



**LEYES Suntuarias y el
Retrato femenino en
la corte de Felipe II**

Trabajo Fin de Master

Elena Mayoral Corcuera

Febrero 2020

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Elena Mayoral Corcuera

TRABAJO FIN DE MASTER

MASTER UNIVERSITARIO EN MÉTODOS Y TÉCNICAS AVANZADAS DE
INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, ARTÍSTICA Y GEOGRÁFICA
ITINERARIO: HISTORIA DEL ARTE

Línea de investigación: La mujer en el Renacimiento

Profesora responsable: Doctora Esther Alegre Carvajal

Resumen:

El objeto de este trabajo es verificar, a partir de una selección de retratos femeninos de la corte española realizados durante el reinado de Felipe II (1555-1598), el grado de cumplimiento, en lo referente a indumentaria, de los preceptos establecidos por las leyes suntuarias promulgadas en la segunda mitad del siglo XVI.

Los tres aspectos fundamentales de este trabajo y que permiten establecer unas conclusiones son: los retratos de corte del entorno femenino del monarca, la moda en el período señalado y las pragmáticas decretadas por Felipe II durante su reinado. Estas leyes tuvieron un limitado impacto.

Las figuras elegidas para el análisis serán las cuatro consortes del monarca María Manuela de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois y Ana de Austria; su hermana, Juana de Austria; las infantas Catalina Micaela e Isabel Clara Eugenia; así como varias damas de corte, siendo Ana de Mendoza y de la Cerda una de ellas.

Palabras clave: retrato; moda; ley suntuaria; Isabel de Valois; Ana de Austria; Juana de Austria; Catalina Micaela; Isabel Clara Eugenia; Ana de Mendoza.

Abstract

The scope of this work is to verify, from a selection of female portraits of Philip II's Spanish Court (1555-1598), the degree of compliance with the precepts of the sumptuary laws promulgated in the second half of the 16th century regarding clothing,

The three main aspects of this work that allow to establish some conclusions are: the portraits of women surrounding the monarch; the fashion in this period and the pragmatic laws decreed by Felipe II during his reign. These laws had a limited impact.

The chosen ladies will be the monarch's four wives María Manuela of Portugal, Mary I of England, Isabel de Valois and Ana de Austria; his sister, Juana de Austria; the princesses Catalina Micaela and Isabel Clara Eugenia; as well as several ladies in waiting, being Ana de Mendoza y de la Cerda one of them.

Keywords: portrait; fashion; sumptuary law; Isabel de Valois; Ana de Austria; Juana de Austria; Catalina Micaela; Isabel Clara Eugenia; Ana de Mendoza.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de la investigación y justificación de su relevancia	3
1.2. Fuentes para la investigación	4
1.3. Estado bibliográfico de la cuestión	6
1.4. Metodología y justificación de la estructura del trabajo	7
2. EL RETRATO	11
2.1. El retrato en los Austria. Imagen y poder en la época de Felipe II	13
2.2. La imagen de la reina y mujeres de la casa de los Austria	19
3. LA MODA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI	27
3.1. La moda en el siglo XVI	29
3.2. Vestir a la española	30
4. LEYES Suntuarias en el Reinado de Felipe II	39
4.1. Origen de las leyes suntuarias. Qué eran y para qué servían	41
4.2. Leyes suntuarias anteriores al reinado de Felipe II	44
4.3. Leyes suntuarias en el reinado de Felipe II y su influencia en la moda femenina	46
5. LAS LEYES Suntuarias en los Retratos de Corte	55
5.1. Los tejidos ricos y las limitaciones de las leyes suntuarias	57
5.2. Los retratos de corte y las leyes suntuarias	62
6. CONCLUSIONES	81
CATÁLOGO DE OBRAS SELECCIONADAS	87

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	145
A. Archivos	147
B. Fuentes	149
C. Bibliografía	151
D. Webgrafía	161
ANEXOS	163
Anexo I: Índice onomástico	165
Anexo II: Índice toponímico	169
APÉNDICE DOCUMENTAL	171

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE SU RELEVANCIA

El objeto de este trabajo es verificar, a partir de una selección de retratos femeninos de la corte española durante el reinado de Felipe II (1555-1598), el grado de cumplimiento, en cuanto a indumentaria, de los preceptos de las leyes suntuarias promulgadas en la segunda mitad del siglo XVI.

Las leyes suntuarias decretadas en España desde el siglo XIII, al igual que en otros países europeos y, en concreto, las sancionadas en el marco temporal de este estudio, perseguían un triple objetivo: económico, para contener el gasto en la vestimenta; definitorio y homogeneizante, para determinar qué y cómo había que vestir según la ‘moda española’; y jerarquizante, para establecer una diferencia de indumentaria, acorde al estamento social (familia real, cortesanos, pequeña nobleza o alta burguesía) de cada individuo.

El tema elegido *Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II* responde a una inquietud académica. En el trabajo de Fin de Grado que realicé en el año 2016, titulado *Mujer y poder. La imagen del éxito*, planteaba el binomio mujer-poder desde tres puntos de vista: el de las mujeres que ejercieron poder político, parlamentario o heredado, (reinas europeas) y poder social (sufragistas); el de las que, por su condición de esposas, amantes o musas consiguieron ejercer poder, influencia, sobre los hombres; y el de las mujeres artistas, sobresalientes y polifacéticas, que contribuyeron a forjar la imagen de poder propia y la de otras mujeres.

El genérico análisis realizado hace cuatro años en el trabajo de Fin de Grado alentó el planteamiento de una revisión acotando el ámbito de estudio, pues los dos presupuestos analizados entonces justificaban el nuevo título para el trabajo de Fin de Master: *Mujer y poder. La imagen del éxito en la corte de Felipe II*. Por un lado, un rasgo común a las mujeres con poder elegidas de la segunda mitad del siglo XVI, las cuatro esposas de Felipe II (Manuela de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois y Ana de Austria) fue su vínculo con la imagen proyectada a través de la pintura, que era su imagen pública y reforzaba la percepción de poder entre sus coetáneas y, por otro, esa consideración que les dispensaron sus contemporáneas, la “buena aceptación que tiene alguien o algo”, definición que atribuye la Real Academia de la Lengua al término éxito, influyó en la

moda, marcando las tendencias del momento. Fueron la imagen colectiva de la sociedad. Poder y éxito en la corte de Felipe II estaban justificados como tema.

Inicié la imprescindible búsqueda bibliográfica que aportara novedades a lo ya conocido y no encontré contribuciones que me ayudaran a mantener la propuesta de mi trabajo hasta que el título *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dirigido por José Luis Colomer y Amalia Descalzo, me descubrió que la imagen de las mujeres de la segunda mitad del siglo XVI, proyectada a través de su imagen pública en los retratos, independientemente del poder y del éxito, respondía al acatamiento o al incumplimiento de las leyes suntuarias.

La Doctora Alegre propuso una reflexión profunda sobre mi planteamiento al iniciar el Master. El resultado fue enriquecedor y definitivo, y se amplió doblemente el objetivo: por un lado, en lo que a las fuentes documentales se refiere, pues a la luz de las leyes suntuarias no sólo propongo responder a las ideas de poder (jerarquía social) y éxito (sustentado en la imitación, la moda), sino a la inherente vertiente económica defendida en la legislación real; por otro, y en cuanto a fuentes materiales, a los retratos de las cuatro reinas consortes del planteamiento inicial, se suman los de otras nueve mujeres de la corte.

Finalmente, el trabajo que presento a evaluación recoge la propuesta titulada *Leyes Suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II*.

1.2.FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN

Las fuentes documentales son, por una parte, los inventarios que se realizaban a la muerte de personas de cierta relevancia y, por supuesto, de la familia real; las cartas de la dote que recibirían las infantas para sus futuros matrimonios; así como las cuentas de los responsables del guardarropa real.

Asimismo, la evidencia de que la moda creada en la corte tenía su repercusión en el resto de la sociedad e incluso en el país, se puede hallar en documentos notariales.¹ Estas

¹ Leira, “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 194.

fuentes resultan de utilidad tanto para este capítulo, como para el relativo a la moda, ya que recoge tanto descripciones de pinturas como de trajes.

Pero, indudablemente, la fuente documental esencial ha sido el contenido de las pragmáticas reales promulgadas en la segunda mitad del siglo XVI, que desarrollaban las leyes suntuarias. Se localizan, fundamentalmente, en el Archivo General de Palacio (Madrid), Archivo General de Simancas (Valladolid), en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo) y en el Archivo de la Real Academia de la Historia (Madrid), digitalizados en los portales online de Archivos Españoles (PARES) y de la Biblioteca Digital Hispánica, de la Biblioteca Nacional de España. Se referencian detalladamente en el apartado Fuentes y Bibliografía, así como en el Apéndice Documental de este trabajo, donde además se reproduce copia de las pragmáticas promulgadas.

Las fuentes materiales han sido los retratos de las reinas y sus familiares femeninos, así como los de otras mujeres de la nobleza de la segunda mitad del siglo XVI. Obras pintadas por Antonio Moro (hacia 1516-1520-1576), Jorge de la Rúa (hacia 1530-1600?), Alonso Sánchez Coello (hacia 1531-1532-1588), Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), Sofonisba Anguissola (1535-1625), Scipione Pulzone (1544-1598), Bartolomé González (hacia 1564-1628) así como obras de artistas anónimos.

Los criterios aplicados para la selección de las obras, incluidas en el *Catálogo de obras seleccionadas* de este trabajo, han sido: que pertenecieran a fondos de instituciones museísticas españolas, o que formaran parte de exposiciones temporales celebradas en los años 2019 y 2020, período en el que se ha realizado este trabajo; la observación directa de las pinturas permite apreciar la indumentaria con el detalle que una fotografía haría inapreciable.

Hay que advertir que dos de las obras incluidas en el *Catálogo* no cumplen los criterios establecidos. Se trata del retrato de Isabel de Valois con vestido rojo, de Antonio Moro, perteneciente a la Colección Várez Fisa que permite analizar la forma de vestir de la joven reina recién llegada de Francia y del retrato de Ana de Mendoza y de la Cerda (Princesa de Éboli y Duquesa de Pastrana), de artista desconocido, perteneciente a una colección particular y elegido por la relevancia social de la retratada en su época.

El *Catálogo de obras seleccionadas* incluye obras del Museo Nacional del Prado, del Museo Lázaro Galdiano, de la Fundación Casa Ducal Medinaceli y otras colecciones privadas o públicas (Galleria Sabauda de Turín, Museo Cívico del Palacio Mosca de Pésaro y el Instituto Valencia de Don Juan) exhibidas en las exposiciones *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Museo del Prado del 22/10/2019 al 02/02/2020) y *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (Palacio Real de Madrid, de diciembre de 2019 a marzo de 2020).

Las consultas *online* no sólo se han materializado en lo referente a portales especializados en archivos, sino que han resultado ser una fuente enriquecedora y conectada con la actualidad, en especial el *Canal YouTube* del Museo del Prado, a través del que se ha accedido a conferencias, principalmente de los años 2019 y 2020, directamente relacionadas con las materias de estudio. Asimismo, y de manera reiterada, se han consultado las webs públicas de la Real Academia Española de la Lengua y el Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia.

1.3. ESTADO BIBLIOGRÁFICO DE LA CUESTIÓN

En el apartado dedicado a *Bibliografía* de este trabajo se han incluido textos de más de 60 autores (monografías, artículos de revistas especializadas y de publicaciones científicas, fundamentalmente) que han permitido trazar los tres aspectos que integran este trabajo: el retrato de corte, la moda y las leyes suntuarias vigentes en la segunda mitad del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II.

Para abordar este trabajo ha resulta imprescindible la referencia a Carmen Bernis (1918-2001), principal investigadora de la historia del traje en España, así como a José Luis Colomer y a Amalia Descalzo, que en la obra *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)* recogen las tres materias objeto de este trabajo (retrato, moda y leyes suntuarias) y en especial el capítulo de Ruth de la Puerta, “Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir”, donde se plantea un extenso recorrido por la moda en la corte española de Felipe II, sus implicaciones y representaciones, y su difusión y la forma en la que era percibida fuera de España.

En concreto y relacionado con el retrato de corte, se considera esencial el conjunto de trabajos realizados por Fernando Checa en torno a la figura de Felipe II, los de Fernando Bouza, especialmente, *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, así como los textos de María Kusche, la destacada estudiosa del retrato de corte de Felipe II, así como de sus pintores, de la que se han consultado una decena de obras.

En lo relativo a la construcción de la imagen de las protagonistas retratadas tiene especial relevancia la tesis doctoral de Jorge Sebastián Lozano, *Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI*, que analiza la imagen proyectada por de las reinas españolas, aspecto estrechamente vinculado al objeto de este trabajo. Asimismo, el estudio sobre la construcción de la imagen de la infanta Isabel Clara Eugenia, coordinado por Cordula Van Wyhe, *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*, que recopila catorce ensayos sobre la infanta y primogénita de Felipe II, cosoberana y gobernadora de los Países Bajos (1598-1633) primero junto con su marido, el archiduque Alberto de Austria, y, a partir de 1621, en solitario.

Abordar el estudio de la moda en la segunda mitad del siglo XVI implica detenerse en dos obras de Miguel Herrero (1895-1961): *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias* y *Los tejidos en la España de los Austria: Fragmentos de un diccionario*, que permiten desgranar la riqueza de los textiles objeto de restricciones recogidas en las leyes suntuarias.

Por último y, en relación con las leyes suntuarias, la referencia bibliográfica esencial es la obra de Juan Sempere y Guarinos (1754-1830), *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Analiza los decretos reales y la realidad concreta de su acato, así como el hecho de que fuera necesario reincidir en aspectos incumplidos en sucesivos textos legales.

1.4.METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El título del trabajo *Leyes Suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II* se ha articulado en cinco capítulos que han pretendido responder, de forma coherente, al objeto de estudio.

El Retrato es un género que comienza, a mediados del siglo XVI, a alcanzar su madurez en España como representación del poder de las retratadas, en este caso. Hay que recordar que el retrato más emblemático de la Emperatriz Isabel de Portugal, madre de Felipe II, fue realizado por Tiziano en 1548, a título póstumo. No existía en la corte española la tradición de las galerías de retratos, habitual en otras, hecho que, posiblemente, estaba vinculado a la noción de una corte sin sede permanente, hasta que Felipe II la establece en Madrid en 1561.

Convenido el marco temporal, segunda mitad del siglo XVI y, en concreto, el reinado de Felipe II; el retrato femenino y su influencia en la moda de la época; y las leyes suntuarias de aplicación, se determinará que las mujeres del contexto de la familia real objeto de estudio serían: las esposas del rey, su hermana y sus hijas, así como las damas que las servían y acompañaban, principales receptoras de su ascendente, en general, y en cuanto a indumentaria en particular. Asimismo, era imprescindible disponer de retratos de las mujeres elegidas. La selección final de obras recogidas en el *Catálogo* de este trabajo ha sido la que se detalla a continuación.

Las cuatro esposas de Felipe II: María Manuela de Portugal (1527-1545) y madre del príncipe Carlos, fallecido en 1568, será Princesa de Asturias entre 1543 y 1545; María Tudor (1516-1558), tía segunda de Felipe y Reina consorte de España entre 1553 y 1558 (período durante el cual ejercerá la regencia la hermana del monarca y ya viuda, Juana de Austria, conocida también como Juana de Portugal); Isabel de Valois (1546-1568), reina consorte entre 1546-1568, y madre de las infantas Isabel Clara Eugenia (1566-1633) y Catalina Micaela (1567-1597), que, a su vez, ejercerán papeles destacados en Países Bajos, la primera como soberana entre 1598 y 1621 y gobernadora entre 1621 y 1633 y, la segunda, como duquesa de Saboya a partir de su matrimonio en 1585; y, finalmente, Ana de Austria (1549-1580), sobrina de Felipe II, reina consorte entre 1570 y 1580 y madre del heredero, Felipe III.

Fuera de la familia real, se han seleccionado los retratos de Jane Dormer (1538-1612), dama de honor de María Tudor y Duquesa de Feria; Jerónima Enríquez de Guzmán, Marquesa de las Navas (siglo XVI); Ana de Mendoza y de la Cerda (1540-1592), Princesa de Éboli y Duquesa de Pastrana; y Magdalena Girón Osuna (1545-?), dama de la corte de Isabel de Valois. Asimismo, se han seleccionado retratos de mujeres anónimas, que

futuras investigaciones permitirán identificar, pero que podemos situar como damas de las reinas. Entre ellas, figuraban mujeres de la nobleza, pero también de otra condición social, aunque siempre pertenecientes a familias cultas y refinadas, como es el caso de Sofonisba Anguissola, aunque si bien de esta no se ha incluido ningún retrato al ser la autora de algunas de las obras y, más aún, por la persistente sencillez con que se autorretrataba. Sólo ella es ya merecedora de una monografía completa.

Saber cómo se vestía en España a mediados del siglo XVI en España, conocer cómo se vestía a la española resulta de especial relevancia para poder analizarla en detalle a la luz de las leyes suntuarias.

Las leyes suntuarias desarrolladas en las pragmáticas son objeto de otro capítulo. Se ha perseguido explicar por qué se decretaban (y se habían decretado antes a lo largo de la Historia) y para qué, su objetivo.

Se ha dedicado, por último, un capítulo a verificar, mediante la comparación de los retratos y el contenido de las pragmáticas, el grado de cumplimiento de los decretos reales.

Establecidas las fuentes documentales y materiales, así como el estado bibliográfico de la cuestión en el *Capítulo 1*, como punto de partida para alcanzar el objetivo: establecer el grado de cumplimiento de las leyes suntuarias en el retrato femenino de la corte de Felipe II, el trabajo se ha estructurado de la siguiente manera: *Capítulo 2*, dedicado al estudio de la relevancia del retrato, así como del papel desempeñado por las mujeres de la Casa Austria; *Capítulo 3*, en el que se reflexiona sobre la moda española en la segunda mitad del siglo XVI; *Capítulo 4*, que recoge la descripción de las leyes suntuarias promulgadas entre 1555 y 1598; y, finalmente, antes de las conclusiones, el *Capítulo 5* en el que se analiza el reflejo de las leyes suntuarias en los retratos femeninos de la corte estudiados y recogidos en el apartado de la *Colección*. Los Anexos I y II, con los índices onomástico y toponímico, respectivamente y el Apéndice Documental completan el trabajo.

2. EL RETRATO

2.1. EL RETRATO EN LOS AUSTRIA. IMAGEN Y PODER EN LA ÉPOCA DE FELIPE II

La concepción clásica de la imagen permite la legitimación de los poderosos, y esa es la principal finalidad del retrato en la Edad Moderna.¹

Los Hasburgo traen consigo la idea de la majestad, iniciada con Carlos V, consolidada con Felipe II (el *Rey Prudente*), continuada por los diferentes reyes de la Casa de Austria e imitada por el resto de miembros de su familia y cortesanos. Tal y como explica Kusche: “no proviene del retrato al uso en la corte española durante las generaciones inmediatamente anteriores. Tiene su origen en el retrato alemán-flamenco-borgoñón...”². Javier Portús, asegura que pretende un “discurso legitimador, que se basa en ideas como la genealogía, la historia, la virtud política y la sucesión dinástica”.³

Como explica Amalia Leira, en los retratos realizados:

“Podemos ver retratados en estos cuadros a todos los reyes y reinas españolas de estos dos siglos vestidos a la última moda y apreciar los cambios en la indumentaria, pero, al mismo tiempo, advertir unos rasgos comunes a todos ellos... una silueta encorsetada y rígida, austera dentro de la extraordinaria riqueza de los materiales, llena de empaque y majestuosidad. Sin embargo, no sólo los reyes se retrataban con este tipo de vestidos; también los nobles y la gente con dinero. Claro está que en esta suerte de obras aparecen siempre los vestidos mejores, los que se ponían precisamente para retratarse, y en ellas no podemos ver los que se usaban en la vida diaria.”⁴

Lo que es indudable es que se trata de una imagen impenetrable y austera que transmitirán en todos sus retratos.⁵ Los elementos que se disponen en ellos no son casuales, todos y

¹ Antonio Urquizar Herrera, “Retrato y poder en la Edad Moderna”, en *Arte y Poder en la Edad Moderna*, Alicia Cámara Muñoz, José Enrique García Melero y Antonio Urquizar Herrera (Madrid: Editorial Ramón Areces, 2010), 274-275.

² María Kusche, *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, 2003), 29.

³ Javier Portús, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”, en *El linaje del Emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 17.

⁴ Leira, “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII”, 195.

⁵ Encarnación de la Torre García, “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”. *Historia y Comunicación Social* 5, (2000): 21.

cada uno tiene una premeditada carga de significado, como destaca Pierre Civil: “*sillones, mesas con tapetes y cortinas no sólo evocaban los ambientes palaciegos sino que simbolizaban la soberanía, la preeminencia o la aristocracia del efigiado*”.⁶

Esta representación gozará de gran influencia en el resto de la corte, siendo tan imitados que resulta difícil, para un lego en la materia, llegar a diferenciar si está viendo la imagen de la familia real o a un cortesano. De ahí el establecimiento, entre otros motivos, de las leyes suntuarias.

Se producía una imagen de tipo general, tanto de los monarcas como de su familia y cortesanos, basada en una idea de la representación del poder real que alcanzaba su punto culminante en el retrato de corte.

“El retrato de corte alcanzó la mayoría de edad en el siglo XVI. Fue entonces cuando su uso se generalizó y adquirió una proyección social y un alcance político insospechados hasta entonces. Esta vitalidad se manifestó en una sorprendente variedad de tipologías y propuestas conceptuales, sobre todo hasta 1550, que respondían a nuevas formas de percibir y manifestar el poder, pero también a la necesidad de singularizar el retrato del príncipe ante la progresiva e irresistible “democratización” del género.... Durante la segunda mitad del siglo XVI asistimos, sin embargo, a una progresiva homogeneización del retrato de corte en torno a un modelo que, con ligeras variantes, mantendrá su vigencia hasta el siglo XVIII.”⁷

Una “popularización” limitada, pues sólo las élites se retrataban ya que, de otra manera, podría hacer perder al retrato esa finalidad de consolidación de poder.⁸

Ya se ha mencionado la importancia que tenía la indumentaria desde los inicios de la Edad Moderna no sólo por su valor material, sino también por lo que significaban como estatus de permanencia a un grupo social; como señala Erin Griffey:

⁶ Pierre Civil, “La familia de Carlos V. Representaciones y política dinástica”, en *El linaje del Emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 46.

⁷ Miguel Falomir, “El retrato de corte”, en *El retrato del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 113.

⁸ Urquizar Herrera, “Retrato y poder en la Edad Moderna”, 291-282.

*“Rank, wealth, magnificence, and personal virtue was embodied in dress, and, as such, dress was inherently political, richly materialising the qualities associated with the wearer, whatever their rank”.*⁹

E incluso como elemento de identidad nacional¹⁰:

“... if the court was a dominating force in fashion, providing a ‘pattern of your imitation’, its display by the power brokers of court dress –above all royalty- was loaded with both political and moral significance. Sartorial decisions needed to be made carefully, given not just the high visibility of clothing but also the number of people involved, the complexity of the garments, and the expense incurred...”

Moreover, in terms of sheer expense, clothing and accessories provided a vehicle for communicating the wealth and magnificence of the Crown...”¹¹

Felipe II buscó en el retrato consolidar la imagen del poder imperial contando para ello con los mejores pintores de la época.

“La relación entre el Rey y los artistas fue en muchas ocasiones directa e inmediata; pero no hemos de olvidar, y éste es un hecho sobre el que hasta ahora no se ha llamado la atención, la existencia de toda una serie de consejeros culturales, muchas veces con opiniones artísticas muy bien formadas, que constituyen un grupo de “intelectuales al servicio del poder” sin los que es imposible entender los rasgos ideológicos del proyecto artístico de Felipe II.”¹²

Así, la segunda mitad del siglo XVI constituyó una etapa de gran esplendor artístico, con las mejores manifestaciones en el retrato gracias, entre otros, a Antonio Moro, Sánchez

⁹ Erin Griffey, “Introduction”, en *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women*, dir. Erin Griffey (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019), 15.

*“...si la corte era una potencia destacada en moda, que fuera seguida, el que su moda cortesana fuera seguida en otros gobiernos –sobre todo por la realeza- le dotaba de una importante componente tanto política como moral. Las decisiones estilísticas deberían realizarse cuidadosamente, dado no sólo la alta componente de visibilidad de la indumentaria, pero también la numerosa gente involucrada, la complejidad de las labores, los gastos incurridos...
Más aún, en términos de gasto, la vestimenta y los complementos necesarios eran una forma de manifestación de la riqueza y magnificencia de la Corona...”*

¹⁰ Griffey, “Acknowledgments”, en *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women*, 5.

¹¹ Griffey, “Introduction”, 16.

¹² Fernando Checa Cremades, *Felipe II, Mecenas de las Artes* (Madrid: Editorial Nerea, 1992),14.

Coello, Sofonisba Anguissola o Jorge de la Rúa, quienes definieron el modo de representación regia, imitado a su vez por los cortesanos.

“... La corte y los cortesanos estaban tan satisfechos con repeticiones de retratos propios del pintor, o ajenos, como con los prototipos. Sumando esto a la rigidez del esquema cortesano, parece milagroso que Sánchez Coello y los demás retratistas de la corte que debían trabajar en condiciones parecidas, tuviesen aliciente para plantearse nuevas composiciones, o lo que es igual, se comprende la tendencia a las repeticiones. Con tal de que estuvieran pintados magistralmente, y ser el personaje requerido, poca importancia tenía que los retratos fuesen nuevas invenciones. Lo que para la pintora de historias era esencial, la invención, para retratos era superfluo, si no irritante. Lo principal era el personaje, poco interesaba la variación de interpretación para el pintor.”¹³

La demanda de retratos era numerosa; eran las “fotografías” de la época para enviar a los familiares, como el caso de Catalina de Médecis, madre de Isabel de Valois, o para mostrar en la colección de retratos del Monasterio de las Descalzas Reales o en las galerías de retratos del Pardo o el Alcázar, con su culminación, en el monumento funerario de El Escorial¹⁴.

“Aunque hay algunos cuadros de uso privado y muchos otros con un *status* ambiguo en este sentido, lo cierto es que la mayor parte de las efigies de los reyes y su familia se hicieron pensando que se trataba (en parte) de la “representación” del personaje ante la sociedad o, incluso, la historia. Son pues, intermediarios entre la personalidad individual del rey y su imagen oficial; al igual que lo fueron también las ceremonias públicas o la poesía laudatoria.”¹⁵

La relevancia que ocupa el retrato en este trabajo y la procedencia de varios de los estudiados, obliga a que me detenga brevemente en algunas galerías de retratos y, especialmente, en las anteriormente mencionadas.

La Galería de Retratos del Pardo fue una de las colecciones más relevantes hasta su destrucción en un incendio el 13 de marzo de 1604.

“Desde las primeras noticias que tenemos sobre las intenciones decorativas de El Pardo aparece claro el deseo temprano de realizar allí una galería de retratos; se trata de una nota de Felipe II, fechada en 1563, en la que aparecen 38 cuadros listados en dos columnas, cada una con 19

¹³ Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola*, 380.

¹⁴ Checa Cremades, *Felipe II, Mecenas de las Artes*, 14.

¹⁵ Javier Portús, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad”, 19.

entradas: una en la que predominan miembros de la familia real, y la otra en la que abundan personajes y nobles de la corte.

El inventario de 1564 resulta ya más completo... en 1565, en pleno proceso de elaboración de la galería, otro documento nos muestra el papel que en su confección jugaba Sánchez Coello y la claridad con que el Rey pensaba en un sentido ordenado para el conjunto.

Casi veinte años después, en 1582, Argote de Molina precisa el contenido de ese conjunto, al que podemos considerar definitivo antes del incendio de 1604.”¹⁶

Durante el incendio pudieron rescatarse numerosos cuadros pero no los instalados en la Galería de Retratos al estar insertos con sus marcos en la pared. ¹⁷

“Felipe III ordenó su inmediata reconstrucción, la nueva galería difería notablemente de la original, tanto por su menor valor artístico como por su muy distinta naturaleza. Aunque en la rehecha galería reaparecen muchos personajes de la antigua y Pantoja de la Cruz, pintor a quien se encomendó la tarea, se sirvió para los nuevos retratos de modelos precedentes, el Pardo de Felipe III era muy diferente al de su padre. Frente al carácter heróclito de la galería de Felipe II, donde junto a familiares aparecían nobles, artistas e incluso “curiosidades”, la de Felipe III era una galería dinástica cuidadosamente diseñada en la que no había lugar para personajes que no fueran de sangre real y donde se mostraba al espectador la completa genealogía de la monarquía española desde los Reyes Católicos.”¹⁸

En cuanto al Alcázar de Madrid, según el inventario levantado en 1600, era en el Guardajoyas y en la Casa del Tesoro donde se custodiaban algunos de los principales tesoros de la corona, albergando el más importante conjunto de pinturas del Alcázar, incluida una galería de retratos, con los mismos fines de afianzamiento del poder en la dinastía de la Casa de los Austria.

Si bien en el incendio se perdieron numerosas obras (entre otros factores por la demora en acudir a la ayuda exterior por miedo a los robos) no tuvo comparación con el siniestro del Pardo, fundamentalmente, por dos motivos: la forma en que estaban colgados los

¹⁶ Checa Cremades, *Felipe II, Mecenas de las Artes*, 142 citando a ARGOTE DE MOLINA, *Descripción del Bosque y Casa Real del Pardo*, Sevilla, 1582.

¹⁷ Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola*, 164

¹⁸ Miguel Falomir, “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II” en *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. Revista da Faculdade de Letras do Porto* (1999), 135-136

cuadros, que permitían su rápida manipulación, así como el hecho de que se estaban realizando algunas obras en el Alcázar, lo que había motivado el traslado de parte de la colección al Retiro.

Por otra parte, la galería de retratos de Juana de Austria en el Monasterio de las Descalzas Reales de Juana de Austria contaba con ciento veintitrés retratos incluyendo sus familiares portugueses, españoles, alemanes o mujeres cercanas a ella. Esta colección era continuadora de la realizada por su tía María de Hungría.¹⁹ Cuando falleció, la mayoría de su colección fue vendida con el fin de poder ejecutar sus últimas voluntades, si bien uno de los principales compradores fue su hermano Felipe II, quien mantuvo una parte importante de los cuadros en el propio Monasterio, en usufructo para su hermana María.²⁰

Finalmente, mencionar que los retratos reales eran también incluidos en galerías de retratos de hombres ilustres, a imitación de las descritas de los Austria; significativas fueron las del quinto duque del Infantado, don Íñigo López de Mendoza, la de Juan García de Oliván, obispo de Urgel o la colección (aunque no dispuesta en galería) del secretario de Felipe II, Antonio Pérez.²¹

¹⁹ Ana García Sainz y Leticia Ruiz, “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en *El linaje del Emperador*, 137-138.

²⁰ Almudena Pérez de Tudela, “La colección artística de la princesa Juana de Austria en su último inventario de 1573”, en *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 68.

²¹ Lucía Varela, “El rey fuera de palacio: la repercusión social del retrato regio en el Renacimiento español”, en *El linaje del Emperador*, 100-103.

2.2. LA IMAGEN DE LA REINA Y MUJERES DE LA CASA DE LOS AUSTRIA

En los retratos de reinas, princesas regentes, virreinas y gobernadoras, que ejercen el poder por ausencia temporal de un esposo, padre o hermano, o bien porque el legítimo heredero delega en ellas el gobierno de uno de los estados que componen el Imperio, siempre hay algún símbolo del poder, pero éste remite al espectador al hombre o dinastía del que procede (como ocurre con el retrato de Juana de Austria por Antonio Moro donde el joyel que recoge su toca de cabos, un Hércules con la clava, era considerado el mítico antepasado de la monarquía hispana).

Lo que indudablemente transmiten las pinturas y grabados de reinas consortes es su faceta de esposas y madres que asegura la dinastía.²²

“Así, la feminidad regia se definía en el retrato de corte por una conjunción de dos elementos, belleza y virtud, que daban como resultado una imagen de la majestad regia diferente a la de los varones.²³

Donde mejor podemos hallar un campo para la expresión de la majestad-especialmente femenina-es en el lujo y los atributos regios que, incorporados en el retrato de corte, servían para transmitir la imagen de una grandiosidad espectacular y sobrehumana, cercana a lo sacro.”²⁴

Se consideraba que la reina y, en general, los gobernantes de Europa occidental, tenían dos cuerpos: uno, el suyo propio, y otro, perteneciente al estado, siendo este último el que buscaba retratarse.²⁵

²² Rosa Ríos Lloret, “Imágenes de reinas: ¿Imágenes de poder? (siglos XV-XVII)”. *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 23, (2003), 381.

²³ Jorge Sebastián Lozano, “Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI” (Tesis doctoral, Universitat de València, 2005), 347.

²⁴ Jorge Sebastián Lozano, “Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI”, 350.

²⁵ Erin Griffey, “Introduction”, 17.

Asimismo, se observa una asimilación de la moda del país de destino, que permite diferenciar a unos de otros, con una especie de moda nacional, para reinas procedentes de otros reinos. Isabel de Valois fue un claro ejemplo en la forma que transmitía el estilo español en la corte de Felipe II (no sólo se trataba de la indumentaria, sino el espíritu austero del monarca y sus preocupaciones morales, que mostraban con algo tan elemental como subir el escote de la saya).²⁶



Figura 2.1. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II* (1561-1565).

Sofonisba Anguissola

Las reinas se convirtieron en prescriptoras de moda como se observa en los retratos de sus contemporáneas:

“El traje es significativo también en la medida en que señala la pertenencia a la élite. Es difícil distinguir entre los diferentes retratos aristocráticos, los de la reina y los de otras damas de la corte, y de ahí la importancia otorgada al parecido en la representación de los rasgos del rostro. En la corte, los usos en el vestir convergían para mostrar el privilegio de la grandeza a través del lujo de los atavíos o simplemente de las telas, y ellos a pesar de las leyes suntuarias encaminadas a imponer límites y evitar la confusión de rangos. Ya en 1515, una pragmática había sancionado – en vano- los trajes demasiado costosos; en 1534, de nuevo, otra pragmática prohibió llevar brocados de hilo de oro y plata, así como seda, exceptuando el emperador, la emperatriz y sus hijos. Inútilmente: la corte y las élites seguían sus propias modas, que no podían ceñirse a los trajes regionales...

...En el seno de una misma nación había gran variedad de costumbres y, por lo tanto, de trajes, en tanto que en las esferas elevadas del poder y la corte la moda de un reino u otro estaba más unificada. De hecho, el atuendo aristocrático se distinguía de los trajes más populares por la existencia de códigos en el vestir relativamente comunes a las élites cortesanas occidentales. Desde las cortes italianas o españolas hasta las nórdicas, pasando por la francesa, esas modas son fáciles

²⁶ Sylvéne Édouard, “Isabel de Valois, hispanizada en la corte de Felipe II” en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 237 y 252.

de reconocer, pero la filiación de los préstamos parece mucho más difícil de establecer de forma fidedigna.”²⁷



Figura 2.2. *La reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II* (ca. 1616). Bartolomé González (copia de Antonio Moro)

Sin embargo, y esto no sucederá con su sucesora, Ana de Austria (quien viste a la española a su llegada a España, costumbre que no abandonó nunca habiendo nacido en Cigales, provincia de Valladolid), sobrina del monarca, educada en la Corte de Viena y fiel seguidora de la moda española, tal y como apunta Édouard: “...al contrario de lo que pudieran sugerir los retratos, la reina se vestía de forma muy cosmopolita y poseía una guardarropa que le permitía entregarse a esa costumbre francesa de la volubilidad en la moda.”²⁸

Un caso singular es la evolución de la imagen de la infanta Isabel Clara Eugenia en sus retratos, la diferente intencionalidad que estos trataban de reflejar a medida que creció y unió su destino a tareas de gobierno en los Países Bajos; reflejaban paulatinamente su “creciente poder y promovieron públicamente su autoridad”.²⁹

²⁷ Sylvéne Édouard, “Isabel de Valois, hispanizada en la corte de Felipe II”, 248.

²⁸ Sylvéne Édouard, “Isabel de Valois, hispanizada en la corte de Felipe II”, 255.

²⁹ Cordula van Wyhe, “Piedad, representación y poder: la construcción del cuerpo ideal de la soberana en los primeros retratos de Isabel Clara Eugenia (1586-1603)”, en *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas. Dirigido por Cordula van Wyhe* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con Paul Holberton publishing, 2011), 91.

Este libro resulta imprescindible para la comprensión de la figura de Isabel Clara Eugenia. Recopila catorce ensayos de diversos especialistas sobre la figura de la infanta y primogénita de Felipe II. Reflexionan sobre su figura desde diferentes vertientes: el aprendizaje político y cortesano de la infanta, los retratos desde la infancia hasta su viudez, las negociaciones matrimoniales, el gobierno conjunto con el archiduque en los Países Bajos e incluso su relación con Rubens, pintor de corte y diplomático.

“La serie de retratos de Estado de la joven Isabel realizada por Alonso Sánchez Coello puede considerarse como una visualización de su imagen política en ciernes. ... expresión práctica de estas imágenes en el campo de la política y la condición femenina en la Edad Moderna para mostrar que dichas representaciones no constituyen un complemento, sino un aspecto integral y esencial del modo en que se definía, comunicaba y reproducía el estatus de Isabel.”³⁰

En cuanto al retrato femenino de corte, reflejaban no sólo la filosofía de la monarquía en ese período, con la humildad y modestia como principales características, sino el papel de la retratada en cada momento de su etapa vital. Como comenta Cordula van Wyhe en el caso de la infanta española, “*los diferentes retratos de la infanta Isabel desde joven princesa hasta cosoberana de los Países Bajos en 1599 documentan las distintas etapas de la formación de su imagen pública.*”³¹

Serán retratos regios que buscan, como apunta van Wyhe, a “despertar ciertos afectos y pasiones tales como el amor, la obediencia, la veneración, la lealtad y la solidaridad”.³²

Ya desde los retratos infantiles de Alonso Sánchez Coello, si bien se captan las cualidades infantiles mediante su anatomía o actitud corporal, se caracterizan por su *gravitas*.³³



Figura 2.3. *Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela (ca. 1575).* Alonso Sánchez Coello

³⁰ Me remito a la obra de la nota anterior, 14.

³¹ Me remito a la obra de la nota 29, 124.

³² Me remito a la obra de la nota 29, 89.

³³ Me remito a la obra de la nota 29, 98.



Figura 2.4. *La infanta Isabel Clara Eugenia* (ca. 1573). Sofonisba Anguissola.

En la serie de Sofonisba de las infantas y los reyes se representan los orígenes dinásticos de los Hasburgo y lo que suponía su linaje en cuanto a decisiones de tipo político o religioso, al tiempo que, como se detallará en profundidad en el siguiente capítulo, el color negro de la indumentaria pretende la imagen de modestia y humildad que tratará de transmitir Felipe II durante su reinado.³⁴

Ya en una fase adulta, su vestimenta (que sigue la moda establecida en la que no se muestran las formas femeninas) exhibe claramente su posición en la familia real.³⁵ Imagen a cuya construcción también contribuían numerosos textos literarios de la época.³⁶



Figura 2.5. *La infanta Isabel Clara Eugenia* (1598-1599). Juan Pantoja de la Cruz

El resto de miembros de la corte, no pertenecientes a la familia real, se hacían retratar por los mismos pintores o miembros de sus talleres en ese afán de consolidación de su “poder”.

³⁴ Me remito a la obra de la nota 29, 101.

³⁵ Me remito a la obra de la nota 29, 111-113.

³⁶ Me remito a la obra de la nota 29, 15.

Asimismo, también formaban parte de las galerías de retratos reales; retratos femeninos de la Galería del Pardo perdidos en el incendio, fueron los siguientes, según la reconstrucción realizada por Kusche³⁷ (se incluye entre paréntesis al autor de cada uno de los retratos):

Lado del fondo: Isabel Emperatriz (Tiziano); María, Reina de Bohemia (Antonio Moro); Juana, Princesa de Portugal (Alonso Sánchez Coello según Antonio Moro).

Lado de la capilla: Isabel de Valois (Alonso Sánchez Coello según Sofonisba Anguissola).

Lado de mediodía: Duquesa de Baviera, viuda (Tiziano); Cristina, Duquesa de Lorena (Tiziano); Dorotoea, Condesa Palatina (Tiziano); Joana, Duquesa de Florencia (dudas sobre autoría de Arcimboldo); Bárbara, Duquesa de Ferrara (dudas sobre autoría de Arcimboldo); Leonor, Duquesa de Mantua (Tiziano); Catalina, Reina de Polonia (Tiziano); Magdalena, Archiduquesa de Austria (Tiziano); María, Duquesa de Cleve (Tiziano); Ana, Duquesa de Baviera (Tiziano); María de Hungría (Antonio Moro); Leonor de Francia (Antonio Moro).



Figura 2.6. *Jane Dormer, Duquesa de Feria* (ca. 1558). Antonio Moro.

Lado del patio: Maria Habbayst (Maestre Lucas- Lucas de Heere); Condesa de Valdeq (Maestre Lucas- Lucas de Heere); Duquesa de Feria (Antonio Moro); Margarita Harrington (Antonio Moro); Maria de Portugal (Antonio Moro); Catalina de Portugal (Alonso Sánchez Coello según Antonio Moro).

Como define María Kusche, las funciones del retrato aristocrático no eran demasiado diferentes salvo en el peso que tenían cada una de estas: fijar y conservar los rasgos de una persona, función sustitutiva, perpetuar la memoria con dimensiones de ejemplaridad, sentido genealógico y finalmente, la emotiva, prevaleciendo en el retrato de los soberanos

³⁷ Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola*, 165.

la del poder, la de miembro de su clase en el del cortesano y la distinción como individuo en el del burgués.³⁸

En el caso de reinado de Felipe II, este continuó la tradición de los y no tanto la de sus antepasados españoles. Era un retrato que busque legitimar su poder y el del resto de integrantes de la familia real, estando presentes no sólo en las galerías de retratos reales sino en las de otros miembros de la corte o aristocracia tanto secular como eclesiástica. Por este motivo, resultaba especialmente relevante cuidar los detalles ya que esa era la proyección al exterior de su imagen y poder.

Al mismo tiempo, los cortesanos buscaban legitimar su posición en la corte a través de la imitación de esos mismos retratos, llegando a ser realizados por los mismos pintores y sus talleres.

³⁸ Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola*, 41.

**3. LA MODA ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD
DEL SIGLO XVI**

3.1. LA MODA EN EL SIGLO XVI

Este capítulo se dedicará a la moda española en la segunda mitad del siglo XVI. Se incluyen algunos retratos que, posteriormente, se contrastarán con las leyes suntuarias a través de una breve descripción de la indumentaria de las retratadas. La descripción completa de la obra, se encuentra en la ficha correspondiente del *Catálogo* de este trabajo.

Los retratos son importantes fuentes materiales para la observación de la indumentaria, aunque advirtiendo que, comúnmente, la indumentaria de los retratos no era la de la vida diaria, sino la seleccionada por las retratadas, la que se vestía con ocasión de un acontecimiento especial, como el de ser retratadas.

Griffey asegura que la indumentaria describía a su portador e incluso podía ser vista a gran distancia gracias a los colores utilizados, el lujo y la atención al detalle en su ejecución. Esta importancia se trasladaba a los retratos donde quizás la expresión facial del retratado no se reflejaba con tanta minuciosidad como sí se hacía en el caso de su atuendo con fin de poder reflejar su status social y económico,¹ algo que además debía ir acompañado por las formas y las buenas maneras.²

“... dress in the early modern court was, in effect, a language with its own rustling, clinking signs –a language consisting of sound, sight, and even scent in the form of pomanders worn on the body and the fragrant herbs that were strewn on the floors at court. This audible language was the prerogative of a certain class: those who could afford the silks and jewels which made such sounds, and which spoke for them as an extensión of their own gestures.”³

El reflejo del estatus social y económico se completaba con la necesidad de remarcar la identidad nacional. Bernis y Descalzo destacan, en este sentido:

“En el siglo XVI se acentuaron las diferencias en el modo de vestir entre los diversos países. La moda reflejaba el despertar del sentimiento nacional, pero, pese a las diferencias, los intercambios fueron

¹ Griffey, “Introduction”, 17.

² Belén Bermejo de Rueda, “Reseña sobre Herrero García, Antonio. *Estudio sobre indumentaria española en la época de los Austrias*”, *Librosdelacorte.es*, nº11, año 7 (2015): 107

³ “... la vestimenta suponía, en la corte de los inicios de la Edad Moderna, un lenguaje crujiente, tintineante, con sus propios signos- un lenguaje consistente en sonidos, vistos e incluso aromas debidos a las bolas aromáticas portadas y las hierbas aromáticas que había sobre los suelos en la corte. Este mensaje audible era la prerrogativa de una cierta clase: el de aquellos que podían permitirse las sedas y joyas que proporcionaban tales sonidos y que hablaban por ellos como una extensión de su propia expresión.”

Griffey, “Introduction”, 21

continuos y hubo algunas influencias dominantes, siendo en la segunda mitad del siglo XVI cuando se impuso en media Europa el estilo español, del que cada país dio su versión particular.”⁴

Un ejemplo sería el retrato de tres cuartos de la reina María Tudor (Figura 3.1). Aparece sentada en un sillón de terciopelo carmesí bordado, con la rosa roja de los Tudor en la mano derecha y guantes de pedrería en la izquierda, destacando el joyel con la Perla Peregrina.⁵

“Lleva un traje rameado gris, un sobretodo morado, el tocado, los puños y el cinturón cubiertos de perlas y piedras preciosas y la joya que le regaló el príncipe Felipe en el cuello”⁶.



Figura 3.1. *María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II (ca. 1554). Antonio Moro*

3.2. VESTIR A LA ESPAÑOLA

El estilo español femenino en la segunda mitad del siglo XVI se caracterizaba por el uso de tres prendas que no podían verse a simple vista, aunque sí intuirse: el **verdugado**⁷, que dotaba de esa característica forma a las faldas o de la ropa, el **cartón de pecho** (en forma de cono invertido y que alisaba) y los **chapines**⁸ que obligaban a un característico andar

⁴ Carmen Bernis y Amalia Descalzo, “El traje femenino español en la época de los Austrias en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 39.

⁵ Información consultada (4/08/2019) en el Sistema de Acceso a las Colecciones (SAC) del Centro de Documentación, ubicado en el Casón del Buen Retiro, del Museo Nacional del Prado.

⁶ Pilar Silva Maroto en *El retrato del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 398.

⁷ “De la saya verdugada que se usó en el siglo XV, salió el verdugado, saya interior, para inmediatamente debajo del vestido, al cual servía de molde, manteniéndolo extendido y acampanado. He aquí la definición de Covarrubias: “Verdugado, saya a modo de campana, toda de arriba abajo guarnecida por unos ribetes, que por ser redondos como los verdugos del árbol y por ventura de color verde, dieron nombre al *verdugado*” en Miguel Herrero García, *Estudio sobre indumentaria española en la época de los Austrias* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 229.

⁸ “Era el calzado sobrepuesto al zapato exclusivo de mujeres... lo característico del chapín era su base, de láminas de corcho, suela y otras materias que formaban debajo de los pies una elevada plataforma, apoyada en el suelo por dos prominencias, una hacia la punta y otra hacia el talón” en Miguel Herrero García, *Estudio sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, 329.

como describen los textos de la época⁹. En definitiva, se trata de encerrar el cuerpo femenino en un estuche, a diferencia de lo ocurrido en épocas anteriores (la primera mitad del siglo XVI sin ir más lejos) en las que se realizaban las formas femeninas y se permitían los escotes¹⁰.

La saya era la prenda utilizada mayoritaria en los retratos, que hasta la primera mitad del siglo formaba un todo y que, en este momento, podía constituir dos piezas: cuerpo (habitualmente de mangas redondas excepto en la saya entera) y falda con cola de la misma tela¹¹. Para cerrar mangas, faldas o cuerpos eran frecuentes las “puntas”, piezas de metal puestas en una cinta¹². También era costumbre en los retratos de corte de la segunda mitad del siglo XVI observar el “cinto” de joyas, que se colocaba en la unión de saya y falda.¹³

Así, en el retrato de la reina Isabel de Valois (Figura 3.2) se observa que:

...viste una saya de terciopelo negro con mangas redondas de la 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. Así vestiría la francesa en acontecimientos solemnes, en los que 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...¹⁴



Figura 3.2. *La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II (ca 1605)*. Juan Pantoja de la Cruz

⁹ Amalia Descalzo “Vestirse a la moda en la España moderna”, *Vínculos de Historia*, núm. 6 (2017): 119.

¹⁰ Bernis y Descalzo, “El traje femenino español en la época de los Austrias”, 39.

¹¹ Carmen Bernis, “La moda en la España de Felipe II”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), 88-94.

Carmen Bernis Madrazo (1998-2001) fue investigadora del arte y catedrática de instituto y es autora de numerosos ensayos en torno a la historia del traje, siendo una figura de referencia en este tema.

¹² Me remito a la nota anterior.

¹³ Me remito a la nota 11.

¹⁴ Judith Aya Lázaro en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), 54.

El jubón (similar al de hombre pero terminando en un pico más pronunciado) y la basquiña (falda exterior, cerrada y sin cola), muy usados en la intimidad por las damas nobles, sólo se aprecian en los retratos por debajo de la ropa, galera o bohemio.¹⁵

La ropa era de un uso muy generalizado no sólo por las damas sino, en general, por todas las mujeres con la parte delantera y trasera cortadas de una sola pieza y que se ensancha desde los hombros.¹⁶

Como explica Carmen Bernis, “*la galera era una prenda ajustada a la cintura, abierta por delante, con mangas redondas y un cuello de unos dedos de ancho que se llevaba levantado por detrás*”.¹⁷

La saboyana era algo más corta que la basquiña, con una abertura en ángulo que permitía ver a la otra por debajo; no se utilizaba para posar en los retratos de corte.¹⁸

Para salir a la calle, se colocaban encima un bohemio como se ha mencionado antes (raramente representado en retratos) o un manto (no aparece tampoco en los retratos de corte, aunque sí en sepulcros de algunas damas nobles).¹⁹ El bohemio era una prenda corta con vuelo y semicircular de uso tanto masculino como femenino que se echaba sobre los hombros y podía llegar a diferente altura, pero no a los pies, forrado con ricos textiles como la seda o piel.

¹⁵ Me remito a la nota 11.

¹⁶ Me remito a la nota 11.

¹⁷ Me remito a la nota 11.

¹⁸ Me remito a la nota 11.

¹⁹ Me remito a la nota 11.

El retrato de Sánchez Coello de una dama cuyo nombre desconocemos (Figura 3.3), lleva ropa de viaje, con bohemia forrada de piel (lince probablemente) junto con manguito guarnecido con piel marrón (tal vez marta cibelina).²⁰



Figura 3.3. *Joven desconocida* (1567-1570). Alonso Sánchez Coello

La fuerte homogeneización en el vestir, permite la datación de los retratos únicamente a través de la evolución de los peinados, tocados o cuellos²¹.

Los tocados femeninos de los retratos analizados son tocas, gorras (sólo utilizada por la aristocracia) y adornos de cabeza con joyas. El efecto buscado, unido al de los chapines, era ganar en altura.



Figura 3.4. *Catalina Micaela, duquesa de Saboya* (ca. 1584). Alonso Sánchez Coello

En este retrato, Catalina Micaela (Figura 3.4) aparece tocada con una gorra de copa alta de terciopelo negro, aderezada con plumas y perlas y broche con oro y gema. Viste saya entera negra con cuello y puños de puntas, mangas del jubón en blanco y doradas y puntas con lazos blancos. Asimismo, porta ricas joyas con collar de dos vueltas de perlas, gargantilla y cinturón a juego con las botonaduras cuajadas de oro, perlas y gemas.

²⁰ Leticia Ruiz Gómez en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019), p.164.

²¹ Bernis y Descalzo, "El traje femenino español en la época de los Austrias, 40.

Mientras que en la primera mitad del siglo XVI, se utilizaba la “toca de papos”, con hinchazones a los lados de la cara que se acoplaban a un peinado que tapaba las orejas; en la segunda mitad, aparece la “toca de cabos”, característica de la moda española, y que cubría la cabeza, parte posterior del cuello y caía en dos puntas sobre el pecho, donde se unían con un joyel.²²

Juana de Austria (Figura 3.5) es retratada con una indumentaria similar a la de otros cuadros suyos: saya entera de seda negra, cuello y puños de puntas y toca de cabos unidos por un joyel. En la mano izquierda sujeta guantes de piel y un pañuelo blanco.



Figura 3.5. *Juana de Austria* (1559-1561). Antonio Moro.

Sobre los peinados no haré mención alguna ya que las leyes suntuarias, objeto de este estudio, no abundaban en ellos.

En resumen,

“...”vestir al uso cortesano” significaba lo que ahora entendemos por vestir a la moda, pues las innovaciones o lo que hoy llamamos las tendencias se daban en las cortes, a las que podemos considerar como los centros creadores de la moda del Antiguo Régimen.”²³

Otro de los elementos comunes a la moda española de la segunda mitad del siglo XVI, además de las prendas ya descritas de la indumentaria femenina que la hicieron tan característica, y que se impuso tanto en la masculina como en la femenina, fue el uso habitual del color negro.²⁴

²² Me remito a la nota 11.

²³ Amalia Descalzo “Vestirse a la moda en la España moderna”, 107.

²⁴ José Luis Colomer, “El negro y la imagen real”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 89.

“... Durante la primera mitad del siglo XVI, los trajes de las clases altas eran de colores muy vivos: el rojo (que, por otra parte, estaba prohibido a las clases bajas) era el favorito. A mediados de siglo, la moda española caracterizada por el uso del negro como color emblemático, triunfó en Europa.

Haciendo un breve repaso por los colores más representativos de los reinados de los Austrias, merece la pena destacar algunos detalles respecto al negro, el azul, el rojo, el amarillo y el blanco, típicos de la indumentaria de la elite dominante. Los estamentos con menor poder adquisitivo vestían prendas de tonalidades pardas, obtenidas a partir de plantas o frutos autóctonos, con menor belleza y solidez, o de color “verde pardo”, que en realidad procedía del teñido con tinte azul desechado.

El negro de las telas teñidos con tintes convencionales, obtenidos a partir de plantas como el zumaque y la agalla de roble, perdía pronto su intensidad, transformándose en marrón o gris por el uso y la exposición a la luz. Por ello estaba reservado a las clases pudientes, debido a la necesidad de reponer las prendas con frecuencia. Esta situación cambió en el siglo XVI, cuando España empezó a importar el palo de Campeche, árbol americano del que se extrae un tinte negro, intenso y estable, que se conocía como *ala de cuervo*. El negro, pronto asociado al poder de la Monarquía Hispánica, se vinculó al traje de corte durante mucho tiempo.”²⁵

Las leyes suntuarias llegaron a provocar el cambio en algunos de los colores de la vestimenta. Así, el color amarillo que, hasta entonces simbolizaba la herejía en el mundo medieval cristiano, comienza a utilizarse para imitar los hilos de oro cuando las pragmáticas lo prohíben en la indumentaria.²⁶

Como explica José Luis Colomer, “en nuestra cultura, la ropa negra ha estado ligada durante siglos al poder político y espiritual, cobrando un valor de inmovilidad contrario a la moda, si por moda entendemos cambio, novedad y movimiento”.²⁷

²⁵ Lucina Llorente Llorente, “Novedades textiles en tiempos de los Austrias”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 172.

²⁶ Llorente Llorente, “Novedades textiles en tiempos de los Austrias”, 173.

²⁷ Me remito a la nota 24, 77.

En el retrato de Sofonisba Anguissola de la reina Ana (Figura 3.6) y que compone una serie de cuatro junto con el del rey Felipe II y los de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, la consorte viste saya negra con cuello y puños de puntas y toca de cabos probablemente unidos por joyel; “de las mangas redondas asoman las manguillas en raso o seda fruncida que nos muestran las diferentes texturas y variedades dentro de la aparente monocromía del tono negro en el traje cortesano español de este período”.²⁸



Figura 3.6. *Ana de Austria* (ca. 1573). Sofonisba Anguissola.

La sobriedad reflejada por el color negro fomentaba el ansiado distanciamiento, tan característico de la corte de Felipe II, continuador de la etiqueta borgoñona (establecida por Carlos V en 1548 a partir de la visita de su hijo a los Países Bajos y a los que buscaba impresionar con el nuevo protocolo) en clara oposición a otras cercanas como la monarquía francesa, donde la vida cotidiana se desarrollaba a la vista de sus cortesanos²⁹, si bien esta costumbre se extendió por el resto del continente al gusto español.³⁰

Finalmente, hay un aspecto relativo a la indumentaria que debe tratarse pues se verá específicamente influenciado por las pragmáticas. Se trata de los tejidos utilizados en la vestimenta, que podemos conocer a través de los retratos, pero, sobre todo, a partir de los registros de cuentas del guardarropa real.

“Presentes también en sus pinturas, los textiles reflejaban la pujanza económica, el poder de la monarquía, la riqueza de sus reinos y la extensión de sus dominios, sirviendo a su vez al embellecimiento y la exaltación de la apostura de la Infanta de España, la cual a través de la hermosura y de la prestancia de las telas que la envolvían, hacía alarde de su elegancia y su imponente distinguida.”³¹

²⁸ Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019), 153.

²⁹ Me remito a la nota 24.

³⁰ Me remito a la nota 24.

³¹ María Albadalejo Martínez, “Los tejidos del guardarropa de las hijas de Felipe II”. *Datatèxtil*, nº25 (2011): 5-11.

Todos los tejidos lujosos eran posibles gracias a los territorios gobernados por la monarquía española que les permitían el control de la ruta de la seda gracias a las posesiones italianas, protegiendo al tiempo sus territorios flamencos, y generando un importante comercio en la península, especialmente en Andalucía, Levante y Toledo.³²

Los principales tejidos utilizados fueron la seda (a partir de cuyos hilos se elaboraban el tafetán, el raso o el terciopelo) para la indumentaria más rica; la lana para prendas más sobrias y de abrigo; el lino para los encajes o el algodón (este último para revestir prendas y cuellos interiormente).³³



Figura 3.7. *La infanta Isabel Clara Eugenia* (1579). Alonso Sánchez Coello

De hecho, las infantas utilizaban gorgueras con puntas de encaje realizado con hilos de lino, plata y oro, que caracterizaban los cuellos y puños de todo este período y los que posteriores, evolucionando su forma, alcanzando cada vez mayor tamaño y complejidad.³⁴ Las puntas de encaje suponían un *estatus* debido al mantenimiento de su apariencia (la complejidad para conservarlas con la forma deseada) y finura del trabajo.

La Infanta Isabel Clara Eugenia, en el retrato de Sánchez Coello de 1579 (Figura 3.7) “...lleva un vestido de finísimo tafetán gris adamascado en cuadros dorados, adornado con cintas y botones dorados ...”,³⁵ junto con las puntas de encaje mencionadas.

Las superposiciones de telas de distinto color de la primera mitad del siglo, serían sustituidas por complejas labores en relieve en las décadas siguientes.³⁶

Los lujosos textiles consolidaban la imagen de prestigio y poder del reinado de Felipe II.³⁷

³² Me remito a la nota 31.

³³ Me remito a la nota 31.

³⁴ Me remito a la nota 31.

³⁵ Maria Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*, 319-320.

³⁶ Me remito a la nota 11.

³⁷ Me remito a la nota 31.

La moda del siglo XVI era un importante reflejo de las potencias europeas dominantes. Aquí, el “vestir a la española” jugaba un importante papel en los territorios gobernados por Felipe II, además de en otros que también se veían influenciados.

El origen de esta profunda transformación del traje cortesano se justificaba en los planteamientos de la Contrarreforma, en la que la humildad y el decoro debían prevalecer lo que se hacía patente a través de las mujeres de la familia real.³⁸

Las principales características de la moda femenina española eran las prendas interiores que la caracterizaban exteriormente: el cartón de pecho, el verdugado y los chapines. Si bien se seguían utilizando ricos textiles y las infantas exhibían otros colores, existía un claro predominio del negro “ala de cuervo” en la indumentaria.

³⁸ María Albadalejo Martínez, “Vestido y contrarreforma en la corte de Felipe II: Las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* n°24 (2013).

4. LEYES Suntuarias EN EL REINADO DE FELIPE II

4.1. ORIGEN DE LAS LEYES SuntuARIAS. QUÉ ERAN Y PARA QUÉ SERVÍAN

Las leyes suntuarias establecidas en España desde el siglo XIII, y en concreto, en la segunda mitad del siglo XVI, objeto de este trabajo, al igual que en otros países europeos (Alemania), perseguían un triple objetivo como ya se ha comentado en el capítulo introductorio: económico, definitorio y homogeneizante, y jerarquizante.

“...las pragmáticas dictadas a lo largo de los siglos XVI y XVII para contener el gasto en el vestir, queja continua de los gobernantes. Junto a las razones económicas resalta la preocupación por que el pueblo no vistiera como lo hacían los miembros de la nobleza; no se trataba de las prendas en sí, que podían ser las mismas, sino de sus adornos y de los materiales con los que estaban hechas.”¹

Las leyes suntuarias eran norma común en la Europa de la Edad Moderna.

“La justificación moral de las leyes dictadas por los distintos Gobiernos se encuentra en el carácter conservador de los mismos, que aspiraban a mantener en la medida de lo posible las costumbres... tampoco se apostaba por las modas efímeras y las extravagancias del lujo.”²

No estaba permitido que cualquier persona exhibiera externamente su *estatus*; rango y apariencia estaban reñidos a la luz de las leyes suntuarias.

“... comportamientos que permitían a los plebeyos competir simbólicamente con la nobleza de sangre en una pugna por la preeminencia en el escenario social. Las leyes suntuarias intentaron restablecer el orden jerárquico de la apariencia criminalizando el acceso al lujo por parte de los plebeyos.”³

Ruth de la Puerta resume su marco temporal y contenido esencial:

“En la España de los siglos XVI y XVII se sucedieron numerosas leyes suntuarias dictadas por los monarcas castellanos ya desde tiempos de los Reyes Católicos, aunque en la Corona de Aragón este tipo de disposiciones se habían ido dictando desde el siglo XIII con un triple objetivo. El primero, de carácter económico, era contener los excesivos gastos vestimentarios, aunque se

¹ Amelia Leira, “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII”, 187.

² Ruth de la Puerta, “Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 220.

Este capítulo del libro que constituye una referencia para este estudio, junto con el de Sempere, serán la referencia continua para este capítulo, ya que han servido como punto de partida en la búsqueda de todas las pragmáticas de la época.

³ Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano. “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)”. *Revista de Historia Moderna* nº17 (1998-1999): 263.

otorgaban ciertas concesiones a los estamentos privilegiados. El segundo consistía en ofrecer a los vasallos un modelo de conducta e indumentario para mantener el sobrio y elegante estilo español, en el que predominaba el color negro, aspecto que se vio reforzado por las leyes dictadas en el siglo XVIII tras la llegada de los Borbones al trono –y, con ellos, la exaltación de las modas francesas-, y en la literatura moral del vestido. El tercer objetivo era marcar las diferencias sociales mediante la forma de vestir, cuestión en la que también ahondaría la legislación dieciochesca. Igual que las recomendaciones de los teólogos a través de la literatura moral no causaron el efecto deseado en la población, la eficacia de estas leyes fue también limitada. A pesar de ello, tanto las leyes como los memoriales de teología constituyen documentos de capital importancia para saber qué prendas estaban de moda.”⁴

Según la Real Academia Española,⁵ el concepto de leyes suntuarias se refiere a:

“suntuario, ria”

Del lat. *sumptuarius*.

1. adj. Pertenciente o relativo al lujo.

Y, precisamente, remite a:

ley suntuaria

1. f. ley que tiene por objeto poner moderación y tasa en los gastos. U. m. en pl.

Aunque este trabajo se circunscribe a la indumentaria femenina a la luz de las pragmáticas, debe recordarse que las leyes suntuarias pretendían regular también otro tipo de situaciones relacionadas con el “lujo”, como los coches de caballos, el número de sirvientes por los que podían hacerse acompañar los cortesanos al desplazarse por la ciudad, etc.

“La legislación de la Edad Moderna, como parte del discurso dominante, situó a las mujeres en una posición de inferioridad con respecto a los hombres. Esta discriminación se manifestó incluso en las normativas impuestas al cuerpo femenino.”⁶

⁴ Me remito a la nota 2, 209.

⁵ Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

⁶ Isabel Pérez Molina. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 17 (2004): 103.

En este apartado del trabajo, es fundamental la referencia al libro de Sempere y Guarinos (1754-1830), jurista y economista alicantino.⁷ Este autor, como ya manifiesta en la introducción de su libro *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, no se consideraba un defensor del lujo y pensaba que su uso debía ser moderado, pero entendía que era inherente a la sociedad desde sus orígenes y que las diversas leyes promulgadas desde siglos atrás, tanto en épocas de bonanza económica como de crisis, por los diferentes gobernantes, no sólo se habían demostrado inútiles, sino dañinas para el sector que las producía.⁸ Analizó las leyes suntuarias establecidas por los diferentes monarcas y la realidad de su ejecución a partir de las que fueron necesarias decretarse de nuevo para reincidir en sus mismos aspectos.

Ya en la antigua Grecia, se establecieron limitaciones en el uso del lujo en la indumentaria.⁹ Pero para encontrar el origen de las leyes suntuarias en España, y, concretamente, limitadas al lujo en la indumentaria femenina, hay que remontarse a la época romana, después de la victoria del general cartaginés Aníbal (246 a.C.-181 a.C.) en Cannas, época en la que se promulga la *Ley Oppia*, que, por decretos posteriores, parece que resultó ineficiente.

“Con esto, el lujo se vio por entonces algo contenido. En las grandes calamidades la comodidad y el gusto de los placeres ceden naturalmente a la necesidad pública. Entre varias providencias que entonces se tomaron, fue una la promulgación de la Ley Oppia, por la cual se prohibía a las señoras de Roma tener en todas sus alhajas y adornos más de media onza de oro, el usar vestidos de muchos colores y el andar en silla de manos, sino cuando iban a los sacrificios.”¹⁰

En época de los emperadores romanos, Julio César (100 a.C.- 44 a.C.) y Nerón (37-68) decretaron nuevas leyes suntuarias relativas a la vestimenta, que prohibieron los vestidos de grana, Tiberio (42 a.C.-37) prohibió el uso de la seda en hombres y Valentiniano (321-

⁷ Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, consultado el 18/01/2020, <http://dbe.rah.es>.

⁸ Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, ed. Juan Rico Jiménez. (Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2000), 74-76.

Como ya se ha señalado en el Capítulo 1, esta obra, a pesar de su antigüedad, sigue siendo fundamental en el estudio de las leyes suntuarias a lo largo de los siglos. Por este motivo, las referencias a la misma a lo largo de todo el trabajo serán constantes y, de manera significativa, en este capítulo.

⁹ “Greek Law”, Enciclopedia Británica, consultada el 18/01/2020, <https://www.britannica.com>.

¹⁰ Me remito a la nota 8, 95.

375) y Valente (328-378) permitieron sólo el uso de bordados a las personas reales hasta Teodosio (347-395) tuvo que prohibir todo lo anterior nuevamente.¹¹

4.2. LEYES Suntuarias ANTERIORES AL REINADO DE FELIPE II

Para entender el origen de las leyes suntuarias de la época de los Austrias, es preciso remontarse a su origen en los reinos de Castilla y Aragón en el siglo XIII, hasta el gobierno de la Edad Moderna.

Sempere y Guarinos no hace mención a leyes suntuarias godas o musulmanas en la Península Ibérica (de hecho, se observa una opinión subjetiva y limitante respecto a esas culturas), hasta el gobierno de Jaime I (1208-1276) quien, en 1234, estableció las primeras limitaciones.

“En el vestido veda los estampados, listados o trepados, los adornos de oro y plata, oripel, zvellinas, armiños y luras recortadas, permitiendo estas pieles solamente para guarniciones en el canto de las capuchas, mangas, etc.”¹²

Alfonso X (1221-1284), en 1252, recogió leyes suntuarias en un ordenamiento de la ciudad de Sevilla, incluyendo algunas relativas a la indumentaria y el uso de plata, oro o piel en la moda femenina, que, sin embargo, tuvieron poco éxito, por lo que fueron rescatadas en las Cortes de Valladolid de 1258.¹³

El mismo monarca al tiempo que dictaba leyes suntuarias fomentaba por igual el lujo.

“... al mismo tiempo que procuraba contener los excesos del lujo publicando leyes suntuarias, estaba componiendo otras con las que avivaba el deseo de enriquecerse y proponía los medios más oportunos para conseguirlo, fomentando la distinción de las clases en los vestidos y promoviendo la civilidad y la cultura.”¹⁴

Alfonso XI publicó también leyes suntuarias en las Cortes de Alcalá de 1348, volviendo a hacer hincapié especialmente en el uso del oro, plata, piedras preciosas o pieles, si bien se permite a las clases más favorecidas.”¹⁵

¹¹ Me remito a la nota 8, 102-104.

¹² Me remito a la nota 8, 139.

¹³ Me remito a la nota 8, 151-154.

¹⁴ Me remito a la nota 8, 162.

¹⁵ Me remito a la nota 8, 165 y 171.

Su hijo, Pedro I de Castilla (1334-1369), expidió el *Ordenamiento de los Menestrales* en las Cortes de Valladolid de 1351, estableciendo normas en la fabricación de vestidos.¹⁶

Juan I (1358-1390), en 1380, prohibió oro, plata, aljófara¹⁷, seda y piedras en la indumentaria excepto para los Infantes.¹⁸

Enrique II (1333-1379) promulgó ordenamientos similares, al igual que Enrique III (1379-1406).¹⁹

“La legislación suntuaria se apoya en una concepción reprobatoria del lujo, en general que, sin embargo, lo tolera en las élites estamentales, caballería noble e, incluso, burguesía acomodada, y lo prohíbe en los grupos sociales inferiores.”²⁰

Durante el reinado de los Reyes Católicos (1469-1504) se promulgaron numerosas leyes suntuarias mediante varias Pragmáticas, con un efecto limitado, relativas a la prohibición de bordar con hilos de plata y oro, o los brocados, como las de 1494 y 1495, o la de 1499 sobre el uso de la seda (consecuencia de las prohibiciones anteriores)²¹, que incluso fueron no respetadas por la segunda esposa de Fernando, Germana de Foix (1488-1536),²² lo que acarreó que la reina Juana lo volviera a vedar en las Cortes de Burgos en 1515²³.

En el Imperio de Carlos V (1500-1558), se unió la circunstancia de un gobierno que no se ceñía sólo a territorios peninsulares (y con un consumo del lujo muy superior al de los monarcas precedentes), lo que llevó a dictar la Pragmática de 1537 que, en ausencia del emperador, recordaba las prohibiciones relativas a las hechuras y guarniciones²⁴, que encarecían aún más la vestimenta que los hilos de plata y oro o los brocados.²⁵

¹⁶ Me remito a la nota 8, 182,187-190.

¹⁷ “Perla de forma irregular y, comúnmente, pequeña”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

¹⁸ Me remito a la nota 8, 194.

¹⁹ Me remito a la nota 8, 197 y 200.

²⁰ Jesús Lalinde Abadía, “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, LIII (1983): 601.

²¹ Me remito a la nota 8, 224-228 y 230.

²² Me remito a la nota 8, 233-234.

²³ Me remito a la nota 8, 234.

²⁴ “Adorno que se pone en los vestidos, ropas, colgaduras, etc.”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

²⁵ Me remito a la nota 8, 237-238.

Las guarniciones, cada vez más complejas para evitar el incumplimiento normativo anterior, llevaron al dictado de nuevas Pragmáticas en 1551 y 1552²⁶. De esta forma, se benefició de tal manera a las importaciones extranjeras que entraban en España en detrimento de la producción local, que motivó la revocación en las Cortes de Valladolid de 1555 de las Pragmáticas anteriores relativas a la vestimenta.²⁷

“Parece ser que las leyes suntuarias dictadas por el emperador no reprimieron el lujo ni cambiaron las modas: más bien pusieron trabas a los fabricantes y artesanos españoles cuanto estaba permitida la entrada de productos extranjeros para su venta en nuestro país.”²⁸

4.3. LEYES Suntuarias EN EL REINADO DE FELIPE II Y SU INFLUENCIA SOBRE LA MODA FEMENINA

Si bien se había constatado la ineficiencia de las pragmáticas reales anteriores a Felipe II y el perjuicio que suponían para la producción local y el comercio, el monarca continuó (al igual que harían los que le sucedieron), dictando leyes suntuarias y específicamente destinadas a la moda femenina.

“Durante los períodos medieval y moderno se promulgaron en toda Europa leyes suntuarias sobre el lujo y el vestido. Algunas de ellas tenían un claro sentido económico de cara a la protección de la industria local y de cara a prevenir la dilapidación de las riquezas por los excesivos gastos en este tipo de cosas por apariencia de estatus... Sin embargo, una parte consustancia de esta normativa se refería específicamente a las mujeres, y su significado iba más allá del estrictamente económico, inscribiéndose en el marco del control sobre el cuerpo de las mujeres y la demarcación de las categorías creadas por la sociedad patriarcal para ellas.”²⁹

Es importante no perder de vista lo que suponía la apariencia externa antes y después de la segunda mitad del siglo XVI en cuanto a manifestar el poder económico en una sociedad eminentemente estamental.

“La vestimenta supone un ámbito de complejo significado en la estratificación social del Renacimiento... El lucimiento de la apariencia que “pide el estado y calidad”, la magnificencia del atuendo, la bizarría de las alhajas y la gala de los adornos son piezas cruciales de la validación del ámbito nobiliario, de ese mapa social que constituye el cuerpo del noble. Visible en la

²⁶ Me remito a la nota 8, 238.

²⁷ Me remito a la nota 8, 240.

²⁸ Me remito a la nota 2, 211.

²⁹ Pérez Molina. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”, 105.

opulencia del atavío, que podía constituir una porción estimable de su patrimonio, se esperaba que el cortesano llevara encima –*vestida*, podría decirse– gran parte de la riqueza que atesoraba... Además, el decoro y la elegancia del atuendo se estudian con pormenor en los tratados de cortesía; su bizarría sobresale en las representaciones iconográficas; los escritos de historia indagan su antigüedad y a variedad de sus tipologías; la calidad y el precio se registran en inventarios y testamentos; la vertiente moral preocupa a los teólogos; sus modas, significación y enjundia se celebran con puntualidad en los escritos de ficción y los escenarios de la comedia.”³⁰

Debe tenerse en cuenta también el momento espiritual por el que atravesaba Europa.

“... la importancia del éxito internacional de la moda española durante casi un siglo, más o menos entre 1550 y 1560... conexión entre este éxito y la puesta en marcha de la Contrarreforma... un estilo grave y austero que refleja el espíritu de la época.

... disciplina del cuerpo y un estilo de vida ascético que exigía, entre otras cosas, recato en el vestir.

... Juan Luis Vives condenaba en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1528) los escotes, los peinados extravagantes, los afeites y los perfumes como parte de las perversas tretas femeninas para incitar a los hombres a la lascivia y a los actos deshonestos.”³¹

Del reinado de Felipe II se conocen, al menos, hasta diez textos legales. En las **Cortes de Toledo de 19 de septiembre de 1560**,³² se establecieron algunas prohibiciones que, para un mejor entendimiento, se extractan tal y como las describe Sempere y Guarinos,

“... mandando que ningún hombre, ni mujer de cualquier oficio, o condición que fuese pudiera echa, ni traer por guarnición en ninguna manera de vestidos, calzas ni jubones, más de un ribete redondo, sin cortar, prohibiendo cualquiera otra, así llana como cortada, respuntada, o colchada; los recamados,³³ bordados, destramados, gandujados,³⁴ raspados, y cortados, los cordoncillos,

³⁰ Carmen Peraita, “*Como una casa portátil*. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 233.

³¹ Gabriel Guarino, “Moda española y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias”, en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 234.

³² “Cortes en tiempos de Felipe II”, Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), consultada el 19/08/2019, <http://bdh.bne.es>.

³³ “Bordado de realce”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

³⁴ “Guarnición que formaba una especie de fuelles o arrugas”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

trencillas, pasamanos,³⁵ cayreles,³⁶ y todo género de cordonería; las telas de oro y plata, y todo género de guarniciones en que entraran aquellos metales; y que las guarniciones permitidas no pudieran ponerse atravesadas por lo largo y ancho de la ropa, sino solamente al fin de ella, y por la orilla.”³⁷

Las mismas prohibiciones se establecieron en las **Cortes de Madrid, firmadas por Felipe II en la Villa de Monzón a 25 de octubre de 1563**,³⁸ recordando la necesidad de cumplir la Pragmática de 1537, comentada durante el gobierno de Carlos V, y que resume Ruth de la Puerta

“... En esta ocasión, el rey suscribía una ley para que ninguna persona, hombre o mujer, llevara vestidos de brocado con hilos de oro o planta en ropas, jubones, calzas, gualdrapas ni guarniciones de mula o caballo...”³⁹

³⁵ “Género de galón o trencilla, cordones, borlas, flecos y demás adornos de oro, plata, seda, algodón o lana, que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

³⁶ “Cairel: Guarnición que queda colgando a los extremos de algunas ropas, a modo de fleco”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

³⁷ Me remito a la nota 8, 265-266.

³⁸ “Cortes en tiempos de Felipe II”, Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), consultada el 19/08/2019, <http://bdh.bne.es> y en “Pragmática de Felipe II sobre moderación de trajes”, Archivo General de Simancas, consultada el 19/08/2019, <http://pares.mcu.es>.

³⁹ Me remito a la nota 2, 212-213.

Concedía un plazo de dos años a las mujeres para el uso de la ropa que vaya en contra de la norma.

DECLARACION DE LA
pragmatica de los vestidos y trajes que
su Magestad mando hazer en las
cortes que celebro en la vi-
lla de Madrid el año pas-
sado. M.D.LXIII.



Fue impresa con licencia en Alcalá de
Henares en casa de Andrés de Angulo, año de.
M. D. LXIII.

Vendese en casa de Francisco Lopez librero, en Corte.

*10000 Alcala 22
C. y por la libreria*

Figura 4.1. *Pragmática de 1563*

En 1564, Felipe II promulga otra ley el 11 de diciembre,

“... modificando una serie de aspectos de la anterior, a saber:

1. Se prohibían los pespuntos de seda en los ribetes de los tejidos de seda, paño o cuero.
2. Se permitía el uso de los pasamanos o guarniciones de seda sólo en el borde de los vestidos...
3. Sólo se permitía el uso de los alamares⁴⁰ y botones de seda en las ropas de andar por casa, en capas, capotes de camino, fieltros y albornoques...
- ...
5. No se podrían practicar cuchilladas en tejidos como la bayeta o el paño flojo; tampoco estaba permitido poner ribetes a manera de verdugos por dentro, usar hilos de alambre ni engomar la seda como era costumbre.”⁴¹

Se promulga una nueva Pragmática en 1565, el 20 de marzo,

“... por la que se restringía el luto a los familiares, personas reales, el criado y el heredero...

...

⁴⁰ “Presilla y botón, u ojal sobrepuesto, que se cose, por lo común, a la orilla del vestido o capa, y sirve para abotonarse o meramente para gala y adorno, o para ambos fines” - incluye una segunda acepción que es la de “cairel”-, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

⁴¹ Me remito a la nota 2, 213.

Además, el rey prohibía a todos aquellos que no fueran de sangre real cubrirse la cabeza con capirotos,⁴² tocas o vestirse con lobs⁴³ (cerradas o abiertas); sólo podían llevar capuces⁴⁴ abiertos y capas.”⁴⁵

En **1586**, en las Cortes se establece un plazo para cumplir con la ley de 1563 contra el exceso de trajes y vestidos, así como la prohibición de que las mujeres puedan ir con el rostro tapado y que se sanciona con fecha de **9 de junio de 1590**.⁴⁶

“Frente al imperativo de exhibir en público la identidad estamental en la gala del atuendo, el uso de velos, mantos, cendales y rebozos proporcionaba a la persona de “estado, calidad y condición” una suspensión momentánea de toda o alguna señal de identidad... Propiciaba conductas distintas a las permitidas por la reputación estamental, pero también a las señaladas por el decoro de género... En consecuencia, el tapado –salir en las grandes ciudades bajo un manto largo y negro cubriendo todo el rostro menos un ojo, lo que se consideraba “salir disfrazado”-, percibido como modo de “vestir a la española”, provocó censura moral y prohibición legal.”⁴⁷

“... la conveniencia para la nobleza de mediana y baja condición de cubrirse como recurso para suspender la exigencia de lucir un atavío aristocrático a la hora de mostrarse en público.”⁴⁸

“...moverse tapada, “cercada” y “cerrada”, tener “casa portátil”, permitía a la mujer noble... caminar sin publicidad por la ciudad, acceder a un ámbito de sociabilidades, incluso de posibilidades eróticas, del que se encontraba de otra manera excluida.”⁴⁹

⁴² “Capucha, unida a veces a la loba cerrada, que se usó como traje de luto en los siglos XVI y XVII”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

⁴³ “Manto o sotana de paño negro que con el capirote y bonete formaba el traje que fuera del colegio usaban los colegiales y otras personas autorizadas por su estado o ejercicio para el uso de esta vestidura”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

⁴⁴ “Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola que arrastraba, que se ponía encima de la ropa, y servía en los lutos”, Real Academia Española, consultado el 18/01/2020, <https://www.rae.es>.

⁴⁵ Me remito a la nota 2, 215.

⁴⁶ “Capítulos generales de las Cortes del año de ochenta y seis, fenecidas y publicadas en el de noventa. Impresas en Madrid por Pedro Madrigal”, *Real Academia de la Historia (Portal de Legislación Histórica Nacional)*, consultado el 18/01/2020, <http://www.mcu.es/archivos/lhe>.

⁴⁷ Peraita, “*Como una casa portátil*. Cultura del tapado y políticas del anonimato en el espacio urbano del siglo XVII”, 294.

⁴⁸ Me remito a la nota anterior, 300.

⁴⁹ Me remito a la nota 47, 301.

En la **Pragmática de septiembre de 1590**,⁵⁰ se establecen disposiciones sobre la seda labrada pero establece las condiciones en que pueden labrarse el terciopelo y tafetán, prorrogando el tiempo dado para llevar los vestidos prohibidos por las leyes de Monzón por un tiempo de seis años



Figura 4.2. *Pragmática de 1590*

Las nuevas disposiciones de los años intermedios, se completarían en la **Pragmática de 1593**,⁵¹ y que en la transcripción de Sempere y Guarinos aparece de la siguiente forma,

“Se permitia en esta última, que las mugeres pudieran traer jubones de telillas, y guarnecerlos con una trencilla, ó molinillo de oro, ó plata sobre las costuras, y á la redonda de los abanillos, y que pudieran cuajarse de molinillos, ó trencillas de oro, plata los jubones de raso.”⁵²

La quinta **Pragmática del 19 de enero de 1594**⁵³ (publicada conjuntamente con la anterior en esta edición de 1593) prohíbe la realización de chapines guarnecidos de plata.

De hecho, su eficiencia fue claramente cuestionada,

“...surgieron escritos que debatían la eficacia de las disposiciones, incluso los daños que causaba publicar leyes que no se podían cumplir por ser tan opuestas a los usos y costumbres... El afán de condicionar y legislar el consumo de lujo tenía varios propósitos. No se trataba sólo de controlar el

⁵⁰ “Prematica en que se permite hazer sedas labradas en estos Reynos. Impresa en Alcalá de Henares en casa de Iuan Graciá”, Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), consultada el 19/08/2019, <http://bdh.bne.es>.

⁵¹ “Premática en que se manda guardar la de los vestidos y trajes con las declaraciones que en ella se refieren; y se declara que los hombres puedan traer los vestidos contra las dichas leyes, por todo el año noventa y cuatro, y las mujeres por el de noventa y cinco”, *Real Academia de la Historia (Portal de Legislación Histórica Nacional)*, consultado el 18/01/2020, <http://www.mcu.es/archivos/lhe>.

⁵² Me remito a la nota 8, 273.

⁵³ “Prematica en que fe manda guardar la en que fe dio la forma en la labor de las fedas, y fe declara el pefo que ha de tener cada vara. Impresa en Madrid por Tomas de Iunta”, Biblioteca Nacional de España (Biblioteca Digital Hispánica), consultada el 19/08/2019, <http://bdh.bne.es>.

gasto y de impedir, como suelen argüir los textos, un uso considerado impropio, inmerecido por parte de quien es socialmente interior, sino que había una motivación asimismo de proteger la identidad social y el decoro de un sector de la mediana y baja nobleza notablemente depauperada que no podía costearse la riqueza de atavío que correspondería a su estamento.”⁵⁴

Si bien, el capítulo siguiente se dedicará a comprobar la eficiencia de las leyes suntuarias a la vista de los retratos y, a pesar de su cuestionable efectividad, debe tenerse en cuenta que eran consideradas imprescindibles por los monarcas ante situaciones en que un exceso de lujo podía amenazar seriamente a la economía del reino.

“... lo importante no era tanto la eficacia de la ley como el mero hecho de su existencia. Su presencia simbólica “expresaba elementos de una agenda ideológica que creaba la sensación de que ‘se estaba haciendo algo’ respecto de las preocupaciones y tensiones relativas a la clase y al género que alimentaban el impulso suntuario”.”⁵⁵

La ineficiencia de las medidas adoptadas por las pragmáticas, llevaba a imponer penas, no sólo a aquellas personas que las vulneraban, sino también a los artesanos que las elaboraban.

“Al ser tan poco efectivas las pragmáticas, y a fin de castigar a los infractores, los reyes se vieron obligados a imponer unas sanciones que afectaban tanto a los sastres como a quienes vestían las prendas que aquéllos confeccionaban...”

Las leyes no se cumplían, y mucho menos se aplicaban las penas o las multas impuestas a los infractores...”⁵⁶

El éxito de cualquier pragmática residía en el cumplimiento por parte del estamento más elevado de la sociedad que, por emulación, seguirían el resto de individuos.

“Podría decirse que este tipo de disposiciones nunca tuvo éxito, con una excepción, la pragmática dictada en 1623 –ya en tiempos de Felipe IV- prohibiendo el uso de los cuellos de lechuguilla para los hombres...”⁵⁷

Si los miembros de la familia real no necesitaban de determinados adornos (una falacia por otra parte, tal y como se comprobará en el capítulo siguiente), la pregunta que subyacía era por qué los habrían de llevar personas de rango inferior, aunque no fueran

⁵⁴ Me remito a la nota 47, 293.

⁵⁵ Guarino, “Moda española y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias”, en 233.

⁵⁶ Me remito a la nota 2, 224.

⁵⁷ Leira, “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII”, 188.

cortesanos, motivo por el que también se dictaban las pragmáticas, así como para el establecimiento del “estilo español” como se ha señalado desde el inicio en este trabajo.

“... puesto que la Infanta no precisa de los lujos para mostrar su autoridad, tampoco precisan las damas de la Corte gastar desmedidamente para demostrar su estatus, porque su belleza natural y la manera de conducirse son adornos suficientes para ello....”⁵⁸

Debe entenderse el por qué se dictaban estas normas,

“... Las normativas aquí tratadas... se encuadran en el contexto de una España estamental con grandes diferencias sociales, una fuerte impronta católica y escasa libertad individual. Como hemos visto, las leyes atendían a razones fundamentalmente económicas y, en menor medida, morales.”⁵⁹

A partir de ahora, sólo resta ver su reflejo en las pinturas seleccionadas en el *Catálogo* y constatar lo que autores especializados mencionan acerca de los continuos incumplimientos.

“...la idea de que las leyes suntuarias solían vulnerarse se deduce de las constantes repeticiones de las mismas, de la presencia en los cuadros de prendas en teoría prohibidas y de las descripciones de los viajeros.”⁶⁰

⁵⁸ García Prieto. “La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano”, 458.

⁵⁹ Me remito a la nota 2, 225-226.

⁶⁰ Me remito a la nota anterior.

5. LAS LEYES SUNTUARIAS EN LOS RETRATOS DE CORTE

5.1. LOS TEJIDOS RICOS Y LAS LIMITACIONES DE LAS LEYES Suntuarias

En este capítulo, se comparará el contenido de las pragmáticas dictadas por Felipe II con la relación de retratos de corte femeninos del *Catálogo de obras seleccionadas*.

Resulta imprescindible, además de las obras en sí, y de lo establecido en las pragmáticas, el apoyo de especialistas en la materia para así conocer las partes que integraban la indumentaria femenina de la segunda mitad del siglo XVI. Es también necesario determinar de qué tipo de tejido de seda está ejecutada una saya, e incluso saber que hay prendas que no resultan perceptibles a la vista, como los chapines. Si bien se podrá hacer referencia a inventarios donde se especifica un tejido en cuestión, no se profundizará en los mismos ni en los libros de cuentas que recogen elementos de esta índole, ya que la fuente documental son las pragmáticas y la fuente material, las obras de arte, lo que de ellas se puede apreciar a simple vista.

Se propone también una síntesis de lo decretado por las leyes por años y, a continuación, una comparación con obras próximas en el tiempo, diferenciando las correspondientes a miembros de la familia real con las de otras de mujeres de la corte. Esta diferenciación tiene la finalidad de detectar si la observancia/obligación se trasladaba de la misma forma a unas que a otras. Aunque ahora nos parezcan muy próximas entre sí, los límites establecidos entre los derechos y obligaciones eran claros y determinantes.

Las pragmáticas estaban orientadas a lo que se podía o no vestir, pero, en el fondo, iban dirigidas a los artesanos que elaboraban las prendas, tanto por las características de los textiles que podían trabajar, como por la forma en que debían trabajarse. Es el momento de profundizar en el contenido de las pragmáticas para identificarlo en las pinturas.

Asimismo, merece especial atención en este análisis no sólo la descripción de los hechos objetivos, los cuadros, sino también detenerse en la personalidad de las retratadas, así como en el contexto de las pragmáticas y en la influencia que un acontecimiento histórico podía tener en esas leyes.

Si bien en el *Capítulo 3* se han mencionado los textiles en la época de los Austria en la segunda mitad del siglo XVI, para entender lo que suponen los decretos objeto del estudio y su influencia en la fabricación de tejidos, es necesario explicar la clasificación de los

principales textiles, así como las diferencias entre ellos y las formas de trabajarlos. Algunas de las leyes mencionadas, se detenían en la cantidad de seda, calidad y colores empleados.

Siguiendo las explicaciones de Miguel Herrero¹:

“Cuatro categorías concurren a la clasificación de un tejido de seda y, *mutatis mutandi*, de cualquier otro tejido; a estas cuatro categorías las vamos a llamar *género*, *especie*, *clase* y *tipo*. El *género* hace referencia a la materia de que se hace: seda, lana, lino o algodón. La *especie* toma base en el modo de cruzarse entre sí los hilos longitudinales del tejido y los hilos transversales, o sea, el pie y la trama. Esto se llama *armadura*. La *clase* se origina del número de hilos que forman el pie en función de la anchura del tejido, de orilla a orilla. A esto se llama *cuenta* del tejido. El *tipo* resulta de la cantidad de materia *al peso* que entra en una vara lineal de cada tejido.

El género y la especie de los tejidos no creaban problemas de falsificación o adulteración en el comercio... El problema estaba en la cuenta y en el peso, o sea en la clase y en el tipo de cada tejido.”

Así, atendiendo al peso de la seda, se clasifican los tejidos de la misma (de mayor a menor contenido) en **terciopelos**, **rasos**, **brocados**, brocateles, buratos, **tafetán** y resto.²

En relación con el **terciopelo**,

“... hay que distinguir dos elementos: el *fondo* y el *pelo*, que caracteriza este género. El primero, llamado *tela*, se obtiene como en general por el cruce de los *hilos* que se extienden a lo largo de la pieza y de la *trama*, que va y viene a lo ancho, de orilla a orilla, anudándose de un modo especial. El segundo elemento, o *pelo*, se obtiene mediante otros *hilos* que marcan tendidos flojamente por debajo de la *tela*, y a cada dos pasadas de la *trama* se elevan a la superficie de la *tela* y se anillan sobre una varilla metálica, volviendo después a su anterior posición; dos pasadas más de trama y vuelta a elevarse los hilos inferiores y a enrollarse a otra varilla metálica; y así sucesivamente. Las varillas en que se anillan dichos hilos presentan una ranura en su cara superior, y a esa ranura viene a ajustarse una lámina afilada que corta los hilos anillados y deja en pie el *pelo*.”³

Las Cortes de Toledo de 1560 mencionan tres categorías de terciopelos lisos clasificados por su anchura y por su calidad, diferenciando el terciopelo de *dos pelos* (*doblado*), *de*

¹ Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 21.

Este libro resulta fundamental para poder entender los textiles de la época, así como establecer las diferencias entre los diferentes tejidos de seda. Las referencias al mismo en este capítulo serán constantes.

² Me remito a la nota anterior, 31-32.

³ Me remito a la nota 1, 33.

pelo y medio y de un pelo (sencillo). Así mismo, mencionan dos tipos de terciopelos atendiendo a su fabricación: *ligeros* (tratados con goma) y los *golpeados* (no tratados con goma), pero con la misma cuenta y peso en vara castellana.⁴

Además de los terciopelos lisos, había *de dibujo (labrado)* con una anchura y calidad equivalente a las del *doblado y sencillo*. A su vez, se dividían en *aceituní* (cuando el dibujo es una fila línea como recortada a punta de tijera) y *altibajo* (el dibujo aparece por una diferencia de planos entre fondo y decoración).⁵

Existían técnicas adicionales de labrado, hablándose entonces de terciopelo *raspado* (inscribiendo un rameado de raso sobre el terciopelo que sirve de fondo), *cinzelado* (opuesto al anterior, inscribiendo una decoración de pelo alto sobre un fondo de raso) o *prensado* (donde la decoración se obtiene por prensas una vez la pieza ha salido del telar).⁶

Por lo que se refiere al **raso**, es el siguiente tejido de seda en valor y, en ocasiones, se denomina únicamente con el término de seda. La anudación queda oculta y de ahí el acabado brillante en el dado derecho y mate en el reverso, y podían ser lisos o labrados.⁷ La forma de labra que se autorizó durante el reinado de Felipe II fue la de *pespuntado* (inscribiendo la decoración en la superficie mediante un hilo simulando un pespunte).⁸

El **damasco** se considera similar al raso.⁹ El **brocado-raso** es aquel sobre el que se teje una decoración que aparenta ser brocado sobre el tejido mediante hilo metálico de oro o plata.¹⁰

Finalmente, el **tafetán** es el último de los tejidos de seda por su peso; los hilos y la trama se cruzan regularmente en rejilla, sin derecho ni revés.¹¹ Podía ser *liso, frisado* o

⁴ Me remito a la nota 1, 41-42.

⁵ Me remito a la nota 1, 41-43.

⁶ Me remito a la nota 1, 50.

⁷ Me remito a la nota 1, 65-66.

⁸ Me remito a la nota 1, 69.

⁹ Me remito a la nota 1, 74.

¹⁰ Me remito a la nota 1, 91.

¹¹ Me remito a la nota 1, 114.

pespuntado. Asimismo, atendiendo a su peso en seda y color, podía ser de diferentes tipos: *doble, doblete, sencillo*.¹²

En cuanto a la forma de adornar los vestidos, debemos referirnos, en primer lugar, al **bordado**, que en esa época era un oficio considerado al mismo nivel de la pintura; podía ser *imaginería* (copia), no utilizado en la indumentaria, o *floral* (compone).¹³ En este último se distinguen dos tipos de decoraciones: *rameado* (que puede, a su vez, consistir únicamente en elementos vegetales, en animales o en piezas heráldicas) y *sembrado*.¹⁴

Otro tipo de adorno consistía en el **recamado**, considerado a veces como un tipo de bordado por algunos autores. Se realiza con torzal, cordón, entorchado, cadenilla, molinillos, pinos de oro o manufacturas similares, a diferencia del bordado que se efectúa con un único hilo.¹⁵

El **acuchillado**, dejaba ver bajo la tela exterior otra diferente¹⁶, mientras que el **gandujado** consistía en sobreponer tiras de terciopelo, raso, oro o plata en diferentes prendas¹⁷ y los **pasamanos** eran cintas de sedas o terciopelo, labradas previamente en el telar, con labores de seda, oro o plata.¹⁸

Se detalla a continuación, lo establecido en las diferentes pragmáticas, particularizado para la indumentaria femenina y para el tipo de textiles utilizados en la indumentaria de la corte, esto es, los tejidos más ricos ya descritos:

Cortes de Toledo de 1560: no permite guarnición en vestidos ni jubones, excepto un ribete redondo, tampoco cortada, pespuntada o acolchada, ni recamados, bordados, destramados, gandujados, raspados y cortados, cordoncillos, trencillas, pasamanos, cayreles y cualquier cordonería. Tampoco las telas de oro y plata ni guarniciones que las incluyan.

¹² Me remito a la nota 1, 115.

¹³ Me remito a la nota 1, 249.

¹⁴ Me remito a la nota 1, 251.

¹⁵ Me remito a la nota 1, 254.

¹⁶ Me remito a la nota 1, 256.

¹⁷ Me remito a la nota 1, 261.

¹⁸ Me remito a la nota 1, 262.

Cortes de Madrid (Monzón) de 1563: recuerda lo anterior y no permite vestidos de brocado con hilos de oro o plata en ropas, otorgando un plazo de dos años para su cumplimiento (1565).

Ley 1564: prohíbe respuntes de seda en ribetes de tejidos de seda, permite uso de pasamanos o guarniciones de seda en el borde de los vestidos, permite alamares y botones de seda en ropa de casa, capas o capotes y no acuchillar tejidos como la bayeta.

Pragmática de 1565: establece las condiciones en las que puede llevarse el luto por los familiares, diferenciando claramente a los miembros de la familia real, así como la no cubrición de la cabeza con capirotos, tocas o vestirse con loras si no se es de sangre real.

Cortes de 1586 sancionadas en 1590: establece plazo para cumplir la ley de 1563 y prohibición de tapadas.

Pragmática de 1590: disposiciones para la seda labrada, terciopelo y tafetán, explicando detalladamente las calidades que deben reunir los mismos. Plazo de seis años para cumplir la ley de 1563 (1596). Es destacable que han pasado 30 años desde la Pragmática de Monzón y parece que no se ha ejecutado lo allí establecido.

Pragmática de 1593: permite jubones de telillas guarnecidos con una trencilla o molinillo de oro o plata sobre las costuras, a la redonda de los abanillos y cuajarse de molinillos o trencillas de oro y plata los jubones de raso.

Pragmática de 1594: prohíbe las guarniciones de plata en los chapines, que no resultan visibles en los retratos, tal y como establecía el decoro y para lo cual las sayas llevaban un pliegue inferior que tapaba los mismos al sentarse.

5.2. LOS RETRATOS DE CORTE Y LAS LEYES SuntuARIAS

A continuación, analizaré los diferentes retratos, cronológicamente, a la luz de las Pragmáticas, teniendo en cuenta las fechas de promulgación, así como de realización de los retratos. Es importante destacar que sólo en la relativa al luto de 1565 se habla específicamente de “sangre real”, por lo que las restantes, por omisión, podría considerarse que atañen a todo el género femenino, independientemente de su condición social.

En relación con las consortes de Felipe II, no se atenderán los casos de **María Manuela de Portugal** ni de María Tudor al pertenecer a cortes extranjeras. En el primer caso se trataba de una prima del monarca y, por tanto, la influencia en las modas entre ambas cortes era muy estrecha. Fue su esposa a partir de 1543, falleciendo en 1545, cuando todavía no gobernaba. Este retrato (Figura 5.1) es copia de uno realizado en 1542. Viste una lujosa saya, ribeteada por labor de pasamanería.



Figura 5.1. *María Manuela de Portugal* (s. XVI). Anónimo

En cuanto a **María Tudor**, consorte desde 1553 hasta su fallecimiento cinco años más tarde, en el retrato de Moro (Figura 3.1), viste una saya rameada gris (y lo que parece un brial o saya saboyana, esto es, abierta por la parte delantera) en la que se entrevén los hilos de plata utilizados.

Lleva un tocado, puños, mangas y cinturón cubiertos de perlas y piedras, lo que cumpliría con lo establecido por las pragmáticas de Carlos V vigentes todavía.

Aunque era de carácter austero y discreto, gustaba del lujo y el reflejo en su indumentaria,¹⁹ como lo demuestra el hecho de que porte el “joyel de los Austria” en este retrato, como muestra de afecto hacia su futuro esposo.

Resulta interesante lo recogido por Ruy Gómez de Silva, futuro príncipe de Éboli, que acompañó al monarca en su estancia inglesa, compañero de Felipe II desde su niñez y que luego desempeñará un decisivo papel cuando gobierne como ministro hasta ser desplazado por el Duque de Alba: “paréceme que si usase nuestros vestidos y tocados, que se le parecería menos la vejez y la flaqueza”.²⁰

De esta misma época es el de **Juana de Austria** por Pantoja de la Cruz (Figura 5.2), que podría fecharse en torno al año de matrimonio de esta, 1552, con Juan de Portugal, su primo por partida doble siendo ambos nietos de Juana La Loca. Debo señalar que esta no es la fecha en que se elaboró el retrato, siendo este posterior, por lo que este será posiblemente copia de uno anterior.



Figura 5.2. *Juana de Austria* (Finales s. XVI-Principios s. XVII). Juan Pantoja de la Cruz.

Poco antes de la fecha del matrimonio, en 1551, se había logrado el *Acuerdo de Augusburgo*, que sentaba las bases en la rotación como Emperador al fallecimiento de Carlos V, pasando tan regio título a su hermano Fernando y, posteriormente, a su hijo Felipe y a su sobrino Maximiliano, hijo de aquel y casado con María, siendo por tanto su yerno y sobrino.

En este retrato viste saya escotada negra, todavía de moda, con bordados en oro y aplicaciones en pedrería, guarnecida con botonadura y ceñidor. La gorguera se remata con bordados y aplicaciones doradas.

No se aprecia el cumplimiento de las disposiciones existentes en el momento en materia suntuaria. En este momento, seguía gobernando el emperador Carlos V, quien había dictado varias pragmáticas relativas a las guarniciones y al uso de hilos de oro y plata y

¹⁹ María José Rubio, *Reinas de España. Las Austrias* (Madrid: La esfera de los Libros, 2010), 153.

²⁰ Juan Eslava Galán, *La familia del Prado* (Barcelona: Planeta, 2018), 114.

brocados precisamente en torno a esa época, aunque las revocaría en 1555 viendo el daño que causaba en los productores locales y la importación que suponía de manufacturas extranjeras, como ya se ha comentado en el capítulo anterior.

Jane Dormer, Duquesa de Feria, en el retrato de Moro de 1558 (Figura 2.6) lleva una saya de terciopelo negro acuchillada, con mangas de casaca similares a las vistas antes con las infantas, con el cuerpo y las manguillas que podrían ser de tafetán blanco adamascado en oro y el jubón negro guarnecido con perlas y oro y lacitos carmesíes, igual que el collar y las pulseras, además del tocado. El cuello y los puños son de puntas.

No debemos olvidar el papel tan relevante de esta dama en la corte y que, como nos recuerda Esther Alegre, correría años más tarde una suerte similar a la de la Princesa de Éboli:

“La duquesa de Feria, Jane Dormer, dama de honor de la reina inglesa María Tudor. Se casó con Gómez Suárez de Figueroa, duque de Feria, uno de los destacados nobles que acompañaron a Felipe II a Inglaterra. Fue miembro del partido ebolista y amigo personal de Ruy Gómez de Silva. A su muerte, su esposa, como inglesa que era, mantuvo contacto con los ingleses católicos huidos a los Países Bajos y ella misma intentó ir a vivir a Flandes junto a sus compatriotas, lo que impidió el rey, que terminó finalmente por encarcelarla –de forma discreta– en su palacio de Madrid durante unos 30 años. Impidiéndole cualquier contacto con el extranjero”.²¹

Prevalece lo dictado por el Emperador quien, en las Cortes de Valladolid de 1555 dejaba sin efecto las pragmáticas relativas a la vestimenta por el efecto tan nocivo que estaban teniendo en los artesanos locales como he comentado en el capítulo anterior.

Una vez viuda, **Juana de Austria** (Figura 3.5) viste en este retrato saya entera acuchillada de tafetán de seda negra, correspondiente a su estado civil puesto que su marido había fallecido en 1554. Un tocado simple cubre su cabello, así como una toca blanca de puntas rematada en un joyel, supuestamente Hércules con la clava, que porta como atributo dinástico (considerado mítico antepasado de la monarquía española).²²

²¹ Esther Alegre Carvajal, “Ana de Mendoza y de la Cerda, Princesa de Éboli y Duquesa de Pastrana” en *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, dir. Esther Alegre (Madrid: Ediciones Polifemo, 2014), 614.

²² Información consultada (4/08/2019) en el Sistema de Acceso a las Colecciones (SAC) del Centro de Documentación, ubicado en el Casón del Buen Retiro, del Museo Nacional del Prado.

Por la fecha del retrato, podría estar vigente lo establecido en las Cortes de Toledo de 1560, que no sería de aplicación en este caso por la sencillez de la indumentaria, que, en principio, cumpliría con la norma. Sólo habría un matiz y es que la lechuguilla parece estar realizada con hilos de oro como parece entreverse en la pintura.

Los hechos más recientes en ese momento son varios: por una parte, en 1558 había fallecido el Emperador, pero, además, previamente, Juana había permanecido como regente en España entre 1554 y 1559 durante la etapa inglesa de Felipe II casado con María Tudor. Tuvo que abandonar Portugal y a su hijo Sebastián de tres meses (y al que no volvería a ver nunca más) cuando fue llamada por su padre para desempeñar tal papel, puesto que así estaba recogido en sus capitulaciones matrimoniales al haber quedado viuda.

No fue una regencia sencilla ya que hubo que declarar incluso una bancarrota en 1557 por lo que todos los factores externos parecen conjugarse en este retrato, tal y como se presenta ante nosotros: majestuosa en su retrato de cuerpo entero, pero al mismo tiempo sobria y digna heredera de los Augusburgo, reflejo del papel otorgado por estos a las mujeres de su familia donde la obediencia a la dinastía se encontraba por encima de todas las cosas.



Figura 5.3. *Jerónima Enrique de Guzmán, Marquesa de las Navas (ca. 1559). Antonio Moro.*

En el retrato de Moro en esos mismos años de la Marquesa de las Navas (Figura 5.3) posa con saya negra acuchillada guarnecida con botones dorados, cinto y collar con pequeña lechuguilla y puños de puntas.

No se ha llegado todavía a 1560 en el gobierno de Felipe II y, por este motivo, todavía no hay pragmáticas relativas a la vestimenta en vigor después de derogarlas Carlos V.

Jerónima Enrique de Guzmán era hija del Conde de Alba de Liste, mayordomo mayor de la reina Isabel de Valois y, por tanto, una dama muy próxima a la familia real.

Precisamente, el año en que se promulgan los primeros edictos relacionados con el lujo, Antonio Moro pintó el retrato de una mujer no identificada (Figura 5.4), que viste de manera similar a Jane Dormer en la pintura del mismo autor, con saya acuchillada, pero con unas mangas más profusamente labradas con brocado en oro, y que porta una cadena de oro de tres vueltas al cuello y otra a la cintura, esta última de manera similar a la de la duquesa de Feria en su retrato.



Figura 5.4. *La dama de las cadenas de oro* (1560).
Antonio Moro

No han llegado hasta nosotros los nombres de algunas de estas mujeres, o todavía no han podido determinarse a partir de la documentación existente en los archivos, pero la manera en la que visten para sus retratos y los autores de los mismos, ambos aspectos compartidos con damas de la familia real, proporcionan una señal de que debían estar próximas a ellas. Debe tenerse en cuenta que estas mujeres eran muy conscientes de cómo querían ser retratadas.²³

Prosiguiendo con **Isabel de Valois**, de origen francés, esta debió modificar su indumentaria para adaptarla al estilo español, si bien estaba alejada de la sobriedad que caracterizará a su sucesora, Ana de Austria.

Merece la pena detenerse en la figura de esta reina y su falta de carácter, aunque las biografías posteriores la haya retratado como una persona dulce y el gran amor de Felipe II:

“Isabel había manifestado de muy joven ciertas tendencias poco atractivas. Era indolente y no imponía su autoridad. A la menor enfermedad se retiraba a la cama y llevaba una vida desordenada. No tenía hora fija para levantarse o acostarse y comía cuando quería y no, como los médicos le aconsejaban, a horas determinadas. Esto era considerado dañino para su salud y confirmaba la falta de orden y disciplina en la casa real, algo que socavaba la reputación y autoridad de la reina”.²⁴

²³ Vanessa de Cruz Medina, “Damas y retratos de la Corte de Felipe II”, *Canal del Museo del Prado en YouTube*, 17 de diciembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=uJQGxaYtJVU>.

²⁴ María José Rodríguez Salgado, “Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera Parte”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, (2003): 50.

Resulta reseñable que durante los primeros años del reinado de Felipe II este no promulgase ningún decreto relacionado con el lujo mientras que, durante su matrimonio con Isabel de Valois llegaron a dictarse cuatro pragmáticas; quizás esto tenga que ver con el dispendio en joyas y vestidos que podía observar en la propia casa de la reina con una situación financiera cada vez peor incluso con el incremento progresivo del presupuesto que se iba asignando:

“... los tesoreros tenían que cumplir con un aluvión de libranzas y cédulas de la reina para gastos del sastre y de las costureras, para bordados, gorgueras, gorras y guantes, cuantiosas joyas y botones con piedras preciosas, cuadros, medicinas, especias, mueves, tapices, músicos, etc. Ciertas compras de la reina eran regalos para enviar a Francia o para las visitas, pero la mayoría eran cosas para el uso y antojo de la reina y de su casa.”²⁵

La reina, a partir de lo que indica en su propio testamento, pensaba que la venta de sus propiedades en la acostumbrada almoneda, se cubrirían las deudas contraídas.²⁶

El retrato de Moro de 1560 (Figura 5.5), podría estar relacionado con su retrato vestida de novia, debido a la suntuosidad de la saya carmesí acuchillada y bordada en hilo de oro, que deja entrever unas mangas de tela de lo que podría ser oro, así como rica botonadura y guarniciones con perlas que también aparecen con las puntas de oro y en el cinto y collar junto a piedras preciosas. Su indumentaria iría en contra de prácticamente todo lo establecido en las Cortes de Toledo de 1560.



Figura 5.5. *La reina Isabel de Valois con vestido rojo* (1560). Antonio Moro

“Isabel de la Paz” como la conocerían los españoles, era clave en los acuerdos recogidos en la *Paz de Cateau Cambresis* suscrita en 1559 entre el monarca español y los franceses que entregaban así a su hija para suscribir tal acuerdo.

Este ensayo resulta fundamental a la hora de entender la personalidad de la reina. Por este motivo, me referiré varias veces a él en este capítulo al hablar de la retratada.

²⁵ Me refiero a la nota anterior, 65.

²⁶ Me refiero a la nota 24, 69.

En el retrato realizado poco después por Sofonisba Anguissola (Figura 2.1), viste saya negra gandujada, con mangas de punta y cola larga. Las mangas asoman por la saya y están forradas en lo que parece seda blanca, oro y plata. La saya se cierra por la parte delantera con alamares de perlas, que también aparecen en el cinto y collar, junto con diamantes y rubíes, que también se observan en su tocado. El cuello de puntas se remata en oro (podrían ser plaquitas cosidas como figuran en otros de sus retratos). No se respetaría ninguna de las leyes ni de 1563 ni de 1564: gandujados, guarniciones, trabajos en oro y plata o alamares “cuajan” toda la indumentaria de la reina.

Algo que también se manifiesta en el retrato de 1605 de Pantoja de la Cruz (Figura 3.2), copia del original de Anguissola que podría haberse pintado entre 1565 (fecha en que estas joyas figuran en el inventario de la reina) y 1582 (fecha en la que Argote de Molina lo menciona en su descripción de la Galería de Retratos del Pardo)²⁷, si bien esta fecha no debería sobrepasar el año 1568, año del fallecimiento de la reina en el momento de dar a luz a otra hija, momento que no superaron ninguna de las dos.

Viste saya de terciopelo negro con mangas redondas de donde salen las manguillas de seda roja acuchilladas y bordadas con hilos de plata y oro. Está guarnecida con botones de diamantes y rubíes, al igual que el cinto y el collar donde también se acompañan con perlas, al igual que en la gorra baja con la que va tocada, además de las dos vueltas que cuelgan de su cuello.

Felipe II estableció definitivamente la corte en Madrid en 1561, impulsado entre otros motivos por el desagrado que mostraba su esposa entonces, Isabel de Valois, hacia Toledo. Fue también un período importante para la tercera consorte ya que sería protagonista de uno de los pocos acontecimientos políticos en los que desempeñó un importante papel como fue el realizado en las famosas “Vistas” de Bayona a las que acudió en 1565 acompañada por el Duque de Alba con el fin de encontrarse con su madre, Catalina de Medecis, regente de Francia al haber enviudado en la misma celebración del enlace por poderes de su hija en París. Sin embargo, y aunque al principio estimó que su participación en dicho encuentro fue exitosa, las promesas luego incumplidas de la francesa en su relación con los hugonotes demostraron que no fue así.

²⁷ Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 143.

Isabel llegó de Francia acompañada por un inmenso ajuar como muestra del lujo y poder de la monarquía francesa,²⁸ pero la monarquía hispánica también necesitaba demostrar con su apariencia que era la primera potencia mundial por lo que, si bien el retrato busca el porte regio de la reina, a la vez resulta austero frente al anteriormente mencionado del vestido carmesí donde todavía se aprecia la influencia francesa, algo evidente también con la utilización de un color que no era accesible a la mayoría no sólo por su costosa obtención, sino también por las pragmáticas que lo prohibían en España y otros reinos europeos por el mismo motivo.²⁹

Todavía no había conseguido su propósito de ser madre; lo fue en 1566 cuando nació Isabel Clara Eugenia y 1567 cuando lo hizo Catalina Micaela.

Así pues, estábamos ante una época en la que los excesos de la propia reina Isabel de Valois y la majestuosidad con la que se vestía, que también pretendía llamar la atención e impresionar al propio monarca, se transmitiría a sus damas más próximas y, por ende, a todas las mujeres de la corte que se miraban en ellas, inutilizando el posible efecto que las pragmáticas dictadas en esos años pudieran haber tenido:

“Debemos pensar que seleccionar la ropa, el peinado y las joyas de antemano –ya que se tenían que pedir con anticipo al guardarropa y guardajoyas- ocuparía también bastantes horas del día anterior. Es de suponer que una parte importante de sus charlas habituales con las damas se dedicaban a esto y en general a las modas y las joyas. Y no solo por los gustos peculiares y los caprichos de una adolescente presumida. Es imprescindible darle la importancia que se merece al tema de la vestimenta y de su elección. A partir de su apariencia física, la reina proyectaba una imagen de potencia, autoridad y riqueza. La suya, la de su marido y la de sus reinos. Isabel casi siempre escogía su indumentaria por capricho, pero también sabía vestirse a veces en un estilo u otro para entonar mejor con el personaje o la ocasión. Vestirse y peinarse al estilo de una u otra “nación” en ocasiones tenía un significado político que nadie ignoraba. En general, Isabel se vestía a las últimas modas de Francia, Italia y España. Su inclinación al lujo, tanto en el vestido como en las joyas, databa de su infancia... Isabel se vestía para impresionar a todos, pero muy especialmente a su marido, por lo cual, si algún día se encontraba muy favorecida y no vía a Felipe o éste o venía a visitarla, volvía a repetir el atuendo al día siguiente o un día en que estuviera segura de que él la vería”.³⁰

²⁸ María José Rubio, *Reinas de España. Las Austrias*, 177.

²⁹ James Laver, *Breve historia del traje y la moda* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2019), 78.

³⁰ Me remito a la nota 24, 70.

Por este motivo cabe pensar que se retrataba con su mejor indumentaria y apariencia y, además, debido a la generación de copias que circulaba en ese momento (algunas de ellas para enviar a su propia madre y que, por tanto, serían vistas en la corte francesa) era importante que reflejaran lo mejor del mayor Imperio sobre la Tierra.

Otra figura relevante de esta época fue la Condesa de Ureña, cuyo cargo de camarera mayor establecía que fuera ella la que le introdujera en los usos y costumbres españoles. Su hija, **Magdalena Girón**, dama de la reina, fue de las pocas que les acompañaron a Bayona, llegando a ser una de sus favoritas, quedando a su lado hasta que murió. Tuvo



Figura 5.6. *Magdalena Girón Osuna* (ca. 1568). Atribuido a Sofonisba Anguissola

numerosos pretendientes debido a su elevada dote, incluido el duque de Urbino³¹, propietario del retrato de Sofonisba Anguissola (Figura 5.6).

Ejecutado de manera tan próxima a la modelo que, a la vista de la saya negra y la lechuguilla de puntas, así como los lazos rojos en los cabellos, no parece contravenirse ninguna pragmática en vigor en ese momento. La austeridad del retrato puede deberse, por un lado, a la juventud de la retratada y, por otro lado, a que ese año fallecería el príncipe Carlos ya encarcelado (y poco después lo haría su señora, Isabel de Valois).

Unos años más tarde, Sánchez Coello pintó a una *Joven desconocida* (Figura 3.3), con ropa de camino: un bohemio de lince y el manguito de piel marrón. El cuerpo que se vislumbra debajo parece llevar bordado en oro lo que sí podría contravenir lo establecido en las pragmáticas de 1560 y 1563.

³¹ Me remito a la nota 24, 60.



Figura 5.7. *Ana de Mendoza* (1568). Anónimo

Este retrato de **Ana de Mendoza y de la Cerda**, Princesa de Éboli, (Figura 5.7) fue ejecutado el año en que fallecieron el príncipe Carlos y la reina Isabel de Valois, con los que Ana de Mendoza mantenía un estrecho contacto por su marido, Ruy Gómez de Silva, y como dama de la reina, constituyendo el grupo ebolista en contraposición a los albistas.

La sencillez de la saya negra que viste, adornada por encima sólo con una toca de cabos y un sencillo collar de perlas, rematada en una gorguera de lienzo que podría contravenir el tamaño de lo decretado para estos cuellos de la vestimenta y sobre el que no me he detenido, ya que la pragmática correspondiente a esta pieza mencionaba únicamente al género masculino. El resto de la indumentaria resulta sujeto a normas.

Existe un retrato previo ejecutado tres años antes, en 1565, donde aparece disfrazada de pastora, y atribuido a Sofonisba Anguissola, perteneciente por tanto al círculo más íntimo de la reina junto con la Duquesa de Pastrana, y que es la primera que la retrata con el parche en el ojo.

Por su relación con el estudio realizado, merece la pena destacar que fue en 1569 cuando, alejados de Madrid, los Príncipes de Éboli adquieren el estado de Pastrana, favoreciendo la presencia morisca vinculada a la producción de seda.

Esther Alegre asegura que representaba “el ideal de la dama aristócrata culta y refinada” que le había sido inculcado por su madre, Catalina de Silva y su tía, María de Mendoza.³²

Ana de Mendoza y de la Cerda, enviudó en 1573, y, posteriormente, se vio envuelta en el escándalo de la muerte de Juan de Escobedo, secretario de Juan de Austria, lo que supuso el encarcelamiento de Antonio Pérez, secretario del Rey, y de la princesa en 1578, estando presa hasta su fallecimiento en 1592 en Pastrana.

³² Esther Alegre Carvajal, “Ana de Mendoza y de la Cerda, Princesa de Éboli y Duquesa de Pastrana”, 582.

El pequeño retrato del Instituto Valencia de Don Juan (Figura 5.8) muestra a una joven que podría ser otra de las damas de Isabel de Valois. Viste saya negra acuchillada guarnecida con botones dorados (similar a la de la Marquesa de Navas) y collar con perlas y rubíes. El cuerpo y las mangas podrían ser de seda blanca recamada en oro. El encaje del cuello es diferente al de los restantes retratos y muestra una delicada labor de aguja. El cabello lo lleva ensortijado con un aderezo de perlas y piedras similares a las del collar. En esta fecha las pragmáticas prohíben los recamados y las guarniciones en oro.



Figura 5.8. *Joven Dama*, (ca. 1570). Atribuido a Sofonisba Anguissola

Siguiendo ahora con los retratos de **Ana de Austria**, que contrajo matrimonio con su tío en 1570, dos años después del fallecimiento de su antecesora, con la que permaneció casado diez años, y que, en principio, gustó de vestir siempre a la española (había nacido en Cigales, provincia de Valladolid, en 1549). Sus padres, María, hermana del Emperador, y Maximiliano, su sobrino, contrajeron matrimonio en Valladolid en 1548 al ser llamados para ocupar la regencia durante su estancia en los Países Bajos.³³

En el retrato de Bartolomé González (Figura 2.2), que es copia de uno de Antonio Moro, posiblemente de en torno a 1570 cuando se trasladó a España por su matrimonio, viste jubón de raso blanco con bordados en rojo y galerilla blanca con botones con perlas y guarnecida con bordados en oro y puntas de oro con lazadas en rojo. El collar y cinto están cuajados de perlas y diamantes y del primero cuelga el águila bicéfala.

Las guarniciones y los bordados en oro dejan patente que tampoco seguía las indicaciones de las pragmáticas vigentes en el momento de ser retratada.

Algo similar a lo que se observa en su retrato del Museo Lázaro Galdiano (Figura 5.9) y realizado poco después por Sánchez Coello. La saya y manguillas de satén blanco y



Figura 5.9. *Ana de Austria* (1571). Alonso Sánchez Coello

³³ María José Rubio, *Reinas de España. Las Austrias*, 213.

recamadas en oro con botones de perlas en la parte superior y puntas de oro cerrando la parte inferior y mangas. Acompañado con collar y cinto cuajados de oro, diamantes con el reverso pintado de negro y perlas. La gorra baja de terciopelo negro bordada en oro con la que aparece tocada también está profusamente decorada y rematada por un joyel con rubí, diamante, una gran perla y plumas blancas.

Entre los años 1568 y 1571 se producen algunos acontecimientos luctuosos como las revueltas de los Países Bajos y de los moriscos en las Alpujarras pero 1571 será motivo de alegría para el monarca por partida doble, Ana dará a luz al infante Fernando, primero de sus hijos que no sobrevivirá a los siete años, y vencerá en la batalla de Lepanto. Es decir, este retrato se realiza en un momento de esplendor de la monarquía: una gran victoria y la garantía de un heredero cuando ya ha fallecido el príncipe Carlos. De hecho, el propio Tiziano realizará una pintura conmemorando ambos hechos.



Figura 5.10. *La dama del abanico* (ca. 1570-1573).
Alonso Sánchez Coello.

La obra de Sánchez Coello (Figura 5.10) de una mujer no identificada, muestra a una dama ricamente ataviada con una saya de seda en tono marrón oscuro, acuchillada y guarnecida con pasamanería con un motivo de cadenas doradas. Tanto el forro de la saya como el cuerpo debajo parecen de una seda similar, siendo lisa en el primero y con bordado en oro. El cuello es alto y abierto por delante a la flamenca, terminado en una pequeña lechuguilla al igual que los puños, que parecen ribeteados de un color que no es el blanco del resto. Los cabellos los lleva entrelazados en una diadema de piedras preciosas y junto con perlas y una cinta carmesí. Un sencillo collar de perlas adorna el cuello. Los guarnecidos y los hilos de oro empleados no respetarían las pragmáticas vigentes ya que, en el caso de los primeros, no se trata sólo de un ribete al borde, sino que adorna con profusión la saya.

Sin embargo, debe señalarse que se observa una contención respecto a la vulneración de las pragmáticas frente al período correspondiente al reinado de Isabel de Valois. Los tonos oscuros y las joyas austeras dotan de cierta solemnidad al retrato de esta dama no identificada pero que estaría, seguramente, muy próxima a la familia real.

Esto se cumple plenamente en el retrato realizado por Sofonisba Anguissola de la reina hacia 1573 (Figura 3.6), año del nacimiento del segundo de sus hijos, Carlos Lorenzo pero que fallecería dos años más tarde, en el que la reina viste saya negra con manguillas en seda fruncida (que podría estar gandujada, aunque no se distingue bien), y encaje en la lechuguilla y puños. Asimismo, lleva toca blanca de puntas. Este retrato, junto con el resto de los realizados por la pintora para una misma serie con el rey e infantas, cumplirían con las pragmáticas promulgadas por el soberano (salvo por el trabajo de gandujado, apenas perceptible). La solemnidad de la retratada y su indumentaria austera reflejan el espíritu de la corte filipina, contenida y espiritual, inspirada por la Contrarreforma.



Figuras 5.11. *La infanta Catalina Micaela con tití* (ca. 1573). Sofonisba Anguissola

En los retratos realizados por Sofonisba de las infantas (Figuras 2.4 y 5.11) de la misma serie (Figura 3.6) también se observa una gravedad más acorde con el espíritu de las pragmáticas, si bien ambas infantas portan sayas de seda negra acuchillada y enriquecidas con aplicaciones de terciopelo (gandujado) y cadenas de eslabones negros. No debe olvidarse que estos retratos son coincidentes en el tiempo con el traslado al Panteón Real del Escorial de los restos de monarcas ya fallecidos, de ahí las ropas y joyas negras portadas por todos ellos y sólo aliviados por las puntas de encaje en cuellos y puños.

En el retrato conjunto realizado por Sánchez Coello de las dos infantas en 1575 (Figura 2.3), ambas visten jubones y sayas con sus verdugones, con cinto de rubíes, diamantes y perlas que también llevan alrededor del cuello y en sus cabellos. Las mangas de casaca están tejidas en oro y plata lechuguilla y puños terminan en puntas de encaje. La saya que parece de terciopelo brocado está también profusamente guarnecida con pasamanería. De nuevo, la familia real parece no seguir las normas establecidas incluso cuando se trata de niñas cercanas a los diez años.

La profusión de ricas telas y guarniciones (y la no observancia de lo establecido en las diferentes pragmáticas) se percibe a partir de ahora en diferentes retratos de las infantas, como el de Sánchez Coello de la infanta **Isabel Clara Eugenia** (Figura 3.7) pintado en

1579 y donde viste saya de tafetán gris adamascado en cuadros dorados, guarnecido con botones de oro y lo que parecen diamantes con el reverso pintado en negro y lo que podría ser recamado recorriendo la saya en hilo de plata. Las manguillas están bordadas en oro y cuellos y puños terminan en encaje de puntas. El cinto y el collar están cuajados de perlas y brillantes, al igual que la gorra baja que incluye también rubíes y plumas blancas rematado por un broche.

Muchas de las joyas de Isabel de Valois pasaron a sus hijas y, algunas de ellas, a la cuarta esposa del monarca.³⁴ En los retratos de las dos infantas, tanto en su infancia como en su madurez, podemos observar cintos y collares de la propia reina que habían heredado.

Es reseñable que, en el período que dura el cuarto y último matrimonio de Felipe II, este no promulgó nuevas pragmáticas, quizás por la cierta contención que apreciaba a su alrededor y las recientes victorias. No debe dejar de señalarse que, como consecuencia de la experiencia nefasta de la organización y gestión de la casa de Isabel de Valois, establece en 1575 las “Ordenanzas y etiquetas de la casa de la reina”, ajustando el número de sus miembros o la dotación presupuestaria.

Sin embargo, y como señala Elisa García:

“... las cuantiosas cuentas de gasto de vestuario son indicativos de la importancia que otorgaba el rey a la imagen exterior de su esposa. Pero no sólo ella se benefició de esas especiales prebendas, sino que fue extensivo a su entorno más próximo, desde las mujeres de la cámara a otras servidoras de menor rango... Muchas veces se entregaban trajes elaborados *ad hoc* para los esponsales de estas mujeres, pero en ocasiones eran los propios vestidos lucidos por la reina o las infantas los que se incorporaban al guardarropa de las servidoras.”³⁵

Con el fallecimiento de Ana de Austria, las infantas asumirían el papel femenino de representación en la corte ostentado hasta entonces por las reinas, especialmente la mayor de ellas y favorita de su padre, Isabel Clara Eugenia.

“Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela atemperaron la austeridad que reinaba en la corte española de finales del siglo XVI y, a través de la riqueza, colorido de sus vestidos y adornos,

³⁴ Elisa García Prieto, *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2018), 161-162.

Este libro permite conocer la organización de la casa de la reina. Analiza su composición con Isabel de Valois y el cambio experimentado con Ana de Austria, más cercano al estilo austero del monarca.

³⁵ Me refiero a la nota anterior.

expresaron el prestigio y el poder de su padre. Mientras el monarca hacía valer con su imagen sencilla las ideas de la Contrarreforma, sus hijas reforzaron estos principios valiéndose de otros preceptos. Ataviadas con trajes y aditamentos que superaban en lujo y en profusión a los del rey, como también correspondía a su condición femenina, consolidaban su pompa y aparecían como “princesas cristianas” subrayando la importancia de la contención y del decoro a través de su indumentaria...”³⁶



Figura 5.12. *La infanta Catalina Micaela de Austria (ca. 1585)*. Juan Pantoja de la Cruz (atribuido a)

En los retratos de **Catalina Micaela** de 1584 de Sánchez Coello (Figura 3.4) y de 1585 de Pantoja de la Cruz (Figura 5.12), si bien la saya de raso negro parece imprimir más severidad a los retratos, las manguillas de raso blanco bordadas en oro, las puntas de perlas y oro rematadas con lazos blancos cerrando la parte baja delantera de la misma y sus mangas, así como el gandujado de terciopelo negro y las guarniciones de oro y perlas que la decoran profusamente y aparecen de nuevo en el cinto y collar, junto con diamantes y rubíes y en la gorra alta de terciopelo negro rematada por plumas, muestran una vez más que las leyes no eran seguidas

por la familia real, ni siquiera en una labor ejemplarizante. No obstante, debe recordarse que en 1584 la infanta contrajo matrimonio con el duque de Saboya por lo que en su nueva corte podría haber optado por vestir de otra manera, aunque siguió haciéndolo a la española, eso sí, sin renunciar al lujo.

En un retrato posterior del Museo Lázaro Galdiano (Figura 5.13), Catalina Micaela viste saya de seda negra recamada en oro con manguillas de seda blanca y bordadas en oro, cerrada por puntas de oro en su parte inferior, cuello y puños de puntas, cinto y collar de diamantes y perlas y gorra alta de terciopelo negro profusamente decorada con perlas, oro y plumas. Se observa una decoración de la indumentaria ya mucho más profusa y ricamente guarnecida, incluso en el



Figura 5.13. *Catalina Micaela, Duquesa de Saboya (ca. 1585-1591)*. Anónimo.

³⁶ María Albadalejo Martínez, “Apariencia y representación de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II” (Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2011), 550.

tocado de la cabeza, ya muy alejada de cualquiera de las leyes suntuarias españolas, si bien en la Italia española también existían.³⁷ Debe recordarse que en la Pragmática de 1590 se daba un plazo adicional de seis años para cumplir lo establecido en la de Monzón de 1563.

“... se trataron de poner en marcha leyes restrictivas al consumo que señalaban a las mujeres de la corte, y muy en especial a la infanta –se refiere a Isabel Clara Eugenia-, como modelos para un vestir sobrio y equilibrado. No deja de ser una curiosa contradicción a la vista de los elevados gastos que hacía la casa para vestir a las mujeres de la familia real y a su cortejo”.³⁸

En el caso de Isabel Clara Eugenia, sin embargo, Almudena Pérez de Tudela manifiesta a este respecto, y sobre la indumentaria que vestía la infanta en España, refiriéndose al año 1595:

“Ese año, la infanta y sus damas vestirían de luto con sayas de raso negro de tiritana³⁹ por la muerte del achiduke Ernesto, con quien Isabel pensaba casarse. Las guarniciones de estos vestidos eran conformes a la pragmática, siendo la familia real quien sentaba ejemplo.”⁴⁰

El retrato de Pulzone (Figura 5.14) muestra a una dama con saya de seda negra guarnecida con botones de oro y lo que podrían ser diamantes con el reverso pintado en negro. Tanto las mangas como la parte inferior delantera están guarnecidas con puntas de oro y perlas con lazos de lo que parece raso. Las mangas de seda blanca están decoradas con perlas y recamados de oro. Tanto la lechuguilla del cuello como los puños terminan en encaje de puntas. Lleva collar y cinto de oro con perlas y diamantes, colgando del primero un gran rubí de forma irregular. Asimismo, lleva una toca de



Figura 5.14. *Retrato de dama* (ca. 1585). Scipione Pulzone

³⁷ Gabriel Guarino, “Modas españolas y leyes suntuarias en la Italia de los Austrias”, 233-250.

³⁸ Me refiero a la nota 34, 166.

³⁹ “Tiritaña: Esta era una sedilla análoga al tafetán doble, según dispone la Pragmática de Felipe II, por estas palabras: “Las tiritañas han de llevar la misma cuenta de la seda que lleva un tafetán doble, y ha de ser buena y limpia” en Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, 123.

⁴⁰ Almudena Pérez de Tudela, “El traje en la corte de Felipe II: las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”, 346.

puntas con filo de oro sobre los hombros, así como vueltas de perlas que completan su indumentaria.

Aunque la Pragmática de 1593, permitió posteriormente guarnecer los jubones con molinillo de oro o plata en costuras y cuajar de molinillos o trencillas de oro o plata los jubones de raso, no está vigente en el momento de realizar este retrato.

En el retrato del Museo del Prado de Pantoja de la Cruz (Figura 2.5), retratada con posterioridad al fallecimiento de Felipe II y siendo ya soberana de los Países Bajos, viste saya negra recamada con espirales y amebas en oro y plata, así como “lechuguilla punteada” y también puños de las mismas características. Las manguillas de raso acuchillado están bordadas también en plata. La parte inferior de la saya y sus mangas están guarnecidas con puntas cuajadas de piedras preciosas y perlas, al igual que el cinto y el collar de diamantes con el reverso pintado de negro y perlas que se une también a las vueltas de perlas. En la cabeza porta un peinado denominado de “alto copete” rematado con diadema con perlas y que, precisamente acompañaba a eso grandes cuellos de blonda. A este respecto, la pragmática mencionada habla de guarnecidos en el jubón, esto es, en la mitad superior, mientras que aquí se observa ese tipo de guarnecidos también en la parte inferior de la saya.

Entre las fechas de fallecimiento de Ana de Austria y la del propio monarca, este dictó cinco pragmáticas, posiblemente estrechamente vinculadas a la situación de penuria económica generalizada del reino, agravada después de la derrota de la Armada Invencible en 1588.

El análisis de diferentes retratos de corte, tanto de miembros de la familia real, como de otras damas fuera de ella, han revelado el incumplimiento sistemático de lo promulgado por aquellas.

“Los retratos de la reina Isabel nos muestran a una joven pequeña, pálida, con facciones fuertes, pero no muy robusta, que casi desaparece envuelta en lujosísimos vestidos y sombreros cuajados de joyas. La riqueza de su atuendo deslumbra y encubre al personaje. Ésta es sin duda la imagen que ella misma quería proyectar, resaltando su posición, buen gusto y riqueza, y encubriendo su cuerpo y su ser”.⁴¹

⁴¹ Me remito a la nota 24, 97.

Si bien estos retratos eran realizados con sus mejores galas y, a diario, no vestirían así, se ha observado que sólo en momentos puntuales se aprecia esa contención en las pinturas con el fin de lanzar un mensaje muy preciso como es el caso de los retratos de Sofonisba de la reina Ana y las infantas, todas ellas vestidas de negro en el momento de traslado de miembros de la familia al Panteón Real; la sobriedad de la propia retratada, como parece ser el caso de Magdalena Girón, o la situación temporal de la retratada, como pudiera ser el caso de la princesa de Éboli en un momento en el que la corte atravesaba por un difícil momento por los fallecimientos de dos miembros de la familia real.

6. CONCLUSIONES

El objeto de este trabajo, como se ha indicado en su *Introducción*, ha sido verificar, a partir de una selección de retratos femeninos de la corte española durante el reinado de Felipe II (1555-1598), el grado de cumplimiento, en cuanto a indumentaria, de los preceptos de las leyes suntuarias promulgadas en la segunda mitad del siglo XVI.

Para ello se ha considerado imprescindible reflexionar brevemente sobre el retrato pictórico constatando que las funciones del retrato real y del resto de miembros de la corte eran: fijar y conservar los rasgos de la persona (de una forma idealizada, eliminando cualquier rastro de defecto físico), perpetuar su memoria (o la de su linaje, en el caso de los Austria) y emotiva (como ocurre con los retratos de Juana de Austria en el Monasterio de las Descalzas Reales).

Felipe II continuó la tradición de los Hasburgo (siguiendo la etiqueta borgoñona a partir del año 1548). Será un retrato que busque legitimar su poder y el del resto de integrantes de la familia real, algo presente no sólo en las galerías de retratos reales, sino en las de otros miembros de la corte o aristocracia tanto secular, como eclesiástica. Resultará imprescindible cuidar los detalles ya que los retratos serán la proyección exterior de su imagen, de su poder.

Los cortesanos buscaban también legitimar su posición en la corte a través de la imitación de los retratos reales, que eran realizados por los mismos pintores. Se multiplicaron las galerías de retratos, de Felipe II y también las de miembros de la nobleza que, miméticamente, las formaban en sus palacios, intercambiándose retratos originales y copias. En concreto, en el retrato femenino de corte se manifiesta la filosofía de la monarquía, con la humildad y modestia como principales características, así como el reflejo del estatus de la retratada en cada momento de su etapa vital.

Asimismo, se ha reflexionado sobre la influencia que la indumentaria de las retratadas ejerció sobre la moda de la época, concluyendo que la moda de la segunda mitad del siglo XVI estaba condicionada por el poder ejercido por las potencias europeas dominantes. “Vestir a la española” era válido para España, así como para los territorios gobernados directamente por Felipe II y en otros sobre los que ejercía influencia. Las consortes reales eran el espejo del hogar y del reino y sus retratos, o las copias que de ellos circulaban, recorrían las cortes europeas; eran la forma visible de mostrar la riqueza y el poder económico de España.

Era una moda austera, contenida, reflejo del espíritu español de la Contrarreforma y sus valores morales y estéticos, de la que tanto las diferentes esposas de Felipe II como las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela fueron ejemplo.

Las principales características de la moda femenina española eran las prendas interiores: cartón de pecho, verdugado y chapines que, sin verse, conformaban su imagen exterior. Aunque se utilizaban ricos textiles y las infantas exhibían colores, la indumentaria se caracterizaba por el predominio del negro “ala de cuervo”.

La indumentaria masculina en el Renacimiento fue, incluso, más rica que la femenina, pero la imagen de Felipe II, su progresivo giro hacia una vestimenta austera y en negro, fue trasladándose a toda la corte y no sólo la española, sino que fue imitado en el resto de Europa. Las modas las establecen los poderosos y en ese momento él era el gobernante del Imperio “donde nunca se ponía el Sol”.

La corte de Felipe II, austera y contenida en el lujo, precisaba unas leyes suntuarias que trasladaran ese espíritu a la indumentaria de toda la corte y a los territorios dominados. Las normas pretendían extender el espíritu nacional y establecer las diferencias entre los diferentes estamentos a partir de su apariencia física, destacando que los patrones, las hechuras, eran las mismas para todos y la diferencia la marcaban los textiles y las guarniciones. El éxito de las leyes suntuarias, de las pragmáticas promulgadas, residía en su cumplimiento por parte de los miembros de la casa real pues, por emulación, serían asumidas por el resto de individuos.

El análisis de los retratos seleccionados para este trabajo, tanto los de miembros de la familia real, como los de mujeres estrechamente unidas a la corte han revelado el sistemático incumplimiento de lo dictado por las leyes suntuarias. El incumplimiento de la norma plantea dudas sobre el motivo que lo sostiene. Quizá posar para un retrato, excepcional por inhabitual, fuera un acto en el que la retratada adoptara una indumentaria conscientemente exenta de la sujeción a norma. O quizá, que incumplir la norma no supusiera mayor consecuencia que asumir que quien la dicta tiene la dispensa de obedecerla.

Desde un punto de vista legal, que la familia del rey no obedeciera las normas parece haber sido una real elección, pues en los decretos no se hace mención específica a

concesiones, salvo en las relativas al luto. Es más, posteriormente, cuando los cuellos con las lechuguillas alcancen grandes dimensiones y complejidad en la corte de Felipe III y Felipe IV, será durante el reinado del último cuando, gracias a la Pragmática de 1623, se logre su desaparición y su sustitución por la valona y, lo que es más importante, su eliminación en su propio guardarropa, contribuyendo a mostrar un ejemplo de su cumplimiento.

Puede concluirse que los retratos analizados en este trabajo reflejan el incumplimiento de lo establecido en las leyes suntuarias en cuanto a indumentaria femenina de la segunda mitad del siglo XVI tanto en lo que se refiere a la familia real, como a los miembros de la corte, que, a modo de referente, les imitaban.

Pero, quizá, y como ocurre en cualquier trabajo de investigación, más que las conclusiones, lo que permite avanzar son las dudas que quedan pendientes. Es por eso que mi ambición es que este trabajo no sea más que el punto de partida de futuras investigaciones que consigan dar respuesta a las preguntas aquí planteadas.

CATÁLOGO DE OBRAS SELECCIONADAS

Como se ha indicado en el estudio, las obras son retratos de miembros de la familia real de Felipe II: su hermana Juana de Austria; las consortes (María Manuela de Portugal, María Tudor, Isabel de Valois y Ana de Austria); las infantas (Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela); así como otros miembros de la corte, bien de la nobleza, como Ana de Mendoza o damas al servicio de las reinas, como es el caso Magdalena Girón Osuna con Isabel de Valois.

Se propone una relación de obras (con su correspondiente ficha), pertenecientes, 18 al Museo Nacional del Prado, 2 al Museo Lázaro Galdiano, 1 a la Fundación Ducal Medinaceli, 1 al Instituto Valencia de Don Juan, 1 a la Galleria Sabaude de Turín, 1 al Museo Cívico de Pésaro y 3 a colecciones particulares.

Se han incluido retratos de algunas de estas mujeres a diferentes edades con el fin de poder ver su evolución, así como el posible impacto de las pragmáticas dictadas en la segunda mitad del siglo XVI. Cuando son varios los correspondientes a una de ellas, es en el primero donde se ha incluido una pequeña reseña biográfica.

Los retratos se han ordenado cronológicamente dentro de cada grupo: miembros de la familia real y corte.

Asimismo, en caso de que un cuadro sea una copia debe ser analizado cuidadosamente a la luz de las leyes suntuarias ya que pudieron haber sido decretadas posteriormente a la fecha de la pintura original, como ocurre con el retrato de una joven Ana de Austria pintado por Bartolomé González siguiendo a Antonio Moro.

Finalmente, señalar que el origen de la información de las fichas es el que figura en las referencias a pie de página. El formato de las referencias bibliográficas corresponde al de las instituciones de origen o formato en el catálogo de consulta. En el caso de que no se indique, como son los números de inventario, bibliografía o exposiciones en las que ha participado, la información se ha obtenido del propio Museo, bien en su página web o, en el caso del Prado, en su Centro de Documentación, ubicado en el Casón del Buen Retiro, y en el Sistema de Acceso a las Colecciones (SAC), accesible desde la Sala de Consulta.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II



Ilustración 1. Figura 5.2.

Juan Pantoja de la Cruz

Juana de Austria, hermana de Felipe II, princesa de Portugal

Finales del siglo XVI-Principios del siglo XVII

Óleo sobre lienzo

208 x 126 cm.

P004159

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1794, nº 857).

Tema

“Hija de Carlos V, doña Juana de Austria se desposó en 1553 con don Juan Manuel, príncipe de Portugal, que falleció en enero de 1554, días antes de que Juana diera a luz a su hijo don Sebastián, rey de Portugal entre 1568 y 1578. Pocos meses después, sus deberes dinásticos le obligaron a abandonar Portugal sin su hijo para ejercer la regencia de España entre 1554 y 1559, primero en nombre de sus padres y después en el de su hermano Felipe II. De fuertes convicciones religiosas, en 1554 ingresó en la Compañía de Jesús bajo el seudónimo de Mateo Sánchez y en 1559 fundó el convento de las Descalzas Reales donde residió y descansan sus restos”.¹

“Este retrato es una de las distintas versiones de la misma composición: se cree que todas las versiones son de retratos producidos por Antonio Moro para conmemorar el matrimonio de la retratada.

Las hebillas del cinturón llevan el emblema de columna favorito de los Hasburgo, tal vez en alusión al lema y recurso de Carlos V, “Non Plus Ultra”. Juan, como primo de Juana, era también un Hasburgo; la inclusión de este emblema, por tanto, hacía hincapié en el vínculo familiar de la pareja durante el periodo de ausencia entre su matrimonio en el año 1552 y la llegada de Juana a Portugal en enero de 1554². A lo largo de este período se intercambiaron retratos.

Lleva pendientes con cruz y perlas y del cuello de encaje destaca el collar doble de perlas. 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 piedras preciosas. Va tocada con una gorra de terciopelo adornada con perlas y plumas blancas”.³

¹ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>. Texto extractado de Pilar Silva Maroto, en *El retrato del Renacimiento* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), 400.

² Según el *Diccionario Biográfico Español*, consultado el 01/12/2019, <http://dbe.rah.es/>, se desposó en 1552 y llegó a Portugal en noviembre de 1553.

³ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>. Texto extractado de A.R., en *La moda española en el siglo de Oro* (Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes Castilla-La Mancha, 2015), 188.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Bibliografía:

Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: inventario general de pinturas, I*, Museo del Prado, Espasa Calpe, Madrid, 1990, pp. nº533.

Ruiz Gómez, Leticia, *En nombre del rey. El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Urtekaria. *Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2006, pp. 95.

Ruiz Gómez, Leticia, *En nombre del Rey 'El retrato de Juana de Austria' del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, *Buletina*, 6.II, 2007, pp. 85-123 [94 fg.2].

Orihuela, M. Pérez, L., *El Prado Disperso. Obras depositadas en la embajada de España en Buenos Aires*, *Boletín del Museo del Prado*, XXXV, 2017, pp. 122-126 [122].

Museo del Prado

Inventarios: 1854-1858: 533; 1857: 533; 1872-1907: 928

Ubicación: Buenos Aires-Embajada de España en Buenos Aires (Depósito)

Exposición: No disponible

Ilustración 2. Figura 3.5.

Antonio Moro

Juana de Austria

1559-1561

Óleo sobre lienzo

195 x 105 cm.

Marcas y núms.: 1100 y 1790, ángulo inferior izquierdo

P0 2112

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1794, nº 1100).



Tema

“Moro hizo este retrato durante su segundo viaje a España entre 1559 y 1561, cuando doña Juana (1535-1573) ya no era regente. Fue un encargo personal y permaneció en sus manos hasta su muerte.

La pose y los atributos, como la silla, símbolo del poder, acentúan la majestad que se desprende de la princesa, dotada de una gran firmeza y capacidad para gobernar, tanta que algunos que la conocieron siendo regente aludieron al carácter varonil de su voluntad. El pintor la muestra de cuerpo entero a escala natural y en posición de tres cuartos, de pie, sujetando el pañuelo y los guantes en la mano izquierda y con la derecha apoyada en el sillón, dispuesto en un plano oblicuo para aumentar la profundidad”.⁴

“Va vestida con saya entera de seda negra, aliviada por una 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. Carmen Bemis dice 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 obligaban a llevar la cabeza erguida, fueron uno de los rasgos más característicos de la moda española y de las que la imitaron» y presenta este retrato como ejemplo.⁵

Ante un fondo oscuro, a base de ocre y grises, que resalta la sensación de aislamiento y de distancia, con gran economía de medios –aunque sin renunciar a la técnica minuciosa que caracteriza sus retratos-, el pintor crea un espacio en el que se destaca el volumen de la princesa, iluminada desde la izquierda. El traje de tafetán de seda negra adecuado a su condición de viuda, le otorga una sensación de majestad. La figura de oro colgada de la manteleta blanca que cubre sus hombros, supuestamente Hércules con la clava, mítico antepasado de la monarquía hispana, se convierte en atributo dinástico”.⁶

⁴ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Pilar Silva Maroto, en *El retrato del Renacimiento*, 400.

⁵ Elisa Bermejo, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990), 138.

⁶ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Pilar Silva Maroto, en *El retrato del Renacimiento*, 400.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Bibliografía:

Pérez Pastor, C, *Inventarios de los bienes que quedaron por fin y muerte de doña Juana, princesa de Portugal, infanta de Castilla, 1573*, Boletín de la Real Academia Española, IX, 1914, pp. 315-380 [365] nº41.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 138.

Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado: inventario general de pinturas, I*, Museo del Prado, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 90.

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle [textos: Mina Gregori., Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 136/lám.21.

La monarquía hispánica: Felipe II, un monarca y su época, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998.

Jordan, Annemarie, *Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554. La imagen de una princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita*, Reales Sitios, 39, 2002, pp. 42-65 [61].

Kusche, Maria, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 39, 127.

Museo Nacional del Prado, *El retrato español: del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 329.

Ruiz Gómez, Leticia, *En nombre del Rey 'El retrato de Juana de Austria' del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Buletina, 6.II, 2007, pp. 85-123 [116].

El retrato del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, pp. 400-401.

Zalama, Miguel Angel, Juana I. *Arte, poder y cultura en torno a una reina que no...*, Centro de Estudios Europa Hispanica, 2010, pp. 341.

Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [323].

Portús, Javier, *Velázquez and the Celebration of Painting: The Golden Age in the Museo del Prado, The Yomiuri Shimbun: The National Museum of Western Art*, Tokio, 2018, pp. n.23.

Museo del Prado

Inventarios: 1834: 1100; 1854-1858: 1792; 1872-1907: 1486; 1910-1996: 2112.

Ubicación: Sala 056 (expuesto)

Exposición:

Retrato de España. Obras maestras del Prado Houston 16.12.2012 - 31.03.2013

Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado Houston TX 15.12.2012 - 31.03.2013

Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado Brisbane 22.07.2012 - 04.11.2012

Retrato de España. Obras maestras del Prado Brisbane, Australia 21.07.2012 - 04.11.2012

Retratos del Renacimiento Londres 15.10.2008 - 18.01.2009

El retrato del Renacimiento Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008

El retrato español. Del Greco a Picasso Madrid 20.10.2004 - 06.02.2005

El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998 - 10.01.1999

Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI Lisboa 22.05.1998 - 26.07.1998

Ilustración 3. Figura 5.1.

Anónimo

María Manuela de Portugal

Siglo XVI

Óleo sobre lienzo

193 x 102 cm.

P004019

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Adquisición a Valentín Carderera, 1848



Tema

“María Manuela de Portugal, hija de Juan III de Portugal y de Catalina de Austria, casó con el rey español, Felipe II. Retrato basado en un retrato realizado en 1542 por Antoine Trouvéon, actualmente perdido. Recoge la estancia en Lisboa de la misión diplomática francesa, en 1542, de la que formaba parte el pintor Antoine Trouvéon, a quien le encargan los retratos de la familia real. La princesa, lujosamente vestida, adorna su cabeza con una corona de flores, ricas joyas con el águila representada en el cinturón, y sostiene entre sus manos un abanico, de tipo japonés empleado en el teatro, símbolo de estatus. En 1542 llega a la corte de Lisboa la primera delegación que desde Oriente visitaba Europa. Se trata de la delegación de Ceilán con sus correspondientes regalos para los reyes portugueses. El aprecio de estos objetos por su rareza, valor económico y artístico, se refleja en la inclusión de algunos de ellos en la dote que María Manuela de Portugal aporta a su matrimonio con Felipe II, -entre otros objetos de Ceilán, una caja de marfil y zafiros que adquiere Dña. Mencía de Mendoza al fallecimiento de la reina y años más tarde se subasta en Venecia-, pero lo más interesante, es la adopción por la corte portuguesa del uso del abanico como elemento de etiqueta y coquetería. María Manuela, que solía cubrir su cara con un abanico, introduce en Madrid esta costumbre”.⁷

Bibliografía:

Jordan, Annemarie, *Retrato de Corte Em Portugal. O Legado de Antonio Moro 1552-*, Quetzal Editores, 1994.

Goffen, Rona, *Titian's Women*, Yale University Press, Yale, 1994, pp. 112 / lám. 69.

Sánchez del Peral y López, J.R, 'Oriente como inspiración de la pintura en las Colecciones Reales españolas' en: *Oriente en Palacio. Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales españolas*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2003, pp. 267-271.

Jordan Gschwend, A., *Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert*, Revue de l'Art, 159, 2008, pp. 11-20.

Elfenbeine aus Ceylon : Luxusgüter für Katharina von Habsbur..., Museum Rietberg Zürich, 2010, pp. 105.

Museo del Prado

Inv. Real Museo, 1857. Núm. 2931.

2931. / Id. de D^a María de / Portugal 1^a muger de Felipe 2^o. / de cuerpo entero con bastidor. / Alto 6 Pies, 10 Pulg; Ancho 3 Pies, 7 Pulg.

Ubicación: Madrid - Tribunal Supremo de Justicia (Depósito)

Exposición:

Ivories from Ceylon - Luxury Goods of the Renaissance Zurich 27.11.2010 - 13.03.2011

Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales Madrid 01.03.2003 - 30.06.2003

⁷ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Jordan Gschwend, A. y Beltz, J.: *Elfenbeine aus Ceylon: Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)*

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II



Ilustración 4. Figura 3.1.

Antonio Moro

María Tudor, reina de Inglaterra, segunda mujer de Felipe II

1554

Óleo sobre lienzo

109 x 84 cm.

P002108

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Bruselas, Palacio de Coudenberg, bienes para enviar a España, 1556; Yuste, Cáceres, 1558; Real Alcázar, Madrid, pieza en que duerme S. M. en el cuarto bajo de verano, 1636, nº 873; Real Alcázar, Madrid, piezas pequeñas de las bóvedas, 1666, nº 419; Real Alcázar, Madrid, bóvedas que caen a la priora-piezas pequeñas de las Bóvedas que salen a la Priora, 1686, s.n.; Real Alcázar, Madrid, piezas pequeñas de las bóvedas que salen a la Priora, 1700, nº 420; Palacio Real Nuevo, Madrid, primera sala de la Furriera, 1747, nº 69; Palacio Real Nuevo, antecámara de su majestad, 1772, nº 182; Palacio Real Nuevo, Madrid, pieza de comer, 1794, s.n.; Palacio Real, Madrid, pieza de comer, 1814-1818, s.n.).

Tema

“Hija única de Enrique VIII de Inglaterra y de Catalina de Aragón, María fue declarada bastarda al repudiar el Rey a su madre. Tras morir su hermanastro Eduardo VI, en octubre de 1553 fue proclamada reina, restaurando la fe católica. Ante las ventajas que tenía para España una unión con Inglaterra, al declinar el Emperador, su prometido durante muchos años, María de Hungría convenció a María Tudor para que se casara con el príncipe Felipe, once años menor que ella. En julio de 1554 se desposaron en Winchester. Mientras su esposo luchaba en Francia, en noviembre de 1558 fallecía María Tudor, truncando los intereses hispanos

En 1604 Karel van Mander, en la biografía de Antonio Moro, da cuenta del viaje que éste realizó a Londres en 1554 a instancias de Carlos V para hacer el retrato de María Tudor (1516-1558) y del éxito obtenido por él.

Sedente, sin llegar a ser de cuerpo entero, sigue el modelo de Rafael en el retrato de Julio II de 1512 (Londres, National Gallery) y el de Isabel de Requesens de 1518 (París, Musée du Louvre). El pintor muestra a la reina de tres cuartos en un sillón de terciopelo carmesí, símbolo de la soberanía, magníficamente bordado contra lo que es habitual, dispuesto en un plano oblicuo para aumentar la profundidad espacial, sosteniendo la rosa roja de los Tudor en la mano derecha y guantes de pedrería en la izquierda. Lleva un traje rameado gris, un sobretodo morado, el tocado, los puños y el cinturón cubiertos de perlas y piedras preciosas y la joya que le regaló el príncipe Felipe en el cuello.

Moro representa a María Tudor con actitud tensa y algo envarada. No embellece sus rasgos poco agraciados de acuerdo con el decoro propio de su rango, pero la dota de un aire mayestático que mitiga su fealdad y, con su pincel minucioso y la riqueza de su color emulando a Holbein, logra exteriorizar la fortaleza de su carácter ante la adversidad”.⁸

⁸ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Pilar Silva Maroto, en *El retrato del Renacimiento*, 398.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Bibliografía:

- Hendy, Philip, *European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum*, 1974, pp. 165.
- Friedländer, Max J., *Early netherlandish painting*, A.W.Sijthoff, Leyden, 1975, pp. 64,102 lám.175 n.352.
- Campbell, Lorne, *The early flemish pictures in the collection of Her Majesty*, Cambridge University Press, Cambridge-Londres, 1985, pp. XXVI.
- Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14t*, Yale University Press, New Haven.Londres, 1990, pp. 61, 107, 124, 197 y 198.
- Brown, Jonathan, *Painting in Spain 1500-1700*, Yale University Press, Yale, 1998, pp. 50/ lám.68.
- Checa Cremades, F, *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su ép...*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los cent..., Madrid, 1998, pp. 294-296.
- Castillo-Ojugas, Antonio, *Una visita médica al Museo del Prado*, You & Us, Madrid, 1998, pp. 19.
- Woodall, Joanna, *Anthonis Mor: art and authority*, Waanders, Zwolle, 2007, pp. 262.
- Rose, Barbara, "Antonio Moro y los orígenes del retrato de corte español" en: *In sapientia libertas : escritos en homenaje al profesor Alf...*, Museo Nacional del Prado: Fundac, Madrid, 2007, pp. 172-181.
- El retrato del Renacimiento*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008, pp. 398-399.
- Torre Fazio, Julia de la, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Bodart, Diane H, 'Quizá mejor de Tiziano: Antonio Moro retratista' En: *Maestros en la sombra*, Fundación Amigos Museo del Prado, Madrid, 2013, pp. 131-162 [149].
- Pérez de Tudela, A, Varia. "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entreda al servicio de Felipe II", *Archivo español de arte*, LXXXIX Octubre - Diciembre, 2016, pp. 423-429 [427].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe IV, Alcázar de Madrid, 1636. Núm. 873; Inv. Felipe IV, Alcázar de Madrid, 1666. Núm. 419; Inv. Felipe IV, Alcázar de Madrid, 1686. Núm. s. n.; Inv. Testamentaría Carlos II, Alcázar de Madrid, 1701-1703. Núm. 420; Inv. Felipe V, Palacio Nuevo, 1747. Núm. 69; Inv. Carlos III, Palacio Nuevo, 1772. Núm. 182; Inv. Testamentaría Carlos III, Palacio Nuevo, 1794. Núm. s. n.; Inv. Fernando VII, Palacio Nuevo, 1814-1818. Núm. s. n.; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1446; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 1484.

Ubicación: Sala 056 (expuesto)

Exposición:

El retrato del Renacimiento Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008

Picasso. Tradición y Vanguardia Madrid 06.06.2006 - 03.09.2006

Ilustración 5. Figura 5.5.

Antonio Moro
La reina Isabel de Valois con vestido rojo
Ca. 1560
Óleo sobre tabla
104 x 84 cm.



Madrid, Colección Várez Fisa

Procedencia: Reginal Cholmondeley, Condober Hall Shrewsbury; Christie's, lote 59 (6 de marzo, 1897); al parecer volvió a la familia propietaria que lo legó a los últimos poseedores. Adquirido por su actual propietario en Mónaco (15 de junio de 1986).⁹

Tema

“El matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois venía a afianzar la ansiada paz entre Francia y España, sellada en 1599 con la firma entre ambos países del tratado de Cateau-Cambrésis. Tercer matrimonio para el rey, primero para su esposa, esta unión formaba parte de la política de alianzas matrimoniales de la Casa de Austria, en las que el papel femenino cobraba pleno sentido por su participación en la sucesión biológica y continuidad de la dinastía. Isabel de Valois (1546-1568) era hija de Enrique II, rey de Francia, y de Catalina de Médicis”.¹⁰

“La imagen de Isabel de Valois con un suntuoso vestido de seda roja profusamente decorado con cortes o rajadas y provista de vistosas joyas debió de complacer a la retratada, una reina que aportó a la corte española unos hábitos de lujo y sofisticación propios del mundo francés del que provenía.”¹¹

Parece, por tanto, lógico suponer que el traje, de gran aparato, que luce Isabel de Valois en este retrato pudiera ser el que vistió en la ceremonia de la boda. 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 Sesá y en las de la Condesa de Niebla, celebradas ambas en 1541... llevaban 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 algo muy importante: «Las caprichosas mangas de encima, de la Duquesa, se repiten en retratos del reinado de Felipe II». La simple comparación de la ilustración, que Bernis publica, con el retrato de Isabel de Valois permite comprobar el absoluto parentesco de los complicados cortes en las mangas de los trajes de estas dos grandes damas y la posible conclusión de que fuera moda reservada, durante varios años, para el ceremonial de esponsales.¹²

Se viene considerando que el retrato original, realizado sobre tabla, se debe a Antonio Moro -pues hay una copia realizada por Alonso Sánchez Coello sobre lienzo ese mismo año y perteneciente también a la Colección Várez Fisa- si bien para Kusche no pueden atribuirse ninguno de los cuadros a estos dos autores sino a Jorge de la Rúa para el original y un artista del círculo de Clouet para las dos copias mencionadas. Por ello, la obra se fecha en los primeros meses de 1560.

⁹ Elisa Bermejo, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, 131.

¹⁰ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Judith Ara Lázaro, en *El retrato español en el Museo del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006), 54.

¹¹ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, *El retrato en el Renacimiento*, 344.

¹² Elisa Bermejo, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, 131.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

A principios de ese año, Isabel llega a la corte española – el matrimonio con Felipe II se hizo efectivo el 31 de enero- y poco después Moro regresaría definitivamente a los Países Bajos. El esquema general de la obra mantiene los rasgos característicos de los retratos que desde la década anterior se habían impuesto para la representación de la dinastía Hasburgo.

La reina aparece de pie, ligeramente girada hacia la izquierda y con el rostro en tres cuartos, fuertemente iluminado desde el lateral izquierdo. Con una mano sostiene un pañuelo de hilo, elemento habitual para ocupar las manos femeninas, mientras que la otra se había convertido en símbolo de la *autoritas* regia y que concuerda con el aspecto hierático y serio de la joven reina quien, por entonces, tan sólo contaba catorce años.

La figura se destaca sobre un fondo muy oscuro que contrasta con la iluminación y aumenta la sensación de presencia real de Isabel. Es probable que fuera de mayores dimensiones. Así lo probaría el hecho de que tanto el pañuelo como la mano enguantada aparezcan recortados.

La realización de copias de retratos reales fue una práctica muy habitual, y las razones que las explican son diversas, insertándose en parte en la misma génesis del retrato de corte. La divulgación de las efigies reales era especialmente para concertar matrimonios, afianzar la pertenencia dinástica o fijar sentimientos de afecto y adhesión. En este caso, la repetición del retrato de la nueva esposa de Felipe II resultaba especialmente oportuna en tanto que servía para subrayar la nueva relación hispano-francesa en el marco europeo, tras un largo período de desavenencias y conflictos armados”.¹³

Bibliografía:

Breuer, S, “Alonso Sánchez Coello, vida y obra”, en J.M. Serrera et al., *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid. Museo del Prado, 1990, pp.131-133.

Falomir, M, “Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II”, en F. Checa Cremades et al., *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 1998, pp. 302-305.

Kusche, M. *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores*, 2003, pp. 153-157.

Ubicación: Colección Várez Fisa

Exposición:

El retrato en el Renacimiento Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008

¹³ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, *El retrato en el Renacimiento*, 344.



Ilustración 6. Figura 3.2.

Juan Pantoja de la Cruz

La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II

Ca. 1605

Óleo sobre lienzo

120,1 x 84 cm.

P0 1030

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real.

Tema

“ En este retrato viste una saya de terciopelo negro con mangas redondas de la 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. Así vestiría la francesa en acontecimientos solemnes, en los que 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 escriben en su inventario”.¹⁴

“Sus manos se entretienen con un curioso espantador de pulgas, con cabeza de marta, objeto relacionado con el poder desde la Antigüedad e indicativo del rango social de la retratada, pero escasamente utilizado en los retratos femeninos españoles que conservamos de la época. Sofonisba supo adaptar la fórmula habitual del retrato femenino de la Casa de Austria, tanto en la presentación de la figura de la reina en tres cuartos como en los elementos de atrezzo habituales en su composición, como el sillón frailer o la cortina, pero introdujo variaciones derivadas de sus propios recursos plásticos buscando una mayor sensación atmosférica del espacio, una paleta más cálida y luminosa en la definición de trajes y aderezos, así como en la suavidad de contornos y atenuación de los rasgos menos favorecedores de la retratada.

Como a menudo se le requirió, Pantoja de la Cruz realizó en esta ocasión una copia de un original pintado por Sofonisba Anguissola (1530-1626), el primero que la artista de Cremona realizó para la joven reina. Es una atractiva adaptación a las convenciones españolas, pero con una paleta más cálida y luminosa, además de incorporar el atrezzo de la reina la piel de marmota”.¹⁵

Bibliografía:

Stirling Maxwell, William Sir 1818-1878, *Don John of Austria Or Passages From the History of the Sixt, I*, Longmans Green, Londres, 1883, pp. 267.

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris-Bruselas, 1913.

Santa Teresa y su tiempo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Gener, Madrid, 1970.

Muller, Priscilla E., *Jewels in Spain, 1500-1800: [a fully documented account of jewels, jewelers and their patrons in the Peninsula from the reign of Ferdinand and Isabella through that of Charles IV and Maria Luisa of Parma]*, The Hispanic Society of America, Nueva York, 1972, pp. 102 / lám.166.

¹⁴ Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo Nacional del Prado), 143.

¹⁵ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Judith Ara Lázaro, en *El retrato español en el Museo del Prado*, 54.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

- Sopeña Ibañez, Federico, *Las Reinas de España y la Música*, Banco de Bilbao, Madrid, 1984, pp. 28.
- Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. 87.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 133, nº6.
- Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 163.
- Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 230, nº23.
- La monarquía hispánica: Felipe II, un monarca y su época*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Cent, Madrid, 1998, pp. 496.
- Checa Cremades, F, *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su ép...*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los cent..., Madrid, 1998, pp. 400 nº92.
- El linaje del emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 348, nº75.
- Kusche, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 204.
- Mulcahy, Rosemarie, *Philip II of Spain : patron of the arts*, Four Courts, Dublín, 2004, pp. 279.
- Ara, J., La reina Isabel de Valois, según Sofonisba Anguisciola (h. 1605-1608). En: Ruiz Gómez, L.: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006, pp. 54, n. 6.
- Woodall, Joanna, Anthonis Mor: art and authority, Waanders, Zwolle, 2007, pp. 375.
- Kusche, Maria, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco.*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2007, pp. 167, 500-503 nº. 10.
- Édouard, Sylvène, *Le corps d' une reine : histoire singulière d' Élisabeth de...*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- El Prado en el Hermitage*, Museo Estatal del Hermitage: Museo del Prado, 2011, pp. 90-91.
- Sebastián Lozano, Jorge, *Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*. En: Fundación Amigos Herrero García, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 300 f.80.
- Pérez Preciado, José Juan, 'Círculo de P.P. Rubens. Retrato de Isabel de Valois (Col. particular)' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 194-195.
- Arbeteta, Leticia, 'La joyería en España y Europa en la época de Cervantes' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 133-155 [134].
- Ruiz, L, 'Juan Pantoja de la Cruz. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II', *Cervantes: Soldado y Poeta.*, Ministerio de Defensa ; Castilla-La Mancha., 2016, pp. 204-205.
- Pérez de Tudela, Almudena, Atribuido a Juan Pantoja de la Cruz según Sofonisba Anguissola. La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II' En: *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado., Madrid, 2019, pp. 143-145 nº 25..

Ubicación: Sala C (exposición temporal).

Exposición:

Cervantes soldado y poeta Toledo 29.11.2016-30.04.2017
Retrato de España. Obras maestras del Prado Brisbane, Australia 21.07.2012 - 04.11.2012
El Prado en el Hermitage San Petersburgo 25.02.2011-29.05.2011
Presentación especial: Pantoja de la Cruz en el IV centenario Madrid 03.06.2008-07.09.2008
El retrato del Renacimiento Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008
El retrato español. Del Greco a Goya Madrid 12.06.2007-02.09.2007
El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001
De El Greco a Velázquez. La cultura española durante la Unión Ibérica, 1580-1640 Río de Janeiro 12.07.2000-24.09.2000
Felipe II. La monarquía hispánica San Lorenzo de El Escorial 30.05.1998-31.10.1998
Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Washington D.C. 07.04.1995-25.06.1995



Ilustración 7. Figura 2.1.

Sofonisba Anguissola

Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II

1561-1565

Óleo sobre lienzo

206 x 123 cm.

P001031

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (ingresa en el Museo en 1845 procedente de El Escorial)

Tema

“Este retrato muestra a la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, de cuerpo entero. Viste una saya negra con mangas de punta, cuya larga cola trasera se enrolla sobre su figura y sobresale por detrás. Esta complicada vestimenta jugó malas pasadas a la reina, ya que en una ocasión se enganchó en un coche de caballos y fue arrastrada por él. 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”.¹⁶

“La composición deriva de un retrato de la emperatriz Isabel de Portugal, madre de Felipe II, realizado por Tiziano, aunque con aportaciones iconográficas y estilísticas derivadas de Antonio Moro y de su discípulo español, Alonso Sánchez Coello. Con ello, el retrato mantiene un aire familiar que entronca con otras imágenes hasbúrgicas de cronología muy próxima. La referencia más explícita al Rey se presenta al espectador gracias a la miniatura oval, engastada en oro y piedras preciosas, con la efigie de Felipe II, sostenida por la mano derecha que reposa junto a una columna –símbolo de Hércules y de la familia Hasburgo-, y por tanto alusión directa y reiterativa al linaje dinástico”.¹⁷

Bibliografía:

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos de los Reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, pp. 125.

Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. lám. 86.

Barghahn, Barbara Von, *Philip IV and the Golden House of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, Garland Publishing Inc, Nueva York. Londres, 1986, pp. lám. 1158.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 133.

Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th*, Yale University Press, New Haven. Londres, 1990, pp. 219.

Perlingieri, I.S., *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Rizzoli, Nueva York, 1992, pp. 125/lám. 74.

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle [textos: Mina Gregori., Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 234.

Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época, Sociedad Estatal Commemoración de Los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 197.

Checa Cremades, Fernando, *Carlos V. Retratos de Familia*, Madrid, 2000, pp. 193-206 [202].

¹⁶ Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo Nacional del Prado), 140.

¹⁷ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, *El retrato en el Renacimiento*, 402.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

El linaje del emperador, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 368.

Kusche, Maria, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 215.

El retrato del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 402-403.

Édouard, Sylvène, *Le corps d' une reine : histoire singulière d' Élisabeth de...*, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Torre Fazio, Julia de la, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2010, pp. 69, 107 fg.46.

Bodart, Diane H., *Pouvoirs du portrait : sous les Habsbourg d' Espagne*, CTHS Editions, 2011.

Sebastián Lozano, Jorge, *Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*. En: Fundación Amigos Museo del Prado, Madrid, 2013, pp. 185-206 [198-200].

Édouard, Sylvène, 'Isabel de Valois, hispanizada en la corte de Felipe II' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII), II*, CEEH, Madrid, 2014, pp. 237-266 [250 f.9].

Arbeteta, Leticia, 'La joyería en España y Europa en la época de Cervantes' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 133-155 [141].

Gamberini, Cecilia, 'Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II' En: *Women artists in early modern Italy*, Harvey Miller / Brepols., 2016, pp. 29-38 [31-32 f.2 nt.5].

Pérez de Tudela, Almudena, 'Atribuido a Sofonisba Anguissola. Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II' En: *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana.*, Museo Nacional del Prado., Madrid, 2019, pp. 140-142 n°. 24.

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

Metapintura. Un viaje a la idea del arte Madrid 15.11.2016-19.02.2017

El retrato del Renacimiento Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008

El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998-10.01.1999

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Washington D.C. 07.04.1995-25.06.1995 Viena 15.01.1995-26.03.1995 Cremona 17.09.1994-11.12.1994



Ilustración 8. Figura 5.9.

Alonso Sánchez Coello

Ana de Austria

Ca. 1571

Óleo sobre lienzo

197 x 97 cm.

08030

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Procedencia: Se identifica con el retrato adquirido a 12 de marzo de 1888, por sir H.H.Campbell, comprado en Londres en la venta de la colección Ralph Bernal, y que se daba por desaparecido. Si fuese así, el lienzo pasó después por Francia, pues en el bastidor lleva el sello de la aduana francesa, donde quizá lo adquiriese Lázaro (Pérez Sánchez, A.E.). Formó parte de la colección reunida por José Lázaro en París. Adquirido, probablemente, entre 1936 y 1940.

Tema

“Hija de Maximiliano II y de María de Austria, doña Ana (1549-1580) se casó con su tío Felipe II en 1570, y fue madre de Felipe III. Nacida en España, la reina gusto siempre de “vestir a la española”.¹⁸

De más de medio cuerpo, de tres cuartos a la izquierda, sostiene un pañuelo con la mano derecha y apoya la izquierda en el brazo de un sillón”.¹⁹

“La reina, en saya de satén blanco crema, con el jubón de la misma tela, ambas piezas adornadas profusamente en oro,²⁰ y botones de perlas. Lleva lechuguilla de encaje muy ceñida al rostro. Un collar grueso de oro, diamantes cuadrados teñidos de negro en el reverso, y perlas y una cinta de cadera en forma de uve, igualmente de oro, perlas y diamantes. En la cabeza, gorra de terciopelo bordado de oro, con perlas y un joyel con una gruesa perla, rematado por unas plumas blancas. Fondo verdoso plano y, enmarcando la figura, un marco fingido en trampantojo que se trunca en la parte inferior, permitiendo suponer que el cuadro fue de figura entera, y se cortó, suprimiendo la parte inferior. La imagen de la reina se recorta, severa y un tanto rígida sobre fondo uniforme, aunque la serenidad de su rostro y la delicadeza con que se hallan modeladas las facciones y las manos humaniza un tanto la altiva dignidad de la figura.

El retrato, cuya firma no parece auténtica y no permite leer las dos últimas cifras de la fecha, ha sido objeto de varias restauraciones que alteraron en algunas partes significativas su aspecto original suavizando los evidentes barridos de la pintura primitiva en el rostro y repintado el fondo por entero cubriendo el fingido marco y eliminando la sutil sombra que la figura proyecta sobre el fondo, provocando una sensación de falta de volumen, y dando una imagen demasiado plana a la silueta. Estos repintes han sido eliminados en la reciente restauración devolviendo, en lo posible, la imagen a su aspecto original. La atribución a Sánchez Coello parece segura, a la vista de la excelente calidad, aunque sin excluir la participación del taller en labores secundarias como la minuciosa traducción de joyas y bordados. Su fecha, a juzgar por la edad de la retratada, debe ser bastante inmediata a la boda real de 1570. Breuer la considera de entre 1570-1571 muy convincentemente. Antes, por errónea lectura de la firma, seguramente no autógrafa, se la creía de 1575”.²¹

¹⁸ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, en *La moda española en el Siglo de Oro*, 19.

¹⁹ Museo Lázaro Galdiano, consultado el 01/12/2019, <https://www.fdlg.es>,

²⁰ Maria Kusche, *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, 2003), 304.

²¹ Museo Lázaro Galdiano, consultado el 01/12/2019, <https://www.fdlg.es>,

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Bibliografía:

- Arbeteta Mira, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro-Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003. p. 23. Segovia
- Breuer, Stephanie. *Alonso Sánchez Coello*. 1984, pp. 123-124, nº 15. Munich
- Breuer, Stephanie. 'Ana de Austria'. 1990. *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*. (Catálogo de Exposición). Madrid
- Flórez, Elena. Exposiciones en Madrid. *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*. 1990. Revista Goya nº 217-218. Madrid
- López Redondo, A.; et alii. Hora y media en el Museo Lázaro Galdiano. Madrid: FLG, 1999. Madrid
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. Retrato de Ana de Austria. La Coruña: FLG / FPBM, 2003. p. 140; Grandes Maestros del Museo Lázaro Galdiano (catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, desde el 14 de octubre de 2003 al 7 de enero de 2004).
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. 'Retrato de Ana de Austria'. Madrid: FSCCH / FLG, 2002. [Catálogo de Exposición. Fundación Santander Central Hispano, 16 de diciembre de 2002 - 9 de febrero de 2003]. Madrid
- Portús Pérez, Javier. 'Ana de Austria'. 1999. *Felipe II. Un monarca y su época: las tierras y los hombres del rey*. [Catálogo de Exposición]. Valladolid
- Reuter, Anna. Ana de Austria. Madrid: SEACEX, 2006. p. 166; *Pintura española de El Greco a Picasso. El tiempo, la verdad y la historia* (catálogo de la exposición celebrada en el Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York del 17 de noviembre de 2006 al 28 de marzo de 2007).
- Roblot-Delondre, Louise. *Portraits d'Infantes, XVI siecle*. Bruselas: 1913. p. 123.
- Sambricio, Valentín de. *La exposición Bordelesa Flandes-España- Portugal*. 1954. pp. 99-103; Goya Nº 002. Madrid

Ubicación: Museo Lázaro Galdiano

Exposición:
No disponible



Ilustración 9. Figura 3.6.

Sofonisba Anguissola

Ana de Austria

Ca. 1573

Óleo sobre lienzo

84 x 67 cm.

P0 1284

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1794, nº 908).

Tema

“La reina Ana de Austria, cuarta y última mujer de Felipe II, aparece representada de tres cuartos recortada sobre un fondo neutro en el que se proyecta la sombra de su silueta. Viste una saya negra sobre la que se unen los cabos de una toca blanca mediante algún joyel que tapa la mano derecha. De las mangas redondas asoman las manguillas en raso o seda fruncida que nos muestran las diferentes texturas y variedades dentro de la aparente monocromía del tono negro en el traje cortesano español de este período. Ese tono solo se rompe por el encaje de la lechuguilla y los puños.

Al contrario que los retratos contemporáneos representativos y solemnes de Ana de Austria pintados por Alonso Sánchez Coello, Sofonisba nos muestra a la reina con un traje como los que solía lucir a diario y privada de sus joyas de aparato. De su cuello pende un collar de calambuco u otra sustancia odorífera de procedencia exótica como el ámbar, a las que era muy aficionada, y la cintura negra posiblemente fuera de eslabones tallados en azabache, como algunas que encontramos en la documentación. Sus manos van enfundadas en guantes de piel teñidos de fustete amarillo, quizá porque el tiempo aún fuera fría... En estos momentos la reina estaba embarazada del infante Carlos Lorenzo, que nació en agosto de 1573.

Esta obra hace pareja con el retrato de marido pintado por las mismas fechas... (P0 1036, Madrid, Museo Nacional del Prado)”.²²

Bibliografía:

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, París, 1913, pp. 61.

Bernis, Carmen, La Dama del Armiño y la moda, *Archivo español de arte y arqueología*, 1940, pp. 150.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Los retratos de los Reyes de España*, Omega, Barcelona, 1948, pp. lám.113.

Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. lám.83.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 135.

Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 146.

Perlingieri, I.S., *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Re*, Rizzoli, Nueva York, 1992, pp. 131/ lám.79.

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 246-249 nº 27.

Checa Cremades, F, *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su ép...*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los cent..., Madrid, 1998, pp. 400-401 nº.93.

Kusche, Maria, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 230.

Ruiz Gómez, Leticia, En: *Realismo y espiritualidad. Campi, Anguissola, Caravaggio y y otros artistas cremoneses y españoles en los siglos XVI - XVIII*, (Cat. exposición), Ayuntamiento de Castell d'Alaquàs, Castell D'Alaquàs, 2007, pp. 122.

²² Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (Madrid: Museo Nacional del Prado), 153.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Sebastián Lozano, Jorge, *Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*. En: Fundación Amigos Museo del Prado, Madrid, 2013, pp. 185-206 [189-190].

Colomer, José Luis, 'El negro y la imagen real' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 76-111 [88 f.12b].

Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [325].

Pérez de Tudela, A., 'Sofonisba Anguissola. La reina Ana de Austria' En: *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, pp. 153 n° 29.

Museo del Prado

Inventarios: 1857: 2175; 1872-1907: 1145X; 1910-1996: 1284.

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

La estética de la Edad Moderna en femenino Málaga 23.02.2012 - 02.09.2012

Realismo y Espiritualidad Alaquás 29.03.2007 - 01.07.2007

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Washington D.C. 07.04.1995 - 25.06.1995

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Viena 15.01.1995 - 26.03.1995

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Cremona 17.09.1994 - 11.12.1994



Ilustración 10. Figura 2.2.

Bartolomé González (copia de Antonio Moro)
La reina Ana de Austria, cuarta esposa de Felipe II
Ca. 1616²³
Óleo sobre lienzo
108,5 x 87 cm.

P001141

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio Real de El Pardo, 1616; colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, novena pieza que es salón, 1745, [¿nº 249?]; Quinta del duque del Arco, 1794, nº 197).

Tema

“Nacida en España, la reina gusto siempre de “vestir a la española”, y así la retrató Antonio Moro el mismo año de su regreso a la península para contraer matrimonio. En Flandes, Moro realizó un boceto del rostro que luego completó en el taller, realizando el retrato que se conserva en Viena (Kunsthistorisches Museum), y en el que doña Ana viste una “ropa de camino” sobre una saya amarilla.

Como era habitual dentro de la dinámica de los retratos de corte, a partir del ejemplar de Viena se realizaron otras réplicas y variantes. Una de ellas es este lienzo del Museo del Prado, atribuida a Bartolomé González, en el que se repite tanto en el rostro como la disposición de la retratada: vista de frente, apoyada la mano izquierda en el brazo de un sillón frailerero mientras que la derecha, enguantada, sostiene un broche con el águila bicéfala imperial. En este retrato la reina luce un rico jubón de raso blanco con bordados en rojo y se cubre con una galerilla blanca guarnecida con bordados en oro y puntas lazadas en rojo”.²⁴

Bibliografía:

Blanc, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Vve Jules Renouard, libraire-éditeur, Henri Loones, París, 1869, pp. 2.

Hymans, Henri, *Antonio Moro. Son Oeuvre et Son Temps*, G. Van Oest and Cie, Bruselas, 1910, pp. 150.

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris-Bruselas, 1913, pp. 122/lám. 61.

Allende-Salazar, J. Sánchez Cantón, F. J., *Retratos del Museo del Prado: identificación y rectificaciones*, Julio Cosano, Madrid, 1919, pp. 87-88.

Santa Teresa y su tiempo, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Gener, Madrid, 1970.

Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. lám. 151.

Bernis, Carmen, *La Dama del Armiño y la moda.*, ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE / ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA, 59, 1986, pp. 150/lám. II.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 137.

Horcajo Palomero, Natalia, *Últimas disposiciones de Felipe II sobre ciertas joyas.*, REALES SITIOS: REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, 1995, pp. 2.

El linaje del emperador, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 350.

Kusche, Maria, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco.*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2007, pp. 220 / lám. 293.

²³ Si el retrato pertenece al momento en que contrajo matrimonio, el original estaría fechado en torno a 1570.

²⁴ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Leticia Ruiz Gómez, en *La moda española en el Siglo de Oro*, 19.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [324].

Bernis, Carmen Descalzo, Amelia, 'El traje femenino español en la época de los Austrias' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 39-75 [45 f.5].

Ruiz Gómez, Leticia, 'Atribuído a Bartolomé González. La reina Ana de Austria' En: *La moda española en el Siglo de Oro*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 196.

Arbeteta, Leticia, 'La joyería en España y Europa en la época de Cervantes' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 133-155 [141].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe V, Quinta duque del Arco, 1745. Núm. [¿249?]; Inv. Testamentaría Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 197; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1794.

Ubicación: No expuesto

Exposición:

Balenciaga y la pintura española Madrid 18.06.2019 - 22.09.2019

Indumentaria Española en el Siglo de Oro Toledo 28.03.2015 - 14.06.2015

El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001



Ilustración 11. Figura 2.3.

Alonso Sánchez Coello
Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela
Ca. 1575
Óleo sobre lienzo
135x 149 cm.

P001138

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio Real Nuevo, Madrid, pinturas que quedaron sin colgar en la última pieza de la Furriera, 1747, nº 689; Palacio del Buen Retiro, Madrid, 1794, nº 63).

Tema

“Las dos hijas del rey Felipe II, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, fueron retratadas desde muy niñas por Alonso Sánchez Coello, uno de sus pintores de corte, en un tipo de efigie cuyas características coinciden con las del retrato cortesano. Éste debía reflejar no sólo los rasgos del retratado y el entorno regio en el que se desenvolvía, sino también el tipo de sociedad y de Estado que representaba. El aspecto solemne y distanciado de estas niñas reflejaba su condición de hijas del rey, transmisoras de unos valores que Sánchez Coello, como retratista de la familia, hubo igualmente de representar”.²⁵

“Las infantas aparecen vestidas como adultas, ciñendo en sus pequeños cuerpos las sayas y jubones de la época, guarnecidas con ricas joyas en donde destacan los aderezos de perlas”.²⁶

“Constatar por medio del retrato el sano crecimiento de los miembros menores de la dinastía no era sólo una simple cuestión de amor familiar, pues los asuntos sucesorios y las políticas matrimoniales encontraron en el retrato uno de sus instrumentos más apreciados. Todo indica que Felipe II tuvo mucho afecto por estas niñas, nacidas de su matrimonio con la francesa Isabel de Valois. Con el paso del tiempo, además, las dos infantas contribuyeron a consolidar la influencia del rey Felipe II en ámbitos tan delicados para España como el norte de Italia o los Países Bajos, ya que Catalina Micaela fue duquesa de Saboya e Isabel Clara Eugenia gobernadora de los Países Bajos.

En esta pintura del Museo del Prado las infantas aparecen representadas de pie, en un retrato doble que las sitúa en un interior indefinido, donde aparece tan sólo una mesa escritorio cubierta por un tapete verde. También son dobles los otros dos retratos que se conservan de las niñas. El primero de ellos, en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, debió realizarse en 1568, el mismo año en que murió la reina. El otro data de 1571 (Londres, Buckingham Palace). En ambos ejemplares, las figuras se disponen de manera parecida, yuxtapuestas en un mismo plano y aisladas. El retrato mantiene las convenciones fijadas para los miembros adultos de la familia real: el distanciamiento, el aspecto severo, la inexpresividad y la riqueza de la indumentaria, que cobra aquí todo su significado. No se trata de un doble retrato infantil, sino de la efigie de las hijas del rey. El vínculo entre ambas figuras se establece de una forma muy sencilla, haciendo que ambas sostengan con sus manos, hacia el centro de la composición, una corona de flores. Esta disposición es muy parecida a la de la versión de Londres, realizada en 1571, aunque aquí se percibe una relación de dependencia de la pequeña de las niñas, que parece más huidiza, con respecto a su hermana mayor, la cual mira abiertamente al espectador. A propósito de esta disposición se ha sugerido que Sánchez Coello pudo tener en cuenta la composición del Retrato del matrimonio Arnolfini de Jan van Eyck, entonces en la colección de Felipe II y ahora en la National Gallery de Londres”.²⁷

²⁵ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de *El Prado en el Hermitage* (Museo Estatal del Hermitage. Museo del Prado, 2011), 88-89.

²⁶ En *El linaje del Emperador* (Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 326.

²⁷ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de *El Prado en el Hermitage* (Museo Estatal del Hermitage. Museo del Prado, 2011), 88-89.

Bibliografía:

- Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris-Bruselas, 1913, pp. lám. 64.
- L'archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie au Musée du Prado: l'Espagne et la Belgique dans l'histoire. *Allocutions et conférences prononcées à l'occasion des Journées hispano-belgues* (16 et 17 mars 1924), Bruselas, 1925, pp. 23/lám. VIII.
- Puente, Joaquín de la, *Del Greco a Goya*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
- El niño en el Museo del Prado*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas, Madrid, 1983, pp. 173.
- Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del renacimiento en España: 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 353/lám.312.
- Bernis, Carmen, La Dama del Armiño y la moda., *Archivo español de arte*, 59, 1986, pp. 150/lám. II.
- Barrio Moya, José Luis, *Alonso Sánchez Coello pintor de la corte.*, Galería Antiquaria, 8, 1990, pp. 42.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 143.
- Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European Portrait Painting in the 14th, 15th, And 16th Centuries.*, Yale University Press, New Haven. Londres, 1990, pp. n° 186.
- Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 443.
- Perlingieri, I.S., *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Rizzoli, Nueva York, 1992, pp. 146 Lám. 86.
- Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* [textos: Mina Gregori., Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 145 lám. 34.
- Checa Cremades, F, *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su ép...*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los cent..., Madrid, 1998, pp. 308.
- El linaje del emperador*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 326.
- Portús, Javier, *La colección de pintura española en el Museo del Prado*, Edilupa, Madrid, 2003, pp. 51.
- Kusche, Maria, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 316.
- Museo Nacional del Prado, *El retrato español: del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004, pp. 330.
- De Tiziano a Goya. Obras maestras del Museo del Prado.*, Tokio - Osaka, 2006.
- Torre Fazio, Julia de la, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2010, pp. 122.
- El Prado en el Hermitage*, Museo Estatal del Hermitage: Museo del Prado, 2011, pp. 88-89.
- Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [333 f.6].
- Ruiz Gómez, L., 'A. Sánchez Coello. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela'. En: *El retrato español en el Museo del Prado*, Acción Cultural Española: Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 34-37 n1.
- Descalzo, Amalia, 'La moda en tiempos de Miguel de Cervantes' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 46-63 [56-61].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Testamentaría Carlos III, Buen Retiro, 1794. Núm. 63; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 193; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 1034.

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

El retrato español en el Museo del Prado El Pito, Cudillero (Asturias) 03.07.2016 - 30.09.2016
El retrato en el Museo del Prado Montauban 04.12.2015 - 03.04.2016
El Prado en el Hermitage San Petersburgo 25.02.2011 - 29.05.2011
De Tiziano a Goya. Grandes Maestros del Museo del Prado Beijing 29.06.2007 - 24.08.2007
De Tiziano a Goya. Obras maestras del Museo del Prado Tokio 24.03.2006 - 02.07.2006
El retrato español. Del Greco a Picasso Madrid 20.10.2004 - 06.02.2005
El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001
Obras maestras de la Pintura Española: del Siglo de Oro a Goya Ginebra 14.06.1989 - 24.09.1989



Ilustración 12. Figura 2.4.

Sofonisba Anguissola

La infanta Isabel Clara Eugenia

Ca. 1573

Óleo sobre lienzo

56 x 47 cm.

Turín, Galleria Sabauda, Musei Reali di Torino

Procedencia: No disponible

Tema

“Posiblemente en los meses previstos a su partida de la corte en 1573 Sofonisba Anguissola retrató no sólo a los reyes Felipe II y Ana de Austria, sino también a las dos infantas hijas de la reina Isabel de Valois, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, con las que tuvo una relación muy estrecha desde su nacimiento en 1566 y 1567, respectivamente. Cuando Isabel de Valois murió en octubre de 1568, su dama pasó al servicio de las infantas hasta que en 1570 ingresó en la casa de la nueva reina, Ana de Austria. Esto le permitiría estar cerca de las niñas y retratarlas en su intimidad.

Las infantas van vestidas como lo hacían a diario, con sayas negras que contrastan con las lechuguillas y puños de encaje blancos similares a los de la pareja regia. Las delicadas lechuguillas esconden ya los lóbulos de las orejas, lo que nos ayuda a fechar las obras en torno a los inicios de la década de los setenta. La seda de los vestidos, acuchillada, se enriquece con unas aplicaciones de terciopelo y con cadenas de eslabones negras que caen por el pecho de ambas, quizá las famosas de hierro a veces combinado con plata que el orfebre Jacopo da Trezzo (h. 1514-1589) puso de moda entre las damas de la corte hacia 1570. En estos años eran frecuentes los trajes iguales para las dos hermanas, como las vemos en algunos de sus retratos.

Isabel Clara Eugenia, de la que sólo se representa la mano derecha, lleva un anillo en uno de sus dedos, quizás de azabache.

Este retrato presenta una inscripción en italiano de color amarillo-anaranjado en el ángulo superior izquierdo, prácticamente idéntica a la que tenía, identificándola ya como duquesa de Saboya, el cuadro de la infanta menor antes de ser eliminada en la última restauración. Ambas inscripciones se asemejan a la que figura en un retrato de niño con lanza del San Diego Museum of Art de California de un tamaño también similar. La inscripción le identifica con Felipe II, posiblemente porque se añadió en época posterior, cuando la identidad del niño se había ya perdido. El personaje, tocado con una gorra, luce un vaquero verde abrochado con alamares de pasamanería de hilo de oro y de sus hombros salen las “mangas perdidas” que permitirían sujetarle. La golilla y puños de encaje blanco son muy parecidos a los del resto de la familia. Podría tratarse del príncipe don Fernando, que nació el 4 de diciembre de 1571 y que vestía a menudo de ese color, como nos informan las cuentas y otros retratos. Cuando Sofonisba retrataba a la familia real, Ana de Austria estaría ya embarazada de su segundo hijo, el infante Carlos Lorenzo, que nació a mediados de agosto de 1573. A favor de la autoría de la pintora de Cremona están la delicadez con que trata las facciones del niño, suavizando el ligero prognatismo que Sánchez Coello no oculta en sus retratos posteriores, como el de 1577, un año antes de su fallecimiento, conservado en las Descalzas Reales. También la manera de pintar el cabello, con finas pinceladas, se aproxima a la de los retratos de sus hermanastras. Preludiando sus futuras victorias, sujeta una lanza con la mano derecha y con la izquierda una pequeña espada con empuñaduras de oro cuajada de rubíes y turquesas o esmeraldas. La inclusión de estos elementos era muy común en los retratos infantiles masculinos y será un recurso empleado por otros pintores, como Sánchez Coello. También pende de su cuello una medalla de oro ovalada con un valor protector y que podría tener acuñado un Agnus Dei. El príncipe fue jurado como heredero al trono español en la iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid el domingo 31 de mayo de 1573, posiblemente el último acto ceremonial en el que Sofonisba participara como dama de la reina antes de su matrimonio el 5 de junio.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

La delicadeza de la ejecución de estos retratos infantiles, con una técnica basada en finísimas pinceladas, guarda relación con las efigies de los reyes hoy en el Museo del Prado. Las cinco siluetas se recortan sobre un fondo neutro gris verdoso muy semejante y que se considera un conjunto realizado por la pintora a modo de despedida de la corte española antes de finales de junio de 1573, año en que regresó a Italia. María Kusche supuso que la vestimenta negra de buena parte de la familia real correspondía al luto por el traslado de muchos de los cuerpos de la familia real al panteón de prelado del Escorial”.²⁸

Bibliografía:

Kusche, Maria, “Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola”, en Cremona 1994, pp.250-251,

Pérez de Tudela, Almudena. “El traje en la corte española de Felipe II: las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela” en Amalia Descalzo y José Luis Colomer (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol.1, pp. 332-33.

Ubicación: Galleria Sabauda, Musei Reali di Torino

Exposición:

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana Madrid 22.10.2019 - 02.02.2020

²⁸ Leticia Ruiz Jiménez, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 164.



Ilustración 13. Figura 3.7.

Alonso Sánchez Coello
La infanta Isabel Clara Eugenia
1579
Óleo sobre lienzo
116 x 102 cm.

P001137
Madrid, Museo Nacional del Prado
Procedencia: Colección Real.

Tema

“La Infanta, está representada a la edad de trece años, con un gesto distante y elegante, en pie, pero de tres cuartos, según una tipología extendida entre los retratistas cortesanos de este momento.”²⁹

La figura se presenta ligeramente de lado para aumentar la sensación de profundidad y de amplitud. Esta postura da una impresión de movimiento, que aún se refuerza por el giro de la silla en la que se apoya ligeramente.

En este retrato todo es seguridad y soltura. Hasta las telas dejan de estar estiradas y van formando pequeños pliegues. La infanta lleva un vestido de finísimo tafetán gris adamascado en cuadros dorados, adornado con cintas y botones dorados que contrasta bellamente con el rojo veneciano del terciopelo vaído de la silla. El gris del traje se refleja en las perlas del cinturón, en las del tocado muy coqueto, que le quita un poco de seriedad a este primer retrato de representación de la niña infanta Isabel.³⁰

Lleva un pañuelo en la mano izquierda, según lo habitual en los retratos femeninos, mientras apoya la derecha en un sillón, símbolo de su elevada posición dentro de la corte. La obra muestra la dependencia de Sánchez Coello del modelo de retrato cortesano creado por Antonio Moro, destacando sus cualidades para captar los detalles de joyas y telas”.³¹

Bibliografía:

- Inventario de las Pinturas del Museo Hecho a la Muerte del Rey, Madrid, 1834, pp. 11.
Lefort, Paul, *La Peinture Espagnole*, Librairies Imprimeries Reunies, París, 1893, pp. 127.
Lefort, Paul, *Les Musées de Madrid. Le Prado*, San Fernando, L'Armeria, Gazette des Beaux Arts, Paris, 1896, pp. 144.
Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris-Bruselas, 1913, pp. 69.
L'archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie au Musée du Prado: l'Espagne et la Belgique dans l'histoire. Allocutions et conférences prononcées à l'occasion des Journées hispano-belgues (16 et 17 mars 1924), Bruselas, 1925, pp. 24/lám. IX.
Mayer, August L., *Historia de la Pintura Española*, Espasa Calpe, Madrid, 1928, pp. 213.
Exposição do mundo portuguez: Portugal em Espanha (Obras de, [s.n]), Lisboa, 1940.
Ars hispaniae: historia universal del arte hispánico, Plus Ultra, Madrid, 1955, pp. 300/lám. 303.
Menéndez Pidal, Ramón, *Historia de España*, XIX, Espasa-Calpe, Madrid, 1958, pp. 312.

²⁹ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>,

³⁰ Maria Kusche, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolan Moys*, 319-320.

³¹ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>,

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

- Sáez Piñuela, María José, La moda en el Monasterio de El Escorial, Goya: Revista de arte, 56/57, 1963, pp. 193.
- Camón Aznar, José, El retrato español del siglo XIV al XIX, Goya: Revista de Arte, 94, 1970, pp. 201.
- Muller, Priscilla E., *Jewels in Spain, 1500-1800*: [a fully documented account of jewels, jewelers and their patrons in the Peninsula from the reign of Ferdinand and Isabella through that of Charles IV and Maria Luisa of Parma], The Hispanic Society of America, Nueva York, 1972, pp. 55 lám. 56-57.
- El niño en el Museo del Prado*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas, Madrid, 1983.
- Checa Cremades, Fernando, *Pintura y escultura del renacimiento en España: 1450-1600*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 350/lám. 309.
- Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. 211.
- Barrera, Javier, *La joyería en el Renacimiento y el Barroco*, Galería antiquaria, 24, 1985, pp. 36.
- Bernis, Carmen, La Dama del Armiño y la moda., *Archivo español de arte*, 59, 1986, pp. 150.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 145.
- Ayala Mallory, Nina, *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro*, 1, Alianza, Madrid, 1991, pp. 20/lám. 5.
- Marías, Fernando, *El siglo XVI: gótico y renacimiento*, Silex, Madrid, 1992, pp. 179.
- Checa Cremades, Fernando, *Felipe II: mecenas de las artes*, Nerea, Madrid, 1992, pp. 443.
- Perlingieri, I.S., *Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Rizzoli, Nueva York, 1992, pp. 165/lám. 98.
- Kusche, Maria, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 319.
- Mulcahy, Rosemarie, *Philip II of Spain : patron of the arts*, Four Courts, Dublín, 2004, pp. 300.
- Wyhe, Cordula, *Isabel Clara Eugenia : soberanía femenina en las Cortes de M...*, Centro de Estudios Europa Hispáni, 2011, pp. 105,209.
- Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [335 f.7].
- Herrero García, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 292 f.76.

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Real Museo, 1857. Núm. 154; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 1033. 1033.-(154-F.).

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

España: 500 años de pinturas provenientes de colecciones en Madrid San Antonio TX
23.06.2018 - 16.09.2018



Ilustración 14. Figura 2.5.

Juan Pantoja de la Cruz
La infanta Isabel Clara Eugenia
1598-1599
Óleo sobre lienzo
112 x 89 cm.

P00717

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (¿Palacio Real Nuevo, Madrid, pinturas que quedaron sin colgar en la última pieza de la Furreria, 1747, nº 613?; Palacio del Buen Retiro, Madrid, cuarto de las infantas, 1772, nº 352; Buen Retiro, 1794, nº 441).

Tema

“Desde un punto de vista formal, este retrato de la infanta está a medio camino entre sus efigies de la corte española y las pintadas por Rubens, y fue realizado cuando ésta se había convertido ya en gobernadora de los Países Bajos. Aún conserva rasgos netamente españoles, pero ya presenta otras características que serán distintivas de su imagen como archiduquesa.

La infanta aparece representada de algo más de medio cuerpo, girada tres cuartos hacia su izquierda y situada en un estricto primer plano compositivo, únicamente aligerado por la inclusión de una ventana, en el extremo superior derecho, que se abre a un segundo plano de paisaje montañoso, composición que sigue el método convencional del cuadro dentro del cuadro. Sostiene entre sus dedos, de forma bien visible, el retrato en miniatura de su padre, el rey Felipe II, ya anciano, muy semejante al semblante con el que es retratado por Pantoja de la Cruz en sus últimos años de vida, como en el retrato de cuerpo entero de la biblioteca del Escorial. La referencia al hombre validador de sus derechos es un recurso frecuentemente usado en los retratos femeninos, y en especial en el caso de dicha infanta. De este modo pretende explicitarse su ascendencia, aparte de expresar de alguna manera la gran proximidad sentimental a su progenitor. Esta será la iconografía más frecuente en los retratos de Isabel Clara Eugenia durante su etapa española, mientras se trataba de fundamentar sus derechos hereditarios sobre el gobierno de los Países Bajos. El detalle recurrente del retrato paterno en miniatura desaparecerá en su etapa matrimonial, al pasar a depender de otra figura masculina. En sus retratos de Flandes aparece junto a su esposo, o en solitario, pero haciendo pendant con el retrato de su marido, el archiduque Alberto.

Atendiendo a la indumentaria de la retratada, se podría pensar que la obra corresponde a un momento posterior a la muerte de Felipe II, como denota el gran cuello de blonda, del tipo denominado "lechuguilla punteada". 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 en la última década del siglo XVI.³²

Las telas de ropa y jubón se enriquecen con motivos bordados formando listas de estilizadas espirales y de amebas en oro y plata.³³

El retrato estuvo atribuido con anterioridad a Bartolomé González, y posteriormente catalogado como perteneciente a la escuela de Alonso Sánchez Coello. Estilísticamente, la factura del cuadro parece próxima a la del retrato de la infanta que se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y que se atribuye a Pourbous el Joven.

³² Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, en *El retrato español en el Museo del Prado*, 56.

³³ En *El linaje del Emperador*, 174.

El retrato podría haberse realizado entre los años 1598-1599, en fecha cercana al fallecimiento del rey Felipe II, momento en el que la infanta tenía unos treinta y dos años, lo que parece encajar con el aspecto del semblante reflejado en la obra”.³⁴

Bibliografía:

Espinós, A.; Orihuela, M. y Royo Villanova, M., "El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid. IV. Patrimonio Nacional. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Boletín del Museo del Prado, II/4, 1981, pp. 50, n. 4.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990.

La monarquía hispánica: Felipe II, un monarca y su época, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Cent, Madrid, 1998, pp. 358, 367, 546, n. 394.

Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y s, Sociedad Estatal Conmemoracion de Los Centenarios, Madrid, 1998, pp. 201, n. 8.

El linaje del emperador, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 374.

El arte en la España del Quijote, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005: So, Ciudad Real, 2005, pp. 156.

Sánchez del Peral y López, J. R., La infanta Isabel Clara Eugenia (h. 1598-1599). En: Ruiz Gómez, L.: *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006, pp. 56, n. 7.

Tiempo de paces 1609-2009. La Pax Hispanica y la Tregua de los Doce Años, Sociedad estatal de Conmemoración, Madrid, 2009, pp. 277-278.

Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, I, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [346 f.13].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe V, Palacio Nuevo, 1747. Núm. ¿613?; Inv. Carlos III, Buen Retiro, 1772. Núm. 352; Inv. Testamentaria Carlos III, Buen Retiro, 1794. Núm. 441; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 2405; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 730.

Ubicación: San Lorenzo de El Escorial - Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Depósito)

Exposición:

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Sevilla 26.10.2016 - 29.01.2017

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Valencia 23.06.2016 - 25.09.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado A Coruña 16.02.2016 - 26.05.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Santa Cruz de Tenerife 14.10.2015 - 16.01.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Zaragoza 04.02.2015 - 17.05.2015

El retrato español en el Prado. Del Greco a Sorolla 01.10.2010 - 08.01.2011

Tiempo de Paces. La Pax Hispánica y la tregua de los doce años Madrid 26.10.2009 - 31.01.2010

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Madrid 12.06.2007 - 02.09.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Bilbao 05.03.2007 - 20.05.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Alicante 12.12.2006 - 18.02.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Santiago de Compostela 09.03.2006 - 14.05.2006

El arte en la España del Quijote Ciudad Real 03.11.2005 - 26.02.2006

El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001

De El Greco a Velázquez. La cultura española durante la Unión Ibérica, 1580-1640 Río de Janeiro 12.07.2000 - 24.09.2000

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998 - 10.01.1999

³⁴ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, en *El retrato español en el Museo del Prado*, 56.



Ilustración 15. Figura 5.11.

Sofonisba Anguissola

La infanta Catalina Micaela con tití

Ca. 1573

Óleo sobre lienzo

56.2 x 47 cm.

Colección particular

Procedencia: no disponible

Tema

“En los cabellos trenzados de Catalina Micaela, aparte de un lazo negro, se entrelaza un narciso – denominado junquillo en el siglo XVI- que estuvo oculto anteriormente por un repinte que lo homogeneizaba con el fondo neutro. Esta flor, que era una de las preferidas de su padre y que hizo plantar en Aranjuez y otros jardines de sus palacios, nos puede indicar los meses en que se realizó este retrato, ya que se abre entre marzo y abril. La infanta sostiene una de sus pequeñas mascotas exóticas, en este caso un tití común amazónico (*Callithrix jacchus*) de larga cola, al que sujeta por un arnés asido con una cadena metálica dorada. Existían retratos de sus antepasados similares, y en imágenes anteriores de las infantas ya habían aparecido estas mascotas, como el papagayo que incluyó en un retrato de ambas en 1571 Joris van der Straeten (act. 1552-1578), pintor flamenco que Isabel de Valois asumió a su servicio. En la contabilidad de las hermanas menudean referencias a estos animales, para los que incluso el sastre de las niñas componía vestidos, como vaqueros fáciles de abrochar. Sofonisba sorprende al simio comiendo, frente al hieratismo de la infanta. Alonso Sánchez Coello (h.1531-1588) retrató también a la infanta mayor, hacia 1586, incluyendo a sus inseparables monos brasileños sujetos por Magdalena Ruiz. También estos animales aparecerán frecuentemente en los retratos de la familia ducal, especialmente de los hijos de Catalina Micaela por Jan Kraeck, italianizado Giovanni Caracca (h. 1540-1607), una vez que la infanta se instaló en Turín tras su matrimonio.

Los retratos de las infantas, por su menor tamaño respecto a los de los reyes, se han considerado pareja. Se ha supuesto que al separarse en 1585 las hermanas intercambiaran sus retratos, acabando el de la mayor en Turín. Sin embargo, no se recoge ninguno de los dos en los inventarios a la muerte de las dos infantas en 1597 y 1633. Una de las primeras menciones claras al de Catalina Micaela es la venta de la colección de Mrs. Howard en Londres en 1888.

A las niñas se las retrató desde que nacieron para informar a su familia de su crecimiento. A pesar de estar Sofonisba en la corte como dama de la reina, buena parte de esas imágenes fueron realizadas por Alonso Sánchez Coello, quien fue autorizado por el rey para volverlas a retratar en 1572, el año anterior a la ejecución de esta pareja de retratos”.³⁵

Bibliografía:

Kusche, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores: Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, pp. 230 y 233-36.

Pérez de Tudela, Almudena. “El traje en la corte española de Felipe II: las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela” en Amalia Descalzo y José Luis Colomer (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol.1, pp. 332-33.

Exposición:

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana Madrid 22.10.2019 - 02.02.2020

³⁵ Almudena Pérez de Tudela, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 156-157.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II



Ilustración 16. Figura 3.4.

Alonso Sánchez Coello
Catalina Micaela de Austria, duquesa de Saboya
Ca. 1584
Óleo sobre lienzo
111 x 91 cm.

P001139
Madrid, Museo Nacional del Prado
Procedencia: Colección Real.

Tema

“Figura de más de medio cuerpo, en pie. Viste saya entera negra con cuello y puños de puntas, mangas interiores, blanco y oro, lazos blancos; dos vueltas de perlas; collar, cinturón, hombreras y botones de oro labrado; los guantes en la mano izquierda.

Pintado originalmente como retrato de cuerpo entero, posteriormente fue recortado y retocado. Debió de realizarse poco antes de la marcha de la infanta a Turín, donde se casó con el Duque de Saboya. La cabeza muestra un gran refinamiento pictórico, con una sutil transición cromática característica del Sánchez Coello. La pintura ha sido atribuida en alguna ocasión a Sofonisba Anguissola, quien se caracteriza por unas carnaciones diferentes, más etéreas, trabajadas con delicados arrastres de color (Esta obra ha sido estudiada con motivo de la actual exposición Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana, 2019)”.³⁶

Bibliografía:

- Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris-Bruselas, 1913, pp. 328.
- L'archiduchesse infante Isabelle-Claire-Eugénie au Musée du Prado: l'Espagne et la Belgique dans l'histoire. *Allocutions et conférences prononcées à l'occasion des Journées hispano-belgues* (16 et 17 mars 1924), Bruselas, 1925, pp. 25/lám. XI.
- Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. 214-215.
- Fagiolo, M., *Il Seicento Nell'Arte e Nella Cultura con Riferimenti a Mant*, Accademia Nazionale Virgiliana, Mantua, 1985, pp. 96 Lám. 68.
- Bernis, Carmen, La Dama del Armiño y la moda., *Archivo español de arte*, 59, 1986, pp. 150/lám. III.
- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 146.
- Perlingieri, I.S., Sofonisba Anguissola. *The First Great Woman Artist of the Renaissance*, Rizzoli, Nueva York, 1992, pp. 148/lám. 88.
- Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* [textos: Mina Gregori., Leonardo Arte, Cremona, 1994, pp. 254.
- El Greco in Italy and Italian art*, National Gallery, Athens, 1995, pp. 184.
- Kusche, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 247, 256, 437.
- Mulcahy, Rosemarie, *Philip II of Spain : patron of the arts*, Four Courts, Dublín, 2004, pp. 301.
- Torre Fazio, Julia de la, *El retrato español en miniatura bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, Málaga, 2010, pp. 135 fg.113.
- Sebastián Lozano, Jorge, *Sofonisba Anguissola. Una mirada femenina en la corte*. En: Fundación Amigos Museo del Prado, Madrid, 2013, pp. 185-206 [196].

³⁶ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>,

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Pérez de Tudela, Almudena, 'El traje en la corte de Felipe II. Las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela' En: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII), I*, CEEH, Madrid, 2014, pp. 321-362 [338-340 f.9].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Real Museo, 1857. Núm. 2688; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 1035.

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Washington D.C. 07.04.1995 - 25.06.1995

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Viena 15.01.1995 - 26.03.1995

Sofonisba Anguissola e la sue sorelle Cremona 17.09.1994 - 11.12.1994



Ilustración 17. Figura 5.12.

Juan Pantoja de la Cruz (atribuido a)

La infanta Catalina Micaela

Ca. 1585

Óleo sobre lienzo

112 x 98 cm.

P001040

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, novena pieza que es salón, 1745, [¿nº 255?]; Quinta del duque del Arco, pieza octava de salón, 1794, nº 198).

Tema

“Esta obra representa a Catalina Micaela de tres cuartos, de pie, perfectamente ataviada a la usanza española. La infanta continuó vistiendo a la española durante los años de su matrimonio en Italia, pero adoptando algunos detalles de la moda local, como demuestran los retratos que de ella se conservan los realizados en Turín. Por estos motivos el presente retrato debió realizarse con anterioridad a su partida hacia Italia. Sería, por tanto, menor de dieciocho años, como parece ratificarse por la juventud que refleja su rostro. Aparenta tener unos quince o dieciséis años, los que contaría hacia 1582, aproximadamente.

Su silueta se recorta sobre un fondo neutro, al estilo de los retratos venecianos. Representada con gran suntuosidad y alarde de virtuosismo, la infanta luce sus galas y joyas plasmadas con profusión y una rigurosa fidelidad al detalle. Vista saya de color oscuro, aligerada por los tonos dorados de las mangas del jubón que se deja ver por el tipo de manga redonda. El cuerpo del vestido se adorna además con ricos ejemplares de orfebrería, el ceñidor o cinto de chatones, gargantilla, medallón, lazadas con agujetas o picos y ricas botonaduras, cuajadas de oro, perlas y gemas. En ese caso, la cabeza aparece tocada con una gorra de copa alta, de terciopelo, aderezada con vueltas de contarios de perlas y con un gracioso airón de plumas blancas, que compasivamente sirve de punto de fuga lumínico. Con la misma luz nívea destaca el rostro, estrechamente enmarcado por los rizos, tanto del cabello como de la lechuguilla. Y del mismo modo, la mano derecha, despojada del guante y elegantemente reposada sobre un sillón frailerero. Como contraste, la otra mano se enfunda en un guante oscuro mientras sujeta un pañuelo junto al faldón de la ropilla. Catalina Micaela mira penetrantemente al espectador desde unos ojos claramente heredados de su padre, pero con la hermosura de su madre y de su abuela paterna, la emperatriz Isabel de Portugal.

Ese parecido con la rama familiar de los Hasburgo es el marchamo genético que no deja lugar a dudas sobre la ascendencia de la retratada. El pintor no se te atrevería nunca a atenuar esos rasgos, sino que serían reflejados, para el general reconocimiento de la estirpe. La forma de realización del rostro no recuerda especialmente a ninguna de las otras representaciones de la infanta con las que contamos. La mano derecha, que se apoya sobre el sillón, tiene una apariencia algo tosca en su ejecución, resuelta de forma torpe. Sin embargo, la tipología en general recuerda al otro retrato de ella en edad adulta que conserva el Museo del Prado, atribuido a Sánchez Coello (P001139). La modelo aparece más distante en el plano psicológico que en el otro ejemplo conservado en el Museo.

La atribución se presenta problemática por la falta de elementos distintivos o datos documentales. Ni estilísticamente ni formalmente puede establecerse comparación que resulte concluyente en este sentido. En 1924, Aureliano de Beruete atribuía este retrato al pincel de Sánchez Coello. Actualmente se considera la atribución a Pantoja de la Cruz, pudiendo ser obra suya, realizada en el taller de Sánchez Coello. Pantoja de la Cruz en su producción más madura tiende a estereotipar las imágenes de los retratos, creando representaciones de apariencia aún más rígida, realizando los detalles de ropajes y aderezos con mayor descriptividad y con una técnica aún más dibujística. No obstante, no hay que dejar de pensar en la existencia de rígidos patrones iconológicos, que dejaban un margen muy restringido a la individualidad del pintor. En la obra parecen distinguirse varias manos de distintos autores, denotando la participación de aprendices del obrador. Lo estricto y repetitivo de esta actividad favorecería la colaboración de ayudantes, en las zonas más decorativas y subsidiarias de la composición. En numerosas ocasiones la intervención del maestro se ceñiría a la realización del rostro y a veces las manos, como puntos distintivos y principales de un retrato.

El retrato exhibido se muestra en la más estricta tradición del retrato cortesano, claramente codificado, entroncado con la tradición veneciana, cultivada en España por el flamenco Antonio Moro. Los modelos que estableció gozarían de gran fortuna en la trayectoria del retrato oficial. Esta línea se enraizaría en el ámbito cortesano a través de pintores españoles como Aloinso Sánchez Coello, discípulo de Moro, y de Juan Pantoja de la Cruz, discípulo a su vez de Sánchez Coello. La solución de continuidad llegaría con los sucesores de éstos, quienes se adentran en los postulados del primer naturalismo. Conservando las formas del retrato cortesano del siglo XVI, también transmitieron a la generación de los grandes genios del nuevo siglo una serie de preceptos que permanecieron inamovibles. Siguieron siendo básicamente los mismos, los designios y necesidades propagandísticas de sus regios comitentes siempre deseosos de entroncar con su acervo pasado y de ofrecer a sus súbditos y pares un icono digno de respeto y pleno de prestigio”.³⁷

Bibliografía:

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, París, 1913, pp. 326/ lám.3.

La monarquía hispánica: Felipe II, un monarca y su época, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Cent, Madrid, 1998.

Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y s, Sociedad Estatal Conmemoracion de Los Centenarios, Valladolid, 1998, pp. 202.

El linaje del emperador, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, pp. 357.

Esplendores de Espanha de el Greco a Velázquez, Arte Viva, Río de Janeiro, 2000, pp. 66-67.

Rodríguez Bernis, Sofía, 'Vestir el 'cuerpo social'. Graves, gallardos y honestas en la Edad de Oro' En: *La moda española en el Siglo de Oro.*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 103-111 [104].

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe V, Quinta duque del Arco, 1745. Núm. [¿255?]; Inv. Testamentaría Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 198; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 2684.

Ubicación: San Lorenzo de El Escorial - Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Depósito)

Exposición:

El linaje del Emperador Cáceres 24.10.2000 - 08.01.2001

De El Greco a Velázquez. La cultura española durante la Unión Ibérica, 1580-1640 Río de Janeiro 12.07.2000 - 24.09.2000

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998 - 10.01.1999

³⁷ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de *Esplendores de Espanha de el Greco a Velázquez* (Río de Janeiro: Arte Viva, 2000), 66-67.



Ilustración 18. Figura 5.13.

Anónimo

Catalina Micaela. Duquesa de Saboya

Ca. 1585-1591

Óleo sobre lienzo

204 x 119 cm.

01544

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Procedencia: Procede de la Colección Altamira. En la colección antes de 1926 (aparece recogido en La Colección Lázaro, 1926-1927)

Tema

“Retrato de corte, de cuerpo entero y tamaño natural, con vestido recamado, gola, tocado de perlas mano derecha sobre bufete e izquierda con pañuelo”.³⁸

Bibliografía:

Arbeteta Mira, Letizia. *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*. Segovia: Caja Segovia-FLG, 2003. p. 31. Segovia

Espinosa Martín, Carmen. ‘Catalina Micaela, Duquesa de Saboya. A partir de 1585’. Madrid: 2002. p. 424, nº 24; *Pintura y Poesía. Amor y Guerra en el Renacimiento*. [Catálogo de Exposición, pág. 424]. Madrid

Lázaro, José. *La Colección Lázaro*. Madrid: La España Moderna, 1926. Tomo II, fig. nº 545. Madrid

Pérez Preciado, José Juan. Pinturas procedentes de la Colección de los condes de Altamira adquiridos por Lázaro. *Goya, revista de arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2009, pp. 69-80, nº 326; *Goya, Revista de Arte*, núm. 326.

Ubicación: Museo Lázaro Galdiano

³⁸ Museo Lázaro Galdiano, consultado el 01/12/2019, <https://www.fdlg.es>,

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II



Ilustración 19. Figura 2.6.

Antonio Moro

Jane Dormer, duquesa de Feria (?)

Ca. 1558

Óleo sobre lienzo

95 x 76 cm.

P002115

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Palacio de Aranjuez, Madrid, Cuarto del Príncipe sexta pieza, 1818, nº258)

Tema

“Atribuido a Moro, Justi identificó a la mujer representada en este retrato con Jane Dormer, hija de sir William Dormer. Nacida en 1538, fue la dama predilecta de la reina María Tudor. En 1558 contrajo matrimonio con Gomes Suárez de Figueroa, I duque de Feria, embajador español en la corte de Isabel I. El retrato fue adquirido por Carlos IV y destinado al cuarto del príncipe en el palacio de Aranjuez.

Con su técnica precisa, Moro muestra a la supuesta Jane Dormer de tres cuartos hacia la derecha, de pie y de más de medio cuerpo. Con el porte propio de las personas de su rango, como en otros retratos del pintor de Utrecht, la dirección de la mirada, desviada de la de la cabeza, no se dirige frontalmente al espectador. De este modo, logra que la joven adquiera una expresión tensa, característica de sus retratos, producto de la rígida composición geométrica desarrollada por Moro, que sitúa el ojo más próximo al espectador en el centro del espacio disponible en anchura. Moro representó a la supuesta duquesa de Feria con un vestido acuchillado, con mangas de casaca de origen turco, con el cuerpo y las mangas blancas y oro y el jubón negro con lacitos color rosa, igual que el tocado, y el cuello y los puños de puntas. En su brazo izquierdo - apoyado en una mesa con tapete verde, como hizo tantas veces- luce una pulsera de flores naturales, posiblemente alusiva a su boda”.³⁹

Bibliografía:

Hymans, Henri, *Antonio Moro, Son Oeuvre et Son Temps*, G. Van Oest et Cie, Bruselas, 1910, pp. 113.

Marlier, Georges, *Antonio Moro*, Bruselas, 1934, pp. 98.

Bernis, Carmen, *La dama del armiño y la moda*, Archivo español de arte y arqueología, 59, 1940, pp. 150.

Perera, Antonio, *Carlos IV, mecenas y coleccionista de obras de arte*, ARTE ESPAÑOL / REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, 22, 1958/59, pp. 25.

Friedländer, Max J., *Early netherlandish painting*, A.W. Sijthoff, Leyden, 1975, pp. 105 lám. 193 n.401.

Woodall, Joanna, *The portraiture of Anthonis Mor* (Tesis inédita), Courtauld Institute Of Art, Londres, 1990.

Dynasties : painting in Tudor and Jacobean England : 1530-16..., Tate Publishing, Londres, 1995, pp. 61.

Checa Cremades, F, *Un príncipe del Renacimiento: Felipe II, un monarca y su ép...*, Sociedad Estatal para la Commemoración de los cent..., Madrid, 1998.

Woodall, Joanna, *Anthonis Mor: art and authority*, Waanders, Zwolle, 2007, pp. 253.

Posada Kubisa, Teresa, 'Antonio Moro. Jane Dormer, duquesa de Feria' En: *La moda española en el Siglo de Oro*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 233.

Moro, Franco, *Caravaggio sconosciuto: le origini del Merisi, eccellente disegnatore, maestro di ritratti e di cose naturali*, Umberto Allemandi, 2016, pp. 1. 72.

³⁹ Museo Nacional del Prado, consultado el 06/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Pilar Silva Maroto, en *Guía. Pintura flamenca de los siglos XV y XVI* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 252.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Fernando VII, Aranjuez, 1814-1818. Núm. 258; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858. Núm. 1717; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1717; Catálogo Museo del Prado, 1873-1907. Núm. 1491. 1491.-(1717-R.).

Ubicación: Sala 056 (expuesto)

Exposición:

Indumentaria Española en el Siglo de Oro Toledo 28.03.2015 - 14.06.2015

El mundo que vivió Cervantes Madrid 13.10.2005 - 19.02.2006

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998 - 10.01.1999

Dynasties: painting in Tudor and Jacobean England, 1530-1630 Londres 12.10.1995 - 07.01.1996

Ilustración 20. Figura 5.3.

Antonio Moro⁴⁰

Jerónima Enríquez de Guzmán, Marquesa de las Navas

Ca. 1559

Óleo sobre lienzo

107 x 75 cm.



Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Procedencia: no disponible

Tema

“Este retrato de la II Marquesa de las Navas, según Varela, podría estar fechado en 1559 con ocasión de su boda. Como se expone en el retrato del marqués, entre los expertos existen discrepancias a la hora de adjudicar la autoría de dichos retratos. La marquesa, retratada con dignidad posa con toca y velo de gran finura mientras lleva vestido negro, color propio de la corte de Felipe II, adornado con botones dorados, collar y cinturón. La mano derecha se apoya sobre una tela mientras que la izquierda se entrelaza con la beatilla. La vestimenta y fondo neutro y oscuro hacen que se destaquen su rostro y manos pintados con gran detalle. El artista se adentra en la personalidad de la marquesa como vemos en la hondura de su mirada exhibiendo, a través de símbolos de jerarquía como ropajes y joyas, su status. Lucía Varela demuestra que, por la moda que ostentan los representados, “debe tratarse de los retratos del segundo Marqués de las Navas, Pedro Dávila, y de su mujer Jerónima Enríquez de Guzmán, hija del Conde de Alba de Liste, mayordomo mayor de Isabel de Valois”.⁴¹

⁴⁰ María Kusche lo atribuye a Roland Moys en *Retratos y Retratadores*, 115.

⁴¹ Fundación Medinaceli, consultado el 06/12/2019, <https://www.fundacionmedinaceli.org>.



Ilustración 21. Figura 5.4.

Antonio Moro

La dama de las cadenas de oro

Ca. 1560

Óleo sobre lienzo

112 x 97 cm.

PO002119

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (colección Felipe V, Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, novena pieza que es salón, 1745, [¿nº 262?]; Quinta del duque del Arco, pieza octava de salón, 1794, nº 223).

Tema

“Retrato de dama desconocida, de más de medio cuerpo y de pie. Lleva un rico vestido acuchillado con "mangas de casaca" de origen turco con brocado de oro, adornado con las cadenas de oro que dan nombre al cuadro. Su rostro iluminado destaca ante el fondo oscuro y mira al espectador directamente, como en todos los retratos de Moro”.⁴²

Bibliografía:

Marlier, Georges, *Antonio Moro*, Bruselas, 1934, pp. 107.

Friedländer, Max J., *Early netherlandish painting*, A.W.Sijthoff, Leyden, 1975, pp. 105 lám.194 n.402.

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe V, Quinta duque del Arco, 1745. Núm. [¿262?]; Inv. Testamentaría Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 223; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858. Núm. 1804; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1804; Catálogo Museo del Prado, 1873-1907. Núm. 1495.

Ubicación: No expuesto

⁴² Museo Nacional del Prado, consultado el 06/12/2019, <https://www.museodelprado.es>,



Ilustración 22. Figura 3.3.

Alonso Sánchez Coello

Joven desconocida

Ca. 1567-1570

Óleo sobre tabla de roble español

28 x 26 cm.

PO00140

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real.

Tema

“Nada se sabe sobre la identidad de esta dama joven, de poco más de quince o dieciséis años, vestida con “ropa de camino” o de viaje, como sugieren el bohemio forrado de piel (lince probablemente) y el manguito guarnecido con piel marrón (tal vez marta cibelina)”.⁴³

“Retrato caracterizado por la sobriedad del colorido, realizada por la brillantez de algunos toques en las pieles y los adornos dorados, de mirada intensa, labios muy trabajados, el brillo en los mechones, recogidos a la moda, con diadema enjoyada. Gorguera de puntas y cuello de piel blanca.”⁴⁴

En 1858, cuando se incluyó en el catálogo del Museo del Prado, Pedro de Madrazo sugirió que pudiera representar a “una de las hijas de Felipe II”, una propuesta que no ha tenido demasiada aceptación, aunque el retrato puede ponerse en paralelo con los de las hijas del rey de ese período. Se trata, sin duda, de una joven del entorno cortesano, ricamente vestida y con unos rasgos que mantienen el ideal de belleza femenina del momento: ojos grandes y almendrados, boca pequeña y de delicado trazo, con las comisuras sutilmente elevadas, piel nívea, sonrosados pómulos y un cuidado aliño capilar, característico de los años finales de la década de los sesenta que resalta, junto al alto cuello que envuelve la nuca, el óvalo facial.

En 1990, con motivo de la exposición dedicada en el Prado a Alonso Sánchez Coello, la obra fue sometida a un primer estudio técnico, al tiempo que Breuer-Hermann fundamentó la atribución al retratista español... En 2007, Maria Kusche engrosó el catálogo de Sofonisba Anguissola, con cuatro retratos, este incluido, que identificó con Ana de Mendoza, princesa de Éboli, aduciendo el parecido con otros retratos de la princesa que, en opinión de Leticia Ruiz Gómez, no dejan de ser efigies idealizadas que siguen cánones de la época”.⁴⁵

Bibliografía:

Blanc, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Vve Jules Renouard, libraire-éditeur, Henri Loones, París, 1869, pp. 7.

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, París, 1913, pp. 124/ lám.63.

Exposição do mundo portugues: Portugal em Espanha (Obras de, [s.n], Lisboa, 1940.

Kubler, G. Soria, M., *Art and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, Penguin Books, 1959, pp. 378.

Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. 156 238-239.

Barghahn, Barbara Von, *Philip IV and the Golden House of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, Garland Publishing Inc., Nueva York, 1986, pp. 379/ lám.1304.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 152 nº 39 y 238-239.

Kusche, Maria, "Más retratos de Sofonisba Anguissola" en: *In sapientia libertas : escritos en homenaje al profesor Alf...*, Museo Nacional del Prado: Fundac, Madrid, 2007, pp. 182-190.

⁴³ Leticia Ruiz Jiménez, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 164.

⁴⁴ Museo Nacional del Prado, consultado el 06/12/2019, <https://www.museodelprado.es>,

⁴⁵ Leticia Ruiz Jiménez, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 164.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Ruíz Gómez, L., 'Alonso Sánchez Coello. Joven desconocida' En: *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, pp. 164 n° 34.

Museo del Prado

Inventarios: Inv. Felipe V, Quinta duque del Arco, 1745. Núm. [¿262?]; Inv. Testamentaria Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 223; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858. Núm. 1804; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 1804; Catálogo Museo del Prado, 1873-1907. Núm. 1495.

Ubicación: Sala C (exposición temporal: *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*).

Exposición:

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana Madrid 22.10.2019 - 02.02.2020



Ilustración 23. Figura 5.6.

Atribuido a Sofonisba Anguissola

Magdalena Girón Osuna

Ca. 1568

Óleo sobre lienzo

45,5 x 40 cm.

Nº 3991

Pésaro, Comune di Pesaro, Museo Civici di Palazzo Mosca

Procedencia: Colección Real.

Tema

“La pintora acentuó el rostro luminoso de una joven dama de corte, colocada de tres cuartos, e ideó el retrato a partir del sombreado de los contornos. Además, la caracterizó con una mirada intensa, que apunta directamente al espectador. La golilla y el vestido, así como el tocado, decorado con una pequeña corona bordeada de perlas, subrayan el estatus de la representada y su condición de dama de la reina: fueron pintados con gran precisión, quizá utilizando lentes para evidenciar los detalles más pequeños.

La inscripción en el reverso del lienzo, probablemente posterior a la ejecución de la pintura, señala que la retratada era una jovencísima aristócrata: Magdalena Girón Osuna, dama de Isabel de Valois junto con la propia Sofonisba. Varias cartas de embajadores de la época, fechadas en 1568, corroboran que Francesco Maria II della Rovere se habría enamorado con locura de la dama durante su estancia de formación en la corte de Felipe II, entre 1565 y 1568. De hecho, el embajador Giovan Francesco Landriani describió minuciosamente al duque Guiobaldo II della Rovere la relación con la española. Parece que, incluso, el joven pensó desposar a Magdalena, pero esta posibilidad jamás fue contemplada por su padre, quien lo hizo regresar de inmediato a Urbino en 1568. Este contratiempo debió provocar un intenso dolor en el corazón de Francesco, le motivó a llevar entre sus pertenencias el retrato de Magdalena, su amada española, para conservarlo así en sus estancias privadas y quizá mostrárselo a su círculo más íntimo. A su regreso a la corte de Urbino, se iniciaron otras tentativas diplomáticas para casarle, en 1570, con Lucrezia d'Este.

El lienzo, quizá con la anexión del Ducado de Urbino a los Estados Pontificios en 1631, pasó a la colección del conde Vincenzo Machirelli Giordani y desde 1884 se conserva en los Musei Civici de Pésaro atribuido al círculo de Federico Barocci (h.1535-1612). Este artista, estrechamente vinculado a la saga de los Della Rovere, para la que trabajó como pintor de cabecera, fue mencionado como artífice de la obra por Luigi Michellini Tocci en 1959. Sin embargo, tal hipótesis, a mi modo de ver, resulta insostenible, al igual que la propuesta por Francesca Brancati, que comparó la obra con otro retrato de una dama, atribuido también a Barocci, hoy conservado en Copenhague, a pesar de la inexistencia de paralelismos estéticos entre ambas pinturas. De todos modos, Marcelo Luchetti acaba de publicar un estudio que sigue considerando el lienzo de la mano del pintor de Urbino.

Así mismo, no resulta posible identificar a Federico Barocci como autor, porque tal posibilidad se enfrenta a una coyuntura histórica, puesto que este jamás residió en la corte de Felipe II, aun cuando al monarca le haría gustado que se desplazara a la península ibérica, y tampoco conoció personalmente a Magdalena, que nunca viajó a Urbino para ser retratada por el pintor. Descartada esta hipótesis, que ha vinculado la filiación artística del lienzo hasta la fecha, conviene poner en relación el estilo pictórico utilizado con el adoptado por Sofonisba en la década de 1560 y las similitudes existentes con otras pinturas de este período, así como la estrecha cercanía física y emocional que existió entre las damas y, en especial, entre Magdalena y Sofonisba. Por ello, nuestra hipótesis es que este cuadro debería formar parte del corpus pictórico de la italiana y como tal se presenta en esta exposición por primera vez. En este sentido, una buena parte de la actividad pictórica de la cremonesa se desarrolló en estrecho contacto con la casa de la reina y con sus damas y, de hecho, no se podría descartar su intervención en otros retratos, a día de hoy pendientes de una filiación clara, de mujeres tan cercanas a ella como Magdalena, tales como Marta Tana, esposa de Ferrante Gonzaga de Castiglione, o Ana de Mendoza y la Cerda, princesa de Éboli entre otras.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Ciertos detalles, como la semejanza entre las golillas del retrato de Ana de Austria del Museo del Prado y del autorretrato de Sofonisba conservado en el museo Condé de Chantilly, corroborarían esta hipótesis de filiación de la obra”.⁴⁶

Bibliografía:

Scorza, Gian Galeazzo, *Pesaro fine secolo XVI. Clemente VIII e Francesco Maria II della Rovere*, Venecia, Marsilio, 1980, p.17.

Calegari, Grazia, “Alcuni rapporti tra i Della Rovere e la corte spagnola”, en Guido Arbizzoni y Antonio Brancatti (eds.), *Pesaro nell’età dei Della Rovere*, 2 vols, Venecia, Marsilio (Historia Pisarense, 3), 2002, vol II, p. 308.

Cleri, Bonita (ed.), *Pittura barocca nella provincia di Pesaro e Urbino*, Pesaro, Società Pesarese di Studi Storici (Pesaro Città e Contá, Link, 5), 2008, pp. 134-35.

Luchetti, Marcello, “Un enigmático ritratto cinquecentesco di donna e tre nuovi ritratti dei Della Rovere”, *Studi pesaresi. Rivista della Società Pesarese di Studi Storici*, 7, (2019), pp.99-107.

Exposición:

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana Madrid 22.10.2019 - 02.02.2020

⁴⁶ Cecilia Gamberini, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 160.

Ilustración 24. Figura 5.7.

Anónimo
Ana de Mendoza
1568

Colección particular
Procedencia: no disponible



Tema

Ana de Mendoza (1540-1592), princesa de Éboli, y casada con Ruy Gómez de Silva en 1552, perteneció a la corte junto con la princesa Juana de Austria, el príncipe Carlos y Juan de Austria, lo que se conoció históricamente como el partido “ebolista” (haciendo alusión al título nobiliario del príncipe), con convicciones políticas y religiosas opuestas a los del partido “albista” (cuyo patrón era el duque de Alba). Se vio envuelta en una compleja trama consecuencia de la cual fallecería Juan de Escobedo, secretario de Juan de Austria, y donde también se involucraba a Antonio Pérez, secretario de Felipe II, lo que terminó con la detención de ambos, quedando la princesa de Éboli presa en diferentes lugares hasta terminar sus últimos días de esta manera en su casa de Pastrana.⁴⁷

En este retrato porta una saya negra de viuda (el príncipe de Éboli falleció en 1573) y lo que podría ser una toca o bordado en oro en la propia saya, pero resulta difícil de definir por la falta de detalle en la indumentaria. La lechuguilla es característica de los últimos años del siglo XVI. Lleva collar de perlas.

Bibliografía:

Alegre Carvajal, Esther, dir. *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2014.

⁴⁷ Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia, consultado el 01/12/2019, <http://dbe.rah.es/es>.



Ilustración 25. Figura 5.8.

Atribuido a Sofonisba Anguissola

Joven dama

Ca. 1570

Óleo sobre tabla

14 x 11.5 cm

N^o 6093

Madrid, Instituto Valencia de Don Juan

Tema

“En el reinado de Felipe II la realización de retratos de pequeñas dimensiones pensados para regalar o mantener en entornos íntimos alejados de la pública exposición de los retratos de corte, fue muy habitual. Su uso se extendió entre los círculos cortesanos, familias aristocráticas, funcionarios, embajadores y delegaciones extranjeras. Además de las tablas, los naipes y las láminas de cobre, pasaron a ser soportes frecuentes donde los pintores desarrollaron sus habilidades específicas para un medio donde se requería fijar con verosimilitud los rasgos del retratado. Las convenciones del retrato oficial o de corte eran innecesarias –poses y ademanes o la incorporación de algunos elementos de *atrezzo* escénico-, más allá de mantener una elegancia formal que requería la visión de tres cuartos del rostro y una correcta iluminación, preferentemente frontal y no lateral, para evitar inconvenientes sombras. Esta convención, forjada desde mediados del siglo XVI, fue recomendada por Sofonisba Anguissola a Antonio Van Dyck en 1624 cuando este la visitó en Palermo y la representó en un retrato a tinta. Según afirmaba el flamenco, Sofonisba le “hizo varias advertencias de que no tomara la luz demasiado alto para que las sombras no remarcaran las arrugas de la vejez”.

Sofonisba se había formado en la práctica de los pequeños retratos, en los que, siguiendo fórmulas aprendidas con sus maestros cremoneses, cuidó la iluminación, la reproducción cálida de las carnaciones y el detalle menudo de los cabellos e indumentaria. Una vez en España, su posición como dama de Isabel de Valois le permitió realizar algunos retratos de la reina y otros miembros de la familia real. Debió además de acometer efigies de personas del ámbito cortesano, principalmente damas como ella, pertenecientes a casas ilustres del entorno español o francés, que, en la mayoría de los casos, se hallaban alejadas de sus familias y todas además en esa edad de concertar matrimonio. La necesidad de contar con efigies para enviar a su familia o posibles pretendientes, consolidó esta tipología de retrato. Consta que Alonso Sánchez Coello realizó un retrato de de Marta Tana di Santena, una de las damas de la reina y compañera de Sofonisba, y también sabemos de la colaboración de los dos pintores para la realización de otros retratos.

La atribución a la artista de Cremona de este ejemplar del Instituto de Valencia de Don Juan, queda lejos de estar probada, así como la identidad de la retratada. Dado que una parte de la colección de los duques de Nájera pasó a nutrir los fondos de dicho instituto, se ha sugerido que pudiera pertenecer a esa familia. Almudena Pérez de Tudela, por su parte, ha propuesto una posible vinculación con alguna de las damas de Isabel de Valois. La suntuosidad que evidencian la indumentaria, las joyas y el peinado haría factible esa posibilidad. Dos elementos singularizarían la presentación de la joven: el hermoso y original modo de trenzar el cabello rojizo en la diadema y el encaje del cuello, de pequeñas dimensiones y con una particular labor de aguja.

Si pudiera probarse que el retrato fue pintado por Sofonisba, este demostraría su capacidad para adaptarse a las maneras del pequeño retrato realizado en esas fechas en la corte. La cuidada factura del rostro, con suaves transiciones cromáticas, se asemeja a lo que conocemos de la pintora, mientras que el trazado del cabello, con vivos toques de pincel, recuerdan el estilo de Sánchez Coello. Por lo demás, sabemos que algunos pintores se especializaron en la realización de estos formatos, sin que tengamos un elemento mínimamente suficiente para probar autorías. Felipe de Liaño (1550/1560, h. 1625), del entorno de Alonso Sánchez Coello, fu sin duda el más reconocido del reinado. Asociado a él, hermana o más probablemente hija, según refirió Jusepe Martínez fue Antonia de Liaño, quien aprendió con Liaño “con tanta excelencia que casi el igualó”.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

No queda rastro de las habilidades de esta artista que, al igual que de Isabel Sánchez Coello (1564.1612), hija del retratista del rey y apreciada igualmente en la práctica del retrato, no se tiene más memoria que el vago recuerdo de su talento”.⁴⁸

Bibliografía:

Pérez de Tudela, Almudena, “La galería de retratos de Margarita de Austria (1522-1586), gobernadora de los Países Bajos”, en Bernardo J.García y Fernando Grillo (eds.), *Ao modo da Flande... Disponibilidade, inovacao e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580)*. Madrid. Fernando Villaverde, 2005, pp. 532-533.

Gamberini, Cecilia, “Sofonisba Anguissola, dama y pintora de la reina Isabel de Valois: de Cremona a la corte de Felipe II”, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2018, pp.509-10.

Exposición:

Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana Madrid 22.10.2019 - 02.02.2020

⁴⁸ Leticia Ruiz Jiménez, en *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, 164.



Ilustración 26. Figura 5.10.

Alonso Sánchez Coello

La dama del abanico

Ca. 1570-1573

Óleo sobre tabla

62.6 x 55 cm.

P001142

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, pieza sexta del gabinete, 1794, nº 133).

Tema

“Este retrato de busto largo de una dama cubierta con vestido de color noguerado, lujosamente guarnecido por cadenas doradas, con mangas rajadas y alto cuello abierto por delante a la manera flamenca, es un notable ejemplar de la retratística española del reinado de Felipe II. Para empezar, está pintado sobre una fina madera tropical de color rojizo, tal vez una caoba, un soporte realmente infrecuente en la pintura del siglo XVI. Otro elemento a destacar es el abanico plegable japonés que porta la dama, una incorporación a los usos y representaciones femeninas proveniente de Portugal, adonde llegaron los primeros abanicos orientales a finales del siglo XV. Los vínculos matrimoniales de las cortes de Madrid y Lisboa extendieron este accesorio exótico a España y a otras capitales europeas, pasando muy pronto a convertirse en un atributo femenino y un instrumento galante propio de un elevado rango social, que se añadía -en los retratos pictóricos- a los tradicionales pañuelos o misales con que se ocuparon las manos de las retratadas. En este caso, la dama coge el abanico de manera un tanto original: sujeta su base con la mano derecha, pasándolo también por detrás de la izquierda, que aparece extendida mientras dibuja un curioso zigzag con los dedos. Cabría preguntarse si esta fórmula encerraba algún significado específico, pero no es ésta más que una hipótesis por el momento imposible de demostrar. La disposición de los brazos, el recorte de la mano derecha y las irregularidades del perímetro ponen en evidencia que éste fue un retrato de dimensiones algo mayores, y que posiblemente fuera concebido como retrato sedente, en sintonía con algunos ejemplares pintados para efigiar a damas de alta alcurnia, creaciones de Tiziano como La emperatriz Isabel de Portugal (P415), Antonio Moro, María Tudor, reina de Inglaterra (P2108) o Alonso Sánchez Coello, La princesa Juana (Madrid, Descalzas Reales). Podría tratarse del retrato descrito en 1686 en las llamadas Piezas Pequeñas de las Bóvedas: una dama con un abanico en la mano, pintado en tabla, y cuyas medidas eran similares a las del retrato citado de María Tudor de Moro o al de Felipe II con traje forrado de armiño de taller de Tiziano (P452). En la testamentaría de los bienes de Fernando VII aparece atribuida a Alonso Sánchez Coello, con una valoración de ochocientos reales, muy alta en relación con otros retratos (El caballero de la mano en el pecho, del Greco (P809) aparecía estimado en quinientos cuarenta); algo más tarde, en el inventario general del Museo de 1849, se identificó a la retratada como una infanta de España. Será probablemente alguna de las hermanas de Felipe II, una propuesta que se fue ignorando posteriormente pese a que el rostro de esta dama recuerda los rasgos característicos de los Austrias españoles: los ojos claros y marcados por las ojeras, la nariz en caballete, el labio inferior prominente o el pelo abundante, rizado y rojizo. Tampoco la propuesta atributiva ha encontrado una respuesta unánime.

Para Breuer-Hermann, ni su técnica ni su composición se ajustan a las características de este pintor, mientras que Carmen Garrido, que lo estudió para el catálogo de la exposición que se dedicó al valenciano (donde sin embargo no llegó a incluirse) resaltó la calidad de la obra, considerando los paralelismos técnicos de este ejemplar con otros retratos de Sánchez Coello.

Kusche lo ha situado entre las obras del flamenco Rolán Moys, algo que desmiente claramente la alta calidad de la pintura, recuperada tras la reciente restauración. El nombre de Sánchez Coello (1531/32-1588) parece más apropiado para explicar la resolución pictórica de la cabeza, muy descriptiva y delicada en su tratamiento, aunque esta hipótesis no pueda ser desde luego concluyente”.⁴⁹

Bibliografía:

Barghahn, Barbara Von, *Philip IV and the Golden House of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*, Garland Publishing Inc., Nueva York, 1986, pp. 293.

Las tierras y los hombres del rey: Felipe II, un monarca y su época, Sociedad Estatal Comemoración de Los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 337.

Sánchez-Ramón, Mar, *Oriente en Palacio: Tesoros Asiáticos en las Colecciones Reales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2003.

Kusche, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sánchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 120.

Ruiz Gómez, Leticia, *La dama del abanico (h. 1570-1573)*, En *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2006, pp. 60, n. 9.

Rodríguez Bernis, Sofía, 'Vestir el 'cuerpo social'. Graves, gallardos y honestas en la Edad de Oro' En: *La moda española en el Siglo de Oro*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Fundación Cultura y Deporte, 2015, pp. 103-111 [110-111]

Museo Nacional del Prado

Inventarios: Inv. Testamentaria Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 133; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858. Núm. 538; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 538; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 1038; Catálogo Museo del Prado, 1910. Núm. 1142; Catálogo Museo del Prado, 1942-1996. Núm. 1142.

Ubicación: Sala 055 (expuesto)

Exposición:

12 Characters from Prado Museum Riga 24.03.2017 - 16.07.2017

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Sevilla 26.10.2016 - 29.01.2017

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Valencia 01.06.2016 - 01.09.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado A Coruña 16.02.2016 - 26.05.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Santa Cruz de Tenerife 14.10.2015 - 16.01.2016

Los objetos hablan. Colecciones del Museo del Prado Zaragoza 04.02.2015 - 17.05.2015

Del Greco a Goya: obras maestras del Museo del Prado Ponce, Puerto Rico 25.03.2012 - 16.07.2012

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Madrid 12.06.2007 - 02.09.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Bilbao 05.03.2007 - 20.05.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Alicante 12.12.2006 - 18.02.2007

El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya Santiago de Compostela 09.03.2006 - 14.05.2006

Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales Barcelona 01.07.2003 - 31.08.2003

Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales Madrid 01.03.2003 - 30.06.2003

Las tierras y los hombres del rey Valladolid 22.10.1998 - 10.01.1999

⁴⁹ Museo Nacional del Prado, consultado el 06/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, en *El retrato español en el Museo del Prado*, 60.



Ilustración 27. Figura 5.14.

Scipione Pulzone

Retrato de dama

Ca. 1585

Óleo sobre lienzo

113 x 85 cm.

PO001029

Madrid, Museo Nacional del Prado

Procedencia: Colección Real (Quinta del duque del Arco, El Pardo-Madrid, pieza octava de salón, 1794, nº 206).

Tema

“La composición general de esta efigie mantiene los rasgos característicos del retrato europeo de la segunda mitad del siglo XVI. La indumentaria de la dama y de forma especial el cuello de delicado encaje, tan alzado que cubre prácticamente toda la oreja, situaría la imagen hacia 1585.

La nota más destacada de este retrato la proporciona el fondo, donde se ha introducido un curioso ardid pictórico, al representar parte de un fingido lienzo casi al borde del lienzo real, en el que se aprecia parcialmente el claveteado de la tela al bastidor. Sobre el vértice izquierdo de aquél se recoge una cortina de seda carmesí. El efecto produce en el espectador la impresión de hallarse ante un curioso trampantojo.

De este tipo de imágenes no nos han llegado demasiados ejemplares, y es difícil saber bajo que premisas fueron concebidos, una dificultad a la que se suma nuestro desconocimiento sobre la identidad de la retratada. El retrato ofrece al espectador un elemento distintivo del personaje, ya que entre las joyas que luce la dama hay una que destaca sobremanera: el enorme rubí que cuelga del cuello, una piedra irregular, periforme y rematada con esmeraldas de pequeño tamaño que forman un tallo con tres hojas, una pieza realmente singular en la joyería renacentista. Con toda probabilidad evoca un fruto de la tierra, tal vez un pequeño pimiento, por las fechas, un elemento de gran exotismo llegado a España desde América, sirviendo incluso de planta ornamental en muchos jardines europeos.

La tela está directamente emparentada con la producción de Pulzone, un pintor cuyos retratos se acercan a Antonio Moro, tanto por sus composiciones como por el tratamiento pictórico, muy minucioso y realista, en una relación que confirmaría la cercanía artística de este ejemplar con otros de Pulzone, sobre todo los realizados para la corte de los Médicis en Florencia. Gran parte de estas obras presentan este mismo trampantojo, aunque potenciado por un mayor desarrollo del cortinaje que en este caso debió ser originalmente muy similar, dado que la tela está recortada en todo su perímetro. La figura pudo estar representada en tres cuartos, como ocurre en la mayor parte de las obras del pintor. La existencia en una colección privada estadounidense de una réplica con mínimas variantes y mayor desarrollo en los laterales, subrayaría esa impresión”.⁵⁰

Bibliografía:

Roblot-Delondre, Louise, *Portraits D'Infantes. XVI Siecle. Etude Iconographique*, G. Van Oest & Cie, Paris ; Bruselas, 1913, pp. lám. 50.

Breuer, Stephanie, *Werke Sánchez Coello*, Uni Druck, Munich, 1984, pp. lám. 133.

Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 44 y 98.

Arbeteta Mira, Letizia, *La Joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Nerea, Ministerio de Cultura, Madrid, 1998.

⁵⁰ Museo Nacional del Prado, consultado el 01/12/2019, <https://www.museodelprado.es>, Texto extractado de Leticia Ruiz Gómez, *El retrato en el Renacimiento*, 316.

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Kusche, María, *Retratos y retratadores: Alonso Sanchez Coello y sus competidores*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, pp. 121-122.

El retrato del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 316.

Vannugli, Antonio, Scipione Pulzone ritratista. En.: *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, Palombi & Partner, Roma, 2013, pp. 25-63 [47-48 fg.14].

Inventarios: Inv. Testamentaría Carlos III, Quinta duque del Arco, 1794. Núm. 206; Catálogo Museo del Prado, 1854-1858. Núm. 153; Inv. Real Museo, 1857. Núm. 153; Catálogo Museo del Prado, 1872-1907. Núm. 923.

Ubicación: No expuesto

Exposición:

El retrato del Renacimiento. The Renaissance Portrait Madrid 03.06.2008 - 07.09.2008

La joyería española en los museos estatales. De Felipe II a Alfonso XIII Madrid 15.04.1998 - 15.07.1998

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

A. ARCHIVOS

En relación con las leyes suntuarias, mencionar los principales archivos consultados a través de la aplicación PARES y para los que se utilizarán las siguientes siglas:

A.H.N. (Archivo Histórico de la Nobleza)

A.G.S. (Archivo General de Simancas)

B.N.E. (Biblioteca Nacional de España)- Biblioteca Digital Hispánica

R.A.H. (Real Academia de la Historia)

En relación con los inventarios reales:

A.G.P. (Archivo General de Palacio)

A.M.N.P. (Archivo Museo Nacional del Prado)

B. FUENTES

A.G.P. Fondo Convento de las Descalzas Reales de Madrid- Fundaciones de Doña Juana de Austria, Serie Inventarios de bienes, caja 1, exp.18, *Inventarios de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal, su fundadora*. Madrid, octubre de 1574-agosto de 1597.

---- Fondo Palacio Real- Inventarios Reales, legajo 768 (dos cajas). *Inventario de Pinturas del Real Palacio antes y después del incendio*. Madrid, 1600-1746.

A.G.S. *Pragmática de Felipe II sobre moderación de traje*, Madrid, 25 de octubre de 1563.

A.M.N.P. Fondo Museo del Prado, caja 3963, nº exp.1. Sánchez Catón, Francisco Javier y con anotaciones de Pedro Beroqui. *Copia mecanografiada de los inventarios de los bienes de María de Hungría, Carlos II, Casa Real de El Pardo, Alcázar de Madrid, bienes de la reina Margarita en el Alcázar de Madrid, Alcázar de la Casa Real de Valladolid, obras destinadas al Convento de la Encarnación y Palacio Real de Madrid*. Madrid, enero de 1923.

---- Fondo Museo del Prado, caja 3963, nº exp.2. Sánchez Catón, Francisco Javier. *Copia mecanografiada de los inventarios del Alcázar de Madrid, Sitio Real de El Pardo y Real Palacio de Madrid*. Madrid, enero de 1923.

---- Fondo Museo del Prado, caja 3965, nº exp.1. Sánchez Catón, Francisco Javier. *Testamentaria de Carlos II. Copia mecanografiada de los inventarios del Sitio Real de Buen Retiro, Alcázar de Madrid, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Real Sitio de Aranjuez y Alcázares de Granada, Valladolid, Toledo, Sevilla y Segovia (1700)*. Madrid, enero de 1923.

---- Fondo Museo del Prado, caja 3965, nº exp.2. Sánchez Catón, Francisco Javier. *Inventario general de pinturas del Real Palacio de Madrid (1734). Resumen general del inventario de las pinturas que se reservaron del Real Palacio y existen en las Casas Arzobispales, de donde se han sacado algunas para el Retiro (1734)*. Madrid, enero de 1923.

B.N.E. *Cortes en tiempos de Felipe II- Cortes de Toledo de 19 de septiembre de 1560.* Toledo, 19 de septiembre de 1560.

B.N.E. *Cortes en tiempos de Felipe II- Pragmatica de Phelipe 2º sobre los trages de 25 de octubre de 1563.* Monzón, 25 de octubre de 1563.

B.N.E. *Declaración de la pragmática de los vestidos y trajes que su Magestad mando hazer en las cortes que celebros el año mil y quinientos sesenta y tres.* Madrid, 11 de diciembre de 1564.

B.N.E. *Pregmatica en que se permite hazer sedas labradas en estos reynos...* Alcalá de Henares, 26 de septiembre de 1590.

B.N.E. *Prematica en que fe prohiue hazer y vender bufetes, efcritorios, arquillas, braferos, chapines, mefas, contadores, y otras cofas guarnecidas de plata batida releuada, eftampada, tallada, y llana, y que las pierda quien las hiziere o vendiere, o comprare.* Madrid, 19 de enero de 1594.

B.N.E. *Prematica en que fe manda guardar la en que fe dio la forma en la labor de las fedas y fe declara el pelo que ha de tener cada bara.* Madrid, 19 de enero de 1594.

B.N.E. *Prematica en que fe manda guardar la en que fe dio la de los vestidos y trages, con las declaraciones que en ella fe refieren, y fe declara, que los hombres puedan traer los vestidos que tuuieren hechos contra las dichas leyes, por todo el año de nouenta y quatro, y las mugeres por el de nouenta y cinco.* Madrid, 19 de enero de 1594.

R.A.H. *Que ninguna mujer pueda ir o andar con el rostro tapado de manera alguna.* Art. 48. *Cortes de Madrid de 1586-1588.* Madrid, 9 de junio de 1590.

R.A.H. *Establece un plazo para cumplir con la ley hecha en Monzón el 25 de octubre de 1563 contra el exceso de los trajes y vestidos, y además prohíbe que los hombres lleven adornos y hechuras en cuellos y puños.* Art. 52. *Cortes de Madrid de 1586-1588.* Madrid, 9 de junio de 1590.

C. BIBLIOGRAFÍA

Albadalejo Martínez, María. “Fasto y etiqueta de la casa de Austria. Breves apuntes sobre su origen y evolución”. *IMAFRONTA*, nº19-20 (2008): págs. 9-19.

---- “Apariencia y representación de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en la corte de Felipe II”. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2011.

---- “Los tejidos del guardarropa de las hijas de Felipe II”. *Datatèxtil*, nº25 (2011): págs. 5-17.

---- “Vestido y contrarreforma en la corte de Felipe II: Las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* nº24 (2013): págs.1-21.

---- “Imagen y poder en la corte de Felipe II: apariencia y representación de la Infanta de España”. *Revista Internacional de Ciencias Humanas*, Vol.2 nº1 (2013): págs. 13-25.

---- “Ritos y ceremonias en la corte de Felipe II: lutos en honor a la infanta de España Catalina Micaela”. *Potestas* nº7 (2014): págs. 147-157.

---- “Lo exótico y lo inusual en los retratos e inventarios de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela”. *Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº4 (2014): págs. 95-110.

Alegre Carvajal, Esther, dir. *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2014.

Alvárez-Ossorio Alvariño, Antonio. “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)”. *Revista de Historia Moderna* nº17 (1998-1999): págs. 263-278.

Berenson, Bernard. *Estética e Historia en las Artes Visuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Bern, Stéphane y Franck Ferrand. *Portraits de cour*. París: Éditions du Chêne, 2012.

Bernabeu Navarret, Pilar. “El oficio de mujer en la pequeña nobleza urbana del siglo XVII Español”. *Revista de Historia Moderna*, nº 13-14 (1995): págs. 199-209.

Bermejo de Rueda, Belén. “Reseña sobre Herrero García, Antonio. *Estudio sobre indumentaria española en la época de los Austrias*”, *Librosdelacorte.es*, nº11, año 7 (2015): págs. 107-109.

Bikker, Jonathan. *High Society*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2018.

Bouza Álvarez, Fernando J. *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid: Ediciones Turner, 1988.

---- *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.

---- *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual en la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid: Adaba Editores, 2003.

Cámara Muñoz, Alicia, José Enrique García Melero y Antonio Urkizar Herrera. *Arte y poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Ramón Areces, 2010.

Camón Aznar, José. “El retrato español del siglo XIV al XIX”. *Goya. Revista de Arte*, nº 94, (1970): págs. 200-207.

Carranza, Alonso. “Discurso contra los malos trajes y adornos lascivos”. Editado por Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 15 (2011): págs.73-126.

Checa Cremades, Fernando. “Felipe II en El Escorial: La representación del poder real”. *Anales de Historia del Arte*, nº1, (1989): págs.121-139.

---- *Felipe II, Mecenas de las Artes*. Madrid: Editorial Nerea, 1992.

---- *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994.

Cobo Delgado, Gemma. “Entre Viena y Madrid: intercambios de retratos en la familia Hasburgo durante el siglo XVII”. *BSAA arte* LXXXII (2016): págs. 143-166.

Colomer, José Luis y Descalzo, Amalia, dir. *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

Cortés López, Fuensanta. “El patronato artístico de Juana de Austria: estado de la cuestión”. *IMAFRONTA*, 19, (2008): págs. 61-69.

Descalzo Lorenzo, Amalia. “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007): págs. 77-86.

---- “Vestirse a la moda en la España moderna”. *Vínculos de Historia*, núm. 6 (2017): págs. 105-134.

Eslava Galán, Juan. *La familia del Prado*. Barcelona: Planeta, 2018.

Falomir Faus, Miguel. “De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II” en *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo*. *Revista da Faculdade de Letras do Porto* (1999): págs.125-140.

Fernández Álvarez, Manuel. *Felipe II*. Barcelona: Austral, 2010.

---- *Casadas, monjas, ramerías y brujas*. Barcelona: Austral, 2010.

Fry, Roger: *Visión y diseño*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1988.

Fúster Sabater, María Dolores. “El retrato de Ana de Austria, por Sánchez Coello, en el Museo Lázaro. Nueva visión tras su restauración”. *Goya. Revista de Arte*, nº 289-290, (2002): págs. 198-216.

García Fernández, Máximo. “El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico”. *Vínculos de Historia*, 6 (2017): págs. 135-152.

García Pérez, Noelia. “La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: Estado de la cuestión”. *IMAFRONTA* nº16 (2004): págs. 81-90.

García Prieto, Elisa. “La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

---- *Una corte en femenino. Servicio áulico y carrera cortesana en tiempos de Felipe II*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2018.

García Serrano, Rafael, coord. *La moda española en el siglo de oro*. Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes Castilla-La Mancha, 2015.

Giorgi, Arianna. “De la vanidad y la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX”. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2013.

Gombrich, Ernst Hans: *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

---- *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Forma, 1983.

---- *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento, I*. Madrid: Debate, 2000.

---- *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elba, 2013.

Griffey, Erin dir. *Sartorial Politics in Early Modern Europe. Fashioning Women*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019.

Herrero García, Miguel. *Estudio sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

---- *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

Horcajo Palomero, Natalia. “Los colgantes renacentistas”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 11 (1998): págs. 81-102.

Kusche, María. “Sofonisba Anguissola en España. Retratista en la corte de Felipe II junto a Alonso Sánchez Coello y Jorge de la Rúa”. *Archivo Español de Arte* 62, 248, (1989): págs.391-420.

---- “La Antigua Galería de Retratos del Pardo: su reconstrucción arquitectónica y el orden de colocación de los cuadros”. *Archivo Español de Arte* 64, 253, (1991): págs.1-28.

---- “La Antigua Galería de Retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica”. *Archivo Español de Arte* 64, 255, (1991): págs.261-275.

---- “La Antigua Galería de Retratos del Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador”. *Archivo Español de Arte* 65, 257, (1992): págs.1-34.

---- “La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez”. *Archivo Español de Arte* LXIX, 274, (1996): págs.137-154.

---- “La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y dama de honor de Isabel de Valois”. En *VII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español: Madrid, 26-29 de noviembre de 1996*. Madrid: C.S.I.C., 1997.

---- “La Nueva Galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López”. *Archivo Español de Arte* LXXII, 286, (1999): págs.119-132.

---- *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, 2003.

---- “El caballero cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XIII, núm. 25, (2004).

---- *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores. B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2007.

Lalinde Abadía, Jesús. “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social”. *Anuario de Historia del Derecho Español*, LIII (1983): págs.583-601.

Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

Ldo. Arias Gonzalo. “Memorial en defensa de las mujeres de España y de los trajes y adornos de que usan”. Editado por Enrique Suárez Figaredo. *Lemir* 15 (2011): págs.127-166.

Llorente, Mercedes. “Imagen y autoridad en una regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder”. *Studia Historica: Historia Moderna*, 28 (2006): págs. 211-238.

Martínez Medina, África. “La moda a través del retrato en la época de Felipe II”. En *Ciclo de conferencias El Madrid de Felipe II: Madrid, 5 de marzo de 1998*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1998.

Mansau, André. “Epistolario de la duquesa de Saboya, la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II”. En *AIH. Actas XII, 1995*, 59-64.

Marías, Fernando. “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”. En *VII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español: Madrid, 26-29 de noviembre de 1996*. Madrid: C.S.I.C., 1997.

Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. *El Inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: CSIC. Polifemo, 2015.

Morte García, Carmen. “Luisa de Borja y Aragón, duquesa de Villahermosa y condesa de Ribagorza. La familia Borja del siglo XVI en Aragón”. *Revista Borja, Revista de L’IIEB, 2: Actes del II Simposi Internacional sobre Els Borja (2008-2009)* :483-527.

Muller, Priscilla E. *Joyas en España 1500-1800*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

Museo Nacional del Prado. *Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centro europeas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1982.

---- *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1990.

---- *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los reyes de España*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1994.

---- *El retrato español en el Prado. Del Greco a Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

---- *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.

---- *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.

Orsi landini, Roberta y Bruna Niccoli. *Moda a Firenze 1540-1580*. Florencia: Edizioni Polistampa, 2019.

Patrimonio Nacional. *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2019.

Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. “Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II”. *Archivo Español de Arte LXXXIX*, 356, (2016): págs.423-429.

Pérez Molina, Isabel. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 17 (2004): págs. 103-116.

Puerta Escribano, Ruth de la. “Reyes, moda y legislación jurídica en la España Moderna”. *Ars Longa*, 9-10 (2000): págs. 65-72.

---- “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”. *Ars Longa*, 17 (2006): págs.67-80.

---- *La segunda piel: Historia del traje en España (del siglo XVI al XIX)*.Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

Portús Pérez, Javier. “Control e imagen en la corte de Felipe IV (1621-1626). *Studia Aurea*, 9 (2015): págs. 245-264.

Río Barredo, María José del. “De Madrid a Turín: el ceremonial de las reinas españolas en la corte ducal de Catalina Micaela de Saboya”. *Cuadernos de Historia Moderna, Anejo II*, (2003): págs. 97-122.

Ríos Lloret, Rosa E. “Imágenes de reinas: ¿Imágenes de poder? (siglos XV-XVII)”. *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 23, (2003): págs. 371-384.

Rodríguez Bernis, Sofía. “Damas en estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII”. En *El arte del siglo de las luces*, VV.AA., 431-458. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2010.

Rodríguez Salgado, María José. “Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera Parte”. *Cuadernos de Historia Moderna, Anejo II*, (2003): págs.34-96.

---- “Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Segunda Parte”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 28, (2003): págs.71-98.

Rubio, María José. *Reinas de España. Las Austrias. Madrid*; La esfera de los Libros, 2010.

Ruiz-Gálvez Priego, Estrella. “Isabel Clara Eugenia y la espada de Balduino: soberanía femenina y estatuto conyugal”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos* n° 34 (2018): págs. 1-48.

Ruiz Gómez, Leticia. “El retrato de Juana de Austria del Museo de Bellas Artes de Bilbao”. *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2, (2007): págs. 85-123.

Sáez Piñuela, M^a José. *La moda en la corte de Felipe II*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1962.

Scott, Joan. “Historia de las mujeres”, en Burke, Peter: *Formas de hacer Historia*, Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Sebastián Lozano, Jorge. “Imágenes femeninas en el arte de corte español del siglo XVI”. Tesis doctoral, Universitat de València, 2005.

Sempere y Guarinos, Juan. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Editado por Juan Rico Jiménez. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2000.

Simón Palmer, María del Carmen. “Notas sobre la vida de las mujeres en el Real Alcázar”. *Cuadernos de Historia Moderna* n° 19 (1997): págs. 21-37.

Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. *El arte en la corte de los Archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): un reino imaginado*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

---- *El linaje del Emperador*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Soria Mesa, Enrique. *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2007.

Tinagli, Paola. *Women in Italian Renaissance Art. Gender. Representation. Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2016.

Todorov, Tzvetan: *Elogio del individuo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

Torre Fazio, Julia de la, “El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III”. Tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2009.

Torre García, Encarnación de la. “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”. *Historia y Comunicación Social* 5, (2000): págs.13-29.

Van Wyhe, Cordula, dir. *Isabel Clara Eugenia. Soberanía femenina en las cortes de Madrid y Bruselas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica coeditado con Paul Holberton publishing, 2011.

D. WEBGRAFÍA

Archivos Españoles: <http://pares.culturaydeporte.gob.es/inicio.html>.

Biblioteca Nacional de España: <http://www.bne.es/>.

Museo Lázaro Galdiano: <http://www.flg.es/>.

Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/>.

Canal YouTube: <https://www.youtube.com/user/museodelprado>.

- Cruz Medina, Vanessa de. “Damas y retratos de la corte de Felipe II”. Conferencia pronunciada el día 19 de diciembre de 2019.
- Descalzo, Amalia. “La moda cortesana vista por dos pintoras”. Conferencia pronunciada el 22 de enero de 2020.
- Molina, Álvaro. Identidad y género en el siglo XVIII. Revisiones críticas desde la visualidad. Conferencia pronunciada el 21 de junio de 2017.
- Piergiovanni, Patrizia. “El retrato de una solterona llamada Sofonisba”. Conferencia pronunciada el día 19 de noviembre de 2019.
- Porqueres, Bea. “Sofonisba Anguissola y la libertad femenina”. Conferencia pronunciada el 18 de diciembre de 2019.
- Ruiz, Leticia. “Sofonisba y Lavinia. Damas y pintoras”. Conferencia pronunciada el 23 de octubre de 2019.

Real Academia Española: <https://www.rae.es/>.

Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico Español: <http://dbe.rah.es/>.

ANEXOS

ANEXO I: ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Alfonso X 44
- Alfonso XI 44
- Aníbal 43
- Ana de Austria 3,8,21,36,66,72,75,78,89,105,106,107,108,109,110,113,136,153
- Ana de Mendoza, Princesa de Éboli 5,8,64,71,89,133,135,137
- Ana, Duquesa de Baviera 23,24
- Anguissola, Sofonisba 5,6,8,13,16,17,20,22,23,33,34,36,37,68,70,71,72,74,79,94,101,102,103,104,105,106,107,108,112,113,114,115,116,119,121,122,133,134,135,136,139,140,154,155,156,161
- Arcimboldo, Giuseppe 23,24
- Argote de Molina, Gonzalo 17,68
- Bárbara, Duquesa de Ferrara 23
- Catalina de Médicis 16,68,99
- Catalina, Reina de Polonia 24
- Catalina de Aragón 97
- Catalina de Austria (también Catalina de Portugal) 24,95
- Catalina Micaela 8,22,33,36,69,74,75,76,77,84,89,111,113,119,121,123,125,151,156,157
- Carlos V 13,14,36,45,48,62,63,65,91,97,158
- Condesa de Valdeq 24
- Cristina, Duquesa de Lorena 23
- Condesa de Niebla 99
- Dorotea, Condesa Palatina 23
- Duquesa de Alba 99,103
- Duquesa de Sesá 99
- Enrique II 45
- Enrique III 45
- Enrique II de Francia 99
- Enrique VIII de Inglaterra 97
- Felipe II 3,4,6,8,9,13,14,15,16,30,36,38,44,46,47,48,49,57,59,62,63,64,75,78,83,89,91,95,97,99,100-118,129,133,135,137,139,141,149,150,152-162,173

- Felipe III 85
- Germana de Foix 45
- Girón Osuna, Magdalena 8,70,79,89,135
- González, Bartolomé 5,21,72,89,109,117
- Heere, Lucas de (también Maestre Lucas) 24
- Isabel Clara Eugenia 7,8,21,22,23,25,36,37,69,74,75,77,84,89,111-117,151,152,153,158,159
- Isabel de Valois 3,5,8,16,20,23,31,65,66,67,68,69,70,71,72,73,75,78,89,99-103,119,129,135,139,155,157,158
- Jaime I 94
- Jane Dormer, Duquesa de Feria 8,24,64,66,127
- Jerónima Enríquez de Guzmán, Marquesa de las Navas 8,65,72,129
- Joana, Duquesa de Florencia 23
- Juan I 45
- Juan de Portugal 63
- Juana de Austria (también Juana de Portugal) 8,18,19,34,63,64,83,89,91,92,93,94,137,149,152,158
- Julio César 43
- Leonor, Duquesa de Mantua 24
- Leonor de Francia 24
- Magdalena, Archiduquesa de Austria 24
- Margarita Harrington 24
- María, Duquesa de Cleve 24
- María, Reina de Bohemia 23
- María Habbayst 24
- María de Hungría 18,24,97,149
- María Manuela de Portugal 3,8,62,89,95
- María Tudor 3,30,62,64,65,89,97,127,141
- Mencía de Mendoza 95
- Moro, Antonio 5,15,19,21,23,24,30,34,62,64,65,66,67,72,89,91,93,95,97,99,100,103,109,115,124,127,131,141,143,154,157
- Nerón 43

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

Pantoja de la Cruz, Juan	5,31,63,76,91,101,117,123,124,155,156
Pedro I de Castilla	45
Pulzone, Scipione	5,77,143
Reyes Católicos	17,41,45
Rúa, Jorge de la	5,16,99,154,155
Sebastián, Rey de Portugal	65,91
Rubens, Peter Paul	21,117
Sánchez Coello, Alonso	16,17,22,23,24,33,37,70,72,73,74,76,99,103,105,107,111, 113,115,117,119,121,123,124,133,139,140,141,142,153,154,155,156
Sempere y Guarinos, Juan	5,43,158
Teodosio	44
Trouvéon, Antoine	45
Valente	44
Valentiniano	43
Van Eyck, Jan	111
Vecellio, Tiziano (también Tiziano)	7,23,24,73,103,141

ANEXO II: ÍNDICE TOPONÍMICO

Alcázar de Madrid 16,17,18,98,149,152,156,158

Archivo General de Palacio 5,147

Archivo de Simancas 5,48,147

Madrid 5,6,8,17,48,50,51,61,64,68,71,91,93,95,97,99,101,103,105,107,109,
111,113,115,117,119,121,123,125,127,131,133,139,141,143,149,150,181

Monasterio de las Descalzas Reales 6,16,18,83,91,111,113,117,141,149,157

Monasterio de El Escorial 16,17,23,68,109,123,131,141,149,154,155

Monzón 48,51,61,77,150,175,189

Palacio del Pardo 16,17,23,68,109,123,131,141,149,154,155

Palacio Real 6,97,109,111,117,149

Países Bajos 7,8,21,25,36,64,72,73,78,100,111,117,140

Sitio Real del Buen Retiro 18,30,64,89,91,93,103,107,111,117,118,133,142,149

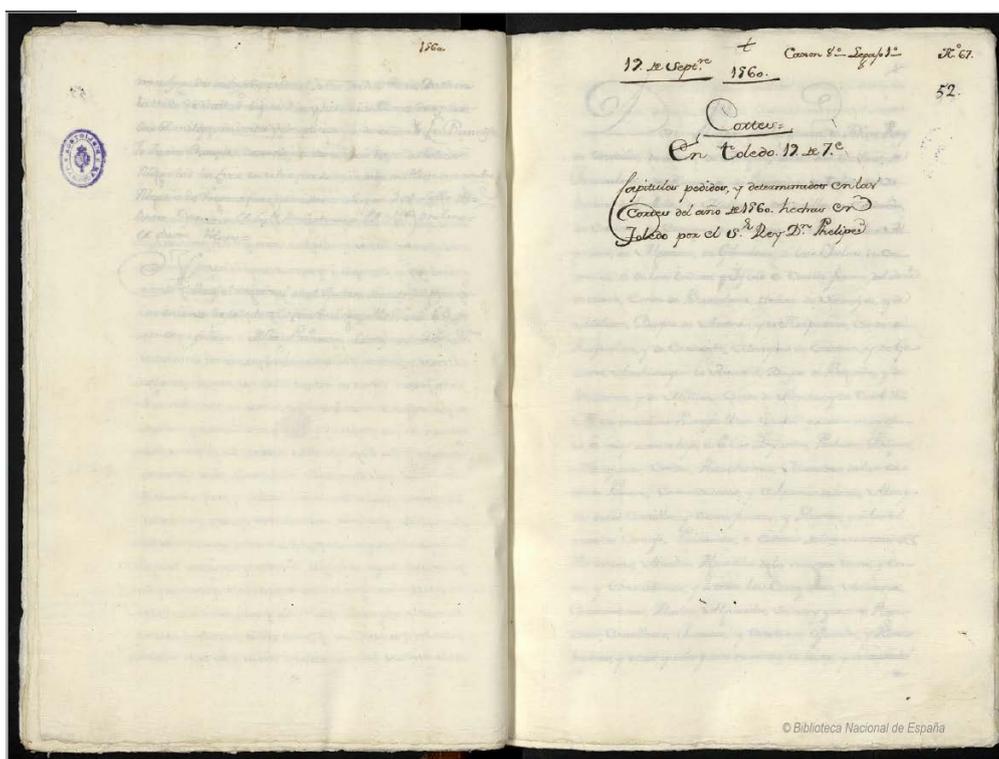
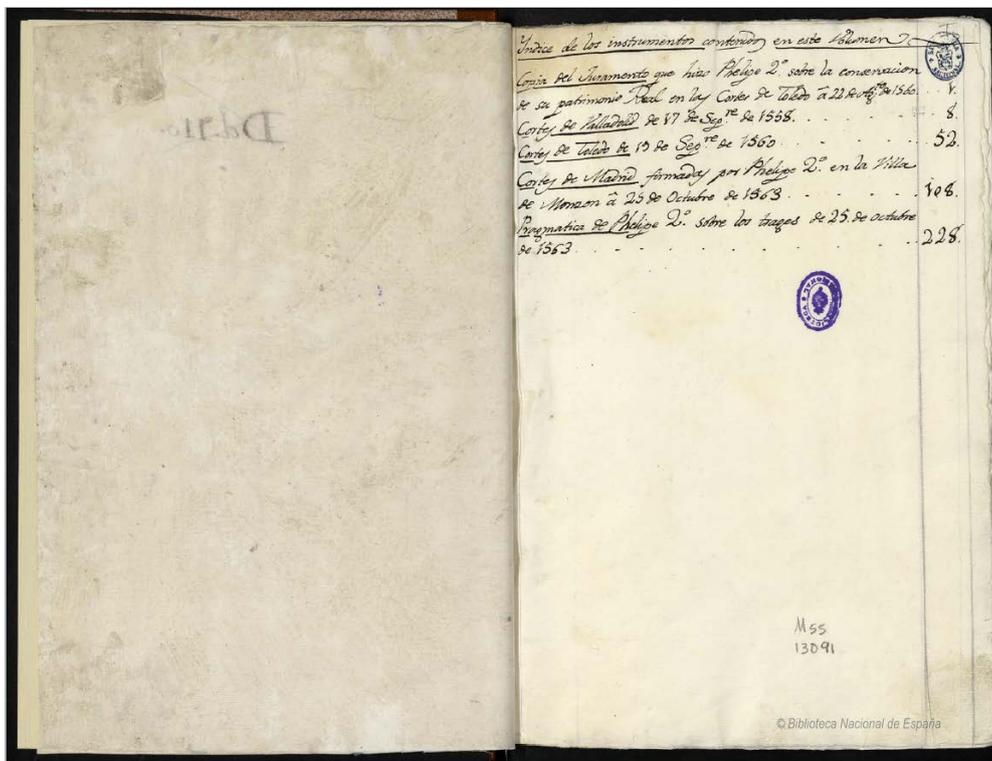
Toledo 5,37,47,59,60,65,67,68,149,150,173

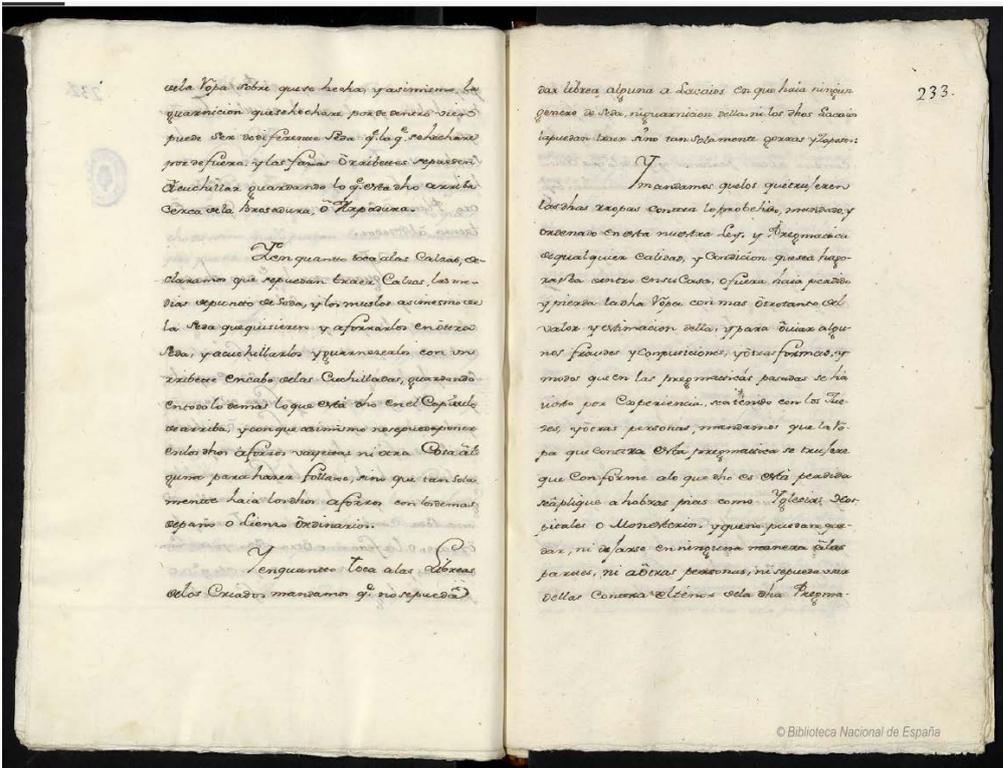
APÉNDICE DOCUMENTAL

Leyes suntuarias y el retrato femenino en la corte de Felipe II

En este apéndice se han recogido las pragmáticas dictadas por Felipe II, referidas con anterioridad en el apartado de Fuentes.

Cortes de Toledo de 19 de septiembre de 1560 (apartado X.XXIX.)





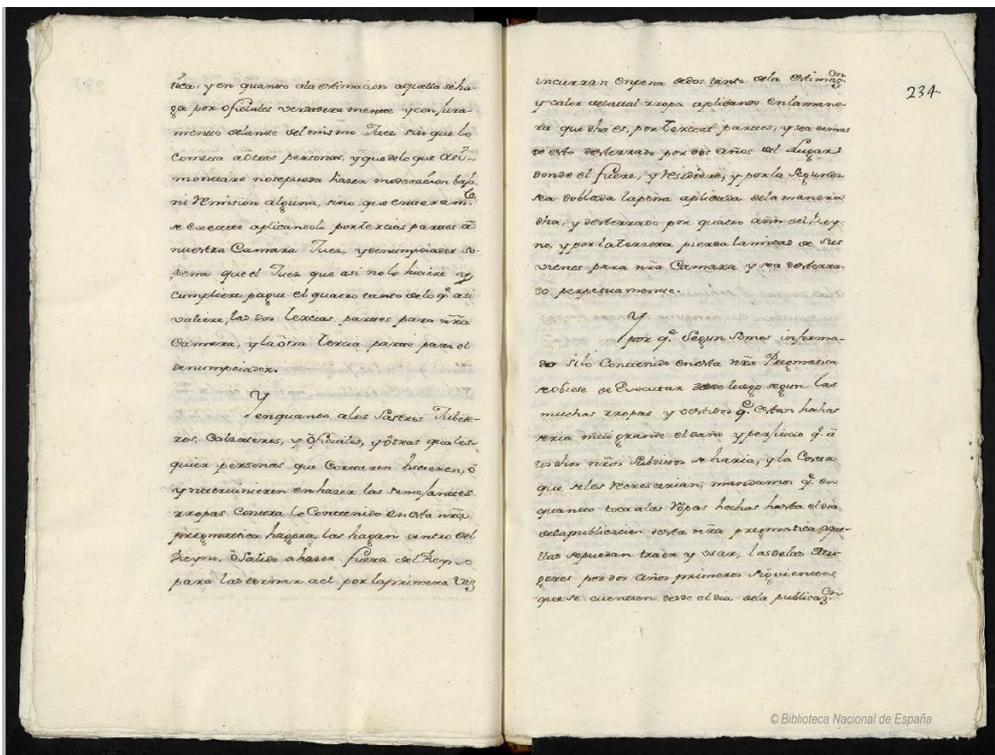
de la ropa de que hechas y asi mismo la
 quacion que se heche por el conde de
 pinto dea deo fidei dea q. d. y. p. dea
 por de fidei y las fidei de a deo dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

Don quante dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

Y en quanto toca a las dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

de la dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

Manamos que los que se hechen
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea



dea y en quanto a dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

Y en quanto a las dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea
 dea dea dea dea dea dea dea dea dea

Pragmática de los vestidos y trajes de las Cortes de Madrid de 1564 (edición impresa)

8 11

DECLARACION DE LA
pragmatica de los vestidos y trajes que
su Magestad mando hazer en las
cortes que celebrou en la vi-
lla de Madrid el año pas-
fado. M. D. LXIII.



Fue impresa con licencia en Alcala de
Henares en casa de Andres de Angulo, año de.
M. D. LXIII.

Venden se en casa de Francisco Lopez librero, en Corte.

1846 Febrero 22
E. por la Secretaria

Declaracion de la pragmática
Licencia.

Da se licencia, a Francisco Lopez librero en Corte, para que haga imprimir la declaracion de la Pragmatica de los vestidos y trajes, y que qualquier impressor la imprima para el, y se traya al Consejo para que se tasse.

çauala.

En Madrid a. xiiij. de Deziembre
de. M. D. LXIIII.

Declaracion de la pragmática.

las declaraciones y limitaciones siguientes.

PRimeramente que en quanto por vno de los capitulos de la dicha pragmática prohibimos y mādamos que no se pudiesen echar en las ropas ni vestidos, ni guarniciones dellos, pespuntes ni pasamanos de oro, ni de seda, ni de otra manera: declaramos que lo de los dichos pespuntes se entienda en los que fueren para hazer labor, o guarnicion: pero que en las faxas o ribetes de seda, o de paño, o de cuero, se puedan echar dos pespuntes de seda, vno de cada parte para tener la dicha faxa o ribete: y que los pasamanos en las ropas y vestidos que no tuieren otra guarnicion alguna, se pueda echar vn pasamano de seda, y que afsi mismo en las ropas de por casa, y capotes y capas de camino, y fieltros, y albornozes: se puedan echar a larmas de seda, y que las flocaduras de seda, que permitimos echar se en las guarniciones de cauallo, o mula, se entiēda afsi mismo que se puedan echar en las gualdrapas, y otro si en quanto a los talabartes y cinturas, y escarcelas, no se entienda ni estiēda lo contenido en la dicha nuestra pragmática, sino que aquello se pueda traer libremente como quisieren.

Y porque somos informados, que cerca de lo proueydo por otro capitulo de la dicha pragmática en lo de los muslos de las calças que no se pudiesen echar vayetas ni otra cosa para hazer follaje y bulto, ha auido duda si las cuchilladas de los dichos muslos se podian aforrar en vayeta, lo qual diz que se haze para el mismo efeto declaramos: que las dichas cuchilladas, no se puedan echar, ni aforrar en la dicha vayeta, ni se puedan echar ribetes a manera de verdugos por dedentro ni hilos de alambre, ni engomar la seda como somos informado que se haze, para defraudar lo contenido en la dicha pragmática. Lo qual mandamos que se guarde so las penas en el dicho capitulo y pragmática contenidas.

Otro si en quanto por vn capitulo de la dicha pragmática permitimos que los estrangeros destos reynos que viniessen a ellos las ropas q̄ traxessen hechas las pudiese traer por feys meses, declaramos q̄ esto se entienda con los estrangeros que no fueren destos nuestros

de los vestidos y trajes.

Reynos de España, y que cō los naturales destos reynos que viniere de fuera dellos, aunque digan y aleguen que vienen a negocios, y para se boluer no se entienda lo contenido en el dicho capitulo, y se guarde la pragmática, porque se escusen los fraudes y cautelas, que por esta via podria auer.

Otro si en quanto por vno de los capitulos de la dicha pragmática declaramos, que los que truxessen ropas y vestidos, contra lo dispuesto y contenido en ella, aunque fuesse dentro en sus casas incurriessen en las penas en la dicha pragmática contenidas, mandamos porque se escusen las vexaciones molestias y inconuenientes, que desto podrian resultar que lo suso dicho se entienda para que se pueda denunciar de los que asy traxeren las dichas ropas y vestidos contra la pragmática en sus casas: pero que las justicias ni executores no entren en las casas a los buscar, ni catar, ni hazer otras diligencias en ellas.

Y en quanto toca a las mugeres publicas, que por vn capitulo de la dicha pragmática se declara, que dentro en sus casas puedan traer las ropas que les son prohibidas y vedadas, declaramos que aquella no se entienda en las que son contra pragmática pues no an de ser en esto de mejor condicion, sino que aquello se entienda en las de mas ropas y vestidos, que de mas de lo contenido en la dicha pragmática, a ellas particularmente les es prohibido.

Y con las dichas declaraciones y limitaciones: mandamos que lo contenido en la dicha pragmática se guarde cumpla y execute, si y segun y por la forma que en ella se cōtiene y dispone, y que las nuestras justicias tengan muy particular cuydado de lo asy hazer guardar, y que la dicha nuestra Pragmática juntamente con esta declaracion se torne a publicar y pregonar, asy en esta nuestra Corte como

Declaracion de la pragmatica

en las otras ciudades, villas y lugares de estos nuestros Reynos.

Y no fagades ende al, fopena de la nuestra merced , y de veynte mil maravedis para la nuestra camara. Dada en Madrid, a onze dias del mes de deziembre. De mil y quinientos y fefenta y quatro Años.

Yo el Rey.



Yo Francisco de Erasso, secretario de su Magestad Real
la fize escreuir por su mandado.

Iuan de Figueroa. El Doctór Diego Gasca. El Licēciado Villa
gomez. El Licenciado Gomez de Montaluo. El Licenciado
Fuenmayor. El Licenciado Iuan Thomas.

Çauala.

Registrada Martin de Vergara. Martin de Vergara por cháciller.

de los vestidos y trajes.

Pregon.

EN la Villa de Madrid, a treze dias del mes de Deziembre, de mil y quinientos y sesenta y quatro Años, delante de palacio, y casa Real de su Magestad, y ansi mismo junto a la puerta de Guadalajara de la dicha villa, en la calle mayor della, donde esta el comercio y trato de los mercaderes y oficiales, estando presentes los licēciados, Salazar, y Cespedes de Ouiedo, alcaldes de la casa y corte de su Magestad, por ante mi el secretario Çauala, se pregonon publicamente con trompetas, por pregonero publico, a altas y intelegibles bozes, esta carta de su Magestad, a lo qual fueron presentes por testigos los alguaziles, Galdamez, Gueuara, y otras muchas personas. Lo qual paso ante mi el dicho Secretario.

Domingo de Çauala.

Impresa a costa de Francisco Lopez
librero en Corte.

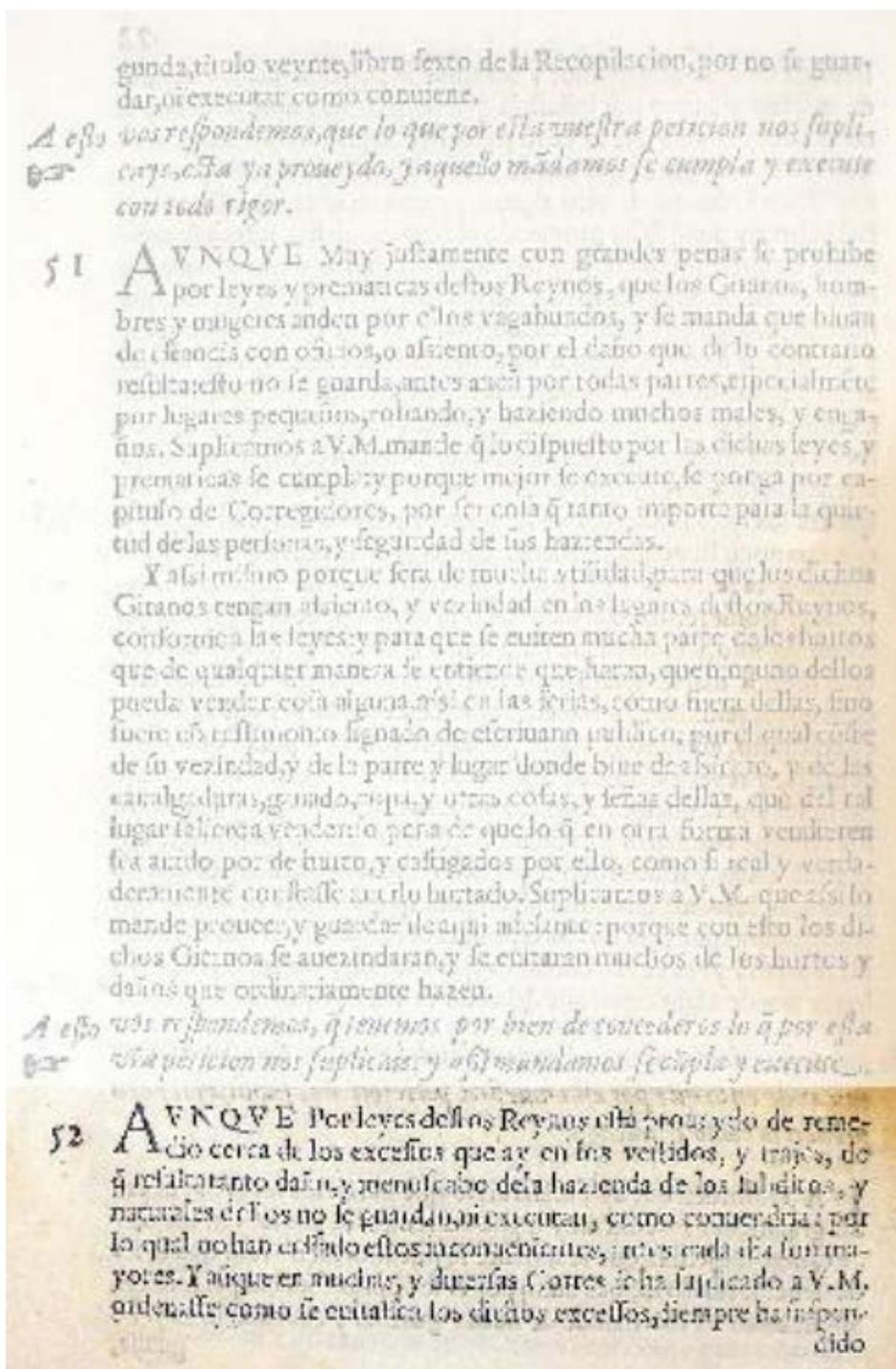
Capítulos generales de las Cortes del año ochenta y seis, publicadas en el noventa, para que ninguna mujer pueda ir con el rostro tapado (edición impresa)

cada vna presumiria ser y feria de todos diferentemente tratada, y que se viesse diferetes obras en las vnas que en las otras: demas de lo qual se escusarian grandes maldades y sacilegios, que los hōbres vestidos como mugeres y tapados sin poder ser conocidos, han hecho y hazen. Y finalmente se euitarian tanto numero de pecados, hechos por este mal vso, que respeto dellos no son de cōsideracion algunas buenas obras que señoras y mugeres honradas hazen tapadas, ni la comodidad que esto les es de hazer, para q̄ se dexede remediar vn daño tan vniuersal y euidente: pues conforme à razon y derecho se deue proueer a lo mas general, aūque por ello cessen algunos bienes. Y porque esto tenga remedio como conuiene al seruicio de Dios, y bien destos Reynos, suplicamos à V.M. mande que ninguna muger ande tapada, debaxo de la pena, por la forma que pareciere ser mas cōueniente, para q̄ esta ocasion de tanto daño cesse.

A esto vos respondemos, que nos parece justo y conueniente lo q̄ por esta peticion nos suplicays. Y mandamos, que ninguna muger de qualquier estado, calidad, y condicion que sea en todos estos nuestros Reynos, pueda yr, andar, ni ande tapada el rostro en manera alguna, sino lleuandolo descubierto, so pena de tres mil marauedis por cada vez, q̄ lo contrario hiziere, aplicados para nuestra Camara, juez, que lo sentenciare, y denunciador. Y mādamos à las nuestras justicias, que de su officio (aunque no preceda denunciaçion) procedan à la obseruācia, y cumplimiento de lo de suso contenido: con apercebimiento que no haziendolo, se les hara cargo en las residencias q̄ se les tomaren, de qualquier negligencia que en ello ayan tenido, y seran castigados por ella.

49 SON Tantas las defordenes, y excessos que ay enel alquilar caualgaduras para caminar, q̄ es cosa muy digna de remedio: porque demas de que ordinariamente no pudiendo sino lleuar à sesenta marauedis cada dia, se paga mas, y en los conciertos se pidē ciertos dias de huelga, los quales lleuan sin trabajar en ellos, y vsan los dueños de otras cautelas con que lleuan mucha cantidad de dinero, puesto que todos contra su voluntad (por no poder escusar los caminos) se lo dā: porque el que ha menester vna mula por seys dias no la halla sino por treze, o catorze: y aunque para la seguridad de buenas fianças, no las quieren, sino que lleue moço pagado como la caualgadura, y mantenido con mucha costa: y esto porque por esta via cobran el dinero de la buelta dos vezes: vna, que el que la
lleua

Capítulos generales de las Cortes del año ochenta y seis, publicadas en el noventa, estableciendo un plazo para cumplir con la ley en hecha en Monzón (edición impresa)



dicho la determinacion. Suplicamos a V. M. mande que cerca dello se guarde y cumpla lo dispuesto por la Ley tercera, titulo onze, libro septimo de la nueva Recopilacion, con las declaraciones, y limitaciones de la Ley quarta, del mismo titulo y libro, y con las que se siguen.

Que al capitulo primero, que trata de los brocados, y telas, y otras cosas, se entienda no aya lugar en los casamientos de personas Reales, y juramentadas de Principes: en los quales por tiempo y espacio de treinta dias se permitan, y puedan traer las cosas en el prohibidas en la parte y lugar tan solamente donde se celebraren. Y en quanto al capitulo tercero no se prohiban los colchados: los quales se puedan traer con solo vn punto de hilo, o seda. Y el capitulo quarto no aya lugar en manera alguna, antes se de libertad para que los adereços de gineza se puedan traer libremente de la fuente que cada vno quisiere. Y así mismo el capitulo octauo se limite, declarando, que los hombres no pueden traer guarnicion alguna en las camisas: y que sin embargo de lo proueydo en el capitulo decimo se pueda en los jabones, echar fraquelas, o trenzillas de seda, con que no ayga labor. Y en el capitulo onze aya lugar, con que las guarniciones, y cortes de faxas etc. en el se permitan, ay a de ser, segun, y de la forma etc. se manda en el capitulo primero de la ley segunda del dicho titulo. Y el capitulo treze, no se entienda q̄ prohiba el poder traer los lacayos faxas de seda en las libreas de la anchura y en la forma que declara el capitulo quarto de la dicha Ley segunda. Y con estas declaraciones referidas se manda pregonar y pregonar de nuevo la dicha ley tercera, y cumplir y executar por todo rigor, por el mucho bien y beneficio dello se sigue, y se leuale de nuevo para gastar las ropas y vestidos, que hasta agora estuuieren hechos, el termino por la orden, y como se señala en el capitulo deziseis de la dicha ley tercera.

A esto vos respondemos, que por evitar los grandes daños, y inconvenientes que han resultado del exceso de los trages y vestidos, mandamos, que las justicias de los nuestros Reynos executen con todo rigor la ley que mandamos hacer en Alconcan, a veinticinco de Octubre, del año de sesenta y tres, y declaracion della, fecha en la villa de Madrid, a onze de Diciembre, del año de mil y quinientos y sesenta y quatro por las quales mandamos poner la orden que se auia de guardar en traer los dichos vestidos,

dos, y declaramos las penas en que auian de incurrir los que excediessen della. Con que en quanto a traer los vestidos y trages que estuuieren hechos contra lo prohibido por las dichas leyes, permitimos, que los hombres los puedan traer un año cumplido, y las mugeres por dos años, que corran, y se cuenten desde el dia de la publicacion desta ley: con que assi mismo mandamos, que desde el dia de la dicha publicacion en adelante ningun sastre, calcetero, jubetero, ni otro qualquier oficial corte, ni haga en parte alguna de estos nuestros Reynos vestido de hombre, ni muger, ni calças, ni jubón, ni otra cosa alguna cōtra lo dispuesto por la dicha ley, y p̄mática, y declaracion della, so pena de quatro años de destierro del lugar donde fuere vezino, y de donde lo hiziere, y de ses jurisdiccio, y de veinte mil maravedis, aplicados para nuestra Camara, jur., y denunciados por iguales partes.

Y assi mismo mandamos, que ningun hombre de qualquier estado, condicion, calidad, y edad que sea, pueda traer, ni traiga en los cuellos ni en puños, ni en las buguillas, sueltos, o assentados en la camisa, ni en otra parte en su arnicion, redes, ni de sisalados, ni almilon, ni arrox, ni gomaz, verguillas, ni fletes de alambre, oro, ni plata, ni alquimia, ni de otra cosa, sino sola la lechuguilla de olada, o lienço, con una o dos uynillas chicas, so pena de perdimiento de la camisa, cuello y puños, y de treinta ducados, aplicados segun dicho es. Lo qual mandamos se cumpla y execute en nuestra Corte pessados quinze dias, y fuera della treinta despues de la publicacion desta ley.

35 **L**OS Nuevos vños y diferentes maneras de sedas son de mucho daño, y perjuicio a estos Reynos, por ser de poca terra, y provecho, y de mucha costa. Suplicamos a V. M. mande, que de aqui adelante no se texan mas tucetes de sedas de las que antiguamente lo solian y far, que son terciopelo, raso, damasco, y tafetan, sin labor alguna, y sin que se puedan teñir, ni preñir, por ser tan dañosa las los de mas, y vñir en la labor dellas de muchas saltedades, y fraudes.

A esto vos respondemos, que teniendo por cosa muy conueniente, y necesaria para el general beneficio de los nuestros Reynos lo que nos suplicays, mandamos q̄ en esta nuestra Corte, desde la publica-

cion

Pragmática de las sedas labradas de 1590 (edición impresa)

4

**PREGMATICA EN
QUE SE PERMITE HAZER
SEDAS LABRADAS EN ESTOS REY
NOS Y VESTIRSE DELLAS LIBREMENTE Y QUE LOS MER
caderes, o otras personas que lastuieren, de fuera destes Reynos hechas en ellos
que no tengan la quenta, y bondad con que se permite hazer de aqui adelante las
puedan vender, y disponer dellas dentro de tres años manifestandolas ante la justi
cia, y sellandolas, y se prohibelabrar terciopelo de vn pelo, y tafetan açaua-
chado, y de goruioncillo, y se prorroga el tiẽpo que se dio para poder
traer los vestidos hechos contra lo prohibido por las leyes hechas
en Monçon de Aragon, y en la villa de Madrid por tiempo
de seys años.**



Impresso en Alcalá de Henares en casa de Iuan Graciã
que sea en gloria. Año. 1590.

Vendese en casa de Blas de Robles librero del Rey nuestro señor.

YO Pedro Zapata del Marmol escriuano de camara del Rey nuestro señor doy fee que por los señores del consejo de su Magestad fue tassada la pregmatica vltimamente hecha en que se permite hazer sedas labradas en estos reynos, y vestirse dellas, a cinco maravedis cada pliego, y al dicho precio, y no mas mandaron se venda, y que esta tasa se imprima al principio del, y ansi mesmo mandaron que ningun impresor destes Reynos no la pueda imprimir si no fuere teniendo licencia de Iuan Gallo de Andrada escriuano de camara de su Magestad, y para que dello conste di la presente firmada de mi nombre en Madrid a veynte, y seys del mes de Septiembre de mil e quinientos, y noventa años.

Pedro Zapata del
Marmol.



DON PHELIPPE
por la gracia de Dios
Rey , de Castilla, de
Leon, de Aragon, de
las dos Sicilias de Ie-
rusalem, de Portugal
de Nauarra, de Grana
da, de Toledo, de Va-
lencia, de Galizia, de
Mallorcas de Seuilla,
de Cerdeña, de Cordoua, de Corcega, de Mur
cia, de Iauen , de los Algarbes , de Algezira, de
Gibraltar, de las Islas de Canaria , de las Indias
Orientales, y Occidentales, Islas, y tierra firme
del mar Oceano. Archiduque de Auftria, Du-
que de Borgoña de Brauante, y Milan , Conde
de Abspurg, de Flandes, y de Tyrol, y de Barce
lona, señor de Vizcaya, y de Molina. &c. Al
Principe don Phelipe nuestro muy caro, y muy
amado hijo, y a los Infantes, Perlados, Duques
Marqueses, Condes, ricos hombres, Priores de
las ordenes , Comendadores, y subcomendado
res, Alcaydes de los Castillos , y casas fuertes y
llanas, y a los del nuestro consejo , Presidentes,
y Oydores de las nuestras audiencias, Alcaldes
y alguaziles de la nuestra casa y corte, y chanci-
llerías, y a todos los Corregidores asistentego
uernadores Alcaldes mayores y ordinarios al-
guaziles merinos Prebostes, y a los Concejos, y
Vniuersidades Veyntey quatro Regidores ca
ualle

ualleros jurados escuderos y oficiales, y hombres buenos, y otros qualesquier subditos y naturales nuestros de qualquier estado preheminiencia dignidad que sean o ser puedan de todas las ciudades villas, y lugares, y prouincias de estos nuestros Reynos y señorios assi a los q̄ agora son, como a los que seran de aqui adelante, y a cada vno, y qualquier de vos a quien esta nuestra carta, y lo en ella contenido toca, y puede tocar en qualquier manera. Salud, y graciabien sabeys como por vno de los capitulos de las cortes que se celebraron en esta villa de Madrid el año pasado de mil, y quinientos, y ochenta y feys proueymos, y mandamos que en estos nuestros Reynos no se texieffen sedas algunas labradas, ni se metieffen de fuera dellos, y que las que estauan hechas se pudieffen vender dentro de feys meses despues de la publicacion del dicho capitulo que fue a catorze dias del mes de Junio deste presente año y que los hombres, y mugeres que tuuieffen qualquier genero de vestido de las dichas sedas labradas las pudieffen traer solaméte por vn año cúplido desde el dia de la dicha publicaciõ, y como quiera que lo proueydo por el dicho capitulo de cortes parecio justo y conuiniente al beneficio general, y bué govierno de estos nuestros Reynos despues de la publicacion del se nos ha suplicado por los procuradores de las cortes que vltimamente celebramos en esta villa de Madrid, y por las ciudades d̄
Tolc-

Toledo, y Murcia, y Villa de Madrid, y de los Mercaderes tratantes en sedas mandassemos moderar la dicha prohibicion auiedo representado muchos y muy grandes inconuientes que resultarian de la obseruancia y execucion della, anfi en no poder hazer, passado el dicho tiempo sedas algunas labradas en estos nuestros Reynos como en no poderse traer los vestidos y trajes que estan hechos dellas, anfi de hombres, como de mugeres por mas tiempo de vn año conforme a lo por el dicho capitulo de cortes proueydo: y auiendose conferido y platicado con personas expertas sobre las causas y razones referidas en los memoriales dados por los procuradores de Cortes, y por las dichas ciudades de Toledo, y Murcia, y villa de Madrid, y Mercaderes y tratantes en sedas, y teniendo consideracion al bien y beneficio publico destos nuestros Reynos: visto todo ello en el nuestro consejo, y con nos consultado fue acordado que sin embargo de la prohibicion contenida en el dicho capitulo de cortes en que so las penas en el puestas, ordenamos, y mandamos que passado el termino de los dichos seys meses no se pudieffen texer en estos nuestros Reynos sedas algunas labradas de ningun genero y calidad que fueffen deuenos permitir, y permitimos por esta nuestra carta que queremos aya fuerça de ley, y prematica que en ellos sepuedan hazer, y hagan sin limitacion alguna

A 3 deter-

determino las sedas labradas que de yuso Teran declaradas guardando en la lauor dellas la forma, y orden siguiente.

j. **Q**VE el terciopelo de dos pelos labrado aya de ser de buena y limpia seda, y la tela lleue de horcoyo sesenta y tres portadas de a ochétaylos, sin las orillas verdes, y en el pelo, quarenta, y dos portadas de a ochentaylos, y se traue a dos cauos la primera, y segunda lançadera, y la tercera sobre que seda, el golpe a tres cauos y cada cauo tenga dos y los torcidos al torno.

ij. **E**L terciopelo de pelo, y medio labrado aya de tener en la tela las mesmas portadas que el de dos pelos, y en el pelo quarenta, y dos portadas de a sessenta, y los que es el quarto menos de pelo que ha de llevar el de dos pelos, y la trama ha de ser de la mesma manera que el de dos pelos.

iiij. **E**L terciopelo de dos pelos labrado quajado de lauor ha de tener la mesma quenta q̄ el terciopelo liso de dos pelos de buena y limpia seda.

Los

iiij **L**OS terciopelados de lauor que se hizie-
ren se han de texer, y hazer en la quenta
del pelo, y medio liso de buena y limpia seda.

v **E**L terciopelo de dos pelos texido de lauor
res para faxas, y cuchilladas de calças, y
guarniciones de vestidos ha de tener la mesma
quenta que el terciopelo liso de dos pelos.

vj **L**OS terciopelados de lauor que se hizierē
labrados de goruioncillo, o quajadillo, o
bareteado menudo, o encarruxado aya de tener
y tenga la mesma quenta, y bondad que a de te-
ner el terciopelo de pelo y medio labrado.

vij **A**NSI mismo se puedan labrar, rasos pes-
puntados sin otra lauor alguna que tengā
ciento y treynta y dos portadas de buena, y lim-
pia seda sin llevar mezcla de otra cosa.

viii **Q**VE el tafetan frisado aya de llevar, y lle-
ue quarenta y tres portadas de a ochenta
ilos, y se aya de tramar con trama de dos cauos,
y cada cauo de a dos ilos, y laborlilla menuda, y
alta de quatro yerros, y a de tener sesenta borli-
llas por ancho, y tramado a dos cauos.

A 4 El

ix **E**L tafetan doble negro aya de llevar, y lleué de tela quarenta y tres portadas de a ochē ta ylos, y se trame con trama de dos cauos, y cada cauo de a dos ylos.

x **E**L tafetan doblote a de llevar las mesmas portadas q̄ el doble, y tramar se a vn cauo.

xj **L**OS tafetanes pespuntados han de llevar la mesma quenta que el tafetá doble, y no há de yr embutidos con ylo, ni algodón, ni otra cosa alguna, fino con seda fina.

xij **L**AS tirtañās há de llevar la mesma quenta de la seda que lleva vn tafetan doble, y a de ser buena, y limpia.

xij **L**OS passamanos que se ouieren de hazer para calças, y guarniciones de vestidos, y otros efectos an de sertodos de seda joyante sin que lleuen mezcla alguna de seda redonda, ni yladillo, ni ylo ni otra cosa q̄ nõ sea la dicha seda joyante.

CON

CON las quales dichas calidades, y condiciones, y no de otra manera permitimos que se puedan hazer, y hagá en estos nuestros Reynos todas las dichas sedas labradas de qualquiera laucor que sean, y gastarse, y vestirse dellas libremente ansi hombres como mugeres y traer los dichos vestidos sin limitacion alguna de termino, y ansi mismo permitimos que todos los vestidos, y trages ansi de hombres como de mugeres que estuuieren hechos el dia de la publicacion desta nuestra ley. Contra lo prohibido por las leyes, y pragmaticas fechas en Monçon de Aragon a veynticinco de octubre, del año passado, de mil, y quinientos, y sesenta, y tres, y en esta villa de Madrid a onze de Diciembre del año de sesenta y quatro de qualquier genero, y calidad que seansi puedan traer, y traygan sin pena alguna por tiempo de seys años cumplidos primeros siguientes que corran y se quēten desde el dia de la publicacion della sin embargo de lo proueydo, y ordenado en el dicho capitulo de cortes con el qual en quanto a lo susodicho dispensamos quedando en su fuerça, y vigor, ansi en no poderse meter de fuera de estos nuestros reynos seda alguna labrada, ni poderse hazer desde la publicaciō del dicho capitulo en adelante vestido, ni trage alguno contra lo dispuesto por las dichas leyes de Monçon, y Madrid, ni poderse raspar, prensar, ni finzelar seda alguna como en todo lo demas en el contenido

añ

A 5 el

el qual ecepto. Lo en que por esta ley moderamos, y dispensamos queremos, y es nuestra voluntad que se guarde, y cumpla, y execute, y mandamos a todos los maestros, y oficiales de las dichas sedas destos nuestros Reynos que en la quenta, y bondad de seda de las que hizieren labradas guarden la orden, y forma de suso referida. So pena de auerlas perdido con otro tanto de su valor para nuestra camara. Iuez que lo sentenciare, y denunciador por y iguales partes, y que so la dicha pena no texan, ni labren terciopelo alguno de vn pelo llano, ni labrado ni golpeado, ni tafetanes açauachados, ni de goruioncillo, y mandamos anfi mismo a los veedores de los texedores de las dichas sedas tégã cuydado particular de visitar los telares, para que en ellos no se pongan ni texan seda alguna labrada, que no lleue la quenta, y bondad de suso contenidas, y sin embargo de lo proucydo por el dicho capitulo de cortes permitimos que los mercaderes, y otras qualesquier personas que tuuieren qualesquier sedas labradas fuera destos Reynos, o hechas en ellos que no tengan la quenta, y bondad de las de suso referidas que permitimos se labren de aqui adelante las puedan vender, y disponer dellas dentro de tres años primeros siguientes que corran, y se quenten desde el dia de la publicacion desta nuestra ley con que ante ante todas cosas las manifiesten, y registren dentro de tres meses contados desde el
dia

de la publicaciõ desta ley ante las nuestras justicias de las partes, y lugares a donde lastuieren y los escriuanos de los ayuntamientos dellos las quales dichas justicias las hagan poner por inventario ante los dichos escriuanos y sellar para que no se puedan vender otras algunas de la dicha calidad, y se escuse qualquier fraude que en la venta dellas pueda auer, y no la registrando, y sellando dentro del dicho termino, y vendiendolas, o disponiendo dellas las ayan perdido, y applicamos en la forma susodicha, y en quanto a las guarniciones que se ayan de permitir para los vestidos que se ouieren de hazer ansí de hombres como de mugeres lo vamos mirando para proucher lo que mas conuenga lo qual mandamos guardeys cumplays, y executeys, y hagays guardar cumplir, y executar, si y segun de suso se contiene, y declara, y contra el tenor, y forma dello no vays, ni passeys, ni confintays yr ni passar agora, ni en tiempo alguno, ni por alguna manera, y porque lo susodicho venga a noticia de todos, y ninguno pueda pretender ygnorancia mandamos, que esta nuestra carta sea pregonada publicamente, y los vnos, ni los otros no fagades, ni fagan ende alfo pena de la nuestra merced, y de cinquenta mil maravedis para la nuestra camara. Dada en San Lorenzo, a diez y nueue dias del mes de

Sep

Septiembre, de mil , y quinientos, y nouenta años.

YO EL REY.

El Conde de Barajas. El L. Ximenez Ortiz. El Licenciado Mardones.

El L. Nuñez de Boorques. El Licenciado Tejada. El L. Iuan Gomez.

Don Alonso Aggredda.

YO Iuan Vazquez de Salazar Secretario del Rey nuestro señor la fize escreuir por su mandado.

Registrada Iuan del Orregui.

Chanciller Iuan del Orregui.

PREGON.

EN la villa de Madrid a veynte y dos dias del mes de Setiembre de mil y quinientos y nouenta años. Delante de Palacio y casa Real del Rey nuestro señor y en la puerta de Guadalupe de la dicha villa donde es el trato, y comercio de los mercaderes, y oficiales estando presentes los Licenciados Pedro Brauo de Soto Mayor, y Diego de Armenteros y Dotor Pareja de Peralta Alcaldes de la casa y corte de su Magestad se publico la premativa y ley desta otra parte contenida con trompetas y atabales por pregoneros publicos a altas e inteligibles voces a lo qual fueron presentes Baltasar Hernandez Arrieta, y Geronimo de Velasco alguaziles de la casa, y corte de su magestad, y otras muchas personas lo qual passo ante mi.

Iuan Gallo de
Andrada.

Pragmática en que se prohíbe hacer y vender bufetes,,... chapines... y otras cosas
guarnecidas de plata... de 1594 (edición impresa)

4 P R E M A T I C A
en que se prohiue hazer y ven-
der bufetes, eícritorios, arquillas, braferos,
chapines, meías, contadores, y otras cosas guarne-
cidas de plata batida releuada, estampada, tallada, y
llana, y que las pierda quien las hiziere o
vendiere, o comprare.



En Madrid,
Por Tomas de Iunta.
Año M. D. XCIIII.

*Vendese en casa de la biuda de Blas de Robles, y Francisco
de Robles su hijo, librero del Rey nuestro señor.*



DON Phelipe por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias de Ierusalem, de Portugal, de Nauarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorcas, de Seuilla, de Cerdeña, de Cordoua, de Corcega, de Murcia, de Iaen, de los Algarues, de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias Orientales, y Ocidétales, Islas y tierra firme del mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brauante, y de Milá, Conde de Abspurg, de Flandes y de Tirol, y de Varzelona, señor de Vizcaya, y de Molina, &c. Al Principe D. Phelipe nuestro muy caro y muy amado hijo, y a los Infantes, Perlados, Duques, Marqueses, Condes, ricos hombres, Prioros de Ordenes, Comendadores, y Sucomendadores, Alcaydes de los Castillos, y casas fuertes y llanas, ya los del nuestro Consejo, Presidentes y Oydores de las nuestras audiências, Alcaldes, y Alguaziles de la nuestra casa y corte, y Chancillerias, y a todos los Corregidores, Asistente, Governadores, Alcaldes mayores y ordinarios, alguaziles, merinos, preuostes, y a los concejos, y vniuersidades, veynte y quattros, regidores, caualleros jurados, escuderos y oficiales, y hombres buenos, y otros qualesquier subditos y naturales nuestros de qualquier estado, preheminencia, dignidad que sean, o ser puedan, de todas las ciudades, villas y lugares,

gares , y Prouincias destos nueſtros Reynos y ſeñorios, aſſi a los que aora ſon, como a los que ſeran de aqui adelante, y a cada vno, y qualquier de vos, a quien eſta nueſtra carta y lo en ella contenido toca, y puede tocar en qualquier manera, ſalud y gracia. Saue d̄ aſſi por euitar los gaſtos ſuperfluos que ſe ſiguē a nueſtros ſubditos y naturales , como por obuyar y remediar los muchos fraudes y daños que ſe hazen en nueſtros Reynos, v̄diendose en ellos bufetes, eſcritorios, arquillas, y braſeros, chapines, meſas, cōtadores, rejuelas, imagines, y otras muchas coſas guarnecidas de plata batida, releuada y eſtampada, y tallada, y llana, en exceſſiuos precios, ſabiendo los plateros, y otros oficiales, y perſonas que las labran y venden el peſo de la plata que lleuan, no lo pudiēdo ſaber ni entender los compradores, a cuya cauſa quedan muy engañados, ſobre cuyo remedio platicado en nueſtro Conſejo, y cō nos conſultado, fue acordado que deuiamos m̄dar dar eſta nueſtra carta, la qual queremos que aya fuerça y vigor de ley, como ſi fueſſe hecha y promulgada en Cortes: por la qual mandamos que ningun platero oficial, ni otra perſona alguna, pueda hazer ni haga de aqui adelante, ni vender ni venda, ni comprar ni compre ninguna de las obras ſuſo referidas, ni otras guarnecidas con la dicha plata, pública ni ſecretamente, ſo pena que el que la hiziere, o vendiere, o comprare, aya perdido y pierda la obra, o obras que aſſi hiziere, o vendiere, o comprare, cō otro tanto de ſu valor;

A 2 apli-

valor, aplicada la tercia parte a nuestra camara y fisco, y la otra tercia parte, para el denunciador, y la otra para el Iuez que lo sentēciare. Lo qual mandamos, guardeys y cumplays, y executeys y hagays guardar, cumplir y executar, si y segun de fuso se contiene y declara, y contra el tenor y forma dello, no vays ni paseys, ni consintays yr ni passar, agora ni en tiempo alguno, ni por alguna manera. Y por que lo fuso dicho venga a noticia de todos, y ninguno pueda pretender ignorācia: mādamos, q̄ esta nuestra carta, sea pregonada publicamente en esta nra Corte. La qual mādamos se guarde y execute en ella, dentro de tercero dia, de como sea publicada, y fuera, dētro de treynta dias, y los vnos ni los otros, no fagades ende al, so pena de la nuestra merced, y de cinquenta mil maravedis para la nra camara. Dada en Aranjuez, a xix. dias del mes d̄ Mayo, de M. D. XCIII. años.

Y O E L R E Y.

El Licenciado Rodrigo
Vazquez Arze.

El Licenciado
Ximenez Ortiz.

El Licenciado
Guardiola.

El Licenciado
Nuñez de Boorques.

El Licenciado
Tejada.

El Licenciado Francisco
de Albornoz.

Yo don Luys de Molina y Salaçar Secretario del Rey nuestro Señor la fize escriptuir por su mandado.

Registrada Gaspar Arnau.

Canciller Gaspar Arnau.

P R E G O N.

EN la villa de Madrid a diez y nueue dias del mes de Enero, de mil y quinientos y nouenta y quatro años, del ante de Palacio y casa Real de su Magestad, y en la puerta de Guadalajara, de la dicha Villa, donde es el comercio y trato de los Mercaderes y oficiales, estando presentes los Licenciados, Gudiel, Armēte ros, Ayala, Canal, Alcaldes de la casa y Corte de su Magestad, por pregoneros publicos, con trompetas y atabales, se pregono y publico a altas e intelligibles voces, la ley y prematica desta otra parte contenida, a lo qual fueron presentes Balthasar Hernández, Marcos de Arandia, y Escobar Alguaziles de la casa y Corte de su Magestad, y otras muchas personas. Lo qual passo ante mi.

Juan Gallo de Andrada.

Pragmática en la que se manda guardar la que se dio forma a la labor de las sedas y se declara el pelo que ha de tener cada vara de 1594 (edición impresa)

5
P R E M A T I C A
en que se manda guardar la en
que se dio la forma en la labor
de las sedas, y se declara el peso
que ha de tener cada vara.



En Madrid,
Por Tomas de Iunta.
Año M. D. XCIIII.

Vendese en casa de la viuda de Blas de Robles, y Francisco de Robles su hijo, librero del Rey nuestro señor.

Licenciay Tassa.

YO Alonso de Vallejo, escriuano de camara de su Magestad, doy fee, que por los señores del Consejo de su Magestad, fue tassada la prematica en que se manda guardar la en que se dio la forma en la labor de las sedas, y se declara el peso que ha de tener cada bara, a cinco marauedis cada pliego: y a este precio, y no mas, mandaron que se pueda vender. Y así mismo mandaron que ningun impressor destos Reynos pueda imprimir la dicha prematica sino fuere el que tuuiere licencia y nombramiento de Iuan Gallo de Andrada, escriuano de Camara de su Magestad. Y para que dello conste de mandamiento de los dichos señores del Consejo, y de pedimiento del dicho Iuan Gallo de Andrada, di la presente, que es fecha en la villa de Madrid a veynte y seys dias del mes de Enero, de mil y quinientos y nouenta y quatro años.

Alonso de Vallejo.

DON Phelipe por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias, de Ierusalem, de Portugal, de Nauarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorcas, de Seuilla, de Zerdeña, de Cordoua, de Corcega, de Murcia, de Iacn, de los Algarues, de Algezira, de Gibraltar, de las Iilas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, Iilas y tierra firme del mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brauante y Milan, Conde de Abspurg, de Flandes y de Tirol, y de Varzelona, Señor de Vizcaya y de Molina, &c. Al Principe D. Phelipe nuestro muy caro y muy amado hijo, y a los Infantes, Perlados, Duques, Marqueses, Condes, ricos hombres, Piores de las Ordenes, Comendadores y Sucomendadores, Alcaydes de los Castillos y casas fuertes, y llanas, y a los del nuestro Consejo, Presidente, y Oydores de las nuestras Audiencias, Alcaldes y Alguaziles de la nuestra casa y corte, y Chancillerias, y a todos los Corregidores, Asistente, Governadores, Alcaldes mayores, y ordinarios, Alguaziles, merinos, preuostes, y a los Concejos, y Vniuersidades, veynte y quattros, regidores, caualleros, jurados, esalderos, y oficiales, y hombres buenos, y otros qualesquier subditos, y naturales nuestros de qualquier estado, preheminencia, dignidad que sean, o ser puedan, de todas las ciudades, villas, y lugares, y prouincias destos nuestros Reynos y señorios, assi a los que agora son, como a los que será de aqui adelante, y a cada vno, y a qualquier de vos, a quien esta nuestra carta y lo en ella contenido toca, y puede tocar, en qualquier manera, salud y gracia. Bien sabeys que por vna nuestra ley y pragmatica publicada en la Villa de Madrid, a veynte y dos del mes de Setiembre, de mil y quinientos y nouenta años, se puso con particular distincion, la forma q̄ se auia de guardar en la labor de las sedas que se huuiesen

A de

de hazer en estos nueſtros Reynos, y la cuenta que auia de auer en ella: la qual mādamos que ſe guarde, cumpla y execute ſo las penas en ella contenidas: y porque he ſido informado que por no eſtar declarado el peſo que aya de tener cada bara de las dichas ſedas, ha auido muchos y muy grandes fraudes, de que en estos nueſtros Reynos ſe ha receuido muy gran daño, el qual yria en aumento, no proueyendo ſe del remedio neceſario. Por ende por eſta nueſtra carta, la qual queremos que aya fuerça y vigor de ley, como ſi fueſſe fecha y promulgada en Cortes, ordenamos y mandamos que todas las ſedas que ſe ouieren de labrar en estos nueſtros Reynos, desde el dia de la publicaci3n della en adelante, ayan de tener y tengan el peſo ſiguiente.

Que cada bara de terciopelo negro, llano de dos pelos, aya de peſar ſeys onzas y media de buena y limpia ſeda, y el de color de los dichos dos pelos, aya de peſar cinco onzas y media, vna quarta mas o menos, en lo vno y en lo otro.

Que cada bara de terciopelo negro de pelo y medio, aya de peſar cinco onzas y tres quartas, y el de color, cinco onzas, vna quarta mas o menos.

Que cada bara de terciopelo de dos pelos labrado, aya de peſar ſeys onzas, y el de color cinco onzas, vna quarta mas o menos.

Que cada bara de terciopelo negro de dos pelos labrado, quajado de labor, aya de peſar ſeys onzas y media, y el de color cinco y media, vna quarta mas o menos.

Que cada bara de los terciopelados negros, de labor en cuenta, de pelo y medio, aya de peſar cinco onzas, y el de color quatro onzas y quarta, ſin que falte coſa alguna del dicho peſo.

Que cada bara de los dichos terciopelados de labor, q̄ ſe hizieren labrados de gorbionzillo, o quajadillo, o barreteado, menudo o encarrujado, aya de peſar cinco onzas y quar

ta,

ta, y el de color quatro onzas y tres quartas, dos adarmes mas a menos.

Que cada bara de terciopelo negro, texido de labores, para fajas y cuchilladas de calças, aya de pesar feys onzas, y el de color cinco onzas y media, vna quarta mas o menos, en lo vno y en lo otro, y no se pueda hazer fino de dos pelos.

Que cada bara de terciopelo rizo, aya de pesar cinco onzas y no menos, y el de color quatro onzas y media, y no se pueda labrar de pelo y medio.

Que cada bara de raso alto llano negro, aya de pesar quatro onzas de seda fina, y el de color tres y media, vna quarta mas a menos, en lo vno y en lo otro.

Que cada bara de raso negro llano, que llaman ordinario aya de pesar tres onzas y vna quarta, y el de color tres onzas, vna quarta mas a menos.

Que cada bara de gorgaran negro, aya de pesar a lo menos tres onzas y media, y el de color tres y quarta.

Que cada bara de damasco negro, aya de pesar quatro onzas y media, y el de color quatro onzas, vna quarta mas a menos.

Que cada bara de tafetan doble negro, aya de pesar dos onzas, y el de color onza y media, dos adarmes mas a menos, en lo vno y en lo otro.

Que cada bara de tafetan negro doblote, aya de pesar vna onza y tres adarmes, y el de color, vna onza y vn adarme.

Que cada bara de tafetan respuntado, aya de pesar dos onzas y tres quartas, y si fuere de color, dos onzas y media, dos adarmes mas a menos, en lo vno y en lo otro. Con las quales dichas condiciones, y no en otra manera, mandamos se labren de aqui adelante de buena y limpia seda, todas las dichas sedas que en estos nuestros Reynos se vieren de labrar, guardando en todo lo demas lo pro-

A 2 ucydo

veydo por la dicha ley y pragmática, para la labor dellas, so pena de auerlas perdido, con otro tãto de su valor para nuestra Camara, juez que lo sentenciare, y denunciador, por yguales partes. Lo qual mando guardeys, cumplays y executeys, y hagays guardar, cumplir y executar, asy y segú de suyo se contiene y declara, y contra el tenor y forma dello no vays, ni paseys, ni consintays yr ni pasar en ninguna manera: y para q̄ lo suyo dicho véga a noticia de todos, y ningun no pueda pretender ignorancia, mado q̄ esta nuestra carta sea pregonada publicamente en esta nuestra Corte, y que se guarde, y execute en ella, y en estos nuestros reynos, passa dos treynta dias despues de la publicacion della, y los vnos ni los otros, no fagades ende al, so pena de cinquenta mil maravedis para la nuestra Camara, dada en Madrid, a postrero dia del mes de Deziembre, de mil y quinientos y noventa y tres años.

YO EL REY.

El Licenciado Rodrigo Vazquez Arze. *El Licenciado* Ximenez, Ortiz. *El Licenciado* Guardiola.

El Licenciado Nuñez, de Boorques. *El Licenciado* Tejada. *El Licenciado* Iuan Gomez.

Yo don Luys de Molina y Salaçar Secretario del Rey nuestro señor la fize escriuir por su mandado.

Registrada Gaspar Arnau.

Canciller Gaspar Arnau.

P R E G O N .

EN la villa de Madrid , a diez y nueue dias del mes de Enero , de mil y quinientos y nouenta y quatro años, delante de palacio y casa real de su Magestad, y en la puerta de Guadalupe de la dicha villa, donde es el trato y comercio de los mercaderes y oficiales, estando presentes los Licenciados Gudiel Armenteros, Ayala, Canal, Alcaldes de la casa y corte de su Magestad, por pregoneros publicos, con trompetas y atabales se pregono y publico, a altas e inteligentes voces , la ley y prematica desta otra parte contenida , a lo qual fueron presentes Baltasar Hernandez, Marcos de Arandia, y Escobar, Alguaziles de la casa y corte de su Magestad , y otras muchas personas, lo qual paso ante mi.

*Iuan Gallo de
Andrada.*

Pragmática en la que manda guardar la de los vestidos y trajes de 1594 (edición impresa)

P R E M A T I C A
en que se manda guardar la de
los vestidos y trajes, con las declaraciones
que en ella se refieren, y se declara, que los hombres
puedan traer los vestidos que tuieren hechos con-
tra las dichas leyes, por todo el año de nouen-
ta y quatro, y las mugeres por el de
nouenta y cinco.



En Madrid,
Por Tomas de Iunta.
Año M. D. XCIIII.

*Undese en casa de la biuda de Blas de Robles, y Francisco
de Robles su hijo, librero del Rey nuestro señor.*

Licenciay Tassa.

YO Alonso de Vallejo, escriuano de camara de su Magestad, doy fee, que por los señores del Consejo de su Magestad, fue tassada la prematica en que se manda guardar la de los vestidos y trages, con las declaraciones que en ella se refieren y se declara, que los hombres puedan traer los vestidos que tuuieren hechos contra las dichas leyes, por todo el año de nouéta y quatro, y las mugeres por el de nouenta y cinco, a cinco marauedis cada pliego: y a este precio, y no mas, mandaron que se pueda vender. Y así mismo mandaron que ningun impressor destos Reynos pueda imprimir la dicha prematica sino fuere el que tuuiere licencia y nombramiento de Iuan Gallo de Andrada, escriuano de Camara de su Magestad. Y para que dello conste de mandamiento de los dichos señores del Consejo, y de pedimiento del dicho Iuan Gallo de Andrada, di la presente, que es fecha en la villa de Madrid a veynte y seys dias del mes de Enero, de mil y quinientos y nouenta y quatro años.

Alonso de Vallejo.



ON Phelipe por la gracia de Dios, Rey de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias de Ierusalem, de Portugal, de Nauarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galizia, de Mallorcas, de Seuilla, de Cerdeña, de Corcega, de Murcia, de Iaen, de los Algarues de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias Orientales y Occidentales, Islas y tierra firme del Mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Brauante y Milan, Conde de Abspurg, de Flandes y de Tirol, y de Varcelona: Señor de Vizcaya y de Molina, &c. Al Principe D. Phelipe nuestro muy caro y muy amado hijo, y a los Infantes, Prelados, Duques, Marqueses, Condes, ricos hombres, Prioros de las ordenes, Comédadoras y Subcomendadoras, Alcaydes de los castillos y casas fuertes y llanas, y a los del nuestro Consejo, Presidente y Oydores de las nuestras Audiencias, Alcaldes y Alguaziles de la nuestra casa y Corte y Chancillerias, y a todos los Corregidores, Asistente, Gouernadores, Alcaldes mayores y ordinarios, Alguaziles, merinos, preuestes, y a los Concejos y Vniuersidades, Veynte y quattros, Regidores, Caualleros, Jurados, Escuderos y Oficiales y hombres buenos, y otros qualquier subditos y naturales nuestros de qualquier estado preheminencia dignidad q̄ sean o ser puedan de todas las Ciudades, Villas, y Lugares y prouincias destos nuestros Reynos y Señorios assi a los que agora son, como a los que seran de aqui adelante, ya cada vno y qualquier de vos a quien esta nuestra carta y lo en ella contenido, toca y puede tocar en qualquier manera, salud y gracia. Bien sabeys q̄ por vna nuestra ley y prematica fanció hecha y promulgada el año de mil y quinientos y sesenta y tres, se puso la forma de los vestidos y trages q̄ se pudieffen traer en estos nuestros Reynos, la qual fue declarada por otra nuestra ley
hecha

hecha el año d̄ ochéta y quatro por otra nueva declaració, hecha por el Capitulo cinquéta y dos, de las Cortes desta Villa de Madrid, del año de mil y quinientos y ochenta y feys, promulgada en el año de mil y quinientos y nouenta, y por esta nuestra carta, la qual queremos que aya fuerça y vigor de ley como si fuesse hecha y promulgada en cortes. Mandamos, que las dichas leyes y prematicas con las declaraciones en ellas hechas, se guarden cumplan y executen so las penas en ellas contenidas, sin que en manera alguna se pueda dispensar, ni arbitrar en ellas por alguna de nuestras justicias, con las declaraciones siguientes.

Que tenemos por bien, que por todo el año de mil y quinientos y nouenta y quatro, puedan traer los hōbres los vestidos que tuuieren hechos al tiempo de la publicacion desta ley contra lo prohibido por las dichas leyes y prematicas y declaraciones dellas: y las mugeres los puedā traer por todo el dicho año y el venidero de nouenta y cinco.

Que las mugeres puedā traer jubones de telillas y guardaneceros con vna trencilla, o molinillo de oro o plata sobre las costuras y a la redonda de los abanillos, y puedā quajar se de molinillos o trencillas de oro o plata los jubones de raso dellas.

Que de la mesma forma que por las dichas leyes se permite, que se puedan traer jubones de raso pespuntados, se puedan assi mesmo pespuntar ropillas y cueras de hōbres:

Que en las cuchilladas de las calças pueda auer vn pspunte de cada lado.

Que sin embargo de lo proueydo por las dichas leyes se puedan preñar los rasos, o tafetanes de calças, y fajas de capas por dentro, y blancos de entre las guarniciones de fayos y ropillas.

Que en los aforros de calças pueda auer vna vayeta sola.

Con las quales dichas declaraciones, mandamos se guarden, cumplan y executen las dichas leyes y prematicas y
declara-

declaraciones dellas, vos las dichas nuestras justicias, lo guardays y cumplays y executeys y hagays guardar cumplir y executar, así y segun se contiene y declara y contra el tenor y forma dello, no vays ni paseys, ni consintays yr ni passar agora ni en tiempo alguno, ni por alguna manera. Y porque lo suso dicho véga a noticia de todos, y ninguno pueda pretender ignorancia, mandamos que esta nuestra carta sea pregonada publicamente en esta nuestra Corte, y los vnos, ni los otros no fagades ende al, so pena de cinquēta mil maravedis para la nuestra Camara. Dada en Madrid a postrero dia del mes de Diziembre, de mil y quinientos y nouenta y tres años.

YO EL REY.

El Licenciado Rodrigo Vazquez Arze.	El Licenciado Ximenez Ortiz.	El Licenciado Guardiola.
El Licenciado Nuñez de Boorques.	El Licenciado Tejada.	El Licenciado Juan Gomez.

Yo don Luys de Molina y Salazar Secretario del Rey nuestro señor la fize escriuir por su mandado.

Registrada Gaspar Arnan.

Canciller Gaspar Arnan.

P R E G O N .

EN la Villa de Madrid a diez y nueve dias del mes de Enero, de mil y quinientos y nouenta y quatro años, delante de Palacio y casa Real de su Magestad, y en la puerta de Guadalaxara de la dicha Villa, donde es el comercio y trato de los Mercaderes y oficiales, estando presentes los Licenciados, Gudiel, Armenteros, Ayala, Canal, Alcaldes de la casa y Corte de su Magestad, por pregoneros publicos, con trompetas y atabales, se pregonó y publico a altas e inteligibles voces, la ley y prematica desta otra parte contenida, a lo qual fueron presentes, Balchazar Hernandez, Marcos de Arandia y Escobar, Alguaziles de la casa y Corte de su Magestad, y otras muchas personas. Lo qual passo ante mi.

*Juan Gallo de
Andrada.*

