

DOCUMENTAR LA DIFERENCIA

Hábito e identidad en la Europa del Renacimiento

Programa de doctorado
en Estudios de las Mujeres.
Discursos y prácticas de género

Tesis Doctoral
Rebeca García Haro

Dirigida por: Dra. Margarita M. Birriel Salcedo



UNIVERSIDAD
DE GRANADA





**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Programa de doctorado en Estudios de las Mujeres.

Discursos y prácticas de género

**DOCUMENTAR LA DIFERENCIA:
HÁBITO E IDENTIDAD EN LA EUROPA DEL RENACIMIENTO**

TESIS DOCTORAL

Rebeca García Haro

Dirigida por:

Dra. Margarita M. Birriel Salcedo

2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Rebeca Garía Haro
ISBN: 978-84-1117-963-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/84373>

*A mi hermana Lucía
por ser luz,
en los momentos de oscuridad*

*Para hacer histórico
aquello que hasta ahora
ha estado oculto de la historia*

Joan Wallach Scott

RESUMEN

Estudiar la diferencia y su conceptualización en el siglo XVI como elemento vertebrador de la sociedad durante la Edad Moderna en Europa es sin duda una cuestión compleja que entraña múltiples condicionantes. Sin embargo, contamos con algunas fuentes que documentan de primera mano la manera en que esta diferencia es construida, tanto desde términos ontológicos como epistemológicos. Bajo el título de la presente tesis doctoral, *Documentar la diferencia: hábito e identidad en la Europa del Renacimiento*, hemos pretendido solventar distintos interrogantes en torno a la construcción material y simbólica de la diferencia en el discurso normativo del siglo XVI. Esta tarea ha sido llevada a cabo mediante el estudio del *libro de trajes* renacentista, una tipología documental en la que encontramos un conjunto de figuraciones humanas distinguidas principalmente por su indumentaria, que nos permiten llevar a cabo una lectura compleja de los cuerpos tal y como se entienden desde un posicionamiento muy específico: la Europa del Renacimiento.

Para lograr nuestro objetivo, en primer lugar, hemos llevado a cabo un trabajo sistematizado de las fuentes, basado en el estudio de aquellos libros de trajes producidos en el área italiana que podemos encontrar en la Biblioteca Nacional de España. Dicha muestra ha sido comparada con aquellos libros de la misma autoría en otros tres fondos antiguos italianos: la Biblioteca Nacional Central de Roma, la Biblioteca Universitaria de Bolonia y la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia. Indagación que nos ha permitido conocer las redes de poder y difusión que se generaron en torno a estos libros en el contexto católico mediterráneo. Una investigación realizada gracias a la concesión de una beca en el marco de la *Convocatoria Erasmus+ de Movilidad Internacional de Estudiantes de Doctorado* del Vicerrectorado de Internacionalización de la Universidad de Granada durante el curso 2019/20, en la Universidad de Bolonia.

En segundo lugar, al interno de la fuente, el análisis sobre los libros de trajes seleccionados se ha basado en un estudio en profundidad respecto a las narrativas textuales que éstos proyectan, tanto a nivel visual como escrito, partiendo de una metodología basada en los Estudios Culturales y una perspectiva feminista y descolonial. Categorías como el género, la clase, la raza y la etnicidad, nos han servido como herramientas para acercarnos minuciosamente al discurso proyectado por el libro de trajes como artefacto de poder, y para comprender cómo se construye la diferencia mediante diversas estrategias de segregación social que componen imaginarios estancos, perpetrando así el estatus quo propio de la *Modernidad*.

En tercer lugar, de manera particular, nos hemos centrado en cómo se construye(n) la(s) identidad(es) femenina(s) desde aquellos arquetipos normativos estipulados para las mujeres, hasta aquellos espacios de trasgresión que se enfrentan a aquellas prácticas culturales estipuladas por la norma. Con esto, además, hemos indagado sobre aquellas actividades cotidianas de las mujeres representativas en los libros de trajes, partiendo del trabajo como punto de línea de cohesión. Este último

hecho se ha impulsado dentro de los objetivos de investigación del *Proyecto TRAMA B-HUM-724-UGR20: Los trabajos de las mujeres en la Andalucía Moderna. Feder–Junta de Andalucía, Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades*.

Finalmente, tanto por interés particular, como por su peculiaridad dentro de las estrategias representativas del libro de trajes, nos hemos acercado a aquellos imaginarios femeninos en tres contextos diferentes, que han sido analizados con lupa, desde el origen y genealogía de sus imágenes, hasta la composición propia de cada caso de estudio seleccionado. Dichos contextos han sido la Monarquía Hispánica, el Imperio Otomano y el Continente Americano.

RIEPILOGO

Studiare la differenza e la sua concettualizzazione nel XVI secolo come concetto strutturale della società in età moderna risulta essere una questione complessa che chiama in causa molteplici fattori. Tra questi risultano emblematici alcune fonti che documentano il modo in cui la differenza si costruisce da termini ontologici ed epistemologici. Con il titolo *Documentare la differenza: abito e identità nell'Europa del Rinascimento*, si intende infatti porre l'attenzione su alcune domande intorno alla costruzione materiale e simbolica della differenza nel discorso normativo del Cinquecento. Attraverso lo studio di fonti letterarie e visuali al contempo. Al centro della nostra analisi vi è infatti il libro di abiti, una tipologia di documento contenente di figurazioni e rappresentazioni di corpi che si distinguono principalmente per l'abbigliamento. Si è scelto di analizzare questa fonte perché, come si dimostrerà, permette di fare una lettura complessa sulla concezione e produzioni dei corpi che si delineano nell'Europa del XVI secolo.

Per raggiungere il nostro obiettivo, prima di tutto, abbiamo svolto un lavoro di sistematizzazione delle fonti, basato sullo studio di quei libri di abiti prodotti nell'area italiana che possiamo trovare nella Biblioteca Nazionale di Spagna. Campionamento rispetto a quei libri degli stessi autori in altri tre fondi archivistici italiani: il fondo antico della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Universitaria di Bologna e la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Questo confronto è stato possibile grazie alla borsa di studio *Erasmus+ de Movilidad Internacional de Estudiantes de Doctorado* dal Vicerettorato d'internazionalizzazione dell'Università di Granada per l'anno accademico 2019/20, nell'Università di Bologna.

In secondo luogo, all'interno della fonte, l'analisi dei libri di abiti selezionati si è basata su uno studio approfondito sulle narrazioni testuali che proiettano, sia visivamente che per scritto, sulla base di una metodologia basata sugli *Studi Culturali* e su una prospettiva femminista e decoloniale. Categorie come genere, classe, razza ed etnia sono servite come strumenti per avvicinarci al discorso prodotto dal libro di abiti come artefatto del potere, e per capire come la differenza si costruisce attraverso varie strategie di segregazione sociale che compongono immaginari idealizzati, perpetrando così lo status quo della *Modernità*.

In terzo luogo, in modo particolare, ci siamo concentrati su come le identità femminili sono costruite da quegli archetipi normativi previsti per le donne, da quegli spazi di trasgressione che si confrontano con le pratiche culturali previste dalla norma. Inoltre, ci siamo interrogati sulle attività quotidiane delle donne rappresentate nei libri di abiti, a partire dal lavoro come punto di coesione. Quest'ultimo fatto è stato promosso all'interno degli obiettivi di ricerca del progetto *Proyecto TRAMA B-HUM-724-UGR20: Los trabajos de las mujeres en la Andalucía Moderna. Feder-Junta de Andalucía, Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades*.

Infine, sia per il particolare interesse che per la sua peculiarità all'interno delle strategie rappresentative del libro di abiti, abbiamo approfondito prendendo in esame tre diversi contesti: la monarchia ispanica, l'impero ottomano e il continente americano.

ABREVIATURAS

BNE – Biblioteca Nacional de España

BNCR – Biblioteca Nacional Central de Roma

BUB – Biblioteca Universitaria de Bolonia

BAB – Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia

BNF – Biblioteca Nacional de Francia

BM Rijks – Biblioteca del Museo Rijks

TLIO – Tesoro della lingua italiana delle origini

H. – Hoja

E. – Estampa

r. – recto

v. – vuelto

Fig. – Figura

Lam. – Lámina

ÍNDICE

Resumen

Riepilogo

Abreviaturas

INTRODUCCIÓN

Documentar la diferencia: hábito e identidad en la Europa del Renacimiento 21

INTRODUZIONE

Documentare la differenza: abito e identità nell'Europa del Rinascimento 31

BLOQUE I: Espacios

CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES, PERSPECTIVAS Y MÉTODOS PARA EL ESTUDIO DEL LIBRO DE TRAJES 41

1.1. Sobre el libro de trajes: un estado de la cuestión 42

1.2. Nos ponemos en contexto: el siglo XVI en las complejidades del término Renacimiento 54

1.3. Herramientas para el estudio del libro de trajes 63

1.3.1. Sobre la cultura textual: espacios en el libro de trajes 63

1.3.2. Categorías para el análisis: significados en el libro de trajes 70

CAPÍTULO 2. LAS FUENTES EN SU LUGAR: EL LIBRO DE TRAJES COMO ARTEFACTO 79

2.1. El texto y sus presencias: la cultura impresa durante el siglo XVI 80

2.1.1. El texto como artefacto: el libro antiguo como sistema 82

2.1.2. El texto y sus contenidos: genealogías del saber, genealogías de lo normal 86

2.2. Origen y confluencias: el libro de trajes y su relación con otras fuentes 90

2.2.1. El libro de trajes: un estudio inicial 91

2.2.2. La cartografía y la crónica de viaje 107

2.2.3. La moda y la modernidad: Vestido, indumentaria, moralidad y leyes suntuarias	116
2.3. La documentación en el archivo: el libro de trajes entre España e Italia	125
2.3.1. Estudio específico por autores: los libros de trajes italianos de la Biblioteca Nacional de España	134
2.3.1.1. Ferdinando Bertelli	134
2.3.1.2. Bartolomeo Grassi	139
2.3.1. 3. Pietro Bertelli	141
2.3.1. 4. Cesare Vecellio	147
2.3.1. 5. Giacomo Franco	152

CAPÍTULO 3. EL CUERPO EN SU LUGAR: NARRATIVAS EN EL LIBRO DE TRAJES

3.1. El cuerpo como intertexto: la lógica sex/textual del siglo XVI	158
3.2. Construir la identidad: ensamblando el <i>habitus</i>	162
3.2.1. Situar y Definir el cuerpo: el <i>habitus</i> y su codificación descrita	164
3.2.2. Proyectar el cuerpo: el <i>habitus</i> y su codificación visual	187
3.3. Trazar la identidad: territorio, moralidad y frontera	201

BLOQUE II: *Significados*

CAPÍTULO 4. RESPONDER A LA NORMA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN EL LIBRO DE TRAJES

4.1. Las mujeres en los discursos del siglo XVI	218
4.2. Responder a la norma: arquetipos femeninos en los libros de trajes	222
4.2.1. Doncella: juventud y estado virginal	224
4.2.2. Casada: el matrimonio como epicentro de la vida de las mujeres	
4.2.3. Madre: modelos de maternidad	246
4.2.4. Dueña y señora de su casa: la figura de la <i>mater familias</i>	256
4.2.5. Viuda: <i>con la muerte del marido, mueren la vanidad y los ornamentos</i>	270
4.3. Velarse: unas reflexiones en torno a los usos del velo	278

CAPÍTULO 5. RESPONDER A LAS CONDICIONES MATERIALES: LOS TRABAJOS DE LAS MUJERES EN EL LIBRO DE TRAJES	287
5.1. Las mujeres y el trabajo en el siglo XVI	288
5.2. Responder a las condiciones materiales: los trabajos de las mujeres en los libros de trajes	292
5.2.1. El hilado: una <i>ginotecnología</i>	293
5.2.2. Mujeres en la compra-venta de productos	305
5.2.3. Mujeres en el servicio doméstico	312
5.2.4. Mujeres en contextos bélicos	317
5.2.5. Las cazadoras finlandesas	321
5.2.6. En los márgenes de la moral: cortesanas y prostitutas	324

BLOQUE III: *Miradas*

CAPÍTULO 6. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN: LAS MUJERES DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA	341
6.1. La Monarquía Hispánica en los libros de trajes: una genealogía de imágenes	342
6.1.1. Ferdinando Bertelli	346
6.1.2. Bartolomeo Grassi	350
6.1.3. Pietro Bertelli	354
6.1.4. Cesare Vecellio	356
6.2. Entre la tradición y la transgresión: documentando a las mujeres de la Monarquía Hispánica	360
6.2.1. De manto y saya: la creación de un modelo español	361
6.2.2. <i>Y por sí mismo, el manto no hace a la tapada</i> : el tapado entre la práctica y el conflicto suntuario	375
6.2.3. Campesinas: entre la compra-venta y la producción textil	381
6.2.4. Las mujeres de la Cornisa Cantábrica: entre la percepción foránea y la distinción social	385
6.2.5. Las moriscas del reino de Granada: emblemas de un conflicto étnico-religioso	398

CAPÍTULO 7. [des]VELADAS: LAS MUJERES DEL IMPERIO OTOMANO	413
7.1. El Imperio Otomano en los libros de trajes: una genealogía de imágenes	414
7.1.1. Ferdinando Bertelli	420
7.1.2. Pietro Bertelli	423
7.1.3. Cesare Vecellio	427
7.2. [des]Veladas: Las mujeres del Imperio Otomano	434
7.2.1. Mujeres en el harén imperial	435
7.2.2. El modelo de mujer turca	440
7.2.3. Feminidades fronterizas y periféricas	449
CAPÍTULO 8. [des]CUBIERTAS: LAS MUJERES DEL CONTINENTE AMERICANO	461
8.1. América en los libros de trajes: una genealogía de imágenes	462
8.1.1. Pietro Bertelli	475
8.1.2. Cesare Vecellio	476
8.2. [des]Cubiertas: las mujeres del Continente Americano	480
CONCLUSIONES	
<i>Unas reflexiones finales en torno a la investigación del libro de trajes</i>	501
CONCLUSIONI	
<i>Alcune riflessioni sullo studio del libro di abiti</i>	507
FUENTES	511
BIBLIOGRAFÍA	516
GLOSARIO DE TÉRMINOS	546
ÍNDICE DE TABLAS	552
RELACIÓN DE TOPÓNIMOS	556
AGRADECIMIENTOS	563

Introducción

DOCUMENTAR LA DIFERENCIA: HÁBITO E IDENTIDAD EN LA EUROPA DEL RENACIMIENTO

Estudiar la diferencia y su conceptualización en el siglo XVI como elemento vertebrador de la sociedad durante la Edad Moderna en Europa es sin duda una cuestión compleja que entraña múltiples condicionantes. Sin embargo, contamos con algunas fuentes que documentan de primera mano la manera en que esta diferencia es construida, tanto desde términos ontológicos como epistemológicos. Bajo el título de la presente tesis doctoral, *Documentar la diferencia: hábito e identidad en la Europa del Renacimiento*, hemos pretendido solventar distintos interrogantes en torno a la construcción material y simbólica de la diferencia en el discurso normativo del siglo XVI. Esta tarea ha sido llevada a cabo mediante el estudio del *libro de trajes* renacentista, una tipología documental en la que encontramos un conjunto de figuraciones humanas distinguidas principalmente por su indumentaria, que nos permiten llevar a cabo una lectura compleja de los cuerpos tal y como se entienden desde un posicionamiento muy específico: la Europa del Renacimiento.

Como objeto material del siglo XVI, contamos con dos definiciones que hemos considerado en esta investigación para reconocer y distinguir al libro de trajes. En primer lugar, la ofrecida por Ulrike Ilg, que los define como “aquellos libros basados en una serie de xilografías o calcografías que representan a personas autóctonas de todas partes del mundo”¹. En segundo lugar, la que nos ofrece Margarita M. Birriel Salcedo quien define al libro de trajes como “aquel libro ilustrado cuyo objetivo es la recopilación explícita y más o menos sistemática, de dibujos, grabados o estampas, sobre diversas formas de la indumentaria humana”². A lo largo de los años que nos ha ocupado esta labor científica de repensar el libro de trajes como artefacto desde el cual extender múltiples interrogantes, hemos ido concretando nuestros propios límites respecto a esta fuente.

¹Ulrike Ilg, “The cultural significance of costume books in Sixteenth-Century Europe” en *Clothing Culture 1350-1650*, Ed. Catherine Richardson (Londres: Routledge, 2004), 29.

²Margarita M. Birriel Salcedo, “Clasificando el mundo: los libros de trajes en la Europa del siglo XVI” en *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Dir. Máximo García Fernández (Madrid: Sílex, 2013), 261.

En este parecer, la primera pregunta fue *¿Qué es y qué no es un libro de trajes?* Esta no fue una cuestión fácil, ya que nos movemos en una temporalidad en la que los límites entre el libro impreso y el códice manuscrito aún se presentan difusos. En nuestro menester quisimos ser puristas en tanto que queríamos dar entidad propia al libro de trajes. De manera que, aunque muy en relación con ellos, el libro de trajes, dada su naturaleza impresa, se distingue de los denominados *álbumes de trajes* que también aparecen durante el siglo XVI. Respecto a éstos álbumes el mayor exponente ha sido el archiconocido *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz.

Hace unos años Catherine Bond ya dejó claro cómo estos álbumes de trajes, que formalmente son reconocibles como códices manuscritos, fueron un tipo específico de compilación que, aunque en relación con ese impulso de definir a las gentes a través de su indumentaria, se relacionaría con los cronistas de corte. De hecho, los códices más conocidos de esta tipología, tanto el citado *Trachtenbuch* como el *Códice Madrazo-Daza* –un anónimo de mediados de siglo que fue obtenido por la Biblioteca Nacional de España en 2010– fueron producidos por artistas que por una u otra causa, tuvieron relación con la Corte de Carlos V³.

Por tanto en esta investigación reconocemos como libros de trajes aquellos de carácter impreso, que comienzan a editarse de manera sistemática a partir de la segunda mitad del siglo XVI y cuya producción se extiende de manera más o menos sostenida hasta la primera década del siglo XVII. Éstos verán un repunte posterior a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y buena parte del XIX, pero ésta última no es la temporalidad que aquí nos ocupa.

La segunda cuestión, aún menos sencilla, fue *¿Es el libro de trajes un género editorial?* Según Alejandra Vega, tanto su carácter impreso, como su modo de producción, dan cualidades únicas al libro de trajes para considerarlo una entidad propia, en singular, al igual que por ejemplo la crónica de viajes o el manual de moral y conducta, fuentes con las cuales tuvo una clara relación⁴. Estos libros por tanto, se crean bajo un proyecto claro, no son una simple compilación de imágenes y textos.

³Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018); "Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V". *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530-79.

⁴Alejandra Vega en "Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad" *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): [en línea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66794>.

A partir de la obra de François Desprez, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage* (1562)⁵, el cual ha sido consensuado como el primer libro de trajes, todos los que conocemos presentan límites, características y estructuras semejantes que nos permiten hablar de un esquema de partida. En este modelo, las obras siempre son impresas, y en su menester, la principal protagonista es la imagen, realizada mediante la técnica del grabado. Unas figuraciones humanas que por lo general se sitúan sobre un fondo plano y que van acompañadas de una definición –en ocasiones más breve, en ocasiones más extensa– pero que siempre nos ofrece el género y el gentilicio de la persona, como datos básicos de la propia fuente.

Con esto, quedamos en establecer tres áreas de producción teniendo en cuenta las dificultades de trazar límites inamovibles, ya que las propias fuentes nos hablan de una fluidez territorial a la hora de ser abordadas. Esto dependerá tanto de los distintos autores que se vean implicados en su producción como del lugar donde se imprimen, que en ocasiones pueden darnos diversas localizaciones. A grandes rasgos distinguimos el área germana, el área francesa y el área italiana, según nos cuentan los datos respecto a los centros de producción –París, Núremberg, Colonia, Venecia, Padua y Roma– y los autores implicados en los libros de trajes que conocemos.

Ahora bien, hemos de tener en cuenta aquellos libros que, sin poder catalogarse como flamencos, se imprimen en Amberes, hecho que acentúa la importancia de esta ciudad como uno de los grandes centros de impresión del siglo XVI. No podemos hablar de un área de influencia flamenca, sino que contamos con libros que se imprimen en Amberes y que se verán marcados o bien por una influencia germana, o bien por una influencia francesa, dependiendo no sólo de los autores implicados, sino también del propio discurso del libro.

Hablar por tanto de zonas diferenciales y grupos concretos de producción, es lo que lingüísticamente nos llevará a utilizar también la partícula plural *libros de trajes*, ya que hablamos de libros de características comunes pero que se imprimen en áreas diversas y por ende presentan cualidades específicas. Aclaremos esto aquí para que a lo largo de la lectura no se asuma una ambigüedad conceptual, sino que hablamos en singular cuando nos referimos al libro de trajes como entidad, y en plural cuando nos referimos a un grupo concreto de libros de trajes.

⁵François Desprez, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage* (París: en la imprenta de Richard Breton, 1562).

Dicho esto, nuestro marco de estudio han sido los libros de trajes del área italiana que encontramos en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España (BNE)⁶. En este menester, a nuestro análisis material de las fuentes *in situ*, hemos sumado un estudio comparativo con tres fondos antiguos italianos a los que pudimos tener acceso durante el periodo de estancia doctoral que son los de la Biblioteca Nacional Central de Roma, la Biblioteca Universitaria de Bolonia y la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia. Esto nos ha permitido conocer el alcance que dichas obras tuvieron entre ambos países, la importancia que ostentaron en su momento y su situación en el propio fondo antiguo, entendido éste como un archivo, que nos permite crear una genealogía de saberes conservados hasta la actualidad⁷.

Las obras seleccionadas, que suman un total de cinco autores diferentes, han sido: las dos ediciones del libro de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (1563 y 1569)⁸, el libro de Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (1585)⁹, los tres volúmenes del libro de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1589, 1591, 1596)¹⁰, el segundo libro de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598)¹¹ y el segundo libro de Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1614)¹².

A todo esto, junto a la compilación de datos recogidos en nuestro trabajo de campo, hemos llevado a cabo un estudio sistemático de las fuentes mediante el cual se han registrado cada una de las estampas de los casos de estudio que analizaremos, con una nomenclatura específica, para hacer más sencilla la compilación de información y la cita de las imágenes a lo largo de nuestro texto. Además, a aquellas estampas que irán acompañadas de un texto más amplio, como en el caso de Cesare Vecellio, les hemos

⁶Entiéndase fondo antiguo como “el conjunto de libros antiguos que posee una biblioteca”. Recogemos esta definición del manual de Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo* (Madrid: Editorial Síntesis, 2003), 265.

⁷Un estudio preliminar sobre el fondo antiguo de la BNE fue publicado en Rebeca García Haro, “Los libros de trajes en el siglo XVI: Perspectivas críticas para su investigación”, *Baetica. Estudios de historia moderna y contemporánea*, no. 40 (2020): 13-34.

⁸Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (Venecia: en la imprenta de Ferdinando Bertelli, 1563); *Ibidem* (Venecia: en la imprenta de Ferdinando Bertelli, 1569).

⁹Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (Roma: en la imprenta de Bartolomeo Grassi, 1585).

¹⁰Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I. (Padua: en la imprenta de Alciato Alciati, 1589); *Ibidem*, Vol. II (Padua: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1591); *Ibidem*, Vol. III (Padua: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1596).

¹¹Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (Venecia: en la imprenta de Giovanni Bernardo Sessa, 1598).

¹²Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (Venecia: en la imprenta de Giacomo Franco, 1614).

sumado la transcripción original del texto junto a una traducción orientativa. En ningún caso hemos pretendido con esto llevar a cabo una labor filológica, sino completar y facilitar la lectura de este trabajo.

Delimitado nuestro marco de estudio, volvemos sobre la terminología escogida para denominar a nuestra investigación: *documentar*, *diferencia*, *hábito* e *identidad*. Ésta responde de manera general a las distintas vertientes de análisis que hemos tenido en cuenta a la hora de abordar nuestra fuente. En primer lugar, decidimos utilizar el verbo *documentar* dada la naturaleza misma del libro de trajes como artefacto que compila y proyecta una serie de imaginarios, impulsado por el objetivo de generar una serie de saberes que responden a una mirada tanto patriarcal como eurocéntrica.

En segundo lugar, hablar de *diferencia* nos permite elevar la complejidad de nuestro análisis desde categorías tan interesantes en el análisis histórico como son el género, la clase social, la raza, o los condicionantes étnico-religiosos. Dichas categorías nos ayudarán a profundizar sobre las distintas narrativas que (d)escriben las distintas corporalidades que se proyectan en los libros de trajes. Ahora bien, aunque nuestros esfuerzos aquí se centrarán en el estudio de las mujeres y cómo se construyen las distintas feminidades que aparecerán en nuestra investigación, hablar de género implica siempre tener en cuenta a los varones. Primero, porque la mirada desde la cual parte nuestra fuente es masculina; y segundo, porque los libros de trajes están sujetos al discurso patriarcal renacentista, en el que la identidad femenina funciona como soporte para la expresión de codificaciones morales y diferencias sociales.

Pero es que además, diferenciarse será el principal menester en los libros de trajes. Los varones de las mujeres, el campesino del soldado, o el europeo del americano. Es decir, situar a cada sujeto en el casillero que se le dispone desde la lógica europea mediante una distinción sistemática en la cual la indumentaria funciona como marcador principal. Y en esto, los dos siguientes términos vienen enlazados.

Hábito, en su doble acepción, nos permite acercarnos de manera amplia no solo al estudio de la indumentaria sino de aquellas costumbres que responden a distintas maneras de proceder de la naturaleza humana¹³. En este sentido, su relación con el concepto *habitus*¹⁴ de Pierre Bourdieu, nos ha llevado a elegir dicha partícula debido a

¹³RAE. *Hábito*: <https://dle.rae.es/h%C3%A1bito>

¹⁴Entiéndase el *habitus* bourdiano como “aquellas disposiciones inconscientes, las estrategias de clasificación y las tendencias que forman parte del sentido del gusto y las preferencias de un individuo

que no sólo analizaremos elementos como la indumentaria, sino las distintas formas del ser que se documentan en los libros de trajes.

Y finalmente, para el término *identidad* nos parece que la definición que hacen Francisco J. Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis es la que mejor se ajusta a nuestro nuestra perspectiva:

Dicha palabra deriva del latín, *identitas*, que a su vez, etimológicamente proviene de *ídem*, que significa “el mismo”. Dicho término encierra una relación mutua entre uno mismo (mismidad) y un vínculo latente de alguno de sus caracteres con los demás que circundan a dicho individuo, aspectos compartidos en algunos casos y diferenciadores en otros [...]. En este sentido podemos hablar de una identidad individual, que está vinculada a las relaciones de un ser con el mundo que le rodea¹⁵

Es decir, utilizar el término *identidad* en la presente tesis es lo que da forma y sentido al establecimiento de una visión crítica sobre los imaginarios que se presentan en nuestra fuente, ya que la creación de caracteres específicos para tipos humanos concretos, dispuestos como modelos estancos, suponen la estereotipación de las distintas gentes a las que nos acerca el libro de trajes.

Aclaradas todas estas cuestiones, pasamos a observar a vista de pájaro la ordenación y los contenidos que forman la presente tesis doctoral. Con esto, hemos dividido nuestra investigación en tres bloques para ofrecer un orden y un sentido coherente a nuestro estudio, dentro de los cuales se insertan los ocho capítulos de este trabajo.

— *Bloque I: Espacios.*

En este primer bloque abordaremos el libro de trajes en toda su complejidad, partiendo de la idea del libro como espacio de representación, que a su vez responde a otros espacios, que se reproducen tanto a su alrededor, como en su interior. De esta manera, en el *Capítulo 1. Antecedentes, perspectivas y métodos para el estudio del libro de trajes*, evaluaremos cómo se ha estudiado éste hasta día de hoy, la importancia que en este menester ha tenido el debate historiográfico en torno al propio Renacimiento

por el consumo cultural. En este modelo, el gusto por la música, la decoración, el arte, la moda, etc., están todos conectados y todos se derivan de la posición de clase, los antecedentes educativos y el contexto familiar. Según Bourdieu, estos sistemas de valores no son idiosincrásicos de cada individuo, sino que se derivan de la posición social, los antecedentes educativos y el estatus de clase de cada uno. Por lo tanto, las diferentes clases sociales tienen diferentes hábitos con gustos y estilos de vida distintos” [traducción propia]. Recogemos esta definición del manual de Marita Sturken y Lisa Cartwright, *Practices of looking. An introduction to visual culture* (New York: Oxford University Press, 2009), 443.

¹⁵Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Madrid: Cátedra, 2019), 47.

como periodo de estudio, y cuáles han sido nuestras bases teórico-metodológicas para aproximarnos a nuestra fuente, las cuales nos han surtido las herramientas necesarias en este recorrido.

En el *Capítulo 2. Las fuentes en su lugar: el libro de trajes como artefacto*, estudiaremos al libro de trajes dentro de sus diferentes contextos. El contexto temporal, es decir, lo que respecta a la cultura escrita en el siglo XVI; el contexto espacial, como documento del fondo antiguo; y en su relación con otras fuentes con las cuales comparte espacios ideológicos y discursivos.

En el *Capítulo 3. El cuerpo en su lugar: narrativas en el libro de trajes*, la corporalidad y cómo ésta se construye en nuestra fuente, será el hilo conductor de este capítulo. Estudiaremos de cerca cómo funcionan las distintas narraciones que se proyectan en los libros de trajes seleccionados, desde el plano lingüístico al territorial, partiendo del cuerpo como primer espacio de representación.

— *Bloque II: Significados*

Contando con aquellas narrativas que aparecen en el libro de trajes, en el segundo bloque abordaremos cómo estas responden en nuestros casos de estudio a la hora de configurar la identidad femenina atendiendo a los discursos normativos y a las condiciones de vida de las mujeres.

En el *Capítulo 4. Responder a la norma: arquetipos femeninos en el libro de trajes*, estudiaremos la manera en que los libros de trajes responden a los discursos normativos en la construcción de la feminidad y el modo en que ésta se expone, tanto a nivel visual como escrito. Junto a esto, en el *Capítulo 5. Responder a las condiciones materiales: los trabajos de las mujeres en el libro de trajes*, veremos cómo cambian las identidades femeninas respondiendo a las condiciones materiales dentro del orden social que se estipula en los libros de trajes, centrándonos en el trabajo como elemento de cohesión.

— *Bloque III: Miradas*

En este tercer bloque hemos decidido mirar con lupa a distintos contextos. Estos han sido la Monarquía Hispánica, el Imperio Otomano y el Continente Americano, dado nuestro propio interés sobre dichos espacios, así como por la particularidad que los tres presentan en los libros de trajes estudiados.

Por tanto, en el *Capítulo 6. Entre la tradición y la transgresión: las mujeres de la Monarquía Hispánica*, nos centraremos en el análisis de aquellas figuraciones femeninas que han dado forma al imaginario español en los libros de trajes. Vamos a problematizar sobre aquellos elementos tanto homogeneizadores como diferenciales a la hora de elaborar las imágenes que representan a las españolas.

Y finalmente, los capítulos 7. *[des]Veladas: las mujeres del Imperio Otomano* y 8. *[des]Cubiertas: las mujeres del Continente Americano*, nos acercaremos a dos contextos tan divergentes como relevantes a la hora de conocer la manera en la cual Europa se construye a sí misma y construye su otredad. Y en dicho menester observaremos la forma en que la corporalidad femenina escenifica dicha cuestión.

Estos nos han parecido los medios más eficaces para estudiar cómo se construye el discurso de la diferencia en los libros de trajes del siglo XVI. Aún así, no podemos dejar de señalar que somos conscientes de que las líneas de trabajo sobre este artefacto quedan abiertas. Aún están por explorar cuestiones tan extensas como la construcción de la masculinidad en su más amplio sentido, el análisis específico de otros contextos como el asiático y el africano, o la representación de la infancia, que por razones evidentes de tiempo y espacio, no hemos podido incluir en esta investigación, pero que esperamos llevar a cabo en un futuro inmediato.

Introduzione

DOCUMENTARE LA DIFFERENZA: ABITO E IDENTITÀ NELL'EUROPA DEL RINASCIMENTO

Studiare la differenza e la sua concettualizzazione nel XVI secolo come concetto strutturale della società in età moderna risulta essere una questione complessa che chiama in causa molteplici fattori. Tra questi risultano emblematici alcune fonti che documentano il modo in cui la differenza si costruisce da termini ontologici ed epistemologici. Con il titolo *Documentare la differenza: abito e identità nell'Europa del Rinascimento*, si intende infatti porre l'attenzione su alcune domande intorno alla costruzione materiale e simbolica della differenza nel discorso normativo del Cinquecento. Attraverso lo studio di fonti letterarie e visuali al contempo. Al centro della nostra analisi vi è infatti il libro di abiti, una tipologia di documento contenente di figurazioni e rappresentazioni di corpi che si distinguono principalmente per l'abbigliamento. Si è scelto di analizzare questa fonte perchè, come si dimostrerà, permette di fare una lettura complessa sulla concezione e produzioni dei corpi che si delineano nell' Europa del XVI secolo.

In questo nostro studio, per riconoscere e distinguere il *libro di abiti*¹ come oggetto materiale abbiamo considerato due definizioni. La prima definizione è quella proposta da Ulrike Ilg:

“Costume books, that is, books consisting of a series of woodcuts or etchings representing persons in native dress from all over the world” [libri costituiti da una serie di xilografie o incisioni che rappresentano persone in abiti nativi da tutto il mondo]².

La seconda è invece quella proposta da Margarita M. Birriel Salcedo:

“aquel libro ilustrado cuyo objetivo es la recopilación explícita y más o menos sistemática, de dibujos, grabados o estampas, sobre diversas formas de la indumentaria humana” [quel libro illustrato il cui obiettivo è la raccolta esplicita e più o meno sistematica di disegni, incisioni o stampe, su varie forme di abbigliamento umano]³.

¹Tengasi in conto che non c'è un consenso tra gli autori italiani nel modo di nominare i libri di abiti. Essi sono definiti come *libri o raccolte di abiti* e *libri di costumi*. Qui faremo uso della denominazione *libri di abiti* perché assomiglia più a quella in spagnolo, e serve anche alla giustificazione del termine *hábito/abito* in relazione all'*habitus* di Bourdieu. Ma non dobbiamo dimenticare che l'uso della particola *costume* viene dall'influenza del termine anglosassone, *costume book*, che vedremo all'inizio del primo capitolo. Si veda l'uso di *raccolta di abiti* in Jeannine Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998); di *libro di costumi* su Carlo Lozzi, “Cesare Vecellio e suoi disegni e intagli per libri di costumi e di merletti”, *La Bibliofilia* 1, no. 1 (1899): 3-11.

²Ulrike Ilg, “The cultural significance of costume books in Sixteenth-Century Europe”, *Clothing Culture 1350-1650*, Ed. Catherine Richardson (Londra: Routledge, 2004), 29.

³Margarita M. Birriel Salcedo, “Clasificando el mundo: los libros de trajes en la Europa del siglo XVI”, *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Dir. Máximo García Fernández (Madrid: Sílex, 2013), 261.

Nel corso degli anni in cui siamo stati impegnati in questo lavoro scientifico volto a delineare il libro di abiti come artefatto a cui porre molteplici domande, abbiamo specificato le nostre frontiere rispetto a questa fonte.

La prima domanda da cui siamo partiti: Cos'è e cosa non è un libro di abiti? Non era una domanda facile, poiché ci muovevamo in una temporalità in cui i limiti tra il libro a stampa e il codice manoscritto sono ancora labili. Nella nostra esigenza volevamo essere limpidi per dare una entità propria al libro di abiti. Pertanto, sebbene hanno un assoluto legame, i libri di abiti si distinguono dagli *album di costumi* manoscritti come il *Trachtenbuch* (1529) di Christoph Weiditz⁴. Già qualche anni fa Catherine Bond metteva in luce come questi album, formalmente riconoscibili come codici manoscritti, fossero un tipo specifico di compilazione che, pur in relazione a quell'impulso a definire le persone attraverso il loro abbigliamento, erano legati ai cronisti di corte. È per questo che nella nostra ricerca riconosciamo come *libri di abiti* quelli che sono stati stampati.

La seconda domanda, anche più complessa che ci siamo poste, era se il libro di abiti potesse considerarsi come un genere editoriale. Secondo Alejandra Vega, sia per la sua natura a stampa sia per il suo modo di produzione, il libro di abiti ha delle qualità uniche e rappresenta un'entità singolare, proprio come, ad esempio, la cronaca di viaggio o il manuale di morale e condotta, fonti con cui il libro di abiti aveva un chiaro rapporto⁵.

A partire dall'opera di François Desprez, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage* (1562)⁶, considerato il primo libro di abiti, tutti quelli che conosciamo presentano caratteristiche e strutture simili che ci permettono di stabilire uno schema di partenza. Si tratta di un modello in cui le opere sono sempre a stampa e la principale protagonista è l'immagine: immagini di figurazioni umane accompagnate da testi, a volte più brevi, a volte più lunghi, ma che sempre offrono informazioni sul genere ed etnia della persona.

Si è dunque scelto di stabilire tre aree di produzione tenendo anche conto della difficoltà di tracciare limiti inamovibili, poiché le fonti stesse ci parlano di una fluidità

⁴Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Università di Cambridge, tesi di dottorato, 2018); "Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V". *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530-79.

⁵Alejandra Vega, "Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad" *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): [in linea]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66794>.

⁶François Desprez, *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage* (Parigi: stampato da Richard Breton, 1562).

territoriale. Questo dipende sia dai diversi autori che sono coinvolti nella produzione di libri di abiti sia dal luogo in cui vengono stampati, che a volte può darci collocazioni diverse. A grandi linee possiamo distinguere l'area germanica, l'area francese e l'area italiana, in base ai dati relativi ai centri di produzione –Parigi, Norimberga, Colonia, Venezia, Padova e Roma– e agli autori coinvolti nei libri di abiti che conosciamo. Tuttavia, dobbiamo tener conto di quei libri che, senza poter essere classificati come fiamminghi, vengono stampati ad Anversa, fatto che accentua l'importanza di questa città come uno dei grandi centri tipografici del XVI secolo. Non si può parlare di un'area di influenza fiamminga, ma abbiamo libri che vengono stampati ad Anversa e che saranno contrassegnati da un'influenza germana o francese, a seconda non solo degli autori coinvolti, ma anche dell'ideologia del libro stesso. Parlare di zone differenti e gruppi produttivi specifici è ciò che linguisticamente ci porterà ad usare anche la denominazione plurale *libri di abiti*. Lo chiariamo qui in modo che durante la lettura non si assuma un'ambiguità concettuale, ma parliamo al singolare quando ci riferiamo al libro come entità, e al plurale quando ci riferiamo a un gruppo specifico di libri.

Detto questo, il nostro quadro di studio sono stati i libri di abiti italiani che abbiamo trovato nella collezione della Biblioteca Nazionale di Spagna (BNE). Al nostro studio materiale delle fonti si aggiunge un'analisi comparativa con il fondo librario della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna e la Biblioteca Universitaria di Bologna, grazie alla mobilità di dottorato fatta a gennaio-febbraio 2020. Questo ci ha permesso di conoscere il legame che queste opere avevano tra i due paesi, l'importanza che avevano all'epoca e la loro situazione nello stesso fondo antico, inteso come archivio, che ci permette di creare una genealogia del sapere conservata fino ad oggi.

Le opere selezionate sono state: Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (1563 y 1569)⁷, Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (1585)⁸, Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1589, 1591, 1596)⁹, Cesare Vecellio, *Habiti antichi et*

⁷Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (Venezia: en la imprenta de Ferdinando Bertelli, 1563); *Ibidem* (Venezia: stampato da Bertelli, 1569).

⁸Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (Roma: stampato da Bartolomeo Grassi, 1585).

⁹Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I. (Padova: stampato da Alciato Alciati, 1589); *Ibidem*, Vol. II (Padova: stampato da Pietro Bertelli, 1591); *Ibidem*, Vol. III (Padova: stampato da Pietro Bertelli, 1596).

moderni di tutto il mondo (1598)¹⁰ e Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1614)¹¹.

Parallelamente alla raccolta dei dati abbiamo effettuato uno studio sistematico delle fonti, attraverso il quale ci siamo registrati tutte le stampe dei nostri libri selezionati, con una nomenclatura specifica, per facilitare la compilazione di informazione e la citazione di immagini in tutto il nostro testo. Per quelle stampe che saranno accompagnate da un testo più ampio, come nel caso di Cesare Vecellio, abbiamo aggiunto la trascrizione originale del testo insieme ad una traduzione guida. In nessun caso si è cercato con questo di svolgere un lavoro filologico, ma di completare e facilitare la lettura.

Dopo aver delimitato il nostro quadro di studio, torniamo alla terminologia scelta per nominare la nostra ricerca: *documentare*, *differenza*, *abito* e *identità*. Questa terminologia risponde in modo generale ai diversi aspetti dell'analisi che abbiamo preso in considerazione quando ci siamo avvicinati alla nostra fonte. In primo luogo, abbiamo deciso di utilizzare il verbo *documentare* data la natura stessa del libro di abiti come artefatto che compone e proietta una serie di immaginari, mosso dall'obiettivo di generare una serie di conoscenze sotto lo sguardo patriarcale ed eurocentrico.

Parlare di *differenza* ci permette inoltre di condurre la nostra analisi usando categorie interpretative mobili come il genere, la classe sociale, la razza e i condizionanti etnici-religiosi che ci permettono di approfondire le narrative corporali che sono inserite nel libro di abiti. Sebbene i nostri sforzi qui si concentreranno sullo studio delle donne e su come sono costruite le diverse femminilità che appariranno nella nostra ricerca, parlare di genere significa anche prendere in considerazione gli uomini. Lo sguardo da cui parte la nostra fonte è infatti maschile. Inoltre, i libri di abiti sono soggetti al discorso patriarcale rinascimentale in cui l'identità femminile funge da supporto all'espressione delle codificazioni morali e delle differenze sociali.

Abito, nel suo doppio senso, ci permette di avvicinarsi in maniera ampia allo studio dell'abbigliamento, ma anche a quelle abitudini che fanno parte della natura

¹⁰Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo accresciuti di molte figure* (Venezia: stampato da Giovanni Bernardo Sessa, 1598).

¹¹Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (Venezia: stampato da Giacomo Franco, 1614).

umana¹². In questo senso, la sua relazione con il concetto *habitus* di Pierre Bourdieu ci permette di parlare sulle diverse forme dell'essere umano:

Se definisce *habitus* come quelle disposizioni inconsce, strategie di classificazione e tendenze che fanno parte del senso del gusto e delle preferenze di un individuo per il consumo culturale. In questo modello, il gusto per la musica, la decorazione, l'arte, la moda, ecc., sono tutti collegati e derivano tutti dalla posizione di classe, dall'istruzione e dall'ambiente familiare. Secondo Bourdieu, questi sistemi di valori non sono idiosincratici per ogni individuo, ma derivano dalla propria posizione sociale, background educativo e status di classe. Pertanto, diverse classi sociali hanno abitudini diverse con gusti e stili di vita diversi¹³.

Per il termine identità ci sembra che la definizione fatta da Francisco J. Moreno Díaz del Campo y Borja Franco Llopis sia la migliore per la nostra prospettiva:

Detta parola deriva dal latino, *identitas*, che a sua volta deriva etimologicamente da *idem*, che significa "lo stesso". Questo termine contiene una relazione reciproca tra sé (identità) e un legame latente di uno dei suoi caratteri con gli altri che circondano detto individuo, aspetti condivisi in alcuni casi e differenziatori in altri [...]. In questo senso si può parlare di identità individuale, che è legata alle relazioni di un essere con il mondo che lo circonda¹⁴.

L'uso del termine identità in questa tesi è ciò che dà forma e significato alla costituzione di una visione critica degli immaginari che sono presentati nella nostra fonte, poiché la creazione di caratteri specifici per tipi umani concreti, disposti come modelli stagni, suppone la stereotipizzazione delle diverse persone a cui il libro di abiti ci avvicina.

Una volta chiarite queste domande, esaminiamo ora l'organizzazione e i contenuti che compongono questa tesi di dottorato. Abbiamo suddiviso la nostra ricerca in tre blocchi per offrire un ordine e un senso coerente al nostro studio, all'interno del quale si inseriscono gli otto capitoli di questo lavoro.

— *Blocco I: Spazi*

In questo primo blocco si analizza il libro di abiti nella sua complessità. Si parte dall'idea del libro come spazio di rappresentazione, che a sua volta risponde ad altri

¹²Treccani. *Abito*: <https://www.treccani.it/vocabolario/abito/>

¹³Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking. An introduction to visual culture* (New York: Oxford University Press, 2009), 443.

¹⁴Borja Franco Llopis & Francisco J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Madrid: Cátedra, 2019), 47.

spazi, che si riproducono sia attorno che al suo interno. Nel primo capitolo *Capítulo 1. Antecedentes, perspectivas y métodos para el estudio del libro de trajes*, valuteremo come il libro è stato studiato fino ad oggi, l'importanza che il dibattito storiografico intorno al Rinascimento stesso ha avuto a questo proposito come periodo di studio, e quali sono state le nostre basi teorico-metodologiche che ci hanno fornito gli strumenti necessari per accostarsi alla nostra fonte.

Nel secondo capitolo, *Capítulo 2. Las fuentes en su lugar: el libro de trajes como artefacto* studieremo il libro di abiti nei suoi diversi contesti. Il contesto temporale, cioè rispetto alla cultura scritta nel Cinquecento; il contesto spaziale, come documento nel fondo antico; e nel suo rapporto con altre fonti con le quali condivide spazi ideologici e discorsivi.

Nel terzo capitolo, *Capítulo 3. El cuerpo en su lugar: narrativas en el libro de trajes*, il filo conduttore saranno le modalità in cui nel libro di abiti viene costruito il corpo. Studieremo da vicino come funzionano le diverse narrazioni che vengono proiettate nei libri selezionati, dal piano linguistico a quello territoriale, partendo dal corpo come primo spazio di rappresentazione.

— *Blocco II: significati*

Nel secondo blocco affronteremo come rispondono nei nostri casi di studio quando si tratta di plasmare l'identità femminile secondo i discorsi normativi e le condizioni di vita delle donne.

Nel quarto capitolo, *Capítulo 4. Responder a la norma: arquetipos femeninos en el libro de trajes*, studieremo il modo in cui i libri di abiti rispondono ai discorsi normativi nella costruzione della femminilità e il modo in cui essa viene esposta, sia a livello visuale che scritto. Insieme a questo, nel *Capítulo 5. Responder a las condiciones materiales: los trabajos de las mujeres en el libro de trajes*, vedremo come le identità femminili cambiano a seconda delle condizioni materiali all'interno dell'ordine sociale stabilito nei libri di abiti. Qui ci concentriamo sul lavoro come elemento coesivo.

— *Blocco III: Sguardi*

In questo terzo blocco abbiamo deciso di guardare da vicino tre contesti: la monarchia ispanica, l'impero ottomano e il continente americano. Questa scelta dipende

dell' interesse per questi spazi e dalla particolarità che tutti e tre presentano nei libri di abiti studiati.

Nel *Capítulo 6. Entre la tradición y la transgresión: las mujeres de la Monarquía Hispánica*, ci concentriamo sull'analisi di quelle figurazioni femminili che hanno plasmato l'immaginario spagnolo nei libri di costume. In particolare verranno investigati quegli elementi che sono sia omogeneizzanti che differenziali nella creazione delle immagini che rappresentano le donne spagnole.

E infine, nei i capitoli 7. *[des]Veladas: las mujeres del Imperio Otomano* e 8. *[des]Cubiertas: las mujeres del Continente Americano*, ci concentriamo su due contesti che presentano caratteristiche sia divergenti che comuni nella loro costruzione sotto lo sguardo europeo. E in questo compito osserveremo il modo in cui la corporeità femminile mette in scena questa problematica.

Questi ci sono sembrati i mezzi più efficaci per studiare come si costruisce il discorso della differenza nei libri di abiti del Cinquecento. Tuttavia, non possiamo non sottolineare che siamo consapevoli che le linee di lavoro rimangono aperte. Questioni ampie come la costruzione della mascolinità nella sua accezione più ampia, l'analisi specifica di altri contesti come l'Asia e l'Africa, o la rappresentazione dell'infanzia, che per ovvie ragioni di spazio e di tempo, non abbiamo ancora esplorato, ma che ci auguriamo di poter svolgere nell'immediato futuro.

Bloque I

ESPACIOS



Imagen: planisferio de Venecia. Detalle de la portada del libro de trajes de Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane* (1614)

Capítulo 1

**ANTECEDENTES, PERSPECTIVAS Y MÉTODOS PARA EL ESTUDIO DEL
LIBRO DE TRAJES**

1.1. Sobre el libro de trajes: un estado de la cuestión¹

En “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”, Margaret F. Rosenthal si bien reconoce al libro de trajes como parte de la cultura del vestido y la indumentaria en la Europa del Renacimiento, lo expone conforme a lo que ya vendrían afirmando desde finales del siglo XX algunas investigadoras e investigadores: propone al libro de trajes como una fuente histórica de carácter textual, tanto visual como escrita. Que tiene relación con otra tipología de fuentes, como son las cartográficas o la literatura de viajes, además de precisar información sobre “vestimenta nativa y regional acorde a un sistema de clasificación fija, que enfatiza una cultura, estilo o modos de vida específicos”², considerándolos enciclopedias de organización del conocimiento en un momento en el que cartografiar el *mundo conocido* viene a ser uno de los grandes objetivos para Europa. Por ello, los entiende como mapas que muestran la disposición social de las personas que en ellos se representan, a través de marcadores como el género, la raza, la etnia, la clase social o la procedencia. Y es desde estos parámetros que se asienta la presente investigación.

Respecto a la propia etimología de nuestra fuente el concepto *libro de trajes*³ no es determinante en lo que atañe al contenido de la misma en su totalidad. Tal vez por esto se haya considerado mal al libro de trajes en muchos aspectos. En origen, el *costume* o vestimenta, implicaría más que la cobertura del cuerpo, orientándose hacia aspectos simbólicos, ceremoniales o litúrgicos. Es decir, el libro de trajes va mucho más allá del vestido, por lo que su interés tanto histórico como literario, antropológico, sociológico, cartográfico y filosófico, ha ido abarcando problemáticas más amplias y elaboradas alrededor del mismo.

La atracción por el estudio del libro de trajes como fuente interdisciplinar e híbrida, ha venido desarrollándose por toda una serie de especialistas en la materia desde el último periodo del pasado siglo, con algunos trabajos de referencia y gran calado en el ámbito internacional, producidos sobre todo en el área europea y estadounidense. Pero ya desde antaño, el libro de trajes habría cautivado las miradas de

¹Una primigenia catalogación sobre los libros de trajes existentes la encontramos en Odile Blanc, “Images du monde et portraits d’habits: les recueils de costumes à la Renaissance” *Bulletin du Bibliophile*, no. 2 (1995): 221-261; Una más actualizada, en Sidney Jackson Jowers y John P. Cavanagh, *Theatrical Costume, Masks, Make-up and Wigs: A Bibliography and Iconography* (Londres: Routledge, 2000).

²Margaret F. Rosenthal, “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39:3 (Otoño, 2009), 459-481.

³Esto sucede tanto en la traducción al inglés: *costume book*, como al español: *libro de trajes*, que la tomaron directamente del alemán: *trachtenbuch*, sin embargo distintas son las traducciones al italiano: *Libri di abiti e costumi*, y al francés: *livres d’habits*.

los investigadores del libro antiguo o la historia del arte, siendo poco aceptado como fuente histórica desde la historiografía general. Una fascinación que tiene su origen en el siglo XVIII, cuando estos libros empiezan a reeditarse coincidiendo con la popularización de la literatura de viajes entre la incipiente burguesía europea. Esto además tendría mucho que ver con los nuevos procesos coloniales que acaecen a finales de dicho siglo y durante todo el XIX.

La edición de obras facsímiles como las que se realizan del libro de trajes de Cesare Vecellio, tanto en España como en Francia *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV diseñadas por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano* (1794) y *Costumes anciens et modernes. précédés d'un Essai sur la gravure sur bois* (1860); o en Italia de Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane* (1877), reforzarán las imágenes que en estos libros se presentan⁴.

A principios del siglo XX, Theodor Hampe, abre entre los historiadores no solo el interés científico por el libro de trajes, sino el debate sobre su origen, tras la edición y el estudio que realiza en 1927 del *Trachtenbuch* (1529), de Christoph Weiditz popularmente conocido como el *Códice de los Trajes*. Sin embargo, para otras autoridades de la temática, como Jeannine Guérin Dalle Mese, el origen se sitúa en Italia, partiendo de las planchas que realizó el grabador y medallista Eneas Vico.

Ambas vertientes del debate las analizaremos de manera exhaustiva más adelante (*Capítulo 2*) ya que han protagonizado algunos de los trabajos que se han sucedido a lo largo de los años, por lo que esto será un punto a subrayar en los párrafos subsiguientes. En España, por ejemplo, tanto la influencia por un lado de Carmen Bernis, que siempre consideró al *Trachtenbuch* un libro de trajes, aunque como ya dejamos claro en la introducción, éste es un álbum de trajes; así como la de José Luis Casado Soto, quien reeditó en español el facsímil de Hampe, han hecho que en nuestro país, la germanófila haya sido la visión más aceptada del debate⁵.

⁴Cesare Vecellio, *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV diseñadas por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano* (Madrid: Librería de Barco, Librería Quiroga, 1794); *Costumes anciens et modernes. précédés d'un Essai sur la gravure sur bois* (París: Firmin Didot, 1860). Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane* (Venecia: Ferdinando Ongania, 1877).

⁵Theodor Hampe, *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz, von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32). Nach der in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg aufbewahrten Handschrift* (Berlín: De Gruyter, 1927). Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-1979). Jeannine Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998). José Luis Casado Soto, *El Códice de los Trajes. Estudio histórico-científico* (Valencia: Ediciones Grial, 2001).

Pero a pesar de esta complejidad en torno al origen de la fuente, lo que sí ha sido aceptado de manera general es que estos libros se asientan sobre una idea común. Y esta es la construcción de una memoria visual europea y no europea que se corresponde con un contexto determinado: el de la Europa del Renacimiento. Por tanto, otros tópicos de estudio en torno al libro de trajes, relevantes en los últimos años, han sido la clasificación, definición, funcionalidad e influencias respecto a otras fuentes semejantes del periodo.

Vamos a ver pues los distintos trabajos que han ido surgiendo, influenciados por todo lo dicho hasta ahora. No sin antes aclarar que los estudios específicos se han centrado en el estudio de dos zonas muy diferenciadas, dejando un tanto al margen la francesa. Estos han sido el área germana y el área italiana, dado que por alguna razón, dichos libros de trajes han tenido mayor presencia y trascendencia a nivel historiográfico. Sin embargo, a nivel técnico y documental, las obras de autoría francesa son iguales de relevantes.

Tras la publicación del estudio de Teodoro Hampe, en 1936, Pedro Garmendia ya se habría interesado por el *Trachtenbuch* después de ver la luz el trabajo de Hampe. Garmendia realiza un breve artículo, “Trajes Vascos del siglo XVI”, que ofrece análisis cuantitativo sobre aquellos trajes del área vascuence que aparecen en la obra de Weiditz. Sin embargo, si alguien destaca en los primeros momentos de la investigación es Carmen Bernis, autora que nos ha legado una producción de indescriptible envergadura sobre el estudio de la moda a través del libro de trajes que se extiende desde los años cuarenta del siglo XX hasta comienzos del XXI. La evolución de la obra de Bernis va desde la organización y tipificación de las prendas indumentarias a través del estudio material, hasta los tipos sociales y modelos que aparecen en los libros de trajes y fuentes similares desde una perspectiva mucho más social y cultural⁶.

Avanzando en el tiempo, y siguiendo la senda de edición de facsímiles, en 1982 el crítico de arte Gillo Dorfles realiza un breve análisis introductorio para un facsímil de la primera edición de *Habiti Antichi et moderni di diverse parti del mondo* (1590) de Cesare Vecellio, con notas de Annamaria Leopardi. Ambos conceptualizan las líneas de

⁶Pedro Garmendia, “Trajes Vascos del siglo XVI”, *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 27, no. 1 (1936): 126-133. De Carmen Bernis podemos reseñar trabajos como “El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, no. 54 (1950): 191-236; *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978-1979); *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962); *El traje y los tipos sociales en el Quijote* (Madrid: Ediciones el Viso, 2001).

lo que en adelante será el estudio del libro de trajes en Italia. Dorfles hace alusión al sentido de continuidad y folclore que observamos en los libros de trajes, como marcadores culturales. En primer lugar, insiste en la complejidad de la obra y sobre el intenso estudio tras cada una de las estampas de Vecellio. En segundo lugar, hace ver la división social que aparece en la obra, observable mediante las grandes diferencias entre la representación de la nobleza, la clase mercantil y las clases más bajas; la intensa relación moda-status convierte al vestido en parte del propio ser, y tiene autoridad y significado sobre este.

Dorfles ya reiteró el poder semántico del vestido, que forma parte intrínseca del cuerpo. Por último, entre las tantas cuestiones que podría resaltar, hace hincapié en dos particularidades: de una parte, sobre la opulencia del vestido masculino, puntualización importante ya que nos impulsa a observar la construcción de la masculinidad desde un elemento que reiteradamente se ha presentado como característico del ámbito femenino como es el vestido; de otra, se detiene en la figura de las prostitutas o meretrices, consideradas como categoría social a parte. Destaca sus estrategias para ascender de estatus y, lo que es más interesante, nos hace preguntarnos por los hombres travestidos, es decir, por la prostitución masculina desde el travestismo, algo común en la época. Finalmente, en su aportación, Annamaria Leopardi, insiste sobre la importancia del tejido en la Italia del *Cinquecento*, sobre su materialidad y las redes comerciales que existen en torno a él, y sobre Venecia como uno de sus grandes centros de comercio y producción⁷.

Un par de años más tarde, aparece uno de los textos ya canónicos con respecto al estudio del libro de trajes, pues ofrece aportes analíticos desde la antropología, así como el uso de términos de la sociología de Pierre Bourdieu. Es el artículo de Daniel Defert, “Un genre ethnographique profane au XVIe: les livres d’Habits”. Expresa en primer lugar esa necesidad de documentar como parte del conocimiento científico renacentista, y cómo particularmente los estudios sobre el vestido podrían entenderse como estudios etnográficos que refuerzan la entidad propia de quien observa, frente a otros cuerpos e identidades, para componer una verdadera taxonomía de las gentes que aparecen en los libros de trajes. Sin duda, la aportación más importante de Defert, es el uso del concepto *habitus* de Bourdieu, entendido como una conjunción entre cuerpo y hábito, que

⁷Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo* (Bologna: Inchiostroblu, 1982).

funciona tanto como localización, lugar de la identidad, así como una entidad con significado propio e indisoluble del ser⁸.

En 1993, Nicole Pellegrin ofrece en “Le vêtement comme fait social total” algunas anotaciones sobre la importancia indiscutible del vestido como elemento de cohesión social mediante una herramienta como lo es el libro de trajes. En concordancia con el sistema estamental, el objetivo sería mantener los sistemas de vestimenta más o menos estables. Esta idea la apuntarán de manera posterior otras figuras estudiosas del libro de trajes, pues éste puede ser considerado una herramienta para dar una continuidad a estos intentos de ordenación e inamovilidad⁹.

Partiendo nuevamente de la obra de Cesare Vecellio, Jeannine Guérin Dalle Mese realiza en 1998 una exquisita monografía, cuyo hilo conductor es el tópico del exotismo en *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*. De agradecer es la escrupulosa introducción al personaje de Cesare Vecellio donde hace hincapié en las influencias de su obra, llevando a cabo una comparativa bien hilada hacia otras obras del periodo, y enfatizando su postura con respecto al origen del libro de trajes, que para ella está en los grabados de Eneas Vico. Pero para Jeannine Guérin, el libro de trajes es ante todo un género cartográfico, que entra a formar parte dentro de lo que denomina “la Edad de Oro de la iconografía cartográfica”. Y parte de dicha iconografía serán los libros de trajes, cuya influencia más directa será la crónica de viajes. En esto, los autores que influyen más a Vecellio hasta llevarlo a construir su visión de la otredad y el exotismo serán León el Africano, Nicolás de Nicolay, Thomas Harriot, John White y Jacques Moyne de Morges, Gonzalo Fernández de Oviedo, Agustín de Zárate y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca¹⁰.

A comienzos de la década de los dos mil aparece *El código de los trajes. Trachtenbuch. Estudio histórico-científico* de Jose Luis Casado, basado en el estudio de Hampe sobre el *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz. Una extraordinaria edición facsímil de la obra que contiene un estudio introductorio de relevancia no solo para el conocimiento del álbum de Weiditz, sino porque nos cuenta cómo pudieron producirse las imágenes, la ruta más probable que siguió el artista el cual expone a la Península

⁸Daniel Defert, “Un genre ethnographique profane au XVIe: les livres d'Habits”, en *Histoires de l'Anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, Comp. Britta Rupp-Eisenreich (Paris: Klincksieck, 1984), 25-41; digo uno de los primeros porque anteriormente ya Gillo Dorfles en su introducción al facsímil de la primera edición del libro de trajes de Cesare Vecellio hace algunas propuestas en cuanto a su lectura, como veremos en los trabajos específicos.

⁹Nicole Pellegrin, “Le vêtement comme fait social total” en *Histoire sociale, histoire globale?* Christophe Charle (Paris: EHESS, 1993), 81-94.

¹⁰Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500*.

Ibérica en la mayor parte de sus láminas, tras un viaje con la Corte de Carlos V. Nos acerca los agentes que están implicados en la vida de Weiditz, y las relaciones y circunstancias que lo llevaron a contribuir a la historia con uno de los códices manuscritos más conocidos, cuyas imágenes han sido reproducidas y utilizadas reiteradamente¹¹.

Pero sin lugar a dudas, es el texto de Ulrike Ilg, “The cultural significance of costume books in Sixteenth-Century Europe” el que aunando todas las perspectivas, nos ofrece las grandes claves para el estudio del libro de trajes desde una metodología comparada. En primer lugar, determina cómo al hilo de la tendencia general de la cultura impresa durante el Renacimiento, el libro de trajes está impregnado de un carácter enciclopédico, que tiende a organizar el conocimiento de lo que expone, en este caso el *habitus*, que es presentado como un objeto científico. En esta misma línea, el libro de trajes tiende a esa necesidad de lo global, hacia una historia de todas las partes del mundo. En segundo lugar, y en consonancia con lo anterior, esta necesidad de conocer es lo que nos permite hablar de una naturaleza cartográfica del libro de trajes, que se suma a ese “impulso cartográfico” que recorre Europa durante todo el XVI¹².

Expuestas estas dos macrocuestiones, Ilg destaca cómo la pequeña información que suele acompañar a las imágenes en los distintos libros de trajes, que puede ser más o menos extensa, siempre va acompañada a parte de por el gentilicio, de una serie de datos relativos al género, edad, estatus, raza o profesión, haciendo notar que estas cuestiones serían cruciales para la época, lo que nos acerca a la realidad de los lectores. Seguidamente destaca la relación semiótica entre el cuerpo y el vestido que aparece en los libros de trajes, que bien definió Daniel Defert como *habitus*, insistiendo en el enlace entre cuerpo, lugar y vestido. Esto hace alusión a la representación de una realidad social ideal desde parámetros europeos. Y por último, Ilg deja clara la importancia entre el libro de trajes, la legislación suntuaria y los manuales de conducta que establecen una conexión intrínseca entre el vestido y los modos del ser, partiendo de un determinado estatus moral.

Tras el salto cualitativo que produjo el texto del Ilg aparecen en adelante trabajos que estimulan perspectivas más críticas e interseccionales, así como incentivan un mayor debate sobre los propios significados de la fuente. En “Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire

¹¹Casado Soto, *El Códice de los Trajes. Trachtenbuch. Estudio histórico-científico*.

¹²Ilg, “The cultural significance of costume books in Sixteenth-Century Europe”.

de l'espace et du temps”, Gabriele Mentges ofrece una serie de reflexiones para aplicar nuevos enfoques al estudio de los libros de trajes partiendo de la idea del vestido en un sentido geográfico, en su utilidad para representar la espacialidad y la otredad durante el Renacimiento¹³.

En “La société andalouse au XVIe siècle d’après les dessins d’Enea Vico, de Weiditz et de Hoefnagel”, Catherine Gaignard retoma el debate en torno a los orígenes del libro de trajes, enfrentando a las figuras de Christoph Weiditz y Eneas Vico, llegando a la conclusión de que si bien las imágenes de Weiditz son cruciales para la creación de los modelos visuales que formarán parte de los distintos libros de trajes, será Eneas Vico el que presente el esquema base de los mismos: imagen sobre fondo plano acompañada de un texto más o menos extenso¹⁴.

Retomando la figura de Christoph Weiditz, en 2007 encontramos el trabajo final de máster de Andrea McKenzie Satterfield, *The assimilation of the marvelous other: reading Christoph Weiditz’s Trachtbuch*, donde argumenta cómo a través de la propia performance del cuerpo, Weiditz establece un claro patrón representativo de la otredad –con los sujetos americanos en este caso– unido tanto al cuerpo como a las actividades que llevan a cabo las figuras en las imágenes, dibujando así una línea clara entre un nosotros y unos otros¹⁵.

Siguiendo la senda de los facsímiles, al año siguiente verá la luz la edición facsímil en lengua inglesa del *Habiti Antichi* de Cesare Vecellio, *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, The Americas*, editada por Margaret F. Rosenthal y Ann Rosalind Jones. La obra incluye un estudio introductorio de la talla de sus autoras, grandes referentes de los estudios sobre el vestido, la moda y la indumentaria en el Renacimiento. Se centran en el contexto de producción de Vecellio, sobre un núcleo espacial tan particular como es Venecia, destacando la importancia de la interpretación comparada que nos brindan sobre libro de trajes, dejando claro que este no pretende una representación real, sino una figuración sobre lo que se supone debe ser el mundo para Cesare Vecellio, en relación a su conocimiento sobre otras fuentes como las cartográficas, las crónicas de viajes o la iconografía pictórica, como bien señalaba

¹³Gabriele Mentges, “Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps”, *Aparence(s). Histoire et culture du paraître* 1 (2007).

¹⁴Catherine Gaignard, “La société andalouse au XVIe siècle d’après les dessins d’Enea Vico, de Weiditz et de Hoefnagel” *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2007): 13-22.

¹⁵Andrea McKenzie Satterfield, *The assimilation of the marvelous other: reading Christoph Weiditz’s Trachtbuch* (Florida: University of South Florida, tesis final de máster, 2007).

Jeannine Guérin. Es importante también cómo abordan el concepto de *habitus* desde una perspectiva poscolonial¹⁶.

Sin embargo hemos de señalar lo que nos parece un problema asociado al citado estudio, ya que este facsímil se ha tomado como referente para trabajos académicos posteriores sin tener en cuenta un hecho relevante. Y es que la obra incluye las estampas del primer libro de Vecellio, *Habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo* (1590) a las que se suman al final las estampas sobre América que aparecen en el segundo libro, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). Esto ha dado lugar a una sensación general de invariabilidad entre el primer y el segundo libro, pero si bien son semejantes, los elementos nuevos que se suman al segundo libro de Vecellio lo hacen tener un carácter completamente diferente. El texto cambia, se acorta y se incluye su traducción en latín, se eliminan algunas estampas y se incluyen otras nuevas como aquellas de china o japon. Y por supuesto se incluye el continente americano como un apartado específico, igual que aparecen el resto de continentes. Esto nos conduce a una idea que tendremos presente en todo este trabajo, y es que los objetivos de Cesare Vecellio con su primer y segundo libro eran diferentes. Se esperaban públicos distintos y recepciones diversas entre uno y otro.

Tras esto, en 2009 Margaret Rosenthal publicará el artículo “Cultures of Clothing in later Medieval and Early Modern Europe”, que tal y como señalamos al principio, deja claro que el libro de trajes forma parte de un todo más complejo que una simple taxonomía del vestido, integrándose en la cultura del vestir, como herramienta de distinción social. Por ello es irrefutable aquello que Ulrike Ilg solo adelantaba por encima: que el libro de trajes forma parte del surgimiento de la moda como patrón de comportamiento y unidad de medida, cuya equivalencia moral de la persona puede verse a través del vestido. De ahí la importancia de estudiar su evidente relación con los manuales de conducta, códigos morales y leyes suntuarias¹⁷.

Fruto de todos estos cambios en la investigación sobre el libro de trajes como fuente para la historia social y cultural, en 2010 asistimos a otra de las publicaciones clave en el estudio de dicha fuente, el *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe* de Ulinka Rublack¹⁸. Su estudio se centra en torno al libro de trajes y otras

¹⁶Ann Rosalind Jones y Margaret F. Rosenthal, *Cesare Vecellio. The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, The Americas* (Londres: Thames&Hudson, 2008).

¹⁷Rosenthal, “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”, 459-481.

¹⁸Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2010).

obras de naturaleza similar y el poder que estas imágenes tienen para dar continuidad a los procesos de unificación y distinción cultural que se suceden en el área germana durante el Renacimiento. Rublack también hace referencia a un posible origen del libro de trajes, partiendo del *Klaidungsbüchlein* de Matthäus Schwarz¹⁹.

Presenta al libro de trajes como una figuración del antropocentrismo renacentista cuya concepción del *yo* verá su máxima expresión en la creación del *otro*, atendiendo a cuestiones religiosas y político-territoriales. Una otredad que tendrá siempre su versión mayúscula desde el contrapunto femenino. Esto trasciende a los usos de las representaciones del “otro” en espacios como Asia, África o América, que se presentan como distintos contramodelos territoriales. En este sentido, vale adelantar una importante cuestión que ha sido acuñada por esta investigadora con el nombre de *geografías morales*. Y es que, si bien las diferencias entre Europa y “el resto del mundo” son más que importantes y evidentes, estas distinciones territoriales también están presentes en la propia ordenación del continente.

En primer lugar, existe una divergencia clara entre los libros de trajes que se observan en las dos macro-áreas de producción, que son la germana y la italiana. Se harán patentes las diferencias entre la noción de ciudadanía y civilización, y sobre todo la cuestión moral, debido a las distintas confesiones religiosas: protestantismo y catolicismo respectivamente. En segundo lugar, existe una fuerte distinción entre aquellas áreas entendidas como el germen moral de Europa y otras zonas limítrofes o de frontera con diferencias religiosas, como serán áreas del este de Europa sometidas a la influencia del Imperio turco, u otras con una marcada herencia islámica, como el reino de Granada, cuya miscelánea cultural se presentan como inferior moralmente, para hacer a estos espacios más accesibles, justificando actuaciones desde el poder.

El texto de Margarita M. Birriel Salcedo, “Clasificando el mundo. Los libros de trajes en la Europa del siglo XVI” (2013) será el análogo al texto de Ulrike Ilg, en una versión renovada, ya que se apoya en los nuevos estudios y posicionamientos teórico-metodológicos de Margaret F. Rosenthal, Ann Rosalind Jones y Ulinka Rublack, dejando clara la importancia del libro de trajes como artefacto tanto material, como producto de la cultura escrita del Renacimiento. Birriel clarifica lo que para el marco

¹⁹Esto nos lleva al facsímil que Ulinka Rublack co-edita con Maria Hayward y Jenny Tiramani, *The First Book of Fashion: The Book of Clothes of Matthaeus and Veit Konrad Schwarz of Augsburg* (Londres: Bloomsbury, 2015), donde proponen a éste como el primer *trachtenbuch* o libro de trajes, partiendo del sentido de moda como concepto renacentista.

historiográfico español se ha considerado un libro de trajes, e introduce el debate en torno a los orígenes de la fuente²⁰.

Aporta un análisis cualitativo: significado, y sistema mundo que reflejan los libros de trajes y que elaboran desde una visión específica del género, el estatus, la raza, la cuestión religiosa, o la territorialidad; Aunque lo más interesante en su caso es el trabajo cuantitativo. Y es que será el primer trabajo que documente de manera sistemática un grupo de libros de trajes, los organice y contabilice. En este caso lo hará sobre aquellos libros que encontramos en la Biblioteca Nacional de España. Un trabajo al que damos continuidad con esta tesis doctoral. Aquí observamos la importancia de dar a la fuente un carácter histórico con un tratamiento archivístico, para poder obtener resultados que nos hablen de genealogías de producción y redes de difusión.

Por otro lado, Giulia Calvi cuenta con dos artículos que hablan específicamente sobre los libros de trajes, focalizándose en la obra de Cesare Vecellio. En “Corps et Espaces. Les costumes des Balkans dans l’Europe du XVIe siècle”, Calvi se centra en el análisis de la creación de la propia exterioridad dentro de los márgenes que configuran una idea de Europa. Lo hace mediante el análisis aquellas figuras que en el libro de trajes de Cesare Vecellio hacen referencia al área de los Balcanes, poniendo en práctica la metodología de las “geografías morales” de Ulinka Rublack. Por otro lado, en “Cultures of Space: Costume Books, Maps and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)”, pone en comparativa fuentes similares a los libros de trajes que se producen en Japón, rompiendo con los modelos de percepción europeos²¹.

Recientemente, ha publicado un librito en el cual aborda cuestiones sobre las cuales no se ha detenido ningún autor o autora hasta el momento, como la representación de las gentes de Escandinavia, gracias a la influencia de la obra del arzobispo sueco de Upsala, Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (1539). Por otro lado, reclama nuevamente la existencia de obras de características similares a los libros de trajes en zonas como el Imperio Otomano y Japón²².

²⁰Birriel Salcedo, “Clasificando el mundo. Los libros de trajes en la Europa del siglo XVI”.

²¹Giulia Calvi, “Corps et Espaces. Les costumes des Balkans dans l’Europe du XVIe siècle”, *L’Atelier du Centre de recherches historiques* 11 (2013): [en línea]. DOI: <https://doi.org/10.4000/acrh.529>; “Cultures of Space: Costume Books, Maps and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)”, *I Tatti studies* 20, no. 2 (2017): 331-363. DOI: 10.1086/693982.

²²Giulia Calvi, *The world in dress. Costume books across Italy, Europe and the East* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022).

Con un carácter más amplio, Eugenia Paulicelli en *Writing Fashion in Early Modern History: From Sprezzatura to Satire*, unifica todas las líneas de estudio alrededor del libro de trajes hasta el momento, resaltando la importancia de la legislación suntuaria y los manuales de conducta con ejemplos concretos. Lleva a cabo su análisis a través de la obra de Cesare Vecellio y Giacomo Franco, y parte del concepto de *moda* como elemento crucial en los procesos de diferenciación social del Renacimiento, asociado los fenómenos de ciudad-civilización y florecimiento urbano, donde la urbe es portadora de virtud desde la concepción europea, y esta se refleja a través del vestido²³.

Atendiendo a una de las cuestiones elementales que aún no habían sido resueltas respecto al libro de trajes, en “Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad”, Alejandra Vega nos acerca al libro de trajes entendido como un género editorial, poniendo punto y final a la problemática de si podemos reconocerlo como una entidad propia o como un subgénero de la literatura de viajes. Destaca las características generales visibles a todos los libros de trajes, así como su importancia dentro del aparato de difusión de la imprenta y la cultura escrita, reforzando los objetivos principales del libro de trajes: establecer una relación intrínseca entre vestido e identidad, llevar a cabo estrategias de jerarquización y diferenciación sociocultural, y ordenar el espacio²⁴.

Ya en los últimos años, y muy en relación al círculo de Cambridge y de Ulinka Rublack, aparecen las investigaciones de Katherine Bond. En un momento inicial se centraron en los primeros álbumes de trajes del siglo XVI, desde una postura de los estudios culturales con la publicación del estudio surgido de su tesis doctoral, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (2018). Poco a poco ha ido sumando a la investigación mayor pluralidad de libros de trajes siguiendo una temática comparativa respecto a la fuente y la cultura material asociada a la misma, como la producción textil e indumentaria²⁵.

²³Eugenia Paulicelli, *Writing Fashion in Early Modern Italy. From Sprezzatura to Satire* (Nueva York: Routledge, 2016).

²⁴Alejandra Vega, “Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): [en línea].

²⁵Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018) ; “Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V.” *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530–79; “Fashioned with Marvellous Skill: Veils and the Costume Books of Sixteenth-Century Europe”, en *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450-1750: Objects, Affects, Effects*, Coords. Susanna Burghartz, Lucas Burkart, Christine Göttler & Ulinka Rublack, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021), 325-368.

Desde posicionamientos aún más críticos basados en la perspectiva descolonial, encontramos la extensa producción que en la última década nos ha dejado Larissa Carvalho. Tanto a través de varios artículos como en su tesis doctoral, Carvalho pone un análisis de los conceptos de “contacto” y “percepción” mediante las imágenes que se representan sobre el continente americano en los libros de trajes, partiendo de la idea de Mary Baine Campbell sobre la “objetivación del otro”²⁶. Ya que sus trabajos se focalizan en la representación del continente americano, el mayor interés de Carvalho será el análisis de la violencia epistémica de las imágenes que se crean sobre el mismo a través de los libros de trajes, partiendo de la codificación de la crónica de viajes europea. Por tanto, ha asentado una sólida línea de investigación en torno a dicho continente y cómo se refleja en los libros de trajes, los cuales juegan un papel más que relevante a la hora de proyectar y difundir los arquetipos sociales americanos. Por otro lado, respecto a su estudio material, Carvalho también ha abordado la cuestión sobre los orígenes del libro de trajes, dando relevancia a la figura de Eneas Vico como el enlace entre los primeros álbumes de trajes alemanes y la producción del libro de trajes²⁷.

²⁶Mary Baine Campbell, *The Witness and the other world. Exotic European Travel Writing, 400-1600* (Nueva York: Cornell University Press, 1991). El ensayo de Campbell está considerado como un clásico para el estudio de la literatura de viajes, sienta las bases de la genealogía y tipología compositiva que caracterizan a este género documental y literario, dejando claro la relación de dichas crónicas con otras fuentes del tipo.

²⁷Larissa Carvalho, “A contribuição de cesare vecellio para as primeiras narrativas históricas sobre o vestuário”, *Histórica*, no. 53 (2012): [en línea]; *Mapeando os livros de trajes do século XVI ea literatura de moda no Brasil* (Campinas: Universidad de Campinas, tesis doctoral, 2018); “Contact, Perception and Representation of the ‘American Other’ in XVI-Century Costume Books”, en *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, Coords. Irene Graziani y Maria Vittoria Spissu (Bologna: Edizioni Minerva, 2019), 235-244; “Vico a Vecellio: indagações sobre a circulação de modelos nos livros de trajes do século XVI” *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 8 no. 1, (2020), 184–210; “A circulação ea transmissão de estereótipos culturais nos ‘livros de trajes’ quinhentistas” en *Global History, Visual Culture and Itinerancies: Changes and Continuities*, Coords. Francisco José Díaz Marcilla, Jorge Tomás García, Yvette Sobral dos Santos (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021): 230-252.

1.2. Nos ponemos en contexto: el siglo XVI en las complejidades del término Renacimiento

Si por algo se ha caracterizado la historiografía modernista en los últimos años, ha sido por sus cambios en el campo teórico-metodológico, extendiéndose a otras ciencias y perspectivas en la investigación, y dejando atrás en cierto sentido el empirismo del trabajo cuantitativo, para pasar a metodologías más aperturistas que asumen un análisis cualitativo de las fuentes. Hablar por tanto sobre o desde el Renacimiento como contexto, implica una serie de complejidades insertas en el debate en torno a la modernidad. Entre las distintas contestaciones se han elaborado diversos posicionamientos tanto sobre el significado del propio término, así como respecto a los procesos socioculturales que acaecen en los siglos que engloba, periodo que se ha consensuado, ocuparía los siglos XIV-XVI en Europa, a grandes rasgos. Pero periodizar siempre implica generalizar, y esto ha sido algo puesto en cuestión por Peter Burke, ya que cuando trabajamos en un contexto tan amplio, tanto territorial como temporal, hemos de ser conscientes de la heterogeneidad del mismo. Con esto, vemos cómo nos enfrentamos a una doble problemática que nos lleva a reflexionar sobre el alcance terminológico y sobre la recepción y complejidades de los cambios que surgen y se extienden en los distintos focos culturales²⁸.

En primera instancia, la idea de *renacimiento* desde la intencionalidad del *renacer*, *renovarse*, el cambio de experiencia, era algo bien extendido en el ámbito de la cristiandad latina. Mediante el bautismo se llevaba a cabo un ritual de paso, simulando un re-nacimiento como nuevo individuo bañado en la fe. Del mismo modo el filósofo romano Cicerón utilizó la retórica de la *renovatio* para explicar la lógica del pensamiento estoico, basado en los ciclos de caída y renovación. Un pensamiento que integró la filosofía de la Edad Media y que pareció unificar la existencia de una especie de consenso entre los autores del *Trecento* italiano, cuyo mayor ejemplo es Francesco Petrarca, quien retomó la terminología del renacer. Petrarca, observando su mundo, y en

²⁸Para una revisión historiográfica sobre la modernidad véanse los trabajos de Michael Bentley, *Modern historiography: An introduction* (London; New York: Routledge, 1999); Ernst Breisach, *Historiography ancient, medieval, & modern* (Chicago: University of Chicago Press, 2007); José Rabasa, Masayuki Sato, Edoardo Tortarolo, and Daniel Woolf (Eds.), *The Oxford history of historical writing, Volume 3: 1400-1800* (Oxford: Oxford University Press, 2012). Para la revisión del término *Renacimiento* hemos seleccionado los trabajos de Alison Brown, *The Renaissance* (Oxon: Routledge, 2013); Peter Burke, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias* (Titivillus: edición digital, 2016), Introducción: para situar el Renacimiento, 8-32; Antonio Urquizar Herrera y Alicia Cámara Muñoz, *Renacimiento* (Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017), Introducción, 13-30.

especial aquellos cambios culturales que se sucedían en un momento de crisis profunda, vio sentido a hablar de un renacimiento que estaba teniendo lugar como el final de una era de oscuridad entre la antigüedad clásica y su propia contemporaneidad. Algo más tarde, en la plenitud del siglo XV, a estos siglos intermedios el historiador Flavio Biondo los denominaría *Medium Aevum* (Medievo), con lo que en esas fechas ya era un pensamiento generalizado el que se estaba viviendo una época nueva tras el letargo de años entre el mundo clásico y el *Quattrocento*, y que se fechó entre la caída de Roma y el año 1412. Desde la Academia Platónica Florentina Marsilio Ficino apuntó al renacer clásico subrayando el papel de Florencia.

En el siglo XVI será Giorgio Vasari quien proclama tanto a su propia realidad como a los dos siglos inmediatamente anteriores como *Renacimiento*²⁹. Respecto a esto, Alison Brown y Evelyn Welch hablan de un interés propagandístico del término, ya que ambos autores convergen en el objetivo de dejar a Florencia en un plano superior respecto a otras ciudades comunales de la Península Itálica y de otras zonas de Europa. Pues, aunque en diferentes momentos, ambos se encontraban bajo el orbe de los Médici. Estas autoras destacan en dicho proceso la importancia del lenguaje como arma creadora de un potente sistema de pares opuestos, que enfrentará términos como luz/oscuridad, decadencia/renacimiento o barbarie/civilización. Una estrategia lingüística que podría considerarse exitosa, pues será retomada en el siglo XIX para la teorización histórica del Renacimiento³⁰.

El primero en emplear teóricamente el término *Renacimiento* y contextualizarlo entre el periodo que ocupan los siglos XIV-XVI fue el historiador francés Jules Michelet en su *Historia de Francia*³¹, donde dedicaba un capítulo al Renacimiento, periodo en el que situaría los siglos inmediatamente posteriores al Medievo. Michelet habría tomado el término de Honoré de Balzac, de uno de los cuentos que formaban su *Comedia Humana* (1830), la cual hace una obvia referencia a la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante. Pero si bien Michelet propone el uso del vocablo *Renacimiento* para

²⁹Un sentimiento que refleja en la más conocida y extendida de sus obras, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florencia: en la imprenta de Torrentini, 1550).

³⁰Brown, *The Renaissance*, 1-12.

³¹Jules Michelet, *Histoire de France* (París: en la imprenta de L. Hachette, 1833), Vol. 2. La Renaissance.

referirse a un espacio-tiempo concreto, será posteriormente el historiador suizo Jacob Burckhardt en su *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), quien profundice en las implicaciones mismas del sustantivo. Reflexiona sobre el cómo, cuándo, y porqué de ese renacer, de la renovación cultural que se produce en los citados siglos, y que será entendida como un cambio profundo de todas las estructuras. El éxito *burckhardtdiano* consistió en enraizar la idea de renacimiento junto a un imaginario social predeterminado, los cuales aún perduran en la historiografía. El sistema de Burckhardt hacía referencia a seis parámetros hermenéuticos que definieron el resurgir después de la Edad Media: el surgimiento del Estado, el desarrollo del individuo, el resurgir de la Antigüedad Clásica, el descubrimiento del mundo y del hombre, la sociedad y las fiestas, y la religión y la moral. Todas estas directrices hicieron que se pensara en un sólo Renacimiento en un lugar concreto, que tendría su primer desarrollo en la Península Itálica y que posteriormente se extiende al resto de Europa³².

Una de las primeras discordancias que Peter Burke ha observado respecto a la concepción *burckhardtdiana* del Renacimiento es la similitud entre el presente y el pasado. Es decir, la necesidad de creación de una memoria que conectaría la realidad del autor con aquella del periodo renacentista, entendido como un auténtico viraje cultural. Esto supone un problema, ya que obvia la gran distancia histórica entre siglos, y homogeneiza la idea de un origen común de la *civilización occidental*. En segundo lugar, es que tampoco tendría en cuenta ni a unos *renacimientos otros* como por ejemplo Bizancio o el Imperio Otomano, que también tuvieron sus propios florecimientos culturales, así como a los *renacimientos periféricos*. Esto es, al modo en que se vieron afectadas otras áreas territoriales europeas y cómo desarrollan sus particularidades lejos de un modelo único y uniforme. La cultura árabe y hebrea y su legado, por ejemplo, serían cruciales en diversas zonas de Europa, y marcarían la especificidad de los distintos lugares. Otra gran discrepancia es señalada por Alison Brown, quien propone la existencia de otros renacimientos anteriores como por ejemplo el *renacimiento carolingio* en el siglo IX, o más importante, el *renacimiento escolástico comercial* del siglo XII. Éste último, marcado por la Ruta de la Seda, que atravesaría Asia y Europa horizontalmente, y que tuvo a la Península Ibérica como punto de anclaje, pues fue la cultura árabe la que promovió y conservó los saberes de la Grecia clásica³³.

³² Urquizar Herrera y Cámara Muñoz, *Renacimiento*, 13-17.

³³ Burke, *El Renacimiento europeo...*, 8-14 ; Brown, *The Renaissance*, 10-11.

Esto nos lleva a pensar en los distintos modelos de recepción del Renacimiento, empezando por la misma Italia. Es decir, aunque aceptemos el hecho de que el Renacimiento se modela en Italia, este mismo territorio no es un todo unificado y presenta múltiples variantes. El Renacimiento es sinónimo del poder comunal de grandes ciudades autónomas que, en cierto modo, pretenden poner a prueba el poder del Papado. Esto hace que en la misma Península Itálica hablemos de distintos renacimientos y distintas temporalidades, pues si bien en un primer momento serán Florencia y Roma los grandes centros del renacer, posteriormente perderán protagonismo frente a ciudades como Venecia, que hacia la mitad del XVI se corona como escuela del Manierismo. Pero es que además la propia recepción de la Antigüedad Clásica es algo a tener muy en cuenta, ya que hablamos de una adaptación del pensamiento clásico, de la creación de nuevos modelos. En palabras de Burke “el Renacimiento creó la Antigüedad tanto como la Antigüedad creó el Renacimiento”.

De tal manera, la recepción de la filosofía renacentista en otras zonas de Europa creará diferentes tipologías interpretativas, que no por ello serán menos interesantes. Y es que la centralización del discurso renacentista en torno a Italia, ha provocado una necesidad de acomodación cultural y estilística respecto a otras zonas. Es más, no ha permitido trabajar en muchos casos desde la heterogeneidad, perspectiva que puede dar muy buenos resultados. Junto a esto, finalmente, es muy importante destacar cómo el movimiento es impulsado por distintas redes de conocimiento y pequeños grupos humanos pertenecientes a distintos núcleos como monasterios, universidades, redes comerciales, etc., que impulsan los cambios sociales que quedan reflejados tanto en la cotidianidad como en la cultura material del periodo³⁴.

Si observamos el siglo XVI de manera concreta vemos que, tal vez dada la necesidad de delimitar en centurias, este es un periodo bastante complejo a nivel historiográfico. Si bien no cabe duda de que es la época del surgimiento de las grandes monarquías absolutas, del asentamiento y expansión del Imperio Otomano, de las grandes colonizaciones por parte de Europa, de los conflictos étnico-religiosos, y del inicio de un sentimiento de globalidad, en sus distintas fases encontramos cambios y

³⁴ Burke, *El renacimiento europeo...*, 16-26.

procesos socioculturales muy diversos, que por ende, otorgan también diversas lecturas a las fuentes históricas, y esto es algo a tener muy en cuenta cuando hablamos de periodos temporales largos. Algunas autoridades en la materia hablan del siglo XVI como Tardorenacimiento o Renacimiento Tardío, y viene a ser definido como la etapa de florecimiento renacentista, donde el sentido del mismo brota en diferentes áreas del continente, y toman gran protagonismo zonas como el norte de Italia y del norte de Europa. Este último caso es conocido como Renacimiento del Norte.

Cuestión a destacar es la importancia que tuvo el perfeccionamiento y proyección de la imprenta de tipos móviles, que hacia la década de los treinta estaba asentada en las ciudades más potentes del continente, y que permitió una aceleración respecto a las redes de difusión del conocimiento, concentradas como mencionábamos anteriormente, en grupos sociales concretos muy ligados a instituciones de poder y comerciales. Esto, sumado a los nuevos descubrimientos en materia de cartografía, botánica, medicina, navegación, etc. acelerados por la colonización, también han venido a determinar el siglo XVI como la etapa del Renacimiento Científico, por la gran eclosión de fuentes que van a tratar de ordenar, clasificar y entender el mundo. Finalmente, este también es el momento en que el Renacimiento llega a la cultura popular, especialmente hablando en términos de las clases medias urbanas, que empiezan a cambiar su comportamiento y pautas de consumo, que manifiestan una necesidad de bienes materiales que se reflejarán en las prácticas económicas.

El modelo *burckhardiano* sobre el Renacimiento gozó de gran éxito entre los últimos años del siglo XIX e inicios del XX, y prueba de ello fueron por ejemplo personas como Violet Paget, mejor conocida por su pseudónimo Vernon Lee. Escritora maravillada por la Italia del Renacimiento que contribuyó a la difusión de las ideas de Burckhardt. Sin embargo, la noción de florecimiento y desarrollo que evoca el Renacimiento fue tentada por la crítica hacia los años sesenta del pasado siglo, y hasta día de hoy sigue manteniéndose como una compleja encrucijada historiográfica.

Esta forma concreta de escribir la historia que protagonizaron Jakob Burckhardt y Johan Huizinga entre otros, es lo que se ha denominado la *Geistesgeschichte* o historia del espíritu. Una metodología que atribuía a las ideas un poder transversal, que afirmaba cómo el pensamiento es creador de la cultura material. Obviamente, aunque el concepto de la *Geistesgeschichte* no es del todo desacertado desde el punto de vista de la Historia

Cultural, estos orígenes del discurso cultural de la historia, eran aún muy sesgados, y no incluían una perspectiva interseccional ni una micro-historia. Una de las primeras contestaciones a esta metodología vino de la mano del materialismo histórico, cuyas ideas puntualizaron cómo la variable económica es esencial para el análisis de las estructuras sociales del pasado, pero sin embargo sabemos que no es la única. En este camino, una de las primeras críticas frontales al discurso tradicional llegaría de la mano del historiador del arte Ernst Gombrich. Este pondría el foco en el sentido de universalidad que da Burckhardt, insistiendo en que evocaba una especie de *elitismo* en el cual no estaba representada la mayor parte de la sociedad. Gombrich no concebía el Renacimiento como un periodo sino como una moda que además tendría varias etapas entre sus primeros y últimos momentos. En este tiempo también empieza a cuestionarse el genio individual de los artistas, imbuidos en un sistema de redes clientelares³⁵.

Observación a medio camino, fue la que atrajo la denominada historia de las mentalidades o historia de la vida cotidiana, impulsada por la Escuela de los Annales, y que introdujo una metodología mucho más interdisciplinar, por lo que vinieron a pensar el Renacimiento desde otras disciplinas afines a la historia. Una de las obras más influyentes de esta corriente fue sin duda *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1949) de Fernand Braudel. Esta corriente influenció sin lugar a dudas la llegada de dos giros historiográficos especialmente importantes en el debate internacional entre las décadas de los Setenta y Ochenta: el *giro feminista* y el *giro lingüístico-antropológico*³⁶.

Aunque contamos con algunas precedentes anteriores a la década de los Setenta, no será hasta la llegada del feminismo como movimiento social que comienza a surgir una historiografía feminista. Dentro de los objetivos de la Segunda Ola, se encontraba el desentrañar las relaciones de poder que se habrían constatado entre mujeres y hombres a lo largo de la historia, siendo uno de los grandes objetivos la búsqueda de los orígenes del patriarcado, así como la transgresión sobre la periodización histórica, que sería esencialmente androcéntrica. Es dentro de esta Historia de las Mujeres o Contributiva, muy centrada en el ámbito francés y anglosajón, donde aparece un texto que marcará un

³⁵Francis William Kent y Patricia Simons, *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1987).

³⁶Burke, *El Renacimiento italiano*, 8-13.

antes y un después respecto a lo que el Renacimiento se refiere. Fuertemente influida por los cuestionamientos de la historiadora del arte Linda Nochlin, quien se había preguntado: *Why Have There Been No Great Women Artists?* [¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?] (1970), la historiadora Joan Kelly-Gadol se hace una cuestión crucial: “*Did women have a Renaissance?*” [¿Tuvieron las mujeres un renacimiento?] (1576). Un manifiesto que, si bien con los años quedó obsoleto en el sentido en que observaba a las figuras femeninas desde el poder político, atrajo a la reflexión desde otros puntos de vista. Tanto que aún hoy en día sigue siendo esencial para quienes se inician a estudiar el Renacimiento partiendo una perspectiva feminista. El trabajo de Kelly influyó la aparición de otras publicaciones sobre patronazgo y protagonismo femenino, especialmente centradas en el área italiana.

Casi al mismo tiempo, desde la historiografía toma gran protagonismo el denominado *giro lingüístico* o *giro cultural*, que basaba su análisis en las estructuras sociales, políticas e ideológicas que el lenguaje contiene. Este énfasis en el contenido lingüístico de los sistemas socioculturales se debió en gran parte a las influencias del posestructuralismo francés. Aunque su mayor exponente en el debate historiográfico fue el historiador estadounidense Hayden White, que definió al discurso histórico como una ficción literaria, pues éste deriva de unas bases estéticas concretas, dependiendo de esquemas culturales definidos. Aquello que por su parte Michelle Foucault había definido como *genealogías del saber*, sistemas de expresión del conocimiento sobre el pasado. Algunas de las figuras más reconocidas por la historiografía modernista internacional que se vieron influidas por el giro cultural, fueron personalidades como Natalie Zemon Davis, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Joan Scott o Peter Burke.

Posteriormente, el propio giro feminista se vio permeado por el giro cultural, al interno del cual se encontraban las ya citadas Zemon Davis y Scott, siendo esta última la que propone el uso de una nueva categoría analítica: el género. Aunque ya desde los Cincuenta, antropólogas como Michelle Rosaldo, insistían en el uso de la categoría género, no fue hasta la década de los Ochenta que el término irrumpió con fuerza en la historiografía de la mano de Joan Scott³⁷. Esta nueva categoría de análisis permitía observar las relaciones entre los sexos en distintos momentos y sociedades como algo culturalmente aprehendido.

³⁷Joan W. Scott, “Gender: a useful category of historical analysis”, *The American Historical Review* 91, no. 5 (1986), 1053-1075.

En el transcurso de todas estas influencias, y gracias al texto referencial de Kelly, aparecen trabajos sobre el Renacimiento –aunque especialmente centrados en el área italiana– que comienzan a proponer un análisis desde las prácticas culturales y la vida cotidiana. De esta forma, vemos poco a poco el paso hacia la historia de la vida material y privada, que observa las redes de conexión desde el plano material, la producción y consumo de bienes, la interacción de los mismos desde la cotidianidad, y la creación de redes humanas y de pensamiento³⁸. Una línea que a día de hoy continúa fuertemente instalada, y que trabaja en distintas direcciones desde el ámbito de la historia cultural³⁹.

La ruptura más radical en los últimos años a la visión tradicional sobre el Renacimiento ha tenido lugar desde la Escuela Descolonial, que ha repensado las particularidades de la colonización americana partiendo de la crítica poscolonial. Esta escuela de pensamiento, que trabaja desde la colonialidad como categoría para el estudio de las estructuras de poder, ha defendido cómo gracias al proceso de colonización americano, Europa pudo establecer un denominado *sistema-mundo* desde el cual entenderse como centro político de una periferia, sobre la que ejercer un control que se ha definido en tres vertientes: la colonización del poder, del saber y del ser, afectando no solo a los sistemas políticos americanos sino a su propia concepción humana y del conocimiento, a su propia cosmología. Un sistema que permitió el desarrollo de la denominada modernidad y que en el siglo XVI tiene su máximo esplendor a través de una violencia epistémica ejercida hacia los cuerpos otros, no solo mediante violencia física, sino en sus procesos de narración y descripción⁴⁰.

Esta visión cultural y poscolonial de las fuentes científicas renacentistas ha tomado relevancia en la actualidad, aunque aún genera algunas reticencias y discordancias. Especialmente, porque muchos autores y autoras no reconocen explícitamente el uso de metodologías descoloniales, lo cual contribuye al olvido de los

³⁸Elizabeth Storr Cohen y Thomas V. Cohen (Eds.), *Words and deeds in Renaissance Rome: trials before de Papal Magistrates* (Toronto: University of Toronto Press, 1993). Robert C. Davis, *The war of the fists. Popular culture and public violence in Renaissance Venice* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

³⁹Elizabeth Storr Cohen y Thomas V. Cohen, *Daily life in Renaissance Venice* (Westport: Greenwood Publishing Group, 2001). Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2004). Jaqueline Murray y Nicholas Terpstra, *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy* (Londres: Routledge, 2019). Patricia Simons, *A Cultural History of the Emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance Age* (Londres: Bloomsbury, 2019).

⁴⁰Véanse por ejemplo Enrique Dussel, *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (Quito: Ediciones Abya-Yala: 1994); Walter Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento* (Cauca: UC Universidad de Cauca, 2017).

miembros de esta escuela de pensamiento. Aún así, algunas historiadoras tanto del marco internacional como nacional, tienen ya muy asentados estos referentes poscoloniales y descoloniales, sumado en la mayor parte de las ocasiones a la perspectiva feminista⁴¹.

Para concluir este recorrido historiográfico, si partimos de la noción *gramsciana* de *hegemonía*, entendemos el Renacimiento como un sistema de poder que desarrollaría un proyecto cultural hegemónico en el que los distintos agentes que forman parte de él tienen una representación específica; o para el caso contrario, unos silencios específicos. Se conciben como sistemas culturales de diferenciación, gracias a la creación de una serie de lenguajes textuales que ayudan a determinar y distinguir unos cuerpos frente a otros. Y un ejemplo de estos lenguajes, es el libro de trajes⁴².

⁴¹Rolena Adorno, "The colonial subject and the cultural construction of the other", *Revista de estudios hispánicos*, no. 17-18 (1990-1991): 149-166.

⁴²Concepto de hegemonía como lo aplica Merry E. Wiesner-Hanks partiendo de los Estudios Subalternos en *Gender in History. Global perspectives* (Malden-Oxford-West Sussex, Blackwell Publishing, 2011), 8.

1.3. Herramientas para el estudio del libro de trajes

El libro de trajes como artefacto material y de la cultura textual ha ido sufriendo, como adelantamos en el estado de la cuestión, toda una serie de cambios metodológicos en su estudio con respecto a los vaivenes historiográficos, que han ido entendiéndolo como una fuente que puede ser estudiada desde una metodología interdisciplinar. Ésta es aquella que nos otorgan los estudios culturales. Hecho unido a las distintas disciplinas desde las cuales se ha estudiado: como género cartográfico, etnográfico, literario, artístico y como consecuencia directa de los cambios que durante el Renacimiento se producen en la concepción del fenómeno de la moda, junto a su ineludible relación con los códigos morales y usos suntuarios. Que el libro de trajes como fuente implique todas estas cuestiones, nos lleva entonces a elegir los *Cultural Studies* como la metodología de partida y desarrollo de nuestra investigación, base desde la cual brotarán los distintos tópicos que van a servir a nuestro estudio. Además, es de suma importancia integrar las categorías que nos ofrece la perspectiva feminista y descolonial al análisis de las fuentes.

1.3.1. Sobre la cultura textual: espacios en el libro de trajes

A partir de los años sesenta, al hilo de los debates historiográficos que hemos observado en torno al paradigma de la modernidad, empieza a verse un debate sobre la importancia de la cultura material en los discursos del pasado. Una de las principales causas o premisas serían los interrogantes sobre la vida cotidiana, la historia de las clases populares y, en definitiva, *la vida no escrita* por así decirlo. En este camino, lo primero y más importante fue entender la materialidad propia del lenguaje en términos posestructuralistas, como creador de una realidad social concreta; lo segundo, cuestionar la validez única del texto como dador de un discurso plausible; y lo tercero, entender que la *textualidad* no es única de la fuente escrita, que el lenguaje es performativo y en su propia materialidad se manifiesta de diversos modos⁴³.

Es muy interesante la concepción de archivo que, a finales de los Sesenta, nos proporcionó Michel Foucault en *L'archéologie du savoir* (1969). Foucault propone que todo objeto que forma parte de la cultura material compone una genealogía, una traza

⁴³ Para una revisión historiográfica véase la introducción de Anne Gerritsen y Giorgio Riello en *Writing Material Culture History* (Londres: Bloomsbury, 2025); para una propuesta metodológica, seleccionamos el manual editado por Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands y Patricia Spyer, *Handbook of material culture* (Thousand Oaks: SAGE Publications, 2013), así como nuevamente de Gerritsen y Riello, *The global lives of things. The material culture of connections in the Early Modern World* (Nueva York: Routledge, 2016).

histórica, accesible a ser desenterrada. Dichos objetos como documentos constituirían un archivo en si mismos, pues nos ofrecerían información diversa, observados en su totalidad. Por archivo Foucault entendía todo aquello que generase una materialidad, es decir, no solo a objetos físicos, sino también a la cultura visual y escrita ¿por qué? Porque estas también dan lugar a una existencia física, a unos pensamientos y modos de vida, porque generan conocimiento, generan verdad y saberes en su contexto, y eso se traduce en una realidad material. A su vez, dicha concepción entiende que todo objeto archivístico u objeto-archivo contiene una *textualidad*, porque ha de ser leído para su interpretación⁴⁴.

Desde esta metodología que ocupa todo lo que un objeto material nos puede contar, el máximo exponente académico de las últimas décadas en cuanto al estudio de la historia de la literatura y la cultura escrita ha sido Roger Chartier, historiador perteneciente a la cuarta generación de Annales. Chartier va un paso más allá del estudio del libro en su materialidad inicial, poniendo gran esfuerzo en recoger todas aquellas perspectivas teórico-metodológicas que nos ayuden a desgranar las fuentes como un sistema. Esto es lo que él mismo ha denominado “estudiar el texto en todas sus presencias”, es decir, todas aquellas variantes de escritura que pueden aparecer tanto en los libros como artefactos, así como en otras tipologías de formato textual. De manera obvia, Chartier parte de la idea de que cualquier plataforma o soporte textual son elementos del sistema cultural que, aunque dominado por la hegemonía social, es susceptible a permearse, así como es capaz de llegar a distintas capas sociales. Esta misma idea la comparten autores españoles como Fernando Bouza o Manuel Peña Díaz⁴⁵.

Partiendo de estas ideas, proponemos que el libro de trajes como objeto material, compone un espacio que ha de ser estudiado en todas sus presencias. Se trata de un archivo que nos aporta información como un bien que formará parte de unas redes de consumo y de una cotidianidad específica. Prestaremos atención a cómo se trama un mercado como es el del libro, con agentes concretos, su relación con otras fuentes de naturaleza similar, como la cartografía, la literatura de viajes, la legislación suntuaria, o

⁴⁴Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1979).

⁴⁵Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de cultura económica, 2000. Manuel Peña Díaz, “Élites y cultura escrita en la Barcelona del quinientos”. *MANUSCRITS* 14 (1996): 213-229. Fernando Bouza Álvarez, “Entre archivos, despachos y noticias: (d)escribir la información en la Edad Moderna”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 44 no. 1 (2019): 229-240.

los manuales de conducta, y finalmente, cuál es la repercusión de las fuentes a las que nos acercamos, lo que conoceremos a través del estudio del fondo antiguo como archivo y espacio de poder. Esta aproximación al libro de trajes nos otorgará las claves sobre cómo se generan los sistemas de conocimiento en el siglo XVI y su extensión hasta la actualidad como una genealogía del saber⁴⁶.

Dentro de estas genealogías del saber encontramos otras fuentes que comparten múltiples semejanzas con el libro de trajes, y que se conectan no solo en una raíz cultural común, sino en una simbiosis de prácticas, elementos, lenguajes y proyección espaciotemporal. En primer lugar, el carácter cartográfico del libro de trajes es más que evidente, y bajo este paraguas, nos referimos a fuentes como las cartografías o la literatura de viajes, con las cuales el libro de trajes comparte más elementos comunes que diferenciales, pues en ocasiones son tan similares que resulta compleja la distinción entre unos y otros. Un tipo de literatura que además es interesante porque se le ha otorgado un fuerte sentido de movilidad, por lo que se conocen como libros móviles, tanto por los mundos que representan, que nos acercan diversos lugares, así como porque serán libros que se usen para viajar⁴⁷.

Sobre las fuentes de naturaleza cartográfica, ha habido un extenso debate que también atraviesa la forma en la que se ha venido estudiando el libro de trajes desde hace unos años. Gracias a las innovaciones analíticas de John Brian Harley, quien observó los mapas desde los estudios culturales, se ha determinado que hablamos de fuentes que se corresponden con un sistema-mundo y que han dado lugar a una percepción concreta de la realidad⁴⁸. Como Harley, en España podemos seguir la obra de cartógrafos como José Pardo Tomás, Ricardo Padrón o Antonio Sánchez, así como de expertos en los discursos de las crónicas de viajes, estrechamente ligadas a estas

⁴⁶ Sobre la historia y estructura del libro antiguo véase Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes (Eds.), *El libro antiguo* (Madrid: Editorial Síntesis, 2003). Sobre su comercialización, Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance*, (New Haven: Yale University Press, 2010). Para una propuesta teórico-metodológica in extenso véase Rebeca García Haro, “Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación”, *Baetica. Estudios de historia moderna y Contemporánea*, no 40, 2020, 13-34.

⁴⁷ Esta idea es planteada por Gilberta Golinelli en trabajos como Gilberta Golinelli, Vita Fortunati y Adriana Corrado, Coords. *Travelling and Mapping the World. Scientific Discoveries and Narrative Discourses* (Bologna: I Libri di Emil-Odoya, 2010). Gilberta Golinelli, “Blurring boundaries and the idea of Europe in the age of great discoveries”, en *Questioning the European Identity/ies. Deconstructing old Stereotypes and envisioning new modes of representation*, Coords. Vita Fortunati y Francesco Cattani (Bologna: Il Mulino, 2012), 23-41.

⁴⁸ John Brian Harley, *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005).

estrategias renacentistas de observación, como Joan Pau Rubiés, quienes vienen insistiendo en *una lectura otra* de las fuentes⁴⁹.

En segundo lugar, el vestido como elemento vertebrador del libro de trajes nos lleva inevitablemente a hablar del fenómeno de la moda y su repercusión, así como sobre el textil e indumentaria, que se hacen visibles en estos libros no solo mediante las imágenes sino también en sus descripciones, pues los elementos y materiales de los que se compondrá el hábito son claves para comprender lo diverso entre unos cuerpos y otros. De modo que nuestro principal objetivo será entender el vestido como medio de validación, en tanto que legitima y estipula ciertos comportamientos sociales, crea y refuerza la diferencia, y del mismo modo, sus elementos son un texto en el que leer multitud de símbolos culturales. A su vez, el vestido en el Renacimiento será portador de unas normativas y cuestionamientos morales que se materializan en la legislación suntuaria y los manuales de conducta. Nos centraremos pues, sobre aquello que Mary Ellen Roach-Higgins y Joanne B. Eicher definirían como “los aspectos sociales del vestido”⁵⁰.

Desde finales del siglo XX el estudio del vestido y la indumentaria se verían afectados por los distintos virajes historiográficos. Si la moda se abordó desde las prácticas de consumo, su estudio se fue haciendo más complejo hacia el plano simbólico, llegando a establecer un discurso en el que ambos niveles han tenido cabida. Por tanto, la influencia de la historia de las mentalidades, de la historia cultural, la nueva historia social y muy en especial, la historia de la vida material, han hecho que, desde un marco internacional, el estudio del hábito y su evolución a través de los siglos, se haya convertido en elemento clave para entender el desarrollo de las sociedades. Los estudios recientes han demostrado cómo el deseo de emulación y distinción social es distinto atendiendo a tiempo y lugar, y que el concepto moda es complejo y específico de un momento⁵¹.

⁴⁹ José Pardo Tomás, “Ciencia y tecnología en la época de Felipe II”, *Mundo científico*, no. 196 (1998): 46-53. Ricardo Padrón, *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004). Antonio Sánchez, “Ciencia y cartografía en el mundo moderno: el dominio de la cultura visual”, *Asclepio. Revista de historia de la medicina y de la ciencia* LX, no. 1 (2008): 281-312. Joan Pau Rubiés, “The discovery of New Worlds and Sixteenth Century Philosophy”, en *Routledge Companion to Sixteenth-Century Philosophy* Coords. Henrik Lagerlund y Benjamin Hill (Londres: Routledge, 2017), 54-82.

⁵⁰ Ellen Roach-Higgins y Joanne B. Eicher, “Dress and Identity”, *Clothing and Textiles Research Journal* 10 no. 4 (1992): 1-8. Una visión global sobre el concepto moda la encontramos en Linda Welters & Abby Lillethun, *Fashion history. A global view* (Londres: Bloomsbury, 2018).

⁵¹ Para situarnos en el marco internacional, hemos de partir de trabajos tan significativos como los de Peter Stallibrass & Ann Rosalind Jones, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge:

La moda en su origen nace con la pretensión explícita de ordenar y clasificar, sin embargo, la llegada de la sociedad capitalista y los cambios en los patrones de consumo, hacen que la moda se democratice de manera escalonada entre los siglos XIX y XX, abriendo paso al *pret à porter*. Cuestiones estas que hemos de tener claras teniendo en cuenta que hablamos de un marco cronológico como es el Renacimiento, especialmente el siglo XVI, cuya sociedad dista mucho de aquella contemporánea⁵². Junto a la moda como fenómeno ligado a la modernidad, el interés se ha centrado en múltiples aspectos que, si bien no hablan de su expresión como tal, también han abordado otro tipo de cuestiones como han sido la legislación suntuaria, los manuales de conducta o incluso los libros de trajes, partiendo de la premisa de que el mismo vestido se entiende como una forma de regular el cuerpo⁵³.

En España, si bien los estudios sobre el vestido y los usos suntuarios tienen algunas apariciones con la obra de Juan Sempere y Guarinos a finales del siglo XVIII, y posteriormente con la de José Deleito y Piñuela a principios del siglo XX, el establecimiento de la disciplina de historia de la moda, el vestido y la indumentaria, toma impulso con Carmen Bernis, que fue sin duda la gran promotora de estos estudios en el marco nacional⁵⁴. Desde finales del pasado siglo pues, han surgido gran cantidad de estudios tanto de archivo como sobre cuestiones textiles, iconográficas en relación a

Cambridge University Press, 2000); Catherine Richardson, *Clothing Culture, 1350-1650* (Londres: Routledge, 2004); Margaret Rosenthal & Ann Rosalind Jones, *The Clothing of the Renaissance World* (Londres: Thames&Hudson, 2008); Ulinka Rublack, *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2011); Maria Giuseppina Muzzarelli, *Breve storia della moda in italia* (Bologna: Il Mulino, 2014); Giorgio Riello, *Breve historia de la moda desde la Edad Media hasta la actualidad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016); Elisabeth Currie, *Fashion and Masculinity in Renaissance Florence* (Londres: Bloomsbury, 2016) y *A cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance* (Londres: Bloomsbury, 2017); Evelyn Welch, *Fashioning the Early Modern: Innovation in European Dress, Textiles and Fashion, 1400-1800* (Edimburgo: Pasold Research Fund, 2017).

⁵² Daniel Roche, “La cultura material a través de la historia de la indumentaria”, en *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodológicas recientes*, Dirs. Hira de Gortari y Guillermo Zermeño (México: Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos, 2000), 77-88.

⁵³ Sobre legislación suntuaria, contamos con los trabajos de Gary What, *Dress, law and naked truth: a cultural study of fashion and form* (Londres: Bloomsbury, 2013); Catherine Kovesi Killerby, *Sumptuary Law in Italy. 1200-1500* (Oxford: Clarendon Press, 2002); Maria Giuseppina Muzzarelli, *A capo coperto. Storie di donne e di veli* (Bologna: Il Mulino, 2016) y *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna* (Bologna: Il Mulino, 2020); y el más reciente en el cual aparecen las personalidades más reconocidas en el estudio de la legislación suntuaria ha sido el editado por Ulinka Rublak & Giorgio Riello, *The right to dress. Sumptuary laws in a global perspective, c. 1200 – 1800* (Cambridge: Cambridge University Press, 2020);

⁵⁴ Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España* (Madrid: Imprenta Real, 1788). José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda* (Madrid: Espasa Calpe, 1946). Bernis, “El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”..., *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos...*, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V...*, *El traje y los tipos sociales en el Quijote...*

la moda y los usos suntuarios, que si bien se ha ligado más al estudio del plano material, poco a poco se abre camino hacia otras vertientes⁵⁵.

Finalmente, los aportes más actuales desde el panorama general, se han concentrado en establecer la clara distinción entre la moda como fenómeno y la moda como término. El uso no solo de una perspectiva de género, sino descolonial –con el componente racial y étnico-religioso– en los nuevos aportes metodológicos para la historia del vestido, nos ha llevado a reconocer cómo el sentido de moda y su construcción historiográfica, se ha basado en términos eurocéntricos. En su manual, *Fashion History: a global view* (2018), Linda Welters y Abby Lillythun, contraponen la concepción tradicional e históricamente aceptada de la moda como fenómeno exclusivo de Europa, que se basa en las ideas de Fernand Braudel en *Civilización material, economía y capitalismo, SS. XI- XVIII* (1983), donde se sienta la noción de moda como algo únicamente europeo, que surge en los albores del pre-capitalismo y la sociedad del capital. Es decir, que la idea general sobre “la moda” y la complejidad historiográfica de este término, se ha localizado en Europa por expertas y expertos en la materia, dada la gran influencia de la obra de Braudel, pero nada más lejos de la realidad. Welters y Lillythun proponen precisamente al libro de trajes, como propulsor de dicha tradición historiográfica⁵⁶.

La moda –haciendo libre uso del término desde nuestra concepción actual y anacrónica– como el cambio en el vestir y el diferenciarse a través del hábito, no sería exclusiva ni de Europa, ni de los siglos que ocupan el último periodo del medievo en adelante. Lo que sí sería “exclusivo” en sentido estricto, es tanto el origen etimológico

⁵⁵ Respecto al estudio del vestido y la indumentaria, para el marco español contamos con multitud de trabajos que nos acompañarán en este estudio entre los cuales podemos citar Amalia Descalzo Lorenzo, “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna” *Indumenta: Revista del Museo del Traje* (2007), 77-86. Dolores Serrano Niza, *Vestir la casa: Objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco* (Madrid: CSIC, 2019). Máximo García Fernández, “Visiones sobre el consumo textil popular de Antiguo Régimen en la Castilla interior”, *Estudis: revista de historia moderna* 36 (2010): 21-59; “Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos”, *Biblioteca: estudio e investigación* 26, (2011): 25-47; “El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico”, *Vínculos de Historia*, 6, (2017): 135-152. María del Cristo González Marrero, Matteo Mancini, Gloria Franco Rubio, José Antonio Miranda Encarnación, Juan Miguel Gutiérrez Fernández-Barja, *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014). Miguel Herrero García, *Estudios sobre la indumentaria española en la época de los Austrias* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014a); *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014b). Por otro lado, hemos de tener en cuenta que, al hablar del vestir, no solo se viste el cuerpo, sino también otros espacios, como por ejemplo la casa. Sobre ello, nos remitimos a la siguiente bibliografía específica: Máximo García Fernández, “Vestirse y vestir la casa. El consumo de productos textiles en Valladolid ciudad y en la zona rural (1700-1860)” *Ohm: obradoiro de historia moderna*, 14, 2005, pp. 141-174. M^a Elena Díez Jorge (Ed.), *Sentir la casa: Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI* (Gijón: Trea, 2022).

⁵⁶ Welters & Lillythun, *Fashion history...*, 1-11.

de la palabra, como su relación en este periodo con el paradigma de la *Modernidad*, que obviamente daría lugar a ciertos patrones únicos en la expresión de la moda. De lo que hablaremos será entonces de su concepción tal y como se fragua en Europa desde finales del medievo, en una situación social y política concreta, y que posteriormente se exporta e impone al resto del mundo. Lo cual no exime a este fenómeno de que anteriormente en Europa existiese la idea de diferencia a través del vestido –pues obviamente la hay– ni tampoco aquellas zonas que, dada su trayectoria colonial, pareciese que no habrían llevado a cabo procesos no solo de distinción mediante la vestimenta, sino desarrollado distintos patrones de uso, producción y consumo indumentario.

Por otro lado, nos centraremos en las narrativas textuales que tienen lugar en el interior del libro de trajes, tanto a través de los textos como especialmente en las imágenes, focalizándonos en el cuerpo como espacio primigenio, como punto de partida. En este caso, partimos de una fuente en su mayor parte visual en la que los textos escritos funcionan como soporte de la imagen, por lo que como ya explicaba Peter Burke en *Visto y no visto*, éstas funcionan como un todo interpretativo, aportando una información específica sobre quién y para qué crea la imagen y los modelos de representar(se) y entender(se) en tanto a la realidad(es) que se exponen. Burke ya dejaba entonces claro que las imágenes son universos contingentes de información, que tienen valor por sí mismas, que nos hablan y que tienen razón de ser en un contexto específico y concreto⁵⁷.

Esto nos lleva al estudio de Marita Sturken y Elisabeth Cartwright, quienes exponen esta problemática desde la complejidad de un sistema cultural que contribuye a crear una visión sesgada e irreal de sus propios miembros, estableciendo claras diferencias entre la norma y la contranorma, el centro y la periferia, es decir, aquellos cuerpos que se salen del canon. A su vez, forjando estereotipos con respecto a lo alógeno, a la otredad, aquello que está fuera. Un proyecto que desde el Renacimiento se sustenta en el modelo interpretativo de la antigüedad clásica. Destacan la importancia de diferenciar entre realismo y realidad en contextos precisos y de gran uso de las imágenes, como lo es el Renacimiento. En las imágenes que vemos en el libro de trajes, el cuerpo, junto al vestido, la indumentaria y las formas que se perciben del ser, configuran un *habitus*, una performance de los sujetos que nos hablan de un sentido

⁵⁷Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica Editorial, 2005).

nacional, de identidad, de pertenencia, dependiendo del contexto al cual pertenezca la imagen. Esta identidad creada pasará a través de una expresión de la moralidad que es distinta en cada lugar, y que puede leerse como una especie de cartografía, lo que entenderemos como geografías morales, y nos darán muchas de las claves para comprender el sentido territorial de los libros de trajes⁵⁸.

1.3.2. Categorías para el análisis: significados en el libro de trajes

El pensamiento intelectual hegemónico se ha caracterizado por delimitar al cuerpo dentro de unas fronteras, adaptándolo siempre a la norma, de modo que aquellos procesos identitarios no normativos pasan a formar parte de la *otredad*. La otredad como creadora de una imagen de lo otro como lo diferente y contrapuesto a la norma. Los conceptos a los que haremos referencia van a ser el género, la clase, la raza, la etnia y la edad. Basándonos en la filosofía de Donna Haraway, serán categorías que, si por un lado nos ayudarán a desentrañar los discursos insertos en los textos, por otro, las entendemos como tecnologías que funcionan a modo de analogías para favorecer la comprensión sobre la manera en que operan las diferencias en el Renacimiento, los sistemas de poder hegemónico, y su representación en las fuentes.

En primer lugar, que el género es y ha sido cambiante a lo largo de la historia parece ser una cuestión a día de hoy más o menos aceptada. Lo que en los años Setenta comenzó esencialmente como una historia contributiva de las mujeres y parte esencial de las políticas del feminismo de la Segunda Ola, entre los Ochenta y Noventa, provocó una eclosión en el debate historiográfico, ya que la llegada del término género daría lugar a que pudiéramos cuestionarnos desde la base, las relaciones desiguales entre mujeres y hombres a lo largo de la historia. Partir desde la convicción de que el género se construye de manera artificial, permitió a Joan Scott aceptarlo como categoría de análisis útil en el sentido que cuestionaba realmente cómo socialmente, se habrían propuesto la masculinidad y feminidad, tanto en las fuentes, como en la propia interpretación del discurso histórico. Pero no solo eso, sino que aceptar el género como un precepto sujeto al cambio, nos proporcionó la oportunidad de observar cómo éste se

⁵⁸Marita Sturken, y Lisa Cartwright, *Practices of looking. An introduction to visual culture* (Nueva York: Oxford University Press, 2009). Respecto a esta cuestión también cabe citar los manuales de Amelia Jones, *The feminism and the visual culture reader*, (Londres: Routledge 2003) y Gillian Rose, *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials* (Londres: SAGE Publications, 2001). Así como la obra colectiva dirigida por Joan Lluís Palos & Diana Carrió Invernizzi, *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en época moderna* (Barcelona: Centro de Estudios Europa hispánica, 2008).

expresa en otras sociedades, tanto históricas como presentes. La antropología fue esencial en este camino. Pensadoras como Michelle Rosaldo ya habrían hablado del género en su expresión binaria como un término colonial, que habría materializado distintas realidades desde los contextos coloniales.

Pensamientos más radicales en torno al género llegaron gracias los Estudios *Queer*, con Teresa de Lauretis a la cabeza, portadora del término subexcéntrico, que atrajo a otras pensadoras como Gayle Rubin o Judith Butler⁵⁹. De lo que no cabe duda pues, es de que el género ha sido cambiante a lo largo de la historia, dependiendo del contexto en el cual se sitúan los cuerpos. Es por ello, que en los libros de trajes, el género se expresa como una categoría de poder que escenifica aquello propiamente masculino, propiamente femenino, y las distintas transgresiones o divergencias que no atienden a la norma.

Pero el género siempre opera unido a otras categorías, que van a determinar la percepción de los sujetos de uno u otro modo, y que además provienen de estudios que nos han permitido observar la variabilidad de género en diferentes contextos. Es por ello que, en segundo lugar, hemos de resaltar cómo durante las últimas décadas, los estudios poscoloniales, han favorecido el debate en torno a las categorías *raza* y *etnia*.

En Europa en general, la cuestión poscolonial es actualmente tendencia historiográfica, sin embargo no es la norma, al igual que la conceptualización de género, aunque cada vez más suponen un posicionamiento imprescindible para conocer la realidad europea, no sólo a través de la concepción de su propia exterioridad, sino a través de los mecanismos de diferenciación propios en distintas zonas.

Bajo el paraguas de los Estudios Poscoloniales encontramos diversas patas que han construido sus discursos críticos dependiendo precisamente de las distintas localizaciones desde dónde se procesan, entre los que hemos de reconocer la Escuela de Estudios Subalternos, la Escuela de Estudios Orientalistas, los *African-American Studies*, los *Caribbean Studies*, y la Escuela de Pensamiento Descolonial. Las líneas de análisis poscolonial rompen con el paradigma de una historia global centrada en Europa y sus procesos coloniales e imperialistas entendidos como “avances civilizatorios”.

⁵⁹Teresa de Lauretis, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (Bloomington: Indiana University Press, 1991); *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo* (Madrid: Horas y Horas, 2000). Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002); *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007).

El texto de Edward Said, *Orientalism* (1978), puso sobre el tablero una de las grandes cuestiones de la crítica poscolonial: aquella de la fantasía histórica sobre la otredad. Una alteridad presente en el lenguaje y en la representación tanto visual como textual, la necesidad de Europa de autorepresentarse a través de la creación del otro, desde el concepto de alteridad. Said presenta una serie de categorías que, desde los distintos modelos de colonización, serían la base de la imposición del sistema binario de representación europeo: Oriente/Occidente, colonia/metrópoli, tradición/modernidad, femenino/masculino, salvaje/civilizado⁶⁰.

Al hilo de las ideas de Said, e influenciados por el pensamiento de Antonio Gramsci y la escuela británica de pensamiento marxista, surgirá el Grupo de Estudios Subalternos, a la cabeza del historiador Ranajit Guha, quien teorizará la cuestión de la *subalternidad* dentro del sistema colonial británico en la India. En este sentido, nos interesa mucho la perspectiva de Gayatri Spivak y cómo hace uso del término subalternidad. Ella se pregunta que, si bien los sujetos subalternos no tienen representación y ésta debe indagarse entre las líneas de la cultura colonial, qué ocurre con las mujeres en estos discursos donde el blanqueamiento de la historia así como su crítica desde los estudios subalternos, las hace quedar relegadas a la subalternidad de la subalternidad, como las últimas en un sistema racista y misógino que principalmente las obvia a través de la materialidad del relato tanto oficial como contranormativo, lo que esta autora denomina violencia epistémica⁶¹.

El debate por parte de la Escuela Descolonial surgiría desde un posicionamiento que en primer término trataba de distanciarse de la cuestión poscolonial, dado que ésta hacía referencia a los movimientos de liberación que surgen tras la Segunda Guerra Mundial, como fruto del imperialismo durante el siglo XIX⁶². El pensamiento Descolonial se basa en una colonialidad mucho anterior, desde la colonización americana en 1492, momento en el que empieza a configurarse lo que Immanuel

⁶⁰Citamos la edición española de Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2008).

⁶¹Gayatri Chakravorty Spivak, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Orbis Tertius* 3, no. 6 (1998): 175-235. Tampoco podemos olvidar el texto de Chandra Talpade Mohanty, “Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses”, *Boundary 2* 12/13, no. 3 – no.1(1984): 333-358.

⁶²Nos referimos aquí a teóricos como Walter Dignolo, Enrique Dussel, Edgardo Lander o Anibal Quijano. Algunas obras de referencia que contienen estas ideas las encontramos en Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, 2000); Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, (Bogotá: Siglo del Hombre Editores).

Wallerstein denominó el *sistema-mundo* por parte de Europa⁶³. Desde esta vertiente surge también el Feminismo Descolonial que juega un papel crucial en la crítica colonial. Este feminismo se sitúa desde las lógicas del proyecto mismo de la modernidad, sobre cómo intervienen las distintas categorías que colonizan el ser desde la conquista, en especial desde el sistema sexo/género como parte del aparato colonial⁶⁴. Una de las autoras más interesantes que si bien no se acogió a ninguna escuela de pensamiento fue Gloria Anzaldúa. Ella expone las complicaciones del cuerpo mestizo partiendo desde la misma ficción racial, explicando cómo se entiende el *mestizaje cultural* partiendo de la cultura chicana⁶⁵.

Como bien hemos visto en el apartado sobre el Renacimiento, estas autoras y autores sostienen que la misma idea que hemos heredado de Europa como centro, terminó de fraguarse gracias a la colonización americana, un hecho que han venido a denominar como *eurocentrismo*. La Escuela Descolonial es muy importante dado que insiste de manera mucho más explícita sobre las complicaciones de la raza como un sistema de opresión.

Por otro lado, encontramos a los denominados Estudios Diaspóricos, que parten de otras líneas de trabajo como los *African American Studies*, *Caribbean Studies* o los estudios sobre la diáspora judía. Éstos tratan de entender y resignificar aquellos movimientos forzados de grupos humanos, a los que por cuestiones sociales y políticas les une una identidad común. En palabras más sencillas, hablamos de “migraciones forzadas”. Sin embargo, los movimientos poblacionales no son ni unidireccionales ni culturalmente homogéneos. Este fue un problema que puso a debate Paul Gilroy quien presenta el Océano Atlántico como un ente metafórico que conecta y desconecta una multiplicidad de entidades étnicas⁶⁶. Respecto al cuestionamiento desde el género, fue

⁶³Para esta tesis elegimos el posicionamiento *descolonial* pues nos parece que se ajusta mejor a nuestro contexto, además de incluir igualmente las herramientas metodológicas de los estudios poscoloniales.

⁶⁴La acepción Feminismo Descolonial, fue acuñada por María Lugones, referente principal de esta mirada crítica. Otras de las autoras más relevantes son Karina Ochoa, Ochy Curiel, Yuderkis Espinoza o Rita Segato, entre otras, así como aquellas autoras que inscriben desde la lucha de las mujeres indígenas, como Aura Cumes, Julieta Paredes o Silvia Rivera, quienes no consideran en llamar feminismo ni a sus luchas ni a sus aportes teóricos, pues entienden al propio término como una opresión colonial. Para una visión general véase Yuderkis Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal, Karina Ochoa Muñoz (Eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, Epistemología y apuestas descoloniales* (Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014).

⁶⁵Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza* (Madrid: Capitán Swing, 2016).

⁶⁶ Paul Gilroy en *Atlántico Negro. Modernidad y doble conciencia* (2014); en cuanto a la especificidad del caso de estudio de Gilroy, centrado en el movimiento de esclavos, esto choca con la idea de una “nación africana” o concepto de “negritud” así como una “nación blanca” o puramente europea, pues ambos grupos son heterogéneos en origen al igual que posteriormente al fenómeno de la esclavitud. Una

muy interesante un texto anterior a la obra de Gilroy de la teórica feminista Hortense Spillers, donde insistía en la ruptura de la concepción original de “familia africana”, opuesta a las imposiciones europeas, así como el trasvase identitario que los esclavos sufrirían en su movimiento a través del comercio esclavista. En ello, las mujeres adquieren también una nueva identidad sujeta a unos condicionamientos raciales y de género, que las induce a su capacidad reproductora y como mano de obra, privándolas a su vez de una posible maternidad⁶⁷.

Sin duda, esta vuelta de hoja influyó aquellos Estudios Diaspóricos basados en movimientos poblacionales como la diáspora judía o incluso morisca, desde una perspectiva histórica. Junto al análisis racial, han sumado el término más actual de etnia, para tomar el análisis desde lo étnico-religioso, que a fin de cuentas es semejante al racial, pero con otros componentes –volveremos sobre las dificultades de ambos términos esto más adelante–. Autoras como Floya Anthias, Nira Yuval-Davis o Avtar Brah, han abarcado sus estudios sobre diversas diásporas enfrentando lo locacional a lo trans-locacional, insistiendo en una identidad en movimiento. Lo hacen no solo desde una perspectiva amplia e histórica, sino interseccional, en términos de “opresión múltiple”, atendiendo a tres premisas en torno al objeto-sujeto de análisis interseccional: las ontologías sociales de la diferencia, las categorías sociales de la diferencia y las relaciones concretas respecto a la diferencia⁶⁸.

Entonces, si bien vemos que raza y etnia empiezan a incluirse como parte esencial de los discursos sobre el pasado y la memoria de distintos grupos poblacionales, hemos de tener muy en cuenta sus dificultades a la hora de tomarlos como categorías para nuestro trabajo, y ser cuidadosas con el proceso. Como bien señala Stuart Hall, ambos son significantes resbaladizos, aunque las investigaciones sobre racialidad y etnicidad apuntan a que los dos supuestos tienen objetivos comunes: el crear la falsa sensación de que existen barreras culturales y biológicas intransferibles entre unos pueblos y otros. Sin embargo, sabemos que nada más lejos de la realidad, pues lo biológico es cultural y lo cultural es fruto de la *etnogénesis*, que se entiende como el “proceso por el cual personas de ambientes muy heterogéneos son atraídas

idea que ya estaba en activistas como Malcom X, quien insistió sobre la pluralidad de la “identidad negra”

⁶⁷Hortense Spillers, “Mama’s baby papa’s maybe: an American Grammar Book” *Diacritics* 17 (1987): 64-81.

⁶⁸Floya Anthias, *Cultural identity and the politics of ethnicity* (Londres: Routledge, 1992). Nira Yuval-Davis y Daiva Stasiulis (Londres: Sage Books, 2012). Avtar Brah, *Cartografías de la Diáspora. Identidades en cuestión* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2011).

dentro de una nueva comunidad étnica, y llegan a ser convencidas, por antiguas tradiciones transmitidas oralmente, de que comparten un origen común y por lo tanto deberían vivir de acuerdo a ciertos valores y normas”⁶⁹.

Desde una perspectiva histórico-antropológica, Christiane Stallaert hablaría de *casticismo*, como el origen de la segregación racial y étnico-religiosa en Europa, y así mismo, al término *casta* como el origen de ambos dos, de raza y etnia. Ya que en su origen, casta se referiría a la *calidad*, que para el caso peninsular tuvo que ver con la *limpieza de sangre* en términos religiosos. El problema precisamente ha sido la relación de lo étnico con la cuestión religiosa, con lo cual, se establecería una falsa religiosidad de lo étnico que en el fondo sugiere una religiosidad biológicamente pura, dada la necesidad de la limpieza de sangre. Por otro lado, la raza sugiere un componente biológico visual mediante modelos fenotípicos, dando lugar a una naturalización de la raza. Sin embargo, ambos significan lo mismo, porque se refieren a la casta, a la *calidad*, y proponen modelos segregacionistas de grupos humanos. Lo étnico viene después de lo racial, cuando se le atribuye a un grupo humano características comunes tras su segregación que, en numerosas ocasiones, pueden constituir plataformas de resistencia y lucha cultural. Según Verena Stolke es algo similar a lo que ocurre con respecto al binomio sexo-género. El sexo se presupone natural y el género cultural, y aunque ambos sean preceptos culturales, el género es posterior, es decir, es la expresión de los cuerpos que se compone tras emitir la diferencia⁷⁰.

En tercer lugar, gracias al establecimiento de la historia social, a la cabeza de figuras como Edward P. Thompson o Eric Hobsbawm, Ernest Labrusse o Pierre Vilar, el término clase social llegó al discurso historiográfico para quedarse. Más adelante, estos mismos historiadores de la Escuela Marxista Británica se vieron afectados por el giro cultural, que descentralizó el sentido económico-capitalista como único factor vinculante la clase social, lo cual nos hace poder extender el término a otras etapas históricas alejadas de la contemporaneidad con mayor versatilidad. Si bien la

⁶⁹María Marcela Mantel, “Etnogénesis, relatos de origen, etnicidad e identidad étnica: en torno a los conceptos y sus definiciones”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 51 (2017), 72.

⁷⁰Stuart Hall, *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación* (Madrid: Traficantes de sueños, 2019). Christiane Stallaert, *Etnogénesis y etnicidad* (Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1998). Verena Stolke, “¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?”, *Política y cultura*, no 14 (2000): 25-60.

clase nos habla de las condiciones materiales, la diferencia respecto al estatus es que este se presenta en el Antiguo Régimen como un marcador genealógico restrictivo, sin embargo, hablar de clase permite discutir sobre movilidad social. Por lo que aunque son términos estrechamente relacionados, no son iguales, y tendremos a ambos en cuenta. Además, hemos de añadir que cuando hablemos de estatus, no lo haremos solo en términos aristocráticos, sino también en relación a los factores anteriores, pues el género, la raza y la etnia, determinan el sistema de valores y los procesos de diferenciación⁷¹.

Entendido esto, afirmamos que los libros de trajes son parte de la cultura material de una clase concreta, son parte de un “imaginario social” que tiene en cuenta una serie de normas vinculadas al gusto y la moralidad⁷². Forma parte de las preocupaciones de unos grupos humanos concretos, que se distinguen y relacionan en tanto a las condiciones materiales de su existencia, y esto les confiere un valor de clase. En términos más amplios, durante el siglo XVI podemos hablar de estatus, vinculado al valor de clase, y aunque no solo a este, el factor socioeconómico condicionará el ideal de vida del Renacimiento, algo sobre lo que muchos pensadores como Norbert Elias, Peter Burke o Eugenia Paulicelli, han propuesto paralelamente al *habitus* de Bourdieu.

Como Daniel Defert ya dejó claro, aplicar el término *habitus* era un concepto de análisis inseparable de los libros de trajes como una fuente que además de escenificar ciertos modos del ser, se relaciona con la emulación de determinados modos de vida. Por esto, el término clase no puede faltar en un estudio sobre la diferencia, que observa la coexistencia de la otredad y lo subalterno, en un documento de esta tipología. Y no es útil solo para observar estos condicionantes en la proyección de las fuentes en sí, sino de las relaciones sociales y de poder que se vinculan a ella, así como los distintos trabajos y quehaceres que se ligan a la imprenta y al mercado del libro. Y lo más importante al tener en cuenta el factor de clase, es que este nos lleva a la observación sobre el trabajo, los oficios, la profesión u otros cargos que sean observables en los

⁷¹Sobre los cambios en la historia social véase Miguel Ángel Cabrera, “La historia *postsocial*: más allá del imaginario moderno” en *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, Ed. Teresa María Ortega López (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007), 41-72.

⁷²Esto ha sido bien expresado por Peter Burke en *Los avatares de “El Cortesano”*: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento (Barcelona: Gedisa, 1998).

libros de trajes, y que proporcionan información relevante sobre las formas de vida y actividades cotidianas⁷³.

⁷³Sobre género, clase y trabajo véase Raffaella Sarti, Anna Bellavitis y Manuela Martini, *What is Work? Gender at the crossroads of home, family and business from the Early Modern Era to the Present* (Nueva York, Berghahn Books, 2018).

Capítulo 2

LAS FUENTES EN SU LUGAR: EL LIBRO DE TRAJES COMO ARTEFACTO

2.1. El texto y sus presencias: la cultura impresa durante el siglo XVI

Entre los grandes giros metodológicos de las últimas décadas, hemos asistido a una *democratización* del texto como espacio cultural propio de la modernidad. En lo que respecta a la cultura escrita e impresa, Fernando Bouza puntualiza cómo los textos están presentes en estratos sociales mucho más amplios de lo que se habría creído, y que aquella “élite lectora” se corresponde con un grupo más heterogéneo. En estas mismas líneas, Manuel Peña Díaz ya lo dejó claro cuando expresaba que la “escritura expuesta”, aquellas cartelas que se situaban en plazas o edificios públicos para ser leídas por el común, fueron más frecuentes e importantes de lo que se suele pensar¹. Pero no solo esto. Imprenta y libro formarían parte de realidades sociales muy diversas: desde quienes hacían el papel a los artesanos de imprenta, hasta las personas que se encargaban de iluminar los libros y encuadernarlos. Además, gracias a la población urbana, los libros tendrán una gran presencia en las ciudades.

Como ya hemos adelantado, una de nuestras premisas parte de que todo objeto de la cultura material que contenga un significado concreto puede ser considerado como un texto, pues el lenguaje establece la relación entre el receptor y el mismo objeto. Un lenguaje que ha de ser conocido y por supuesto, leído. Por tanto, como texto, podemos entender cualquier artefacto de la cultura material. Reteniendo esta idea entonces, cualquier texto del pasado, puede ser considerado como un texto archivístico o incluso, un archivo como tal, pues guarda en sí mismo una genealogía que nos ofrece conocimiento histórico. Si aceptamos estas premisas, asumimos también que un texto es un espacio de expresión cultural². Bien vale aclarar que esto, como sostiene Roger Chartier, no evade las comunicaciones humanas de otra tipología, pues ni todos los lenguajes, ni todas las formas de relación socio-cultural van a generar textos.

En segundo lugar, entendemos que un texto puede contener otros textos o *textualidades* en sí mismo, como por ejemplo ocurre con una pintura, una escultura o una cerámica. Es decir, a parte del componente material y sociocultural que produce el

¹Fernando Bouza Álvarez, “Entre archivos, despachos y noticias: (d)escribir la información en la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 44 no. 1 (2019): 229-240; Manuel Peña Díaz, “Élites y cultura escrita en la Barcelona del quinientos”, *MANUSCRITS* 14 (1996): 213-229.

²Estas ideas no habrían surgido sin la lectura de autores esenciales como Michel Foucault y su noción de archivo, *La arqueología del saber* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1979). Roger Chartier, “Representaciones y prácticas culturales en la Europa Moderna. Conversaciones con Roger Chartier”, *MANUSCRITS*, no. 11 (enero 1993): 30. Arlette Farge, *La atracción del archivo* (Valencia: Alfons el Magnànim, 1991). Así mismo, sobre cultura material, han sido esclarecedores los dos manuales editados por Anne Gerritsen y Giorgio Riello: *Writing material culture history* (Londres: Bloomsbury, 2014) y *The global lives of things. The material culture of connections in the Early Modern world* (Nueva York: Routledge, 2016).

objeto y lo dota de significado, él por sí mismo nos narra una historia, que por tanto también es texto, y es archivo, y es cultura material, porque requiere de la materialidad del lenguaje. Indudablemente, esto también incluye a las imágenes. Peter Burke ha sido quien más nos ha insistido en la importancia de entender la imagen como un texto. Éstas son parte indisoluble de la cultura material. Objetos históricos y archivísticos que nos abren toda una narración de significados, saberes, ideologías, etc.³

Ahora bien, aquí vamos a estudiar una serie de libros como artefactos que, si hemos entendido lo anterior, aceptamos que son un archivo, un texto en sí mismos. Pero antes hemos de aclarar nuevamente un par de cuestiones, y estas son: qué entendemos por cultura impresa y qué entendemos por *libro antiguo*. Respecto a la cultura impresa no es solo aquella que se produce para componer un libro, sino toda una serie de estampas de diversa índole cuya narración puede hacerse a través de lenguajes distintos. Por ejemplo, el grabado es un método de estampa que no necesariamente acompaña a un texto alfanumérico. Lo importante aquí es entender la pluralidad de “lo impreso”, pues tendemos a hablar del libro como cultura impresa, sin embargo, ni todos los libros forman parte de la cultura impresa, ni toda la cultura impresa son libros.

En segundo lugar, el concepto de libro antiguo es un término más que amplio sobre el cual a día de hoy se extiende un intenso debate⁴. En este trabajo, consideraremos como libros antiguos aquellos que van desde los primeros incunables en el siglo XV, hasta los últimos impresos que se producen en el siglo XIX con la imprenta moderna, incluyendo también, aquellos libros manuscritos que forman parte de esta periodización. Hemos establecido estos límites porque si bien nuestros casos de estudio serán fuentes impresas y nos mueve el interés por observar y recuperar las estrategias de difusión de las mismas, éstas serán susceptibles a otras fuentes manuscritas también de formato libresco. De modo que centrándonos en el siglo XVI, cuando hablemos sobre libros, entenderemos que todos serán libros antiguos.

Para acabar con este apartado y siguiendo de nuevo a Roger Chartier, hemos de entender entonces que el texto ha de ser estudiado en todas sus presencias, es decir, que no todo conocimiento genera un texto escrito –o impreso– y que no todos los textos son

³Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica Editorial, 2001).

⁴Este es un debate que no contemplamos en el presente trabajo, pues además de largo y complejo, consideramos que corresponde a aquellas personas expertas en el estudio, documentación y conservación del libro antiguo y los fondos bibliotecarios. Para una definición amplia y detallada centrada en dicha controversia véase Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo* (Madrid: Síntesis, 2003). En concreto el capítulo: “Introducción al concepto de libro antiguo”, 11-48.

escritos —o impresos—⁵. Esto, por un lado, refuerza la idea del conocimiento popular, no necesariamente a través de un texto escrito sino también a través de una oralidad. Pero lo más interesante y en cuanto respecta a nuestro estudio, es que el libro expresa su autoridad científica también con una tipología diversa de textos, como lo serán las imágenes. De esta manera no pueden ser obviados los procesos de creación del libro, así como las condiciones materiales que se dan alrededor de este supuesto, pues de ello dependen los propios contenidos. Además de darnos la pista de cómo y por qué se genera un mercado del libro y hacia quién se orienta. De forma parecida hemos de entender cómo y por qué se crean los contenidos que encontramos dentro de este formato. En el caso del libro de trajes se concentrarán en la creación de imágenes-texto, en las cuales la mayoría de los casos, prevalece el lenguaje visual sobre escrito. Esto nos lleva ahora a reflexionar sobre el libro renacentista, tanto en su materialidad formal como en su contenido.

2.1.1. El texto como artefacto: el libro antiguo como sistema

Para entender bien dónde nos situamos, vamos a observar las condiciones socio-materiales que se dan en el siglo XVI para la popularización del formato que se generaliza en los campos del saber y la difusión de la cultura textual, tanto en dicho momento, como en los siglos posteriores: el libro. Durante el Renacimiento europeo, la cultura textual estuvo sin lugar a dudas, en relación con la imprenta como plataforma de difusión. La mayor parte de autoras y autores que se han dedicado al estudio de la imprenta en Europa, han considerado este hecho como una *revolución*, pues la eclosión del libro será consecuencia directa de la misma, y supondrá la estandarización de un formato que hasta el momento, habría sido complejo de producir⁶.

El siglo XVI supondrá la etapa de asentamiento pleno de la imprenta, pues pasados veinte años de dicha centuria, estará presente en las ciudades europeas más importantes. El primero de los cambios que va a generar la imprenta es la facilitación que impone la producción libresca, que dará paso del código manuscrito al libro impreso. Lo que antes era casi exclusivo del claustro, del interior del monasterio, toma una nueva deriva. El conocimiento y la generación de ideas gana amplitud y fuerza en un centro guiado por el poder: la universidad. Y el desarrollo de ésta va a estar

⁵ Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 152-153.

⁶ Elisabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (Madrid: Akal, 1994).

irremediablemente relacionado con el florecimiento de los centros urbanos. Ciudades que prosperan gracias a la apertura de Europa hacia el Atlántico, pues será a la par de la colonización americana, cuando se verá un florecimiento de las grandes urbes, junto al fortalecimiento de los poderes monárquicos.

Materialmente hemos de tener en cuenta que el *formato libro* se vendría desarrollando en Europa desde el siglo XIII. Una actividad productiva que de forma artesanal va concentrándose en las grandes ciudades, y será llevada a cabo por copistas e iluminadores profesionales. De modo que, con la llegada de la imprenta, primero de prensa y poco después de tipos, el arte de copiar, iluminar, encuadernar, editar y vender libros era ya una actividad más que inherente de las ciudades. Es más, el mercado del libro se empezaba a nutrir de la nobleza, siendo una actividad muy ligada al poder. Por eso no podemos pensar en “revolución” como un cambio brusco, sino en el giro que se produce en la acción de copiar, que pasa a hacerse de forma mecanizada⁷.

Cuando Gutenberg ideó la *imprenta de tipos*⁸ sobre el año 1440, dicha tecnología se extenderá rápidamente por todo el continente, y especialmente hacia las ciudades comerciales más importantes del momento. El libro impreso toma la iniciativa y se propaga en todas sus variantes. La forma física del libro que se generaliza –la que conocemos en la actualidad– sería la denominada como *Renacimiento*, que nace en Italia y se extiende por los centros impresores europeos, pues se pasa a un formato más reducido y fácil de transportar. Pero los cambios no se producen sólo sobre el tamaño sino también en “su propia arquitectura interna”. Es decir, se deja de escribir a dos columnas para facilitar la lectura, se utilizan pocas abreviaturas, se requiere siempre una portada y un índice, así como en numerosas ocasiones un prólogo con aclaraciones del autor, para dar introducción y presentación a la obra. También la mecanización del proceso de impresión hará que las ilustraciones, tan importantes para el presente trabajo, se multipliquen en los libros, para introducir y presentar de forma más clara y sencilla la información expuesta en éstos, sobre todo en obras de carácter científico-técnico⁹.

⁷Christopher Hamel, *Copistas e Iluminadores* (Madrid: Akal, 1999), 5. Colin Clair, *Historia de la imprenta en Europa* (Madrid: Ollero y Ramos, 1998), 7.

⁸Imprenta basada en tipos metálicos sueltos, cambiables y móviles, sustituyendo así al taco de madera o plancha metálica propios de la imprenta de prensa en la cual iba grabado el texto. En Pedraza, Clemente y Reyes, *El libro antiguo...*, 18.

⁹Sobre los términos *Humanismo*, *Humanismo Científico*, Peter Burke es quien ha teorizado las diferencias entre ambos, pues trata de localizarlos como las dos tendencias que estarán presentes durante los siglos del Renacimiento. El Humanismo sería la línea filosófica del denominado *Primer Renacimiento* o *Renacimiento Temprano* (S. XV), que se orienta hacia el pensamiento antropocéntrico, la atención al ser humano en su totalidad. Es en su segunda fase, la que podemos distinguir como *Tardorenacimiento*, *Renacimiento Tardío* o *Renacimiento Científico* (S. XVI), donde eclosiona el carácter científicista del

La agilización del proceso de impresión y montaje también se reflejó en los cambios sobre las pautas de consumo de libros, pues además de aumentar el volumen de adquisiciones en bibliotecas, éstos podían ofrecerse a un público más amplio, ya que el número de ejemplares era mayor y menos costoso. Esto culminó unas prácticas lectoras que venían tomando cuerpo desde el siglo XIII, en ámbitos tales como el monástico, el universitario, la corte o las casas nobiliarias. La imprenta y sus consecuencias serían el resultado de un largo proceso de gestación anterior¹⁰.

De modo que a principios del siglo XVI, libro, imprenta y Humanismo, han dado lugar a un modelo de propagación de ideas que, en un primer momento, habría tenido como protagonista a la ciudad de Venecia, con el impresor Aldo Manuzio a la cabeza. En esta ciudad, la imprenta tuvo mayor difusión que en Roma desde que en 1469, la *Signoria* concediera el monopolio de impresión a Juan de Epira, impresor que formaba parte de la colonia de inmigrantes alemanes en la ciudad. Hacia la década de los setenta del siglo XV, muchos impresores se establecen en Venecia. Y en los últimos veinte años de la centuria aparecen aproximadamente una centena de talleres de impresión¹¹.

Sin embargo, tras la primera década del siglo XVI Venecia perderá cierta relevancia en su papel como el centro más significativo en la producción de libros, en pro a otras ciudades comerciales europeas como París, Lyon, Basilea y Amberes, muy influenciadas por el conocido impresor y editor Cristóbal Plantino. Un cambio que va a ir de la mano de hechos tan importantes como la Reforma Luterana y la Contrarreforma Católica, que va a estar presente en la división tanto de los focos de producción como en los contenidos. Pero aún con estas diferencias, en Europa va a crearse toda una red comercial que dará lugar a un verdadero mercado del libro, protagonizado por editores, impresores, comerciantes, vendedores y consumidores.

Y es que existirá una necesidad real de libros impresos. Según los datos ofrecidos por Andrew Pettegree se puede saber cómo entre 1469 y 1500, unas 233 imprentas diferentes trabajaron en Venecia. Una situación que a partir de 1508 se trunca por razón no solo de la situación religiosa sino también política. Hechos como el enfrentamiento con Francia y la *Liga de Cambrai* o el *Saco de Roma*, afectarán

Humanismo, dada la influencia los viajes, las nuevas rutas comerciales y en especial, el fenómeno colonial. Seguiremos pues a este autor y sus dos obras de referencia para la materia: Peter Burke, *El Renacimiento Europeo. Centros y periferias* (Madrid: Grupo Planeta, 2000) y *El Renacimiento Italiano. Cultura y sociedad en Italia* (Madrid: Alianza Editorial, 2016).

¹⁰Frédéric Barbier, *Historia del Libro* (Madrid: Alianza Editorial, 2005), 119-129.

¹¹Colin Clair, *Historia de la imprenta...*, 65-67.

desfavorablemente a la Península Itálica en general y a Venecia en particular. A pesar de esto, durante todo el siglo, Venecia liderará los mercados en España, Portugal, Hungría y Polonia.

Entonces, en el siglo XVI, además de la Península Itálica, con Venecia a la cabeza, serán áreas como la germana, la francesa y la flamenca quienes protagonicen el primer paso para la creación de un mercado del libro. Los impresores, que a su vez eran normalmente los mismos editores, se asociaban unos entre otros para afrontar los procesos de impresión, y autorregulan sus relaciones para evitar disputas entre las distintas casas editoriales. Esto dio lugar a una temprana legislación para organizar el mercado, dado que, al ser una actividad reciente, no contaba con ordenanzas de tipo gremial para proteger los derechos de autoría e impresión¹².

Tras esto, la siguiente cuestión de relevancia es saber cómo se decide qué se lee, pues en el quinientos, publicar un libro no era una elección ni mucho menos sencilla. Que una obra se imprimiese dependía de la viabilidad comercial de la misma. De manera más o menos similar a la actual, los editores se adaptaban a la demanda del mercado, no atreviéndose a editar cualquier cosa. Además, normalmente eran los propios autores de los libros quienes hacían una inversión inicial para cubrir papel, tinta u otros costes¹³. Impresores y editores van a estar constantemente en contacto con quienes necesitaban textos: eruditos de los monasterios, religiosos, de la universidad o para bibliotecas privadas de la corte, la nobleza, y la clase urbana. En numerosas ocasiones eran los propios editores, como comerciantes, quienes imprimían sus libros por interés para sus negocios. Esto es, los demandantes de libros marcaban las impresiones para asegurar su venta, seleccionando aquellos títulos que generasen más beneficios.

Se publica entonces lo que interesa, lo que se reclama por parte del público lector, que da información a cambio de contar con cierta influencia sobre la decisión de los contenidos de las obras. Algunos libros se pedían expresamente de forma personal o por alguna institución civil o eclesiástica. También se daba el caso de que algunos eruditos eran impresores. Podría decirse que era un circuito cerrado de conveniencias. En este mercado, las ferias eran el lugar de encuentro y promoción de las novedades editoriales, pero como señala Pettegree, más importantes eran las redes de relaciones de

¹²Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance* (New Haven: Yale University Press, 2010), 65-73.

¹³Esto evidentemente es un indicio de por qué hay menos literatura escrita por mujeres, además de por muchas otras causas, aunque no significa que no la haya.

carácter personal y profesional que se establecían entre todos los agentes que colaboraban en la creación, difusión y consumo del libro. Estos se mantendrían al día en dicho punto de encuentro, tanto de las innovaciones técnicas como de aquello que se requiere¹⁴.

Por último, como destaca Manuel Peña Díaz, no podemos dejar de pensar esta red de cultura impresa y libresca como una jerarquía permeable y fluida, en la que, aunque la eclosión de la imprenta tuviese lugar en grandes centros urbanos, ésta llegaría a otros centros menores. Además de que no existiría tampoco una división dicotómica entre el ámbito rural y urbano, pues hablamos de libros que circulan a manos de personas que se mueven en distintos puntos geográficos. De igual modo, las órdenes religiosas tendrían un papel crucial en el movimiento de la cultura impresa, por lo que no podemos dejar exentos ni a ciertos grupos poblacionales, ni a ciertos lugares¹⁵.

2.1.2. El texto y sus contenidos: genealogías del saber, genealogías de lo normal

Nos hemos acercado pues al libro como un artefacto de difusión cultural y del conocimiento, que va a encontrar su gran impulso gracias al asentamiento de la imprenta en grandes y medianas ciudades europeas, al perfeccionamiento del formato del libro y, como no, a la mejora de las estampas, es decir, aquellas ilustraciones que acompañan al texto escrito¹⁶. De modo que se asistirá a la eclosión de una tipología de obras cuyo reflejo será el propio sistema socio-cultural elaborado por unos grupos humanos muy específicos, que son quienes poseen el canon hegemónico representativo, que cuentan y describen el mundo tal y como es¹⁷. Obras que forman parte de lo que Valerie Traub ha denominado una *genealogía de lo normal*, motivada por los principios ideológicos del humanismo científico, el cual responde a una reinterpretación de los

¹⁴ Pettegree, *The Book in the Renaissance*, 69-80

¹⁵ Peña Díaz, “Élites y cultura escrita en la Barcelona del quinientos”, 217-229.

¹⁶ Hemos de tener en cuenta para las estampas los dos tipos de grabado, el xilográfico (en madera), y el calcográfico (en metal). Desde principios del XVI y en gran medida a lo largo de todo el siglo, primará el grabado en madera, aunque poco a poco se irá introduciendo el grabado calcográfico, hasta ser prácticamente predominante durante el periodo finisecular. Para una lectura en torno a dicha técnica véase Antonio Moreno Garrido, “Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII”, *Mayurqa* 19, no. 1 (1979): 337-352.

¹⁷ Y nos referimos aquí a canon hegemónico representativo y no a poder representativo porque no podemos obviar la capacidad de los sujetos para su auto-representación/percepción, o la existencia de una cultura *otra/otras* o *subculturas*, que no se corresponden con aquel discurso que figura dentro de la norma. El poder digamos que sería el mecanismo de ejercer la hegemonía representativa. Sobre estos conceptos de poder-hegemonía hemos hablado en el Capítulo 1, nuevamente hago referencia a Merry Wiesner-Hanks, *Gender in History. Global perspectives* (Malden-Oxford-West Sussex: Blackwell Publishing, 2011), 1- 24.

modelos de la Antigüedad Clásica¹⁸. Esta reinterpretación llegaría de la mano del *antropocentrismo*, que situaría al ser humano como centro del pensamiento. Sin embargo, aquí juega la capacidad para delimitar aquello que es humano, pues esta idea antropocéntrica se reduce a los sujetos masculinos. O incluso podríamos afirmar, a los sujetos masculinos europeos y de cierta clase social, que responden a unos ideales predeterminados por el pensamiento hegemónico, es decir, *androcéntrico*¹⁹.

El siglo XVI recoge e impulsa todos aquellos textos que se generan en las primeras décadas, en los cuales, los varones como sujetos y centros políticos, han de ajustarse a unas normas²⁰. El avance de la colonización, sin embargo, trae consigo una serie de cambios que se traducen evidentemente en los textos, entre los que sobresalen los tratados de anatomía, las primeras compilaciones cartográficas, la literatura de viajes, y por supuesto, los numerosos libros de trajes que aparecen a partir de la segunda mitad del siglo. A esto debemos sumar otras tipologías textuales que incorporan diferencias entre los individuos y establecen claras fronteras sociales y corporales, como lo serán los manuales de conducta, muy en relación con la legislación suntuaria. La cuestión religiosa además va a ser una de las grandes claves en este contexto, pues no hemos de olvidar que Europa ha trazado distintos límites entre lo que puede considerarse moralmente aceptable o simplemente herético²¹.

Dicho esto, es imposible abordar la lectura de un texto sin afrontar la corporalidad del mismo, pues ambos son espacios sexuados, como bien apunta Fernando Bouza el cuerpo es como un libro, pues viene predeterminado por una lectura, por un sesgo racial, de género y de clase. Al mismo tiempo los libros contienen una

¹⁸Valerie Traub, “History in the Present Tense: Feminist Theories, Spatialized Epistemologies, and Early Modern Embodiment”, en *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*, Ed. Merry Wiesner-Hanks (Nueva York: Routledge, 2019), 15-53.

¹⁹Para una delimitación del término *androcéntrico* en la historia nos remitimos a la clásica definición de Amparo Moreno Sardà, que lo define como “una determinada visión del desarrollo histórico y su expresión en las ciencias sociales, que se caracteriza por la hegemonía del arquetipo viril que margina, negativiza y silencia la participación de la mujer [mujeres], y de otros grupos considerados inferiores”, en *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica* (Madrid: Horas y horas, 1986), 29.

²⁰Escritos canónicos como *Elogio a la locura* (1511) de Erasmo de Róterdam, *Utopía* (1516) de Tomás Moro, *El príncipe* (1532) de Nicolás Maquiavelo, o *Gargantúa y Pantagruel* (1534) de François Rebelais, entre otros.

²¹Podemos destacar textos como *De humani corporis fabrica* (1543) de Andrea Vesalio, los distintos volúmenes de *Navigazioni et viaggi* (1485-1557) de Giovanni Battista Ramusio, la literatura de viajes, como *Les quatre premiers livres des navigations et peregrinations orientales* (1567) de Nicolas de Nicolay, o la *Admiranda Narratio* (1590) de John White y Tommas Harriot.

corporalidad, son objetos sexuados, pues están creados por un grupo social concreto que responde a unas ideas euro-heteronormativas²².

En “Espacio y género en la Edad Moderna. Retos, problemas y logros de la investigación”, Margarita M. Birriel Salcedo propone que

el espacio/los espacios surgen de relaciones de poder, relaciones que rigen normas, normas que definen exclusión/pertenencia; que hablan de discursos, pero también de prácticas²³.

Y nos parece que esta cita expresa claramente lo que ya venimos hilvanando, pues al final, las prácticas discursivas, como van a ser la producción de textos y sus imágenes, se corresponden con una realidad social que prioriza a unos cuerpos sobre otros. Por ello, el espacio del conocimiento científico, su producción y difusión, es un espacio sexuado, que a su vez genera herramientas que le permiten dar continuidad a esta genealogía.

Volviendo a la idea de Valerie Traub de *genealogías de lo normal*, estas vendrían determinadas por la posibilidad de manifestación de las normas, es decir, de una serie de hábitos que sostienen la idea de “lo normal”. Esta premisa es sustentada tanto por Amanda Flather como por Birriel Salcedo, haciendo alusión al concepto bourdiano de *habitus*, el lugar desde donde se componen las formas del ser. Dentro del *habitus* estos hábitos cognitivos, de interpretación de la realidad surgen en la confluencia de las estrategias de *especialización* compartidas en materiales textuales durante la Edad Moderna. Y de forma explícita, en aquellos de naturaleza científica, como las anatomías, las cartografías o las ilustraciones en crónicas de viaje. Prácticas visuales desde un posicionamiento muy concreto, y que componen espacios en los que opera el sistema sexo-género, aquellas simbologías al interior de las imágenes que como textos, se corresponden a lo que Julia Kristeva, entre otros críticos del lenguaje, determinase como *intertextualidad*²⁴.

Pero además de la sexualidad, otro elemento va a determinar los procesos cognitivos de un texto: la colonialidad. Una colonialidad entendida como una superioridad moral que queda fuera de esa genealogía de lo normal. Del mismo modo que ocurrirá con la sexualidad, la colonialidad en los aspectos culturales dará lugar a una aceptación y asimilación de los contenidos que se producen gracias a las tres

²² Traub, “History in the Present Tense...”, 17-20.

²³ Margarita M. Birriel Salcedo, “Espacio y género en la Edad Moderna. Retos, problemas y logros de la investigación”, en *Mujeres e historia*, Ed. Cándida Martínez López (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016), 89-120.

²⁴ Traub, “History in the present tense...”, 36.

tipologías de colonización que construyen los términos de la modernidad según Aníbal Quijano: la colonialidad del poder, del ser y del saber²⁵. Esta última es la que más nos interesa, porque nos habla del Renacimiento como un momento de creación de la identidad europea a partir del significado que se da a la *otredad*, y que vemos en los textos de cualquier naturaleza. La representación de una serie de textos visuales que muestran imágenes estereotipadas tanto de la sociedad europea como *no europea*, que conlleva la creación de una identidad fija sobre los sujetos que se representan, ejerciendo una colonialidad del saber, una intelectualidad y autoridad creativa que permitirá como poco, ejercer la opresión de aquellos cuerpos que cuentan sobre quienes son contados.

Así, con un lenguaje adaptado a nuestra comprensión actual, podemos decir que esta red de expansión de la cultura textual va a dar lugar a la proliferación de textos con significados claramente misóginos, xenófobos y racistas. Y dentro de estas tipologías comunicativas de la cultura material, las imágenes, como textos visuales, tendrán un papel determinante en la propagación de toda una serie de violencias epistémicas. La cultura textual durante el Renacimiento tendrá entonces una intencionalidad clara desde las bases de los discursos sobre el pensamiento hegemónico que, tanto en el libro como en los grabados concernientes a fuentes científicas, presentarán una innegable autoridad.

Estrategias que van a extenderse en mayor o menor medida a todas las capas sociales, pues un elemento de la propia cultura nunca es inherente del todo a los sujetos que ésta misma conforman. Un escenario además con poca variabilidad de género en relación al público lector, que se va a centrar mayoritariamente en las diferencias de clase, como bien apunta Roger Chartier²⁶. A esto además hemos de añadir que las hegemonías representativas generan una diferencia en la cual la colonialidad será el elemento clave, tanto si hablamos en términos de Europa como de la comprensión de sus confines. El libro de trajes es parte de estas genealogías de lo normal, y supondrá una fuente textual portadora de distintas violencias epistémicas y sistémicas que se reproducen desde el poder hegemónico.

²⁵Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, eds. Santiago Castro-gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 93-126.

²⁶Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia*, 27.

2.2. Origen y confluencias: el libro de trajes y su relación con otras fuentes

Entre 1456 y 1459, el monje camaldulense italiano Fra Mauro, realizaba en su taller el encargo de un mapamundi por parte de Alfonso V de Portugal con la ayuda del cartógrafo y navegante Andrea Bianco. Dispuesto con el sur hacia arriba y el norte hacia abajo –como era usual en la tradición cartográfica islámica– el mapa, a caballo entre dos eras, presentaba todo el mundo conocido hasta el momento, desde África y Europa, hasta Japón y la Isla de Java (1.2). Una tradición, la de documentar, ordenar y clasificar, que desde antaño ya practicaba la ciencia del mundo clásico, y que a través de la cultura árabe, la Europa cristiana heredará entre el medievo y los inicios del Renacimiento.

Sin lugar a dudas, el posterior *descubrimiento* de un Nuevo Mundo marcaría un antes y un después no solo en la ciencia cartográfica, sino en toda la producción científica que nos legaría la cultura material a inicios de la modernidad. Un cambio que afecta a Europa occidental en su propia percepción sobremanera, tras haber perdido la plaza de Constantinopla, quizás por avanzar en otros quehaceres, y ser reubicada territorialmente entre dos mundos: el oriente, que se correspondería con el Imperio Turco, Asia y África, y la apertura hacia el Atlántico. De manera evidente pues, las compilaciones sobre el saber van a cambiar, y cada vez hay un mayor interés en una percepción de la subjetividad a través de la mirada hacia los otros, hacia el resto del mundo. Un mundo que, de manera radical, cambió en 1492.



1.2. Copia del *Mapa de Fra Mauro* (1559).
Museo Correr de Venecia.
Wikimedia Commons

2.2.1. El libro de trajes: un estudio inicial

Es imposible entender el libro de trajes de manera aislada sin contextualizar, como por un producto local sin relación con los otros libros de trajes. Es por ello que, a pesar de recoger aquí un estudio pormenorizado del caso italiano, hemos de tener en cuenta todos los libros de trajes de los que se tiene noción en el espacio temporal que hemos delimitado: desde la segunda mitad del siglo XVI a la primera década del XVII.

Si algo ha quedado claro en las últimas investigaciones sobre el libro de trajes, es la influencia e hibridación que se produce en estos libros, en tanto que no existe conformidad sobre el origen concreto de los mismos. El consenso general es que el primer libro de trajes impreso en Europa, es el de François Desprez, *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages* (1562)²⁷. Sin embargo, en la introducción hemos visto dos posicionamientos muy marcados sobre el origen del libro de trajes que vamos a ver ahora de manera más detenida.

Probablemente el más conocido dada su inserción en el discurso historiográfico anglosajón, es aquel posicionamiento que coloca el origen del libro de trajes en el área germana, con el *Tractenbuch* (1529) de Christoph Weiditz. Theodore Hampe, Carmen Bernis o José Luis Casado Soto, siempre tuvieron muy claro que el conjunto de acuarelas de Weiditz fueron el germen del primer libro de trajes. Ulinka Rublack, si bien no lo entiende como un libro de trajes, también sitúa el origen de éstos en el foco germano. Además, junto a Maria Hayward, incorporan al *Kleidungsbüchlein* o *Libro de los trajes* de Matthäus Schwarz (1520-1560) como parte de esta génesis²⁸. A estos dos, se puede sumar también el *Códice Madrazo Daza* o *Códice de los Trajes* (1546-47) de la Biblioteca Nacional Española, que ya en 1962 Carmen Bernis catalogó y tuvo en consideración dada su gran relevancia con respecto a este contexto²⁹.

En primer lugar, el *Libro de los trajes* de Schwarz resultó una obra excéntrica incluso para el momento en el que nos situamos, pues se trata de una serie de 135 láminas iluminadas en las que se representará a su protagonista en distintos momentos de su vida, en las que el vestido tendrá un papel central (3.2.). Matthäus Schwarz nació

²⁷ Ann Rosalind Jones “Habits, holdings, heterologies: Populations in Print in a 1562 Costume Book”, *Yale French Studies*, no. 110 (2006): 92-121.

²⁸ Ulinka Rublack en *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 187; Ulinka Rublack y Maria Hayward, *The First Book of Fashion: The Books of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg* (Londres: Bloomsbury: 2015).

²⁹ Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: CSIC, 1962). Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018).

en Augsburgo, el 20 de febrero de 1497, en una familia de comerciantes de vino. Muy joven asume responsabilidades dentro del negocio familiar y pronto, su padre lo envía a Venecia, donde mercadea con los vinos. Con 29 años, tras su vuelta a Augsburgo, entra a trabajar como contable para Jakob Fugger, miembro de la famosa familia de banqueros, tras lo cual en 1520 inicia el proyecto de una especie de diario autobiográfico centrado en la apariencia y la autopercepción: una serie de láminas realizadas por el artista Narzis Renner, que comienzan con el nacimiento de Matthäus hasta los 63 años de edad, que en 1561 serían ensambladas para crear un libro. Cada una de las imágenes ofrece información concreta sobre el momento, la edad, el vestido o los materiales que se han usado para su confección. En primer término, la edad nos ofrece un excelente parámetro analítico para observar el curso de vida, es decir, qué se entiende por infancia, adolescencia, juventud, madurez o vejez para un varón de cierto posicionamiento en el Augsburgo del S. XVI³⁰.



2.2. Christoph Amberger (1542).
Retrato de Mathäus Schwarz.
Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid



3.2. Mathäus Schwarz a los 19 años.
Klaidungsbüchlein.
Wikimedia Commons

Entonces, ¿qué significa en este contexto el *Klaidungsbüchlein*? Vemos en él la oportunidad de conocer el relato de la propia percepción, estadíos vitales e incluso la visión de los sentimientos, malestares o momentos de felicidad. Este carácter de auto-representación tiene que ver con el propio desarrollo de la subjetividad en el pensamiento humanista, y que es observable en autores como Durero, quien lleva a cabo algunos de los más conocidos autorretratos de la historia del arte. En Schwarz este

³⁰Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 33-79.

relato es presentado desde el momento antes incluso de su nacimiento, mostrando una genealogía propia, pues en la lámina que inicia el recorrido de su vida, aparecen su padre y su madre embarazada, reiterando que él está dentro del vientre, con lo que deja claro su existencia y proveniencia. Vemos en Schwarz una metodología de auto-observación, de construcción de la subjetividad a través de la propia memoria, de la propia genealogía, sin una necesidad explícita de enfrentarla a unos otros, pues el protagonista de la historia es un solo sujeto

En segundo lugar, sabemos lo mucho que se ha escrito sobre el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz, ya que la simple observación de sus imágenes nos hace entender la curiosidad que éstas suscitan (4.2). Parece ser que la conexión entre éste y el libro de Schwarz está clara, aunque hablemos de personajes diferentes y distintas metodologías de observación. Al parecer, Renner y Weiditz se habrían conocido en Augsburgo, además de que existe un contexto común de relaciones interpersonales, que podemos intuir gracias a los datos del estudio del *Trachtenbuch* de José Luis Casado, pues sitúa a Weiditz en el entorno de los Fugger³¹.



4.2. Zambra morisca en el *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz.
Wikimedia Commons

Christoph Weiditz nace en Estrasburgo, hacia el año 1500, al interno de una familia de artesanos y artistas que habrían tenido contacto con los núcleos de Alberto Durero y Hans Cranach. Además de aquellos saberes que le proporcionase su familia,

³¹Sobre el *Trachtenbuch* de Weiditz nos remitimos a la siguiente bibliografía: José Luis Casado, *El Códice de los Trajes, Trachtenbuch*, (Valencia: Ediciones Grial, 2001); Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2011); Katherine Bond, *Costume albums in Charles V's Habsburgs Empire (1528-1549)* (Cambridge: University of Cambridge, Tesis doctoral, 2017). Aunque desde el proyecto de esta tesis hemos trabajado con las imágenes del estudio histórico-científico de José Luis Casado, éstas pueden disfrutarse digitalizadas en *Wikimedia Commons*: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Trachtenbuch_des_Christoph_Weiditz.

Weiditz se nutriría de su entorno en el camino de su formación. Se especializará como medallista, actividad más o menos rentable y que gozaba de gran popularidad durante el siglo XVI, pues caminaría entre el retrato personal y la propaganda. Parece que a partir de 1525 se traslada a Augsburgo, donde contrae matrimonio, y realiza algunos trabajos para personajes notables del entorno del emperador Carlos V, como lo fueron el obispo Johannes Dantiscus y Cristóbal Müllich, ambos socios de los Fugger. Pero la de medallista no fue su única actividad, pues observamos a un artesano en todos los sentidos. Como grabador llevó a cabo otro tipo de trabajos, así como impresor y editor, por lo que hablamos de un personaje inserto en el mercado del libro.

Sin embargo, Weiditz alimentaba el recelo entre el gremio de plateros de Augsburgo, quienes lo veían como un intruso y un extranjero, lo que llevó a nuestro personaje a buscar el favor del Emperador para que le facilitase su actividad artesanal. Sería su relación con Dantiscus y Müllich, la que le abriese las puertas para llevar a cabo su viaje hasta la corte de Carlos V. Un periplo que debió iniciar entre finales de 1528 o inicios de 1529 y que le permitió alcanzar su objetivo de obtener un privilegio imperial para salvaguardar sus espaldas. Hay constancia de que este privilegio se extendió el 7 de noviembre de 1530, al que siguió otro con fecha del 3 de marzo de 1532, pues nunca cesaron las reticencias contra su persona. Sin embargo, debido a la disputa que pareció extenderse durante toda la vida del artista, saldrían los dibujos por los que hoy en día es conocido. A través de su viaje desde Augsburgo y por la Península Ibérica, Francia e Italia, Weiditz fue documentando aquellos lugares que vio, llevando a cabo una serie de ilustraciones de mujeres y hombres realizando distintas actividades, sobre las cuales llama la atención el vestido. La realidad es que no se sabe con certeza qué fin tendrían estas imágenes, pero posteriormente a su muerte, éstas fueron unidas y ensambladas a modo de libro, el cual a día de hoy conocemos como *Trachtenbuch* o Códice de los Trajes de Christoph Weiditz (1529)³².

El libro, del que probablemente falten algunas láminas debido a su uso y circulación, está compuesto por una sucesión de 154 acuarelas a color llevadas a cabo posteriormente, pues su cuidada elaboración así lo indica. Éstas se suceden como una secuencia³³. Para ella, si bien el vestido es el indicador central en estas imágenes, y así

³²Casado Soto, *El Códice de los Trajes...* 35-40.

³³Este tipo de secuenciación, que para nuestra mirada actual puede tener cierta naturaleza proto-cinematográfica, como se apunta en Rublack, *Dressing Up...*, 189, no es única de Weiditz, pues ya existían desde el medievo los libros de las horas, en los cuales se mostraba la organización horaria y en escenas de distintos grupos sociales, así como en el propio contexto del autor, se populariza la llamada

lo refuerza el breve texto que las acompaña, éstas serían más un ejemplo temprano de observación etnográfica, que un libro de trajes, dado el contexto mismo del autor. Aunque en un principio el Códice de los trajes se creyó una obra anónima, fue Georg Habich quien, en el siglo XX, dispondría las claves para averiguar su autoría. Dicho conocimiento sobre el autor y su obra se completó con el estudio que en 1927 Teodoro Hampe realiza sobre las mismas, con la publicación de los dibujos en blanco y negro, y la traducción de los textos en alemán, español e inglés, además de un elaborado estudio introductorio. Sin embargo, José Luis Casado propone un recorrido diferente frente a aquel dispuesto en el estudio de Hampe, que propuso una ruta completamente a pie. Casado propone una ruta alternativa que hace uso de la vía marítima, y que conectaba los Países Bajos con los puertos del Cantábrico, ordenando el itinerario de la siguiente manera: de Augsburgo o Estrasburgo – río Escalda – Fuenterrabia – Santaner – Valladolid – Toledo – Granada – Zaragoza – Barcelona – Rosellón – Languedoc – Génova y vuelta³⁴.

Para finalizar con el caso de Cristoph Weiditz, venimos a reiterar lo que ya en su día dictaminó José Luis Casado, que a día de hoy es una sentencia más que aceptada, y es que estas imágenes sentaron la mayor parte de los modelos representativos de los libros de trajes que se van a producir más adelante, a partir de la segunda mitad del siglo. Las figuras del *Trachtenbuch* muestran arquetipos, modos del ser que se fijan a través de características específicas. Esto es más que evidente si enfrentamos por ejemplo la imagen de las mujeres moriscas de Granada a las posteriores representaciones sobre ellas en las planchas de Enea Vico o el *Trachtenbuch* (1577) de Jost Amman y Hans Weigel (*Capítulo 6 – 56.6-71.6*)³⁵.

Por último, en esta vertiente del debate, hemos de situar el *Códice Madrazo-Daza*, que entró en la Biblioteca Nacional Española como compra de la colección privada de las hermanas Daza de Campos³⁶. Si bien en su día Carmen Bernis no pudo

literatura del cordel, en la cual también se escenificaban ciertas escenas de la trama, Luis Díaz Viana, “La imprenta y la voz: De la compleja oralización de la Literatura de Cordel en España”, *Música oral del Sur: revista internacional*, no. 4 (1999): 53-68.

³⁴Este es el modelo de recorrido que propone Casado Soto, *El Códice de los Trajes...* 53-58.

³⁵Casado Soto *El Códice de los Trajes...*, 49-52; Rublack *Dressing Up...*, 187-193.

³⁶La primera información sobre Códice Madrazo-Daza y el fondo de la familia Daza Campos nos la ofrece Carmen Bernis en *Indumentaria española en tiempos de Carlos V...* 60, notas 137 a 143. Otros estudios posteriores reconocerían la casi exacta datación que ofrece Bernis en su momento, como han sido los análisis llevados a cabo por Teresa Mezquita Mesa desde el Departamento de Patrimonio Bibliográfico de la BNE, “El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional de España”, *Goya: Revista de arte*, no. 346 (2014): 16-41; “El código de trajes, la moda en el siglo XVI”, *Descubrir el arte*, no. 235 (2018): 54-60; Y el estudio complementario a la edición facsímil de Clara Sánchez Quirino y Sergio

ofrecer una fecha concreta, los estudios más actuales sitúan al Códice Madrazo-Daza entre los años 1546-1547, y las ciudades de Núremberg y Augsburgo, gracias al estudio del papel y las filigranas. Hemos de destacar la composición de la obra a modo de secuencia, la plástica de las imágenes, los usos del color, y la disposición de las mismas en grupos de personas, muy delimitados tanto por sexo, como territorialmente, y su claro paralelismo con la obra de Weiditz (*Capítulo 3 – 68.3*). Junto a este códice, gracias a la tesis doctoral de Katherine C. Bond, hemos sabido de una obra *hermana* de este códice, conocido como *Códice de Christoph von Sternsee* (d. 1560), y que se guarda en la Biblioteca del Museo Stibbert de Florencia³⁷.

Finalmente, es importante resaltar cómo en estos primeros códices, la subjetividad se construye mediante el relato de la diferencia y la documentación de lo otro, lo cual sin embargo no ocurre en el *Kleidungsbüchlein* de Matthäus Schwarz. Pero todos subrayan la clasificación sociocultural a través del vestido, proponiendo un importantísimo marcador para el contexto, junto a una secuenciación de comportamientos y actividades de la vida humana, asociados a distintas edades, territorialidades, clases sociales, roles de género y cuestiones étnico-raciales. Modos del ser que se construyen desde la experiencia propia o la observación –directa o indirecta– de distintas colectividades.

Sin embargo, tras haber señalado esta genealogía que para numerosas figuras expertas sobre el tema parece estar bien clara, el artificio de crear un tipo para la posterior aparición del libro de trajes como tal, se ha atribuido a otro autor desde la vertiente italianófila del debate, que es poco tenido en cuenta dentro del ámbito de estudio germanófilo: el artista Enea Vico. Aunque si bien es cierto que Weiditz establece los arquetipos visuales, parece ser que fue Enea Vico el nexo directo entre éste y el primer libro de trajes reconocido, aquel de François Desprez.

Jeaninne Guérin Dalle Mese defendería que fue a partir de la circulación de las planchas de Enea Vico, cuando las compilaciones sobre indumentaria empiezan a popularizarse. Sin embargo, esto es más que discutible viendo todo lo anterior, por lo que el tema no es tan simple. Ha sido en este caso Larissa Carvalho quien, en los

Ballester Redondo, que hace unos años editaría la Biblioteca Nacional, *Códice de trajes (Res/285). Libro de estudios* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019), el cual por razones de tiempo y contexto no hemos podido consultar para este trabajo.

³⁷Katherine Bond, “Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V”, *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530-79.

últimos años, ha tratado de colocar a la figura de Vico en su lugar, además de dar pie a una interpretación más heterogénea sobre el surgimiento del libro de trajes, en un contexto donde la producción artística y artesanal está en constante movimiento³⁸.

La vida de Enea Vico se conoce gracias a la información que arrojan tanto sus contemporáneos, como el estudio mismo de su producción material. Aun en vida, Giorgio Vasari le dedicó una página en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550). También se han conservado algunas de las cartas del escritor Pietro Arentino, con quien mantuvo una intensa relación epistolar; además de sus colaboraciones con editores e impresores como Lodovico Dolce y Anton Francesco Doni.

Sobre Enea Vico sabemos pues que nació en Parma en 1523, y que fue bien conocido en su tiempo como anticuario, historiador y experto en numismática, considerándose incluso precursor de dicha disciplina. Aunque falleció relativamente joven, en 1563, parece que su vida fue un ir y venir, llena de cambios y de constante trabajo y producción artística. Huérfano tanto de madre como de padre a muy corta edad, queda bajo la tutela de su tío, Camillo Vico, un hecho que sin duda marcará toda su posterior existencia. Aparentemente, dada la innata capacidad del joven Enea, entra como aprendiz en el taller de Parmigiano, y posteriormente, continúa su formación en Roma, en torno al año 1540. Su primer contacto importante en esta ciudad fue el editor Antonio Lafreri, momento en el que comienza a potenciar su capacidad como grabador. Posteriormente, trabajará para los editores Tommaso Barlacchi y Antonio Salamanca. Su carácter humanista vendría acrecentado tras su estancia en Roma, después de establecer contacto con los restos arqueológicos de la Antigüedad Clásica.

Unos años más tarde se le sitúa en Florencia, donde parece que estuvo activo por un periodo en el círculo de la corte de los Médici. Aquí alimentaría aún más el gusto por lo clásico y por la numismática. En el año 1546 la documentación lo sitúa en Venecia, pues en la Biblioteca Marciana, se conserva la petición de un privilegio por parte de Vico para poder ejercer su profesión como artesano en la ciudad. Al parecer, habría tenido problemas para mantener la originalidad de sus trabajos en Florencia, por lo que decidió alejarse a la más liberal ciudad de Venecia, donde se abre camino en los círculos humanistas, trabajando especialmente con Anton Francesco Doni. En 1550 pasa a

³⁸Jeaninne Guérin Dalle Mese, *L'Occhio Di Cesare Vecellio: Abiti E Costumi Esotici Nel '500* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998); Larissa Carvalho, "Vico a Vecellio: indagações sobre a circulação de modelos nos livros de trajes do século XVI", *Figura: Studies on the Classical Tradition* 8, no. 1 (junio 2020): 184-210.

formar parte de la *Accademia dei Pellegrini*, cuyo promotor fue Cipriano Morosini, de quien Vico lleva a cabo un grabado. En esta academia se darían cita otros artistas e intelectuales como Tiziano, Bordone o Sansovino. es por tanto en Venecia donde Vico encontró su lugar, y pudo realizarse como humanista³⁹.

En el año 1548, como artista consolidado, lleva a cabo los grabados de la obra *Le immagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli Imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, en coedición y autoría con Antonio Zantani. Dicho trabajo fue innovador dado que no se limitaba a la exposición de tipos de monedas de la antigüedad clásica, sino que mostraba grabados de monedas con su anverso y reverso, junto a la historia de los personajes que en ellos aparecían: algunos emperadores romanos destacados⁴⁰. Esta obra otorga a Eneas Vico mucha fama y prestigio, por lo que en 1550 decide llevar a cabo un viaje por los territorios del Imperio hasta Augsburgo, sede imperial en aquel momento, donde también se encontraba su colega Tiziano Vecellio, uno de los pintores preferidos por el emperador. Es aquí, donde Vico entrega personalmente un grabado a Carlos V de su busto, que fue alabado y recibido con gratitud. Tras el citado suceso, Enea Vico se entregó al estudio, y será algunos años más tarde, en 1557, cuando publique una de las obras por las que más se le conoce en solitario: *Le imagini delle donne auguste intagliate in stampa di rame: con le vite et dispositioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche*.

La prematura muerte de Vico en 1567, dejó atrás sin lugar a dudas, un personaje con talento innato, pero para el tema que aquí nos atañe, el interés pesa sobre uno de sus menos conocidos trabajos, dos series láminas que exponen a personas de diversas partes de Europa, cuyas características y similitudes en la composición de los personajes, son más que similares respecto a la obra de de Christoph Weiditz: *Costumes espagnols du XVIIe Siècle* (mediados del siglo XVI), conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia y *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* (mediados del siglo XVI), conservadas en la Biblioteca del Museo Rijks de Ámsterdam. Es por este hecho que no podemos

³⁹Giulio Bodon, *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1997), 15-46; Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, *Enea Vico*: <https://www.treccani.it/enciclopedia/enea-vico>

⁴⁰Aunque durante años se consideró la autoría de la realización de la obra como exclusiva de Vico, algunos estudios como el de José Ignacio San Vicente y Juan Santos Yanguas, "Algunas consideraciones sobre las grabaciones de las monedas en el libro de Enea Vico *Le immagini con tutti i riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, (Venecia) 1548", en *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005), han demostrado que la obra se hizo en colaboración de ambos personajes, y que Zantani no se limitó solo a ser editor de la misma.

afirmar que el trabajo de Vico llegase a ser un gran proyecto editorial como los otros del autor, y que la circulación de estas estampas no fue tan amplia, pero sí lo suficiente para que las imágenes tuvieran gran relevancia.



5.2. *Costumes espagnols du XVIe Siècle* (mediados del siglo XVI). BNF



6.2. *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* (mediados del siglo XVI). BM Rijks

El problema hasta hace unos años, era que no había surgido el interés por esta cuestión en abierto, hasta la publicación de la tesis doctoral de Larissa Carvalho en 2018. Será esta investigadora quien se haga las pertinentes preguntas sobre las planchas de Enea Vico, su posible conexión con Weiditz, y la importancia de ambos para la circulación de estos diseños en el surgimiento del libro de trajes.

Parece ser que fue el viaje de Vico a la Corte Imperial en 1550, el punto de inflexión en este caldo de cultivo propicio para el advenimiento de un nuevo *género editorial*, pues en ese momento se darían todos los condicionantes para que ello se produjera. Se entiende que pudo haber un encuentro entre Enea Vico y Christoph Weiditz, en el cual el primero pudo tener acceso a las láminas que el segundo elaboró tras su recorrido unos años antes.

Esto se puede confirmar observando la ineludible semejanza entre las estampas de uno, y los dibujos del otro, además de estar dispuestas al reverso, signo de que hubo una observación frontal por parte de Vico, que, al momento de la estampación, daría como resultado que las figuras se viesen al contrario (*Capítulo 6 – 2.6-3-6*). A esta comparativa, se suma aquella de las estampas de Vico con las del libro de trajes de

François Desprez, en las cuales ocurre lo mismo. En el resultado de las estampas de Desprez, se ve cómo se habrían observado de frente las planchas del Vico y su puesta en escena al contrario en el momento de estamparse.

¿Cómo demuestra Carvalho que Desprez observó las estampas de Vico y no las de Weiditz? En primer lugar, por esta secuenciación de imágenes en reverso, porque si hubiese observado las de Weiditz estarían del mismo lado que las del Vico; y en segundo lugar por la ubicación de una de las series de las láminas de Vico en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de Francia, que parece fue obtenida por Catalina de Medici, con quien Desprez y Breton tendrían una estrecha relación como mecenas del arte. De igual manera, propone que la presencia de Tiziano en el viaje de Enea Vico, abre la posibilidad tanto de una posible presencia de su sobrino Cesare Vecellio –quien a finales de siglo llevase a cabo la mayor de las compilaciones de trajes– o que Tiziano provocase posteriormente en Cesare el interés por este tema.

De todos modos, pudiera o no ocurrir este suceso, lo que queda claro es que hay una atracción evidente en torno a ello, y que fue una cuestión recurrente entre los artistas, grabadores, impresores y editores del momento. Sin lugar a dudas son curiosas las grandes similitudes entre las experiencias vitales de Christoph Weiditz y Enea Vico, y las analogías entre los dibujos de uno y los grabados del otro, aunque no por ello han de ser obviadas las enormes diferencias morfológicas entre sus obras. Catherine Gaignard hace hincapié en esto, proponiendo que el hieratismo de las imágenes y la ausencia de fondo en las planchas de Enea Vico puede dar a entender que éste se concentre sobre el vestido de manera más específica⁴¹.

Entre Mathäus Schwarz y Vico se suceden, como vemos, grandes cambios en las variables metodológicas de auto-representación, coincidiendo con el propio sustrato filosófico. En un primer momento se extiende un interés por el sujeto en sí, por el yo – como parte del pensamiento antropocéntrico– que posteriormente lleva a un interés por lo otro. Esto se debe a un contexto de variación de la noción social, política y geográfica, donde Europa se sitúa en el centro del discurso.

Dicho esto, de forma sucesiva, todos los libros de trajes van a nutrirse de los mismos modelos visuales –basta el compararlos– aunque en ciertos casos no sepamos a ciencia cierta su fuente original de referencia. Ello demuestra que no hay mucho sentido

⁴¹Catherine Gaignard, “La société andalouse au XVIe siècle d’après les dessins d’Enea Vico, de Weiditz et de Hoefnagel”, en *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, dir. Jean Louis Guerena (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2017), 13-22.

en la extrapolación de un debate en torno al libro de trajes, pues hablamos de un contexto heterogéneo y fluido, en el cual los artistas se mueven de forma continua, y no hay una significación de nación propiamente dicha –entendido como unión política y territorial– sino que vemos más una expresión sobre la cohesión y semejanza cultural en distintas extensiones territoriales, así como la división entre los ámbitos rural y urbano. Lo que sin embargo si consideramos muy importante aquí, es el análisis de casos de estudio concretos, es decir, de fondos antiguos específicos, que nos arrojen datos sobre cuáles son los mercados que influyen en las distintas zonas de Europa, así como sobre aquellas obras que tuvieron mayor difusión y popularidad, tal y como veremos unas páginas más adelante.

Volviendo ahora pues a lo consensuado, y avanzando más allá de los debates en torno a su origen, se entiende que el primer libro de trajes es aquel que imprime Richard Breton y cuya autoría se ha atribuido a François Desprez, supuesto artífice tanto de los textos de la obra, como de los grabados, que aúnan figuras tanto humanas como monstruosas junto a su descripción: *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages* (1562). El volumen sería dedicado a Enrique de Navarra, y es en dicha dedicatoria donde aparece la firma de François “Deserps”, una errata de imprenta. El propio Desprez hace referencia sobre el origen de algunas de las estampas, inspiradas en los dibujos de Jean François della Rocque, Sieur de Roberval, y de un mercante portugués de quien dice haber obtenido las imágenes de la pareja de salvajes brasileños o aquellas imágenes referentes al continente africano.

Respecto a este libro, que tiene varias reediciones debido a su éxito, se puede afirmar que es el primero de esta tipología porque, en primer lugar, se presenta propiamente como un libro en cuanto su estructura se refiere⁴². Y en segundo lugar así lo expresa de forma clara tanto en el propio título, *Recueil de la diversité des habits*, como en la introducción. A parte de ser el primero de esta tipología, el de Desprez es un

⁴²Nos referimos aquí tanto a su estructura material (soporte en papel, estructura en bifolio, o encuadernación mediante la sucesión de cuadernillos, etc.), como formal (anteportada, frontispicio, portada, título, autor, editor, etc.) elementos a través de los cuales podemos reconocer al libro antiguo que va a fabricarse a partir del XVI. Para una lectura específica sobre estas cuestiones véase el manual de Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo* (Madrid: Editorial Síntesis, 2003), tercera y cuarta parte, “Estructura material de libro antiguo” y “Estructura formal del libro antiguo”, 135-247.

libro cuanto menos peculiar, que se asocia a la respuesta que genera la necesidad de observación y salvaguarda de la información, de un conocimiento científico que se mueve entre las fronteras de la subjetividad y la otredad. Ann Rosalind Jones habla del libro de trajes de Desprez como una especie de *gabinete de curiosidades* en formato libro, un proto-museo en el que, aunque no de manera real, se presentan una serie de cuerpos conocidos y extranjeros para ser observados, de los cuales sus editores, impresores y autores se lucran⁴³.

Recurriendo de nuevo al título, en su siguiente parte *qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages*, éste nos otorga la idea de globalidad, de la visión del todo conocido, de un viaje grabado en papel que va desde Europa hasta los confines del mundo, y el autor asegura a la persona receptora del texto, un recorrido no solo por lo cercano, sino por lo desconocido. Un camino que va a responder a una disposición concreta de las imágenes enfrentando lo importante, o lo que se entiende cabe dentro de los límites interpretativos del lector, a lo maravilloso o lejano, que en ocasiones se definirá acudiendo a terminología que se corresponde a la visión moral tanto del autor como su época, y resaltando aquello que puede considerarse como amoral o incluso repulsivo.

Ambos creadores del libro serían afines al protestantismo por lo que elaboran una crítica directa al lujo y la ostentación. El vestido muy ostentoso se entenderá como sinónimo de frivolidad y vanidad. La burguesía con afán de riqueza se observa como un mal frente al artesanado, y el tratamiento de algunas figuras femeninas ligadas al catolicismo son expuestas con verdadera misoginia. También se insiste en la continuidad atemporal del vestido respecto a lo extranjero o no-europeo. Y por último hay una crítica directa a las figuras notables de la iglesia católica, con seis grabados grotescos de hombres eclesiásticos. Para no extendernos aquí más de lo debido, hemos de insistir en lo que queda claro del libro de Breton y Desprez, y es la estructura jerárquica que impondrá a unas personas sobre otras, respondiendo a cuestiones de clase, género, etnia o raza, que será el esquema propio de los distintos libros de trajes en adelante, cada uno con sus particularidades.

El siguiente libro con el que nos encontramos, será el *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (1563) de Ferdinando Bertelli, que contará con una reedición en 1569. Los grabados de Bertelli han sido fundamentalmente llamativos a la comunidad

⁴³Ann Rosalind Jones, "Habits, Holdings, Heterologies. Populations in Print in a 1562 Costume Book", *Yale French Studies* 110 (2006): 95-97.

de especialistas, debido a que, en su mayoría, son copias directas de las planchas de Eneas Vico, a excepción de unas cuantas. Morfología, disposición y diseño de las imágenes, siguen la misma composición, pero podemos confirmar que no provienen de la misma matriz, ya que se presentan al reverso, con lo cual, son réplicas casi exactas. Por esto, se ha especulado mucho respecto a que Vico fue maestro de Bertelli, o que este último trabajase para el primero y viceversa. Pero los datos biográficos no arrojan certeza sobre esto, con lo cual no pensamos que hablar de una relación jerárquica entre ambos sea lo más acertado, sino que observando lo que nos cuentan las fuentes, lo más probable es que fueran colaboradores asiduos.

Seguidamente en 1572, aparece el *Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies*, impreso en Amberes, en casa de Gilles van den Rade (Aegidius Radaeus). Como autor de la obra, figura Ioannis Sluperi y Jean Bellère como grabador. De este libro se conocen pocas ediciones, y además sus autores tampoco se han relacionado con el estudio de los libros de trajes. Particularmente pequeño, tiene sin embargo una estructura muy marcada, en la que encontramos un preámbulo, una dedicatoria y un índice detallado en latín. Respecto al contenido, las imágenes, xilográficas y en blanco y negro, van acompañadas de un texto en latín y francés, que hace referencia a aspectos varios de la persona que se representa, no solo del vestido, sino sobre sus costumbres y actitudes⁴⁴.

En 1577 surge el que será uno de los más relevantes y llamativos libros de trajes para la historiografía actual, dada su composición. Nos referimos al *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti* de Jost Amman y Hans Weigel, impreso en Núremberg⁴⁵. A pesar de ser uno de los más extendidos, pues encontramos copias en diversas bibliotecas del continente y del Reino Unido la obra no tuvo una segunda edición, probablemente debido al coste, y porque sus autores se centraron en otros proyectos (Tabla 1.2. – apartado 4). Como pintor y grabador, a Jost Amman se le atribuyen multitud de trabajos, aunque en la obra ambos personajes aparecen como autores, impresores y editores.

El tamaño del *Habitus praecipuorum* es considerablemente grande, tal vez por eso no tuviese una segunda edición, pues debió resultar una empresa bastante costosa, y además las imágenes se distribuyen a hoja, es decir, no se aprovecha el papel a doble

⁴⁴Ioannis Sluperi y Jean Bellère, *Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies* (Amberes: en la imprenta de Gilles van den Rade, 1572).

⁴⁵Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti* (Núremberg: en la imprenta de Hans Weigel, 1577).

cara. El libro se compone de una portada grabada bastante particular en la que se muestran escenas de la expulsión del paraíso de Adán y Eva, así como la representación humana de todos los continentes conocidos, Europa, Asia, América y África. En este caso, la protagonista es la imagen, que va acompañada de un título en latín y un pie en alemán, que es más extenso dependiendo de la cercanía del lugar con los autores y la persona que se representa. Algunos de los ejemplares que se conocen están a color, pues el tamaño de las imágenes se presta a ello, pero otros se han conservado en blanco y negro. La obra consta de una introducción⁴⁶.

También en 1577, publicado por Caspar Rutz y con estampas de Abraham de Brüyn, se imprime en Colonia el *Omnium Poene Gentium imagines, ubi oris totiusque corporis & vestium habitus*⁴⁷. Este se trata sin duda de uno de los más primigenios macroproyectos que responden al fenómeno de aparición y difusión del libro de trajes, antes de los de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio. No muy conocido, y en ocasiones injustamente confundido con sus posteriores en el área germana, e incluso con la obra de Bartolomeo Grassi, el *Omnium Poene Gentium* agrupa todo un estudio inicial por lugares, junto a las imágenes de las gentes que ocupan dichos espacios, insistiendo en el hábito como marcador. En el estudio aparecen territorialmente representadas las áreas de Europa, Asia y el norte de África, sobre las que se ofrecen detalles socio-políticos y culturales de los diversos emplazamientos, que ayudarán al lector a comprender mejor la compilación de imágenes que reúne a continuación. Las imágenes, calcográficas y en blanco y negro, se sitúan en un número de entre tres y cinco por hoja, de manera apaisada, y en ocasiones recreando algunas escenas. Respecto al norte de África y el Imperio Otomano. Además cabría destacar que recoge algunas de las pocas imágenes sobre la comunidad hebrea que aparecen en los libros de trajes.

De manera posterior, Jost Amman saca a la luz un nuevo trabajo junto a François Modius, Gynæceum, *Siue Theatrum Myliervm, In Quo Praecipvarvm Omnium Per Evropam In Primis, Nationvm, Gentium, Popvlorumque, Civiscvunque dignitatis, ordinis, status, conditionis, professionis, ætatis, foemineos habitus videre est, Artificiosissimis Nunc Primum figuris, neq vsquam antehac pari elegantia editis, expressos a Iodoco*

⁴⁶Para un estudio específico sobre este libro de trajes véase Rebeca García Haro Raúl Ruiz Álvarez y Margarita M. Birriel Salcedo, “Vestirse y diferenciarse: las mujeres de la Península Ibérica en el Trachtenbuch de Jost Amman y Hans Weigel”, *Sharq Al-Andalus* [aceptado].

⁴⁷Caspar Rutz, *Omnium Poene Gentium imagines, ubi oris totiusque corporis & vestium habitus* (Colonia: en la imprenta de Caspar Rutz, 1577).

Amano (1586). Este nos ofrece una visión sobre los principales tipos femeninos en Europa según su condición, clase social, profesión y costumbres.

En 1581, Abraham Brüyn, lleva a cabo el *Omnium Pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae*, en la ciudad de Amberes, con una estructura similar al anterior. Algunas imágenes son nuevas pero otros tipos son reutilizados, llegando a ser idénticos, por lo que podríamos afirmar que las calcografías pertenecen a la misma matriz. La novedad de este libro es que carece de estudio introductorio, se centra más en los dominios del imperio y su jerarquía político-religiosa, y que en algunas hojas se disponen un gran número de figuras humanas. Encontramos ejemplares de esta obra en la Biblioteca Nacional de España y en la de Francia.

Más tarde, en la primera década del siglo XVII, aparece una copia casi idéntica de esta obra firmada por el grabador Joss de Bosscher y que ha sido fechada hacia 1610. Y decimos casi idéntica porque, aunque si bien copia todas las imágenes de Brüyn, añade tipos nuevos que se corresponden con la obra de Pietro Bertelli, y que se muestran agrupados en un número de hasta catorce figuras. Encontramos un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Francia. Y finalmente en el mismo año, Caspar Rutz edita otro libro de trajes junto al grabador francés Jean Jacques Boissard, el *Habitus variarum orbis Gentium* (1581). Este libro incluye una introducción sobre los autores y una compilación posterior de imágenes calcográficas que se disponen religiosamente de tres en tres. Encontramos ejemplares en la Biblioteca Nacional Española y de Francia.

Tras estas impresiones del área germano-francesa, eclosionan numerosas impresiones en el área italiana que como veremos de forma más específica en el estudio archivístico, van a suponer para algunos de sus editores, proyectos de gran envergadura y proyección profesional. En el año 1585, encontramos el libro de Bartolomeo Grassi *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame*, impreso en Roma, y que toma su estilo de las ediciones de Rutz, Bruyn y Boissard, con un libro apaisado, que presenta varias figuras en la misma página. Encontramos un ejemplar tanto en la Biblioteca Nacional Española como en la Biblioteca Nacional Francesa, aunque éste último está catalogado con el título de *Recueil de costumes étrangers*, fechado en 1581, y cuya autoría ha sido atribuída a Jean Jacques Boissard, ya que al ejemplar le falta su portada, aunque parece estar completo en todas sus estampas.

Después llega el gran proyecto de Pietro Bertelli, hijo de Ferdinando Bertelli, quien lleva a cabo una obra en tres volúmenes que edita de forma consecutiva, el *Diversarum nationum habitus centum* (1589, 1591, 1596). Entre el segundo y el tercer

volumen de la obra de Pietro Bertelli, aparece otro libro de trajes, de la mano del editor e impresor Alessandro Fabri, *Diuersarum nationum ornatus cum suis iconibus in aes incisus longe accuratius quam antea cumque suis duobus ordinibus quorum unus est summi pontificis alter uero sfrenissimi* (1593). De este libro de trajes, al cual no hemos tenido acceso ni física ni digitalmente, se conoce muchísimo menos que del resto. Nuestra fuente aquí ha sido Larissa Carvalho, gracias a la cual hemos conocido esta obra que según el registro que nos ofrece la New York Public Library, es una copia muy semejante pero no llega a ser del todo igual. De hecho, las diferencias son bastantes evidentes comparando las imágenes a las que hemos podido tener acceso⁴⁸.

En 1590, vería la luz el primer libro de Cesare Vecellio, como un macroproyecto que como él mismo expresa en la introducción a la obra, le llevó gran esfuerzo. Sería el *Habiti antichi et moderni di duerse parti del mondo* (1590). La de Cesar Vecellio será sin lugar a dudas la obra más monumental de las conocidas hasta el momento, como un verdadero programa de recolección precisa y compleja sobre el vestido y las costumbres de distintas partes del mundo. Unos años más tarde, Vecellio edita un segundo libro, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598), que amplía la información del primero, y al que además cambia los textos que describen a las imágenes, que serán escritos tanto en italiano como en latín, otorgando un carácter más universal a la obra. Estos dos libros suponen una macroempresa editorial, por su longitud, cantidad de imágenes, y riqueza descriptiva de los textos.

Por último, el ciclo de libros de trajes para este periodo puede concluirse con los editados por Giacomo Franco, quien habría trabajado como grabador la mayor parte de su vida, en talleres como el de Pietro Bertelli y otros notables editores e impresores de la zona de Venecia. En sus últimos años deja su propia impronta con dos libros de trajes llevados a cabo con una riqueza y precisión en las calcografías, que marca un antes y un después en el estilo y la plástica de esta tipología documental. Pues como bien señalaba hace unas décadas el profesor Antonio Moreno Garrido, entre el final del siglo XVI y el comienzo del XVII, el grabado xilográfico daría paso plenamente al calcográfico, manteniéndose como la técnica preferida por los artistas⁴⁹. Los dos libros de trajes de Franco serán *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima*

⁴⁸Larissa Carvalho, *Mapeando os livros de trajes do século XVI ea literatura de moda no Brasil* (Campinas: Universidad de Campinas, tesis doctoral, 2018), 81.

⁴⁹Antonio Moreno Garrido, "Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII", *Mayurqa* 19, no. 1 (1979): 337-352.

*Signoria*⁵⁰, con fecha de 1610, el segundo, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame*⁵¹, con fecha de 1614.

Para concluir este estado sobre los libros de trajes que se conocen en la actualidad de modo general, hemos de hacer alusión a otra tipología libresca muy semejante al libro de trajes que no hemos tenido presente en esta investigación, pero que sin embargo también tuvo espacio y relevancia en este contexto, especialmente en territorio alemán. Son aquellos libros que documentan en exclusiva hábitos de la indumentaria militar y eclesiástica, que también serán populares en este periodo, aunque no hayan tenido un trato tan pormenorizado por la historiografía como el libro de trajes⁵².

2.2.2. La cartografía y la crónica de viaje

Dentro de las genealogías del saber que se crean a partir de los textos icónicos del Renacimiento, destacan la cartografía y la crónica de viaje, con las cuales el libro de trajes mantendrá una estrecha relación, tanto por sus métodos de producción, como por ser dos de las principales fuentes que lo nutran, hasta el punto de que en ocasiones, la línea que separe a unos textos de otros será muy delgada. Antonio Sánchez nos acerca el concepto de *metamorfosis* entendido como aquellos cambios que acaecen en Europa durante el Renacimiento en todas las direcciones. En este camino de transformación, la cartografía se convierte en una herramienta esencial para delimitar y expresar tanto la propia realidad como la de otros mundos, por lo que podemos entenderla como el género científico por excelencia, pues el cartografiar presentará múltiples variantes⁵³.

⁵⁰Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria* (Venecia: en la imprenta de Giacomo Franco, 1610).

⁵¹Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (Venecia: en la imprenta de Giacomo Franco, 1614).

⁵²Marion McNealy, *Landsknecht woodcuts: Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte* (Washington: Nadel und Faden Press, 2013).

⁵³Antonio Sánchez, "Ciencia y cartografía en el mundo moderno: el dominio de la cultura visual", *Asclepio. Revista de historia de la medicina y de la ciencia* LX, no 1 (2008): 281-312; "La voz de los artesanos en el renacimiento científico: cosmógrafos y cartógrafos en el prelude de la nueva filosofía natural", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI 743 (mayo-junio 2010): 449-460; "Between imperial design and colonial appropriation: the Relaciones Geográficas de Indias and their pinturas as cartographic practices in New Spain", *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 9, no 1 (2014): 1. Para obras monográficas de referencia contamos con la de John Brian Harley, *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005); Ricardo Padrón, *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2004); David Buisseret, *La revolución cartográfica en Europa 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento* (Barcelona: Paidós, 2004).

Desde finales de la Edad Media, la cartografía empieza a especializarse, primero en el área italiana y posteriormente en la germana, para extenderse por toda Europa de manera amplia durante el siglo XVI. Margarita M. Birriel destaca cómo dichos cambios que se suceden a partir de la segunda mitad del siglo XV apuntarán a la necesidad de ordenar, de autoconocerse y de conocer, de retratar lo desconocido. En Europa, la cartografía será pues, la disciplina que inicia esta tendencia científica, cuyos orígenes se remontan a la obra de Ptolomeo, dando paso a lo que Jeannine Guérin Dalle Mese denominaría “el Siglo de Oro de la iconografía cartográfica”⁵⁴.

En los términos de la primera mitad del XVI, se generalizan especialmente los atlas⁵⁵ que proveerán información exhaustiva sobre los lugares que representan, sobre todo aquellos que se dediquen a las vistas de ciudades concretas. Destacan obras como la *Universalis Cosmographia* (1507) del cartógrafo Martin Waldseemüller, que se trataba de una edición revisada de la *Geografía* de Ptolomeo; los trabajos de Sebastian Münster como la *Weltkarte* (1532) o la *Mappa Europae* (1536); el de Werner Rolevinck, *Fasciculus Temporum* (1474), *Las Crónicas de Núremberg* de Hartmann Schedel (1493); y el atlas de Guillaume le Testu, *Cosmographie Universelle selon les navigateurs, tant anciens que modernes* (1555-1556). A nivel representativo, Elisabeth Eisenstein insistió en cómo hay una continua repetición de los modelos que se usan para la composición de ciudades en los primeros incunables, que en ocasiones se hacen con el mismo taco. Esto da lugar a que algunos centros urbanos se conciban iguales a excepción de ciertos detalles. Se trataba evidentemente de una cuestión de ahorro de tiempo y mano de obra⁵⁶.

Sin embargo, la cartografía no habría tenido ningún tipo de posibilidad sin el elemento más importante para su concepción: el viaje y su consecuente género científico-descriptivo, la crónica de viajes. Ésta se despliega por Europa ya a finales de la Edad Media, siguiendo el hilo de las rutas comerciales y la diplomacia. De forma similar a la cartografía, la crónica de viajes, respondería a este sentido de ordenar y documentar, aunque con sus características específicas. Respecto a su surgimiento, Gabrielle di Falco habla de una mimesis del viaje entre la cultura clásica y la

⁵⁴Jeannine Guérin Dalle Mese, *L'occhio Di Cesare Vecellio: Abiti E Costumi Esotici Nel '500* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998), 10.

⁵⁵Según la RAE, por atlas entendemos aquella “colección de mapas geográficos, históricos, etc. En un volumen”; así como a la “colección de láminas descriptivas pertenecientes a ciertas disciplinas, y que suele aparecer encuadrada como libro” <https://dle.rae.es/atlas>

⁵⁶Elisabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea* (Madrid: Akal, 1994), 129-132.

renacentista, que reinterpreta el viaje medieval, dándole mayor apertura y centralismo hacia Europa⁵⁷.

Para el mundo occidental se ha consensuado bajo unos cánones estipulados que ésta inaugura su andadura con *El libro de las maravillas de Marco Polo* (1298) cuya metodología se verá reforzada en el paradójico *Libro de las Maravillas de Jean de Mandeville*, una obra que, a pesar de su carácter ficticio, va a gozar de gran popularidad durante todo el siglo XVI, lo que nos hace reflexionar sobre la condición aleatoria de las fuentes. Dicha literatura se corresponde con un discurso realista –que no debemos confundir con real– y por una tipología descriptiva que poco a poco se iría convirtiendo en lo que puede entenderse como un discurso científico-antropológico, como una ciencia de la observación y de la descripción. A medida que la observación directa se convierte en una categoría de verdad, se desplaza hacia el conocimiento científico-antropológico, como va a suceder en las crónicas sobre América.

En sus primeras fases de desarrollo durante el Renacimiento, destacan cronistas como Jean de Candida, cronista, medallista, historiador y diplomático, quien perteneció a la familia de los Filangieri y viajaría por toda Europa al servicio de Carlos el Temerario en 1472; Bernardo de Breidenbach con el *Viaje a Tierra Santa* (1497), cuyos famosos grabados fueron realizados por el artista Erhard Reuwich. Ya en el siglo XVI, sobresalen figuras como Jacopo da Trezzo, quien habría sido diplomático en la corte de Felipe II, la *Descripción de África* de León el Africano, editada y publicada en 1550 en el primer tomo de *Le Navigations et Viaggi* de Giovanni Battista Ramusio, Ulrich Schimidel, quien en *Verídica Descripción* (1561) relata su viaje a América, o el libro de viaje de Nicolas de Nicolay⁵⁸.

Con el empuje de la colonización, aparecen los denominados Cronistas de Indias, cuya genealogía comienza con el propio Cristóbal Colón, y se desarrollará tanto por parte de relatores europeos, como por parte de cronistas del propio continente americano. Entre estos cabe destacar por ejemplo, al propio hijo de Colón, Hernando Colón, quien escribió la conocida *Historia del Almirante*, y que además tuvo una importante relación con el mundo del libro. Otras mencionables figuras fueron Américo

⁵⁷Gabrielle di Falco, “Le voyage de Pierre Gilles et la tradition de géographes grecs mineurs” en *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, Dirs. Jean Céard y Jean Claude Margolin (París: Maisonneuve et Larose, 1987), 69.

⁵⁸Para una relación de viajeros, cronistas y diplomáticos en el Renacimiento véase Jean Céard y Jean-Claude Margolin, *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983* (París: Maisonneuve et Larose, 1987). Sobre León el Africano véase Natalie Zemon Davis, *León el africano: un viajero entre dos mundos* (Valencia: Universitat de València, 2008).

Vespucio, y su *Mundus Novus* (1504); Hernán Cortés y sus *Cartas de Relación* dirigidas a Carlos V (entre 1519-1526); Gonzalo Fernández de Oviedo, Sumario de la Historia Natural de las Indias (1526); Bartolomé de las Casas, con su *Historia de las Indias* (1559); Juan Ginés de Sepúlveda, y su historia sobre la conquista de México, *De rebus hispanorum gestis ad Novum Orbem Mexicumque* (1540); Jean de Léry *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [Historia de un viaje hecho en la tierra del Brasil] (1578); Fernando de Alva Cortés, *Relación histórica de la nación tulteca* (1608); o Inca Garcilaso de la Vega, con su Historia general del Perú (1617), entre muchos otros⁵⁹.

Visto esto, observamos que el punto de mayor desarrollo tanto de la cartografía como de la crónica de viajes se dará a partir de la segunda mitad del siglo XVI, coincidiendo igualmente con el surgimiento del libro de trajes y con el momento de mejora técnica del libro y la imprenta en general. En este momento destacan obras como el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius o la *Admiranda Narratio* (1590) de John White y Thomas Harriot, con grabados de Theodore de Bry. Por tanto, ambos géneros estarán estrechamente relacionados, pues ambas metodologías de compilación y sistematización de la información se asemejan y complementan.

Problematizar de manera más profunda sobre fuentes de tal naturaleza, implica repensar sus ideas y conceptos clave en origen, para comprender los modelos visuales y narrativos que encierran. Más que conocido es, que el sentido principal del Humanismo sentó sus bases en la recuperación de lo clásico de aquellos modelos que habrían compuesto la visión científica de la Antigüedad. Como parte del Humanismo Científico, la cartografía fue fruto de la reinterpretación de estos patrones, cuya base es la Geografía de Ptolomeo. Una relectura que sin embargo se desbordó de los límites geográficos iniciales, pues la *Modernidad* atrajo una mayor amplitud del mundo observable, por ello el contenido se torna moderno, valga la redundancia. Se produce pues un cambio de paradigma, en el que tendrá que ver tanto el *descubrimiento* de un *Nuevo Mundo* –el continente americano– como la reordenación moral y religiosa del

⁵⁹Respecto a los cronistas de Indias, cabe citar una obra ya canónica como la de Francisco Esteve Barba, *Historiografía Indiana* (Madrid: Gredos, 1964). Para una visión decolonial, nos remitimos a la obra de Walter Mignolo, *El lado más oscuro del Renacimiento* (Cauca: UC Universidad de Cauca, 2017); y Enrique Dussel, *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad* (Buenos Aires: Docencia, 2012).

Mediterráneo debida, por un lado, a la caída de Constantinopla en manos del Imperio Turco, quien arrojará su influencia sobre gran parte de la Europa oriental.

Por otro, el refuerzo del cristianismo en la Europa occidental, gracias a la caída del Reino Nazarí de Granada, último reducto del islam en la Península Ibérica. Se trataría pues de lo que Joan Pau Rubiés, denomina como el “universalismo filosófico de la geografía global”, donde la idea es que la filosofía propia ha de llevarse a esos otros mundos, al igual que dios ha de estar también presente en ellos⁶⁰. A nivel narrativo, por tanto, habrá un cambio en el sentido mismo del viaje, ya que se cuenta con un nuevo paradigma que resignifica el discurso sobre lo otro en torno a la travesía: la colonización.

Para explicar esto desde una perspectiva más simbólica, podemos observar las reflexiones de Adriana Cavarero quien en su *Filosofía della narrazione*, enfrenta a dos grandes modelos de la antigüedad clásica, Edipo y Ulises, pues ambos responden a un mismo esquema de percepción y proyección del yo, a través de dos metodologías distintas, que reflejan distintas fases del conocimiento y la conformación de la propia realidad⁶¹. Por extensión, podríamos equiparar esta cuestión a los dos modelos del conocimiento antropocéntrico: en su primera fase, el antropocentrismo nos habla del *homo* como centro de la realidad, con lo cual hablamos de un viaje interior, herencia directa del recorrido circular medieval, en el que el punto de partida y llegada es el mismo, y el camino se traduce en el crecimiento propio. Sin embargo, se refiere a un yo ya construido, que responde a unos cánones del ser, como Edipo, cuyo viaje lo lleva a descubrir un destino ya escrito. Por tanto, existe una *universalitas* de este yo, de lo que ha de ser la figura del homo renacentista. Un modelo heroico que está presente en el pensamiento de Nicolás Maquiavelo o Francesco Guicciardini. Este modelo es a lo que se aspira⁶².

Sin embargo, en su segunda fase, con el avance de la colonización americana, el antropocentrismo se adhiere más al sentido geográfico, en el que la localización territorial es más que relevante. Camino en el que se establecen límites entre la realidad propia y ajena, que responde más al sentido de identidad cultural, no sólo al sujeto como tal. Este modelo discursivo lo encarna Ulises, modelo clásico de explorador por

⁶⁰Joan Pau Rubiés, “The discovery of New Worlds and Sixteenth Century Philosophy”, en *Routledge Companion to Sixteenth-Century Philosophy* Coords. Henrik Lagerlund y Benjamin Hill (Londres: Routledge, 2017), 54-82.

⁶¹Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (Milán: Feltrinelli, 2011), 15-26.

⁶²Rubiés, “The discovery of New Worlds and Sixteenth Century Philosophy”, 56.

autonomasia. La Odisea abre un diálogo de discusión entre el yo y lo otro, en el que se crea un relato de la realidad, donde las negociaciones hablan de lo que debe ser y lo que no. Una idea basada en el discurso sobre la rectitud, también elaborado por Cavarero, de aquellas maneras correctas del ser⁶³. De tal modo se crea una historia universal partiendo del héroe-explorador que muestra la realidad de un modo concreto.

A esto se añade el recurso de la *alteridad*, tan presente en la narrativa clásica, cuyo origen está en el relato mitológico grecolatino. Una práctica que se utiliza para producir terror, extrañeza o lejanía de aquello que se desconoce y que durante el Renacimiento pierde su apariencia de recurso literario definiéndose como un recurso científico. De modo que se enlaza la afirmación del hombre como protagonista y centro del discurso junto a la expresión de lo externo como extraño. Un viraje que, de facto, sitúa a Europa en el centro y que es fruto de las distintas necesidades sociales y culturales, hablando de estrategias de escenificación del poder hegemónico en los textos⁶⁴.

En esta transformación va a tener mucho que ver el modo en que se viaja y quién viaja, así como la manera de construir el relato. En este sentido, el *album* o *alba amicorum* nos puede servir de ejemplo curioso para escenificar la materialidad de los cambios que se producen en dichas cuestiones. El “álbum de la amistad” fue un cuadernillo de anotaciones que se popularizó a partir de la segunda mitad del siglo XVI en el que estudiantes, viajeros, comerciantes, etc. Anotaban todo aquello relativo al viaje. Un cuaderno de bitácora cuyo objetivo era el documentar cuestiones distintivas del lugar o lugares que se visitaban o se realizaban estancias por un periodo más o menos largo, de modo que encontramos en ellos información sobre las costumbres y modos de vida, el comercio, la vida en la ciudad y en el campo, los estratos sociales o el vestido.

Lo más interesante de estos *alba amicorum* es que se van construyendo como un documento colaborativo, en los cuales no es solo su dueño quien escribe y describe, sino que son otras personas las que participan en la creación del mismo, normalmente foráneas de los sitios que aparecen en el álbum. Esto, junto a estampas e imágenes cartográficas obtenidas del lugar, constituye el grueso del diario, por lo que al final la

⁶³Adriana Cavarero, *Inclinations: a critique of rectitude* (Redwood City: Stanford University Press, 2016).

⁶⁴Michel Mollat du Jourdin, “L’altérité, découverte des découvertes”, en *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, Dirs. Jean Céard y Jean Claude Margolin (París: Maisonneuve et Larose, 1987), 305-318.

percepción de las diversas localizaciones será construida en el modo en que se desea que los mismos sean proyectados, creando un modelo idealizado de representación en el que siempre se suelen destacar las mismas cuestiones. Lo más importante, es que vemos cómo se construye un *modus* o *corpus* en el que han de destacarse siempre los mismos elementos junto al hecho de que el movimiento –como estilo de vida de la clase media que empieza a despuntar en Europa– se convierte en un fenómeno que tiene que documentarse, y además se hace con el sentido de explicar lo que se percibe, desde dentro hacia afuera⁶⁵.

Entendida la dinámica del viaje, hemos de entender la dinámica de su proyección, bien sea a través de la cartografía como de la literatura de viajes. En primer lugar, hay que señalar la relación que existe entre el mapa como objeto científico y el mapa como objeto artístico. Como señala Antonio Sánchez, esta idea fue la que sentaría las bases de la *La Nueva Naturaleza de los Mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía* de John Brian Harley, obra de referencia para el estudio de la cartografía desde la perspectiva de los Estudios Culturales. Harley entendía las representaciones cartográficas como metáforas visuales, como miembros de la iconografía que forma parte de la realidad de quien las crea, así como era uno de esos espacios en los que la presencia del poder se hace casi imperceptible, debido al carácter científico y aparentemente neutral, así como los modos de expresión artística basados en el realismo⁶⁶. En esto, es más que destacable la adaptación clásica de la percepción geográfica, que sienta sus bases en la obra de Ptolomeo. Por ello, para la investigación actual, es mucho más valioso el estudio del género cartográfico como textos culturales, que hacerlo basándonos en que estos son simples reflejos de la naturaleza.

Y es que además, esto es inconcebible sin aceptar que la expresión cartográfica es parte misma del proyecto colonial, en el cual Europa busca configurar una realidad territorial *per se*. Pues aunque los modelos representativos surjan desde el espacio colonial, su escenificación siempre estará sujeta a aquello que pasa por las necesidades

⁶⁵Un estudio sobre estos *alba amicorum* lo encontramos en Maurizio Rippa Bonati y Valeria Finucci, Eds., *Costumi e scene di vita del Rinascimento. Mores Italiae (1575)* (Padua: Biblos Edizioni di Cittadella, 2007).

⁶⁶Harley, *La Nueva Naturaleza de los Mapas...*

de la mirada colonizadora. Un contexto que lleva a la recreación parcial de la realidad para justificar la diferencia, establecida mediante la distancia territorial⁶⁷.

En segundo lugar, las citadas estrategias se enlazan con uno de los grandes problemas que Joan Pau Rubiés bien ha destacado para la literatura de viajes: el conflicto entre la percepción inicial y la representación posterior. Aquí, el problema de base es la propia metodología de observación y la posterior reconstrucción de aquello que se ha visto, bien sea de manera escrita como visual. Lo que se muestra pasa por unos convencionalismos específicos, que además de tener el objetivo de mostrar una superioridad moral generando un discurso paternalista, da lugar a que aquello que se exhibe no se corresponda específicamente con lo que se ve en realidad.

Esta idea se basa en el hecho de que, desde la percepción europea, existiría una imposibilidad para asimilar algunas diferencias culturales dependiendo de los lugares a los que nos enfrentamos. Por tanto, estas diferencias se domesticaban para adaptarse a los patrones culturales preestablecidos, donde Rubiés destaca la importancia de las analogías entre el *Viejo Mundo* y la Antigüedad Clásica. Respecto a las imágenes sobre el *Nuevo Mundo*, será tanta la inconmensurabilidad de lo nuevo, que todas las representaciones se harán en base al “principio de acoplamiento o adjunción” llevando a cabo una serie de aproximaciones con lo que ya se conoce⁶⁸.

Y finalmente, en tercer lugar, no podemos dejar de insistir en una de las problemáticas más relevantes para el tema que aquí nos ocupa, y es aquella de la repetición, copia y uso descontextualizado de los textos visuales y escritos. Del mismo modo, si una imagen es realizada desde una percepción concreta y sólo tiene sentido bajo ciertas normas y convicciones, las imágenes que se proyectan en los mapas y en la literatura de viajes, en origen, eran realizadas para apoyar al texto o al mapa que acompañaban, por lo que su descontextualización supondrá uno de los más grandes problemas.

Las imágenes que se presentan sobre el nuevo mundo, obtenidas de las crónicas de viajes, van acompañando a un texto escrito. Ambos elementos forman un todo, por lo que desgajar la imagen del texto, resta significado a la proyección de aquello que se

⁶⁷José Pardo Tomás, “Ciencia y tecnología en la época de Felipe II”, *Mundo científico*, no. 196 (1998): 46-53.

⁶⁸Joan Pau Rubiés, “Texts, images and the perception of ‘savages’ in Early Modern Europe: What we can learn from White and Harriot”, en *European Visions: American Voices*, Comp. Kim Sloan (Londres: British Museum Press, 2009), 120-122; “Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos. Salvajes y civilizados, 1500-1650”, en *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Dirs. Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), 327-358.

representa. Y es que esta problemática será mayor en tanto que aquello que se representa o quien se representa, se aleja más del centro hegemónico.

Cuestión destacada por Liz Horodowich que nos sitúa en el posicionamiento de los editores, impresores y cartógrafos venecianos –los más relevantes en la producción de cultura impresa de esta tipología– que nunca tuvieron una experiencia real sobre los textos que publican, sino que toman su información de otras fuentes, a quienes denomina “viajeros de sillón”. Entre otros, destaca evidentemente al ya citado Giovanni Battista Ramusio, pues fue uno de los mayores cartógrafos y editores que además de producir gran volumen de obras, coloca a Venecia como punto de referencia tanto para la ciencia cartográfica como para la crónica de viajes, y su producción en formato libro⁶⁹.

De manera evidente, el libro de trajes se expondrá a las mismas problemáticas que la cartografía y la literatura de viajes, ya que hablamos de libros que se producen bajo el mismo orbe. Además alrededor de ese halo de globalidad que expresa la filosofía del siglo XVI, que sitúa a Europa como centro de la cultura impresa. Y como no, por su autoría, pues hablamos de unas redes de poder de expresión y generación de conocimiento que tienen una fijación y continuidad. Es decir, un mismo editor o impresor, promociona libros de diversas ramas e intereses, al igual que el grabador trabaja en distintas obras de aquellas que se imprimen. Es un aparato creativo que se nutre de los mismos recursos. Esto nos lleva a que la justificación en su relación con ambos géneros, pasa por la fluidez tanto discursiva como plástica de todos ellos, pues tal y como veremos más adelante, las imágenes se repiten en ocasiones de manera idéntica en estos textos.

Así, en el libro de trajes, su naturaleza cartográfica e itinerante es más que evidente por el sentido global que proyectan. Esto iría ligado a lo que se ha denominado un carácter enciclopédico, que según varios investigadores, entre los que se incluye la propia Ilg, responden obras como los libros de trajes, los atlas y la literatura de viajes, ya que muestran un compendio sobre una temática, de forma ordenada y

⁶⁹Liz Horodowich, “Armchair travelers and the venetian discovery of the New World”, *The Sixteenth Century Journal. The journal of Early Modern Studies* 36, no. 4 (2005), 1039-1062.

documentada⁷⁰. Y para finalizar, al igual que la cartografía y la literatura de viajes, hemos de subrayar cómo los libros de trajes tienen la característica de ser una fuente móvil, como libros que no solo se compran y venden en un mercado dinámico, sino que se usan para viajar, y que además en su interior, ofrecen un sentido obvio de travesía⁷¹.

2.2.3. La moda y la modernidad: Vestido, indumentaria, moralidad y leyes suntuarias

Del mismo modo que la cartografía y la crónica de viajes, el fenómeno de la moda y su expresión durante el Renacimiento, junto a sus consecuencias más directas, que fueron las leyes suntuarias y los manuales de conducta, se presentan como grandes influencias al libro de trajes. Pero antes de ver las complejidades de dicho fenómeno y su importancia tanto para las fuentes como para el contexto que nos ocupa, hemos de abrir un paréntesis acerca del debate que se ha ido fraguando en los últimos años, y que ha dado como resultado una historia de la moda y del vestido mejor construida. Esto nos llevará a que en primer lugar hemos de entender, por un lado, la moda como fenómeno, y por otro, la moda como término, distinción que quizás hasta los inicios del siglo XXI no estuvo tan clara para la ciencia histórica, pero que sin embargo sí habría sido relevante en trabajos de carácter antropológico y sociológico⁷².

El uso no solo de una perspectiva de género, sino poscolonial y descolonial –con el componente racial y étnico-religioso– en los nuevos aportes metodológicos para la historia del vestido, nos ha conducido a reconocer cómo el sentido de moda y su construcción historiográfica, se ha basado en términos eurocéntricos. Linda Welters y Abby Lillethun, contraponen la concepción tradicional e históricamente aceptada de la moda como fenómeno exclusivo de Europa, que se basa en las ideas del historiador Fernand Braudel en *Civilización material, economía y capitalismo, SS. XI- XVIII*

⁷⁰Una obra centrada en este “enciclopedismo” anterior a la enciclopedia, es la editada por Jason Köning y Greg Woolf, *Encyclopaedism. From Antiquity to the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

⁷¹Una reflexión a la que arribamos gracias a los trabajos de Gilberta Golinelli, Vita Fortunati y Adriana Corrado, Coords. *Travelling and Mapping the World. Scientific Discoveries and Narrative Discourses* (Bologna: I Libri di Emil-Odoya, 2010); Gilberta Golinelli, “Blurring boundaries and the idea of Europe in the age of great discoveries”, en *Questioning the European Identity/ies. Deconstructing old Stereotypes and envisioning new modes of representation*, Coords. Vita Fortunati y Francesco Cattani (Bologna: Il Mulino, 2012), 23-41.

⁷²Respecto a publicaciones académicas, una de las más importantes hacia la década de los 80 es el *Clothing and textiles research journal*; en lo concerniente a autoras pioneras, cabe destacar a Mary Ellen Roach-Higgins, Joanne B. Eicher o Ruth Barnes.

(1983), donde se sienta la noción de moda como algo únicamente europeo, que surge en los albores del capitalismo. Es decir, que la idea general sobre la moda y la complejidad historiográfica de este término, se ha localizado en Europa por expertas y expertos en la materia, dada la gran influencia de la obra de Braudel, pero nada más lejos de la realidad.⁷³

Y es que Welters y Lillethun proponen precisamente al libro de trajes, como propulsor de dicha tradición historiográfica, específicamente el segundo libro de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). Pues además de que, como hemos visto anteriormente, se trata de una obra de carácter científico, que compila toda una serie de informaciones a través del mundo, afirma cómo la moda, ligada a la idea de cambio, de progreso, es un fenómeno propio de Europa, pues el resto del mundo aparece en una estaticidad atemporal, incluso aquellas consideradas zonas de frontera dentro del propio continente, sirva como ejemplo el caso del reino de Granada.

La moda –haciendo libre uso del término desde nuestra concepción actual y anacrónica– como el cambio en el vestir y el diferenciarse a través del hábito, no sería exclusiva ni de Europa, ni de los siglos que ocupan el último periodo del medievo en adelante. Lo que sí sería exclusivo en sentido estricto, sería tanto el origen etimológico de la palabra, como su relación en este periodo con el paradigma de la *Modernidad*, que obviamente daría lugar a ciertos patrones únicos en la expresión de la moda como instrumento de poder.

A lo que nos referiremos aquí será pues a la idea de moda tal y como se fragua en Europa desde finales del medievo, dado a una situación social y política concreta, y que posteriormente se exporta e impone al resto del mundo. Lo cual no exime a este fenómeno de que anteriormente en Europa existiese la idea de diferencia a través del vestido, pues obviamente la hubo. Ni tampoco aquellas zonas que, dada su trayectoria colonial, pareciese que no habrían llevado a cabo procesos no solo de distinción mediante la vestimenta, sino desarrollado distintos patrones de uso, producción y consumo.

En *Writing Fashion in Early Modern Italy*, Eugenia Paulicelli problematiza el concepto *moda*, ligado a los términos *modo* y *moderno*. Los sustantivos *moda* y

⁷³Linda Welters y Abby Lillethun, *Fashion History: a global view* (Londres: Bloomsbury, 2018).

moderno comparten la misma raíz etimológica, ya que ambos hacen alusión al modo, a la forma o la manera de hacer algo. El término *moda* tiene que ver con la *Modernidad*, con aquella visión de cambio general en las estructuras sociales, políticas y culturales que se dan en la Europa del siglo XVI⁷⁴.

Paulicelli hace referencia al *Libro del Cortesano* (1528) de Baldassarre Castiglione para precisamente, aludir a esta terminología. Y ¿por qué? Esta fue una de las obras más influyentes de la primera mitad del siglo XVI, que como bien expuso Peter Burke en *Los avatares del Cortesano*, refleja cómo empieza a reestructurarse la sociedad del momento en torno a los núcleos urbanos y cortesanos. La joven e incipiente burguesía, a medida que aumenta su poder económico, sería capaz de sortear el inmovilismo social, observándose así el valor de la clase como una cuestión monetaria⁷⁵. En este sentido, el *Libro del Cortesano* problematiza alrededor del término *sprezzatura*, con respecto a los modos en los que esta nueva clase social se presenta y expone en el ambiente cortesano.

El concepto *sprezzatura* viene a significar algo así como la manera o forma de actuar con naturalidad, indiferencia, despreocupación, de modo que las formas de la Corte sean aprehendidas como condición misma del ser. En este camino didáctico a través del cual Castiglione establecerá un debate entre varios personajes, el vestido será parte esencial e indisoluble de esta *sprezzatura*, pues ambos son parte del *habitus*, tanto en su sentido social, es decir, en las formas del ser, como en su correspondencia directa con el hábito. Así para Paulicelli, la *sprezzatura* abre un diálogo entre el vestido y la creación de estilos de vida, que son la base misma de la moda⁷⁶.

El impacto de *El Cortesano* se puede observar a través de sus numerosas reediciones en distintas lenguas, pues se convirtió en el manual de referencia, tanto para la nueva clase urbana, que encontró una biblia sobre cómo actuar a la *maniera*, así como del propio ámbito de corte. Un impacto que al parecer no tuvo un gran sesgo de género, pues fueron las mujeres las primeras aficionadas a dicha obra. Este sería el caso por ejemplo de la marquesa Vittoria Colonna, humanista y literata que llevó a cabo su

⁷⁴Paulicelli, *Writing fashion in Early Modern Italy...*, 5.

⁷⁵Peter Burke, *Los avatares de "El Cortesano": lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento* (Barcelona: Gedisa, 1998).

⁷⁶Paulicelli, *Writing fashion...*, 52-53. Volveremos más adelante sobre el concepto de *habitus* y sus implicaciones con respecto a condicionantes de género, clase y territorialidad (*Capítulo 3*).

propia edición de *El Cortesano*, ante los resignados ojos de Castiglione, quien ya en vida, supo que había perdido el control de su obra⁷⁷.

En definitiva, la gran importancia aquí es que el *Libro del Cortesano* es un manual de conducta que expone ciertas fórmulas de comportamiento, estrechamente ligadas a la apariencia. Como éste, otros muchos libros de la época llevarían a cabo metodologías similares para demarcar los límites entre lo moral y lo indecoroso, que no solo tendrían que ver con el vestido, claro está, sino con respecto a lo que Dilwyn Knox denomina el “proceso de disciplinar el cuerpo”, donde el hábito tiene un papel fundamental⁷⁸.

Estos manuales de conducta tendrían un sustrato filosófico que parte de conceptos como disciplina, modestia y cortesía. Dichas conceptualizaciones serán retomadas entre los últimos siglos del Medievo y el periodo renacentista, partiendo de la idea clásica de la *civilitas*, aquella observación de las formas del ser que promulgaba un ideal moderado, modesto, dado por la razón humana. Es decir, el comportamiento que nos diferencia de aquellos seres irracionales, los animales. La examinación del comportamiento pues, va a convertirse en algo esencial y común en toda Europa, lo cual dará lugar a diferencias territoriales que construyen varias distinciones de lo que se considera civilizado desde la propia concepción moral. Desde el pensamiento religioso, la modestia, tomada directamente de la idea laica de civilización o cortesía, supondrá un ideal abstracto de humanidad, un estándar de medida aplicable a todo ser humano, herencia de escritos como el *De Civilitate* (1530) de Erasmo de Rotterdam, manual que parte de la infancia como base de la educación de las buenas maneras a todos los miembros de la sociedad⁷⁹.

Con el paso temporal, hacia la segunda mitad del siglo XVI habrá claras diferencias entre el pensamiento laico al que se acercaba la modestia, respecto a un pensamiento moralista más universalista. Es entonces cuando la modestia va a convertirse en la unidad de medida respecto a lo no europeo, para construir una identidad europea frente a otras aquellas identidades diferenciales. Una distinción que haría hincapié en unos hábitos de conducta desordenados.

Aún así, mediante pensadores con un discurso paternalista, como Bartolomé de las Casas o Juan de Grijalva para el continente americano, la modestia era justificada

⁷⁷Paulicelli, *Writing fashion...*, 50.

⁷⁸Dilwyn Knox, “Gesture and comportment: diversity and uniformity”, en *Forging European Identities 1400 1700*, Ed. Herman Roodenburg (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 293-299.

⁷⁹Paulicelli, *Writing fashion...*, 13.

como inherente del ser humano, que debía ser interiorizada a través del conocimiento de la razón, o para el caso, la fe. Esto daba a estos grupos humanos “semi-rationales” la oportunidad de observar y aprehender la modestia, mediante la disciplina del cuerpo. Lo más interesante para Knox es precisamente cómo es observada la diferencia, que expone una distinción con respecto a aquellas formas alógenas del ser, construyendo ese sentimiento común de superioridad moral como “un estándar común de comportamiento”.

Estándar que será diverso dependiendo del momento y orientación filosófica. Pues si para el pensamiento secular de finales del siglo XV e inicios del XVI, hay un arraigo diferenciador entre los distintos pueblos europeos, aunque no sea estrictamente negativo, para la filosofía de la segunda mitad del XVI, ligada a la concepción de la cristiandad latina, el estándar de moderación es común a todo el continente con respecto a otras identidades, entendiendo la identidad europea, como una identidad colectiva⁸⁰.

Modestia y decoro están pues, estrechamente ligadas a las expresiones corporales, a los usos del vestido y la indumentaria, que delimitarán una frontera visual entre lo “estrictamente humano” y lo irracional. Lo interesante, es ver cómo la sociedad está sujeta a una serie de normativas que se ponen por escrito. Y es en estas normativas donde hemos de colocar el fenómeno de la moda, como parte de esta manifestación de los modos del ser y de los distintos procesos de diferenciación social. Normativas que mediante juicios de moral, se extenderán desde Europa al resto del mundo a través de las distintas estrategias políticas, de expansión territorial y colonial, tanto en el mediterráneo como en el atlántico.

Según la profesora Maria Giuseppina Muzzarelli, es lícito hablar de moda durante el Renacimiento, ya que será a partir del siglo XIV cuando se conjugan todos los elementos que darán su razón de ser a dicho término⁸¹. La moda, como bien hemos visto, es una manifestación compleja, que mezcla elementos materiales e intangibles, respondiendo a las reclamaciones del cuerpo y la mente, tanto de manera individual, como colectiva. Mediante dicho fenómeno, entrevemos las estructuras culturales

⁸⁰Knox, “Gesture and comportment...”, 303-309.

⁸¹Maria Giuseppina Muzzarelli, *Breve storia della moda in Italia* (Bologna: Il Mulino, 2014), 12-15.

mismas de un contexto específico, desde la expresión de género, hasta las lógicas del poder.

A partir del siglo XIII en numerosas ciudades italianas, se hace especialmente interesante la aparición de reglas escritas sobre el vestir, que se extenderán tanto al plano material como simbólico, y se coordinan los elementos básicos que darán lugar a la eclosión de la moda a finales de la Edad Media. Hablamos por tanto de dos componentes que se acoplan: la capacidad material del hábito, dispuesta a través del textil y sus elementos y texturas, que construyen vestido e indumentaria, y le otorgan distinción social; así como la capacidad narrativa y simbólica del mismo, que da sentido a su materialidad, que responde a diversos significados, respecto a la ordenación social y territorial.

En cuanto a su capacidad material, el atuendo supondrá un hecho más que relevante dentro de las nuevas pautas de consumo del siglo XVI. Desde finales de la Edad Media se observan determinados cambios en los procesos de dispendio, que tiene que ver con lo que Máximo García Fernández ha determinado como la *Revolución de las apariencias*, a través de la cual, el matiz estamental se irá disipando, especialmente en las ciudades, gracias al aumento de la capacidad monetaria. Para el caso de Castilla, por ejemplo, García Fernández ha observado cómo el interés suntuario de la sociedad urbana, reside en la ostentación de puertas para afuera, dándole menor importancia al hecho de vestir la casa⁸².

Para el caso de Bolonia, Angela Orlandi demuestra, gracias al estudio de algunos libros de cuentas de vendedores de paños en la ciudad, cómo se produce un aumento en el consumo de textiles, específicamente de sedas, en el que tendrán gran protagonismo las pautas de conducta femenina. Son las mujeres las que protagonizan este hecho, dado que los paños se orientan a la creación de velos y elementos para cubrir la cabeza⁸³. Ambos ejemplos, nos sirven para ver cómo nos encontramos ante una sociedad cambiante, con apetencias sobre el vestir y las apariencias.

⁸²Máximo García Fernández, “Visiones sobre el consumo textil popular de Antiguo Régimen en la Castilla interior”, *Estudis: revista de historia moderna*, 2010, 36: 21-59; “Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 26, 2011, pp. 25-47; “El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico”, *Vínculos de Historia*, 6, (2017): 135-152.

⁸³Angela Orlandi, “Impalpabili e trasparenti: i veli bolognesi nella documentazione dantiniana”, en *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo-prima Età moderna*, Eds. Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani y Gabriella Zarri (Bolonia: Il Mulino, 2014), 307-324.

Este sentido material de reflejo de un poder adquisitivo como marcador de clase, da lugar a una capacidad de comunicación en toda la complejidad del hábito. Por lo que se produce de manera paralela una competencia narrativa y simbólica de la indumentaria mediante su exposición. Es en este sentido, que se ha dado correlación histórica a la aparición de las primeras leyes suntuarias y sartoriales en Europa, que al igual que hemos visto respecto a los manuales de moral y conducta, responden a la necesidad de disciplinar el cuerpo. Cabe aclarar aquí, que el simple hecho de cubrir el cuerpo, siempre estuvo presente como ley tácita que hunde sus raíces en la Antigüedad⁸⁴.

Aunque tradicionalmente se han vinculado con el vestido y los estudios sobre moda, lo cierto es que, acorde con el propio origen etimológico de la palabra (del latín *sumptus* = costoso), las *leyes suntuarias* hacen referencia a todos aquellos bienes, festividades o eventos que supusieran un gran coste o que fuesen de alto valor adquisitivo. Por tanto, la legislación suntuaria nos habla de comportamiento, de actitud, de la relación entre el cuerpo, el espacio y la materialidad del lujo y la ostentación. Son las denominadas *leyes sartoriales* las que, de manera específica, centran su atención en el vestido. Sin embargo, estas siempre solían estar insertas en regulaciones suntuarias a modo general u otro tipo de documentos, como fue el caso de las pragmáticas para la Monarquía Hispánica.

Es aquí el momento de señalar una última tipología de fuentes que van a estar muy en relación con las leyes sartoriales, y son los manuales de sastrería, conocidos en España como *manuales de geometría y traza* durante todo el Antiguo Régimen. Este tipo de manuales son de gran importancia porque establecen una serie de patrones, de cánones de regulación corporal, en los que el vestido funciona como unidad de medida. Es decir, es el discurso adaptándose al cuerpo, la regulación moral y suntuaria que se

⁸⁴ Para un estudio general sobre las leyes suntuarias, Giorgio Riello y Ulinka Rublack, *The right to dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c.1200–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019. Algunos estudios más específicos sobre legislación suntuaria los encontramos en los trabajos de Maria Giuseppina Muzzarelli, *Le regole del lusso* (Bologna: Il Mulino, 2020) y Máximo García Fernández, “Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 26, 2011, pp. 25-47; “Visiones sobre el consumo textil popular de Antiguo Régimen en la Castilla interior”, *Estudis : revista de historia moderna*, 2010, 36: 21-59. Sobre la rigidez taxonómica del vestido como marcador cultural en el libro de trajes, Margaret Rosenthal, “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39, (2009), pp. 459-481. Sobre la idea misma del vestir como una ley tácita, Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth: A Cultural Study of Fashion and Form* (Londres: Bloomsbury: 2015).

materializa. Tal y como apunta Ruth de la Puerta, es la puesta en práctica de la teoría científica y moral de la regulación corporal⁸⁵.

Como otros casos que añadir al elenco de la *disciplina corporis*, podemos señalar fuentes como *Il Libro del Sarto* (1540-70) para Italia, o el *Libro de Geometría, práctica y traça, el qual trata lo tocante al oficio de sastre* (1589) de Juan de Alcega para el caso de España. El caso del *Libro del Sarto* es relevante pues es el primer libro de diseño que se conoce para Europa, y establece una clara jerarquía social entre las clases dominantes, así como entre hombres y mujeres, disponiendo una clara diferencia sexual. Este está datado entre 1540 y 1570, y se trata de una fuente manuscrita que al parecer funcionó como una especie de portafolio para la clientela, perteneciente al sastre Giovanni Jacopo del Conte, quien contó con la ayuda del artista Giuseppe Arcimboldo para la elaboración de los tipos. Algunos de ellos son protagonizados por importantes personajes del periodo, como Ferrante Gonzaga, Juan de Austria o Giovanni Anguissola, lo que puede entenderse como una buena forma de auto-publicitarse⁸⁶.

Volviendo a las líneas generales, las investigaciones más actuales, han puesto en duda, en primer lugar, la verdadera autoridad de las leyes suntuarias, cuestionando si éstas fueron capaces de mantener el inmovilismo de las apariencias; en segundo lugar, han situado estas leyes en el centro del poder en los Estados Modernos, para regular a la ciudadanía tanto moral como económicamente; y en tercer lugar, como herramienta misma del pensamiento moderno. Todas estas premisas fueron posibles en el contexto europeo, donde las clases urbanas comienzan a desestabilizar el utópico sistema estamental proyectado desde las clases dominantes. Por ello, el objetivo mismo de la legislación suntuaria era el de establecer distinción social reforzando aquellas ideas pre-existentes de jerarquía, haciéndolas visibles y reconocibles⁸⁷.

Para el caso específico de la Monarquía Hispánica, por ejemplo, parece que una de las grandes vinculaciones de estas leyes se relacionan con el poder que ostentaba la nobleza, sustentadora del sistema monárquico. La existencia de una competencia económica respecto a la burguesía, que cada vez presentaba un mayor poder adquisitivo, hizo encarecer la legislación suntuaria para dejar claras las diferencias entre nobleza y

⁸⁵Ruth de la Puerta Escribano, “Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna”, *Archivo Español de Arte*, no. 293 (2001): 45-66.

⁸⁶Sobre el libro del Sarto:

<http://www.elizabethancostume.net/Tailors/>; <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/libro-sarto-facsimile>;

⁸⁷Rublack y Riello aluden a figuras como Daniel Roche, Alan Hunt o Martha Howel como promotoras de estas ideas, en *The right to dress...*, 12.

burguesía, restringiendo a este último sector ciertos comportamientos respecto al consumo y la ostentación⁸⁸.

Sea como fuere, parece que hubo una proporcionalidad indirecta en Europa entre el establecimiento de estas leyes y su cumplimiento, y no desempeñaron el objetivo de contener la citada *Revolución de las Apariencias*. Lo que sí fue directamente proporcional al aumento de leyes suntuarias fue el aumento del consumo textil, lo cual viene a reforzar todo lo expuesto anteriormente⁸⁹. Por ello surgen obras afines a estas leyes, como los ya comentados manuales de conducta, y para el caso que aquí nos ocupa, el libro de trajes, que para Margaret Rosenthal supone una de las herramientas más relevantes en esta problemática, enfrentando la movilidad social mediante la rigidez taxonómica del vestido⁹⁰.

⁸⁸Alba Rodríguez Silgo, “La articulación de las clases sociales de la Monarquía Hispánica a través de las pragmáticas de los Austrias en el lujo y el vestir”, *Lope de Barrientos. Seminario de cultura* 10 (2017): 189-199.

⁸⁹María Ángela Jiménez Montañés, “La industria textil y su regulación en el siglo XVI: caso particular de Toledo”, *Pecunia: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, no. 14 (2012): 107-132.

⁹⁰Rosenthal, “Cultures of clothing...”, 475.

2.3. La documentación en el archivo: los libros de trajes de cuatro fondos bibliotecarios entre España e Italia

Para justificar en cierto sentido el caso de estudio sobre el cual vamos a trabajar y por qué lo haremos en una perspectiva comparada, a continuación relatamos de manera clara y precisa, las acciones que hemos llevado a cabo y que irán hilando todas las cuestiones que nos hemos formulado a lo largo de la investigación efectuada en distintos fondos bibliotecarios.

En primer lugar, ¿cuántos títulos en total conocemos en la actualidad, desde el *Recueil de la diversité* (1562) de François Desprez hasta el *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1614) de Giacomo franco, y en qué fondos antiguos? Una primera búsqueda in extenso a través del catálogo global unificado *WorldCat*⁹¹ nos ofrece una compilación general a vista de pájaro sobre todos los títulos que se han ido documentando como libro de trajes durante estas décadas pasadas, y nos permite saber dónde se localizan dichas obras en las distintas bibliotecas del mundo.

Los resultados nos permiten observar una localización de las obras mayoritariamente en Europa y Estados Unidos, con algún caso en América latina y Canadá. No es un hecho extraño el encontrar un buen grueso de estas obras en el contexto estadounidense, ya que nos encontramos ante bibliotecas de gran relevancia internacional que han nutrido sus colecciones con obras de otros lugares de manera notable.

A continuación, presentamos una tabla con todos los títulos que conocemos hasta la fecha, que son un total de 15, junto a los fondos antiguos en los que podemos encontrar dicha obra. Probablemente ni están todos los libros, ni todos los fondos, pero esta es la información con la que contamos después de varios años de investigación y con la que hemos trabajado.

⁹¹*WorldCat*: <https://www.worldcat.org/es>

Nº	OBRA	FONDO(S) ANTIGUO(S)*
1	François Desprez, <i>Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles Sauvages</i> (1562)	Biblioteca Nacional de Francia
2	Ferdinando Bertelli, <i>Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus</i> (1563 y 1569)	Biblioteca de la Universidad de Basilea Biblioteca Nacional de España. Ambas ediciones Biblioteca de la Universidad de Salamanca – Biblioteca General Histórica. Edición de 1563 Biblioteca Nacional Francesa. Edición de 1569 Biblioteca Casanatense. Edición de 1563 Biblioteca de la Universidad de Cambridge. Edición de 1563 Biblioteca Nacional de Alemania. Edición de 1569 Biblioteca Mazarina. Edición 1563 Biblioteca del <i>Institut national d'histoire de l'art. Collections Jacques Doucet</i> . Edición 1563 Biblioteca Nacional de Arte del Victoria and Albert Museum. Edición de 1563
3	Jean Bellère & Ioannis Sluperi <i>Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies</i> (1572)	Biblioteca Nacional de España Biblioteca Universitaria de Tübingen Biblioteca de la Universidad de Rotterdam Biblioteca Nacional de los Países Bajos Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam Biblioteca de la Universidad de Leiden Biblioteca Universidad de Utrecht Biblioteca Universitaria de Vrije Biblioteca Universitaria de Groningen <i>Studienbibliothek</i> de Dillingen Biblioteca Estatal de Baviera Biblioteca Central Universitaria de Munich Biblioteca Nacional Danesa Biblioteca de la Universidad de Friburgo Biblioteca de la Universidad de Konstanz Biblioteca de la Universidad de Heidelberg Biblioteca Estatal de la Universidad de Sajonia-Anhalt <i>Kunstabtheke</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín) Biblioteca de la Universidad de Harvard Biblioteca de la Universidad de Brown Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca de la Universidad de Princeton Biblioteca Folger Shakespeare Biblioteca de la Universidad de Duke Biblioteca de Newberry Biblioteca de la Universidad de Indiana Biblioteca de la Universidad de Georgia Biblioteca del <i>The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies</i> Biblioteca Frick Art Reference Biblioteca de la National Gallery of Art – Washington D.C. Biblioteca del <i>Museum Plantin-Moretus</i> Biblioteca de la <i>Morgan Library & Museum</i> Biblioteca del Congreso – Washington D.C.
4	Jost Amman y Hans Weigel, <i>Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti</i> (1577)	Biblioteca Estatal de Baden Biblioteca del <i>Rubensianum</i> – Instituto de Investigación de Arte Flamenco Biblioteca de la Universidad Técnica de Darmstadt Biblioteca de la Universidad de Cambridge Biblioteca de la Universidad de Mainz Biblioteca de la Universidad de Heidelberg Biblioteca de la Universidad de J. C. Senckenberg Biblioteca de la Universidad de Mannheim Biblioteca Estatal de Württemberg Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam Biblioteca de la Universidad de Leiden Biblioteca de la Universidad de Marburg Biblioteca de la Universidad de Gießen Biblioteca de la Universidad de Bayreuth Biblioteca Estatal y Universitaria de Sajonia de Dresde Biblioteca Nacional de Suecia Biblioteca de la Universidad de Yale Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca Huntington Biblioteca Nacional Central de Roma Biblioteca de Aaragau <i>Kunstabtheke</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín)

		<p>Biblioteca Nacional de Polonia Biblioteca de la Universidad de Brown Biblioteca Pública Buffalo & Erie County</p>
5	<p>Jost Amman junto a François Modius, <i>Gynæceum, Sive Theatrum Myliorum, In Quo Praecipuarum Omnium Per Evropam In Primis, Nationum, Gentium, Populorumque, Civisumque dignitatis, ordinis, status, conditionis, professionis, ætatis, foemineos habitus videre est, Artificiosissimis Nunc Primum figuris, neque vsquam antehac pari elegantia editis, expressos a Iodoco Amano</i> (1586)</p>	<p>Biblioteca Nacional de España – algunas estampas sueltas Biblioteca Morgan Biblioteca de la Universidad de Michigan Biblioteca de Weberbach Biblioteca de la Universidad de Bonn Biblioteca de la Universidad de Göttingen Biblioteca de la Universidad de Münster <i>Kunstabtheke</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín) Biblioteca Huntington Biblioteca Koninklijke Biblioteca de la Universidad de St Andrews Biblioteca del Congreso –Washington D.C. Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca de arte y arqueología de París Biblioteca Mazarina Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte de París Biblioteca de la universidad de Heidelberg Biblioteca del Museo Nacional Germano Biblioteca de la Universidad de Manchester <i>Landesbibliothek</i> de Coburgo Biblioteca de la Universidad de Harvard Biblioteca del Smith College Biblioteca de la Universidad de Wesleyan Biblioteca de la Universidad de Yale Biblioteca de la Universidad de Columbia Biblioteca de la Universidad de Princeton Biblioteca Folger Shakespeare Biblioteca de la Universidad Estatal de Pensilvania Biblioteca de la Universidad de Duke Biblioteca Raynor Memorial de la Universidad de Marquette Biblioteca de Newberry Biblioteca del County Museum of Art de Los Ángeles Biblioteca de la Universidad de Stanford</p>
6	<p>Caspar Rutz & Abraham de Brüyn, <i>Omnium Poene Gentium imagines, ubi oris totiusque corporis & vestium habitus</i> (1577)</p>	<p>Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca del Museo de Arte de Colonia <i>Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience</i> Biblioteca Koninklijke Biblioteca de la Universidad de Vrije Biblioteca de la Universidad de Washington</p>
7	<p>Abraham Brüyn, <i>Omnium Pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae</i> (1581)</p>	<p>Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca <i>Gottfried Wilhelm</i> de Leibniz Biblioteca Nacional de Berlín Biblioteca de la Universidad de Tilburg Biblioteca Estatal de Múnich Biblioteca de la Universidad de Rotterdam Biblioteca Koninklijke Biblioteca de la Universidad de Roubin Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam Biblioteca de la Universidad de Leiden Biblioteca de la Universidad de Vrije Biblioteca de la Universidad de Groningen Biblioteca Británica</p>
8	<p>Jean Jacques Boissard, <i>Habitus variarum orbis gentium</i> (1581)</p>	<p>Biblioteca Nacional de España Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid Biblioteca Interuniversitaria Sainte-Geneviève <i>PARIS-BIS Réserve</i> <i>PARIS-Institut</i> Biblioteca del Museo Victoria & Albert Biblioteca de la Universidad de East Anglia Biblioteca Nacional de Múnich Biblioteca de la Universidad de Ámsterdam Biblioteca de la Universidad de Núremberg Biblioteca Herzogin Anna Amalia Biblioteca Estatal del Lippe Biblioteca de la Universidad de Göttingen Biblioteca de la Universidad de Erfurt Biblioteca Nacional de Berlín Biblioteca de la Universidad de Québec Biblioteca de la Universidad de Harvard Biblioteca de la Universidad de Brown</p>

Las fuentes en su lugar: el libro de trajes como artefacto

		<p>Biblioteca del Metropolitan Art Museum Biblioteca Morgan Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca del <i>Getty Research Institute</i> Biblioteca del <i>County Museum of Art</i> de Los Ángeles Biblioteca Británica (estampas sueltas) Biblioteca de la Universidad Técnica de Darmstadt Biblioteca Estatal Universitaria de Pennsylvania <i>Kunstabibliothek</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín)</p>
9	Bartolomeo Grassi, <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame</i> (1585)	<p>Biblioteca Nacional de España Biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte de París Biblioteca del SMB de Berlín Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam</p>
10	Pietro Bertelli, el <i>Diversarum nationum habitus centum</i> (1589, 1591, 1596)	<p>Biblioteca Nacional de España. Los tres volúmenes Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia. Volumen II, 1594 Biblioteca del Museo histórico de Basilea. No se especifica volumen Biblioteca Estatal de Múnich. Dos copias, una del volumen de 1591 y la otra no especifica volumen. Biblioteca estatal de Augsburgo. Volumen I de 1592. Biblioteca Estatal de Münster. No se especifica volumen Biblioteca de la Universidad de Bolonia. Los tres volúmenes Biblioteca Nacional Central de Roma. Los tres volúmenes Biblioteca Nacional de Francia. Los tres volúmenes Biblioteca Mazarina. Volumen II de 1594 Biblioteca de Lyon. Volumen II de 1594 Biblioteca Nacional de Arte de Londres. Volumen II de 1594</p>
11	Alessandro Fabri, <i>Diuersarum nationum ornatus cum suis iconibus in aes incisus longe accuratius quam antea cumque suis duobus ordinibus quorum unus est summi pontificis alter uero serenissimi</i> (1593)	<p>Biblioteca <i>Koninklijke</i> Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam <i>Kunstabibliothek</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín) Biblioteca del Victoria & Albert Museum Biblioteca Pública Buffalo & Erie County</p>
12	Cesare Vecellio, <i>Habiti antichi et moderni di duerse parti del mondo</i> (1590)	<p>Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca Británica Biblioteca de la Universidad de Erlangen Biblioteca Gottfried Wilhelm Leibniz Biblioteca Augusta</p>
13	Cesare Vecellio, <i>Habiti antichi et moderni di tutto il mondo</i> (1598)	<p>Biblioteca Nacional de España Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid Biblioteca del Museo del Traje de Madrid Biblioteca del Museo del Disseny de Barcelona Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona Biblioteca de la Universidad de Basilea Biblioteca Comunal del Archiginnasio de Bolonia Biblioteca de la Galleria degli Uffizi Biblioteca Nacional Central de Roma Biblioteca Casanatense de Roma Biblioteca Hertziana de Roma Biblioteca de la Universidad Católica del Santo Cuore de Milano Biblioteca Nacional de Dinamarca Biblioteca Británica Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca Mazarina de París Biblioteca Cantonal <i>Appenzell Ausserrhoden</i> Biblioteca de la Universidad de Göttingen Biblioteca del <i>Zentralinstitut für Kunstgeschichte</i> Biblioteca del <i>Rijksmuseum</i> de Amsterdam</p>
14	Giacomo Franco, <i>Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria</i> (1610)	<p>Biblioteca Nacional de España Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid Biblioteca Augusta Biblioteca Nacional de Dinamarca <i>Kunstabibliothek</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín) Biblioteca Nacional de Berlín Biblioteca de la Universidad de Yale Biblioteca de la Universidad de Columbia Biblioteca Estatal de Indiana Biblioteca de la Universidad de Iowa Biblioteca de la Universidad de Minnesota Biblioteca Mazarina Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca de Historia de las Artes de la Universidad de Pisa Biblioteca del <i>The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies</i> Biblioteca de la Universidad de Augsburgo Biblioteca de la Universidad de Cambridge Biblioteca Nacional de Suecia</p>

		Biblioteca del Ateneo de Boston Biblioteca del <i>Frick Art Reference</i> Biblioteca Morgan Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca de la Universidad de Princeton Biblioteca del <i>Getty Research Institute</i> Biblioteca Estatal de New South
15	Giacomo Franco, <i>Habiti delle donne venetiane intagliate in rame</i> (1614)	Biblioteca Nacional de España Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid Biblioteca SMB de Berlín Biblioteca Pública de New York Biblioteca Nacional de Suecia Biblioteca Pública de Nueva York Biblioteca de la Universidad de Princeton Biblioteca de la Universidad de Oxford Universidad de Cambridge Biblioteca Nacional de Escocia <i>Kunstabibliothek</i> – Biblioteca de Arte de Berlín (Museo Estatal de Berlín) Biblioteca Mazarina Biblioteca Nacional de Francia Biblioteca de Historia de las Artes de la Universidad de Pisa Biblioteca de la Universidad de Augsburgo Biblioteca Nacional de Berlín Biblioteca Nacional de Suecia Biblioteca del Congreso – Washington D.C. Biblioteca <i>Menil Collection</i> Biblioteca de la Universidad de Harvard Biblioteca de la Universidad de Princeton Biblioteca del <i>Getty Research Institute</i>

Tabla 1.2. *Relación de libros de trajes y fondos antiguos conocidos hasta la fecha entre 1562 y 1614.* [elaboración propia]. (*) Fondos en los que encontramos la obra en físico, no digitalizaciones externas.

Este cuadro manifiesta dos hechos importantes para nuestro estudio. En primer lugar, una cuantía tan relevante de libros de trajes en los distintos fondos que han podido consultarse nos ofrece una visión clara sobre la importancia de estas obras. Tanto como para poder considerar al libro de trajes un género en sí mismo. En segundo lugar, que dicha relevancia en el momento mismo de su producción, ha permitido la difusión de estos libros hasta la actualidad, como parte de una genealogía documental que supone una parte importante de la producción de libros del momento.

En segundo lugar, ¿Por qué partimos de la Biblioteca Nacional de España? Parece evidente que la respuesta es porque es el fondo bibliotecario que nos queda más cerca, con un acceso más sencillo, y que posee gran riqueza documental. Si bien esto es cierto, y lo tomamos como la primera de las razones, más importante es una cuestión de posicionamiento, ya que consideramos necesario generar conocimiento científico del propio territorio. De hecho, llegamos a esta reflexión debido a que no existe un trabajo específico de extensa envergadura sobre los libros de trajes que se custodian en la Biblioteca Nacional de España, así como tampoco existen trabajos en castellano que

aúnen una recopilación sistemática de los libros de trajes de uno o varios fondos antiguos y que posteriormente se dispongan para su análisis⁹².

Por ello, trabajaremos con los libros de trajes del fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España –en adelante BNE– delimitando nuestro marco de estudio a aquellos libros que se proyectan, imprimen y editan en el área italiana, por tres razones de peso. La primera, por el manejo de la lengua; la segunda, dada la mayor presencia de estas obras –en torno a un 70%– frente a las de origen alemán y francés; la tercera, dado que el estudio de los libros de trajes se ha centrado en aquellos más llamativos debido a su tamaño, extensión y/o composición cromática, como ha sido por ejemplo para el área italiana el de ha sido el de Cesare Vecellio por su extensión y complejidad. Sin embargo, sin negar lo evidente con respecto a Vecellio, no podemos dejar de analizar sus precedentes: Ferdinando Bertelli, Bartolomeo Grassi y Pietro Bertelli, cuya calidad en los grabados en la mayor parte de las ocasiones, es superior. Así como a su sucesor, Giacomo Franco, el gran desconocido sin lugar a dudas, que sin embargo colaboró en los grabados de muchas obras de similar tipología.

Tras la consulta *in situ* del fondo de la BNE, hemos recogido los siguientes datos, que nos muestran una tendencia evidente por la preferencia de obras de origen italiano, bien sean en el momento mismo, o a posteriori, dado que hablamos de una zona católica y mediterránea, entre las que se demuestra hubo mayor interacción⁹³.

Área geográfica	Número de libros de trajes*	Porcentaje representativo
Francesa	3	20%
Germana	2	13%
Italiana**	10	70%

Tabla 2.2. *Libros de trajes del fondo antiguo de la Biblioteca Nacional Española* [elaboración propia] *por libro físico.

**contamos las dos ediciones de Ferdinando Bertelli así como los tres tomos de Pietro Bertelli ya que se editan en años diferentes y raramente se encuentra al completo en los fondos europeos.

⁹²Huelga mencionar que el origen de las colecciones de la Biblioteca Nacional de España se encuentra en la Biblioteca Real, proyecto del monarca Felipe V, como parte de una serie de estrategias de unificación cultural, política y territorial. En adelante, distintas obras y colecciones han sido adquiridas por la BNE, de las cuales provienen algunos de los libros que se mencionan en este estudio. <https://www.bne.es/es/conocenos/historia>

⁹³Pettegree, *The book in the Renaissance...*, 260-263.

Sobre los libros que encontramos en el fondo antiguo de la BNE, aquellos que se corresponden con el área germana son:

- El *Habitus praeciporum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arti depicti* (1577) de Jost Amman y Hans Weigel.
- El *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium habitus* (1591) de Abraham Bruyn⁹⁴.

Respecto al área francesa:

- Dos copias *Habitus variarum orbis gentium* (1581) de Jean Jacques Boissard.
- El *Omnium fere Gentium nostraeque aetatis nationum habitus et efigies* (1572) de Iohannis Slupperi⁹⁵.

Y finalmente para el área italiana:

- Dos copias de distintas ediciones del *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569) de Ferdinando Bertelli.
- El *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585) de Bartolomeo Grassi.
- Los tres tomos del *Diversarum nationum habitus centum* (1594-1594-1596) de Pietro Bertelli y Alciato Alciati, en ediciones posteriores a las originales.
- Tres copias del segundo libro de trajes de Cesar Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto el mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598).
- Una copia del *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1610) de Giacomo Franco.

Tras la recogida de estos datos, llevamos a cabo una comparativa con tres fondos bibliotecarios italianos:

- Biblioteca Nacional Central de Roma
- Biblioteca Universitaria de Bolonia
- Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia

Esto nos ha permitido obtener más información sobre estos libros, sus autores y producción, la relación entre ellos y la copia de las imágenes entre unos y otros, así

⁹⁴Incluimos aquí el libro del flamenco Abraham Bruyn dado el discurso interno del libro de trajes, claramente germanófilo.

⁹⁵Por el contrario, añadimos aquí la obra de Slupperi dado que la obra es una copia del libro de François Desprez.

como la difusión de las mismas a posteriori. La consulta de los citados fondos específicamente centrada sobre las obras del área italiana, arroja los siguientes datos:

Fondo Bibliotecario italiano	Número de libros de trajes del área italiana	Ejemplares
Biblioteca Central Nacional de Roma	4	Un ejemplar de cada Volúmen de Pietro Bertelli (I, II y III) Un ejemplar del segundo libro de Cesare Vecellio
Biblioteca Universitaria de Bolonia	4	Un ejemplar de los volúmenes I y II de Pietro Bertelli Un ejemplar del segundo libro de Cesare Vecellio
Biblioteca Comunal del Archiginnasio de Bolonia	1	Un ejemplar del segundo libro de Cesare Vecellio

Tabla 3.2. *Libros de trajes en los fondos italianos seleccionados* [elaboración propia]

Dicha información ha de observarse teniendo en cuenta la especificidad del caso italiano, que al no haber sido un territorio políticamente unificado durante la modernidad, la dispersión de las obras es mayor. Este hecho se está solventando en la actualidad con la creación progresiva de un catálogo unificado que de respuesta al gran volumen de obras de naturaleza libraria que encontramos en todo el territorio italiano⁹⁶.

Aun así, el EDIT16, *Censimento Nazionale delle Edizioni Italiane del XVI Secolo*, nos ofrece un total de 123 libros de trajes documentados en Italia, teniendo en cuenta que esta base de datos no nos ofrece información sobre las obras que se sitúan a inicios del XVII, como son los dos libros de trajes que edita Giacomo Franco.

De la citada cifra, treinta se corresponden solamente con el segundo libro de trajes de Cesare Vecellio, y dieciséis con el libro de trajes de Pietro Bertelli. Esto, unido a los datos recogidos en la BNE, nos muestra la gran repercusión de ambas obras. Cuestión que se debe de manera clara a la amplitud y complejidad de los contenidos en ambos casos, pero por una razón de peso: el formato.

Una explicación consistente es pensar cómo en los primeros momentos de eclosión de la cultura libresco se produce una extensa labor experimental de ingeniería técnica, que se basa en componer obras que contengan mayor volumen de información en menos espacio. El de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio son los más pequeños en tamaño y al parecer los más vendidos, y resulta evidente que fue por su facilidad para manejarlos. Fermín de los Reyes Gómez, quien ha estudiado de manera específica el

⁹⁶Para el siglo XVI contamos con la base de datos EDIT16 Censimento Nazionale delle Edizioni Italiane del XVI Secolo, donde hemos podido consultar todos los libros de trajes que se han documentado en territorio italiano. <https://edit16.iccu.sbn.it/>

tráfico librario entre España y Bolonia, asegura que es la aparición del *libro de bolsillo* o *de faltriquera*, la consecuencia del éxito del libro como plataforma de difusión del conocimiento⁹⁷. En el libro de trajes por tanto hay una correlación temporal con respecto a los avances técnicos del libro.

En cuanto a la morfología, el tamaño va a ir variando a lo largo del tiempo como ya hemos visto, aunque esto no es una sentencia general, pues después de Bertelli y Vecellio, Franco realizará sus obras con un tamaño considerable. A rasgos generales, el libro de trajes va a estar compuesto por una portada grabada normalmente encuadrada por un frontispicio, que sin duda ha de interpretarse como una estructura simbólica. Además del título, que puede estar escrito en distintos idiomas, en la portada, aparecen los datos del editor, impresor y autor, que en la mayor parte de las ocasiones suele ser la misma persona. Esto ocurre en los casos de Ferdinando Bertelli, Bartolomeo Grassi y Giacomo Franco.

Sin embargo, Pietro Bertelli y Cesare Vecellio trabajan en colaboración a otros impresores, lo que refuerza nuestra teoría anterior, en el sentido que dichos editores-autores poseen la influencia y el poder adquisitivo suficiente para crear unas obras de tales magnitudes en un formato asequible para su transporte, por lo que hablamos de dos grandes emprendedores del aparato comercial librario de la República de Venecia.

La portada también nos dará otros datos de la edición como el año y lugar de impresión, sobre los permisos de impresión o a quién se dedica la obra. También puede aparecer el logo del impresor, aunque comúnmente también puede encontrarse en el colofón de la obra (clausura final)⁹⁸. Veamos pues las características de cada libro por autor, junto a otros datos sobre su producción libresca, que nos ayudarán a comprender mejor el contexto de estos libros de trajes.

⁹⁷Fermín de los Reyes Gómez, *La Cultura en el bolsillo. Historia del libro de bolsillo en España* (Gijón, Trea, 2018).

⁹⁸Pedraza, Clemente y Reyes, *El libro antiguo*.

2.3.1. Estudio específico por autores: los libros de trajes italianos de la Biblioteca Nacional de España

2.3.1.1. Ferdinando Bertelli: *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569)⁹⁹

Ferdinando Bertelli fue un artesano realmente completo en cuanto a producción impresa se refiere. Grabador, editor, comerciante de estampas y grabados, tendría un estudio propio en Venecia. Aunque se desconocen sus fechas de nacimiento y defunción se sabe que estuvo activo entre los años 1561 y 1572, gracias a la elevada producción de obras que han llegado hasta la actualidad con su firma. Llevaría a cabo trabajos tanto en solitario como en colaboración con otros impresores-editores. Realizó multitud de obras impresas, destacando sus recopilaciones de obras clásicas, así como de literatura moral y religiosa. Esto podemos observarlo mediante su numerosa producción de cartas geográficas, grabados sobre temas mitológicos y devocionales.

Parece que fue Ferdinando Bertelli la cabeza fundadora de una saga de artistas y artesanos, la de *Los Bertelli*, que estuvieron activos en Venecia hasta finales del siglo XVI, como Donato Bertelli, Luca Bertelli o Pietro Bertelli. Aunque no se hayan llevado a cabo trabajos específicos de genealogía, es plausible pensar que todos ellos eran descendientes de la misma rama familiar¹⁰⁰. Pero sin duda, el trabajo más destacado de su carrera para el tema que aquí nos ocupa es el *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus*, un libro de trajes editado en 1563, que fue copia directa de las estampas de Enea Vico. Obra que tuvo una segunda edición en 1569¹⁰¹.

El fondo antiguo de la Biblioteca Nacional Española cuenta con una copia de ambas ediciones del libro de trajes de Ferdinando Bertelli. Para cada libro, el registro del catálogo general de la BNE ofrece una serie de datos que nos muestran una primera sentencia. Para la edición de 1563 (ER/3896) la obra fue adquirida por el Estado en

⁹⁹Sobre los datos biográficos de Ferdinando Bertelli contamos con aquellos que ofrece Fabia Borroni en el *Dizionario Biografico degli italiani*, Vol. 9 (1967): [en línea] [www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-bertelli_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-bertelli_(Dizionario-Biografico)).

¹⁰⁰Sobre esta cuestión contamos con los trabajos de Francesca Pons, *Luca Bertelli: incisore, tipografo ed editore nella Venezia del secondo Cinquecento* (Venecia: Università Ca'Foscari, Trabajo final de máster, 2017). Marsel Grosso, "Un editore per Tiziano: Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna" en *Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento Europeo*, Eds. Benedetta Crivelli, Sarah Ferrari, Marsel Grosso (Padua: Padova University Press, 2018), 55-70.

¹⁰¹Enlace a la digitalización de la edición de 1563: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011776&page=1>

Enlace a la digitalización de la edición de 1569:
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000055155&page=1>

1867 con la compra de la colección de Valentín Carderera, reconocido coleccionista y anticuario español. Se compone de un total de 63 estampas calcográficas más la portada, La encuadernación, en pasta, es posterior, en piel marrón con bordes dorados en repujado floral, y se encuentra en buen estado. En cuanto a su altura, las medidas tomadas *in situ* nos presentan un libro relativamente grande, en el que la altura de las hojas es de 27,6 cm. El papel está manchado pero no afecta a los grabados ni a la estructura general del libro. En la segunda hoja (H2) encontramos una marca de agua. Esta se trata de un escudo alado formado por tres círculos y rematado por una corona, una posible alusión al poder del Papado¹⁰². La portada es una portada grabada (7.2). En esta encontramos los datos sobre el título, el autor, el lugar y el año de edición:

*OMNIUM
FERE' GENTIVM
NOSTRAE AETATIS
HABITVS, NVNQUAM
ANTE HAC
AEDITI .*

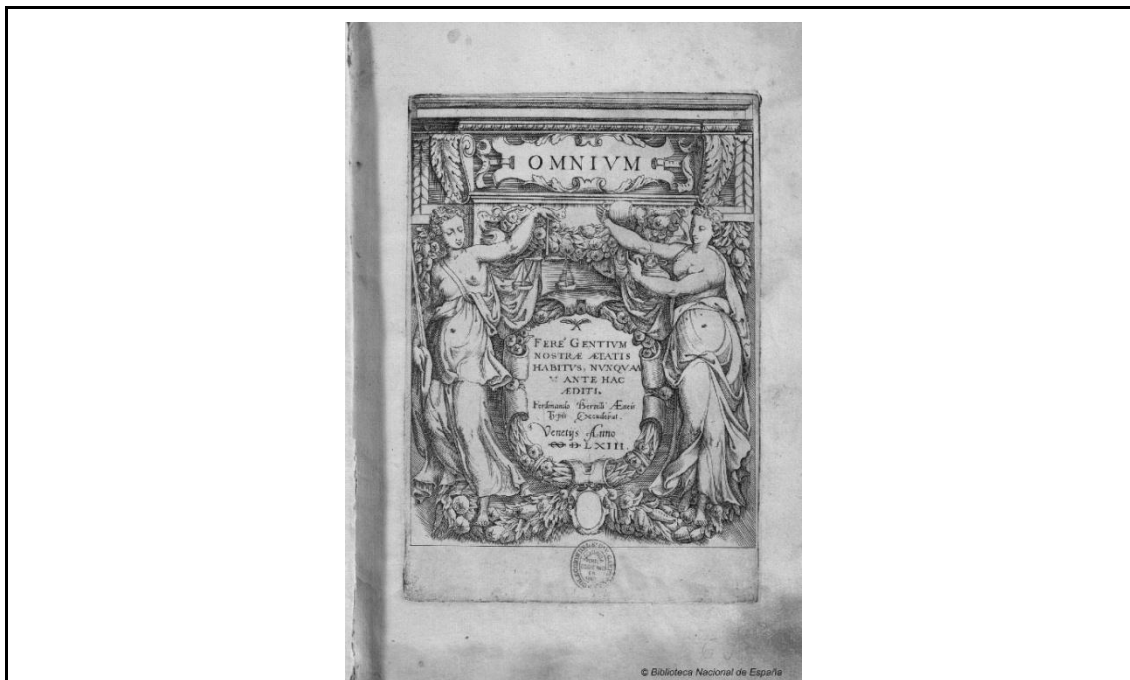
*Ferdinando Bertelli AEneis
Typis Excudebat
Venetiys Anno*

M (la m está representada con un infinito partido) *D* (partida) *LXIII*

Ésta es la original de la obra y en ella aparecen dos alegorías, una a la justicia y otra al agua, suponemos en relación a la ciudad de Venecia. La acepción *Aeneis* hace referencia a la relación de los grabados con Enea Vico.

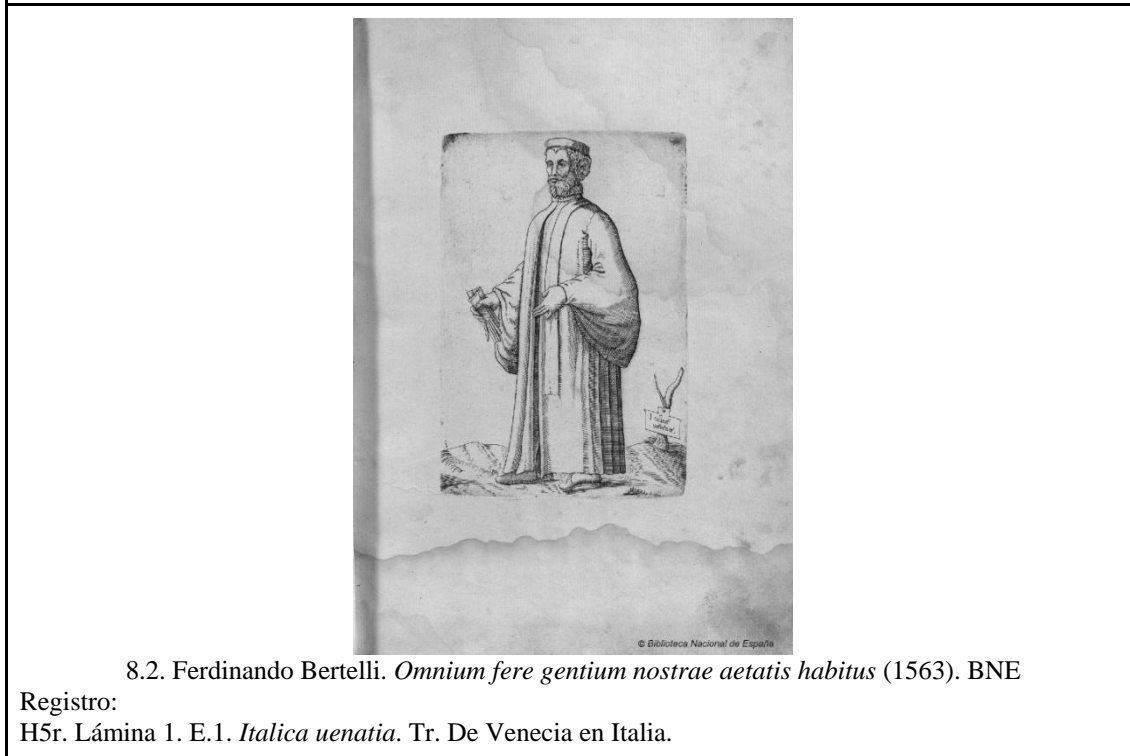
En el interior de la obra, las imágenes –formadas por un total de 62 figuras antropomorfas– se sitúan sobre un fondo plano, junto a un brevísimo texto en el que dependiendo de la imagen se puede leer el gentilicio, el género, la clase social y algunos datos sobre el componente étnico-religioso (8.2). No siguen un orden concreto y se suceden imágenes de todos los lugares, los cuales incluyen territorios de Europa, África y Asia.

¹⁰²El estudio de otras filigranas semejantes deja claro que el papel es de origen italiano: <https://www.academiacolectores.com/dibujos/mostrat-fabricantes-papel.php?id=tres-circulos-superpuestos>



7.2. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H3r. Portada grabada.



8.2. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H5r. Lámina 1. E.1. *Italica uenatia*. Tr. De Venecia en Italia.

Para la edición de 1569 (ER/3506), el catálogo no ofrece datos sobre la adquisición de la obra. Se compone de 64 estampas más la portada con grabado calcográfico (9.2). En este libro aparecen cuatro estampas de bustos alegóricos que no estaban presentes en la anterior edición y se omiten algunas imágenes (10.2). Por lo demás, igualmente las estampas representan figuras antropomorfas sobre fondo plano

con texto muy breve en el que se puede leer el gentilicio, el género, la clase social y algunos datos sobre el componente étnico-religioso. No siguen un orden concreto, se suceden imágenes de todos los lugares, los cuales incluyen territorios de Europa, África y Asia. La encuadernación, en pasta, es de piel marrón repujada con detalles florales. El papel es algo más corto que el de la edición anterior, así como contiene una filigrana diferente que representa una especie de rectángulo doble y un círculo doble en su interior, por lo que el papel es de otro fabricante. En cuanto a la portada, esta se trata de una portada con grabado añadido de manera posterior, que parece fue obra del grabador Virgil Solis, El título aparece escrito a mano en tinta negra. Hay una anotación que dice “libro muy raro ya que tiene siete láminas más que otros ejemplares de la misma edición”. Esto nos da a entender que faltan láminas. La transcripción de la portada es la siguiente:

*Omnium fere gentium nostrae aetatis
habitus, nunciam ante hac aediti, Fer
dinandus Bertelli A[e]neis typis, ex
cludebat Venetys, Anno . 1569*

En la portada grabada se observan una agrupación de ocho bustos femeninos sobre los cuales se puede leer el gentilicio de cada una de las mujeres en alemán:

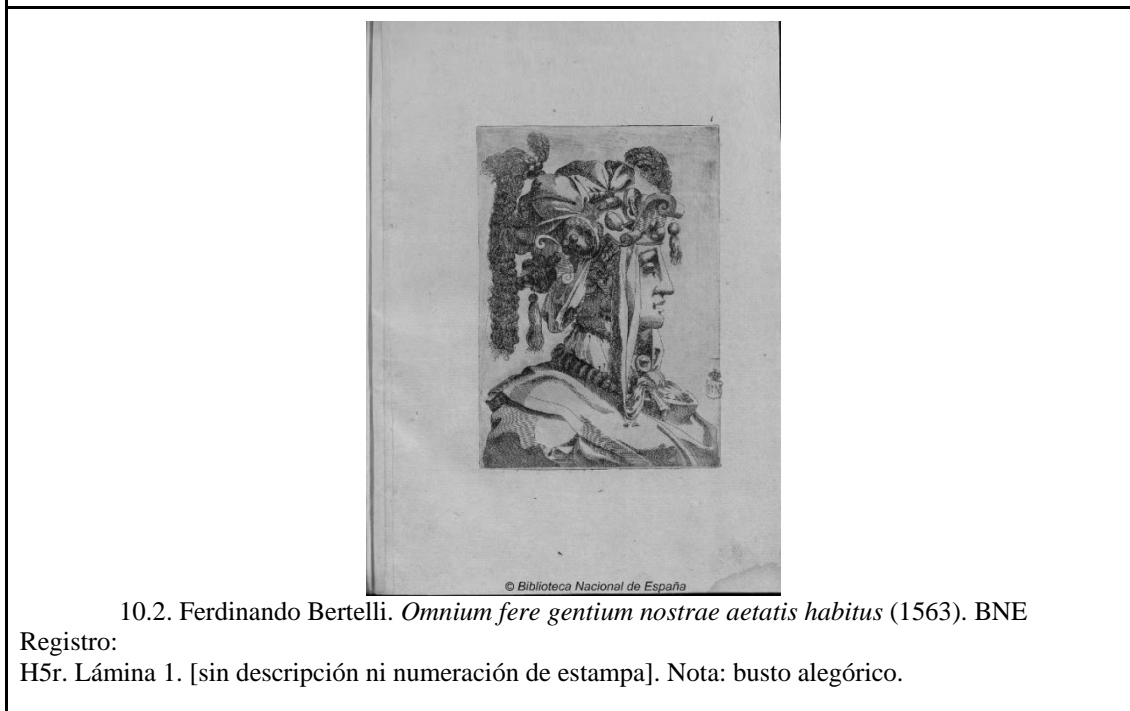
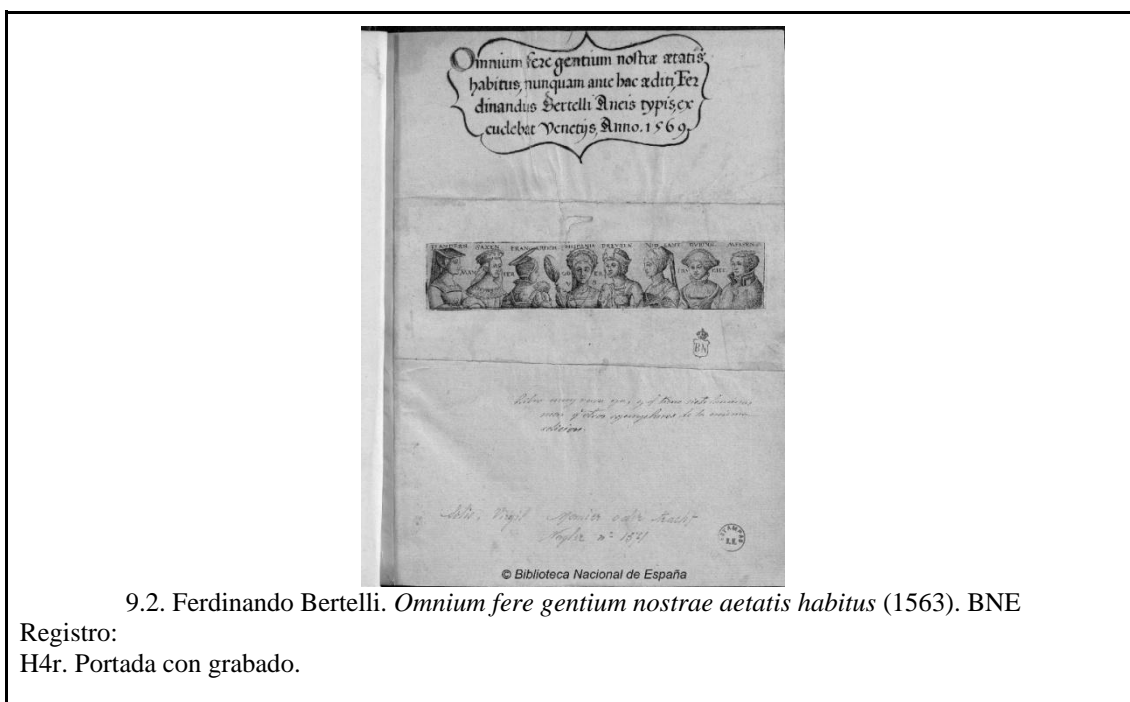
*FLANDERN · SAXEN · FRANCREICH · HISPANIA · PREVSEN · NIDLAND · DVRING
· MEISEN*

A esto se suma un breve añadido a la temática de la obra también en alemán:

MANIER · ODER · TRACHT

Finalmente, esbozando algunas características estilísticas generales en ambas ediciones quedan claras aquellas planchas que Ferdinando Bertelli copia directamente de Eneas Vico. Pero encontramos otras de producción nueva que nos llevan a reflexionar otras influencias por parte de autores pertenecientes al contexto creativo de Ferdinando Bertelli. Parece obvio que las imágenes sobre el norte de África y el Imperio Otomano, vendrían influenciadas por los grabados de autores como Hans Burkmailr y Pieter Coecke Van Aelst, que a su vez serán la clave estilística para otros autores de libros de trajes como Jost Amman, Hans Weigel, o el propio Pietro Bertelli, hijo de Ferdinando, quien a nivel iconográfico se orientará mucho más hacia la representación del Turco. Incluso a nivel informativo podríamos pensar en la influencia tanto de la obra

de Giovanni Battista Ramusio, como por la de Francesco de Sansovino¹⁰³. En cuanto a su influencia posterior, multitud de tipos de Bertelli se replicarán en la obra de Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus Praeciporum* (1577).



¹⁰³ La idea de un contacto entre Bertelli y Sansovino podemos justificarla partiendo tanto de la temática de sus escritos: Francesco Sansovino, *Del governo e amministrazione di diversi regni e repubbliche* (Venecia: impreso por los herederos de Marchio Sessa, 1567) e *Historia universale dell'origine et imperio de Turchi* (Venecia: en la imprenta de Stefano Zazzara, 1568); así como por el hecho de que ambos eran autores afincados en Venecia. Además, a día de hoy está muy clara la gran repercusión que tuvo la obra de Sansovino como historiador y su influencia en otros autores. Véase Paul F. Grendler, "Francesco Sansovino and Italian popular History" *Studies in the Renaissance* 16 (1969): 139-180.

2.3.1.2. Bartolomeo Grassi: *Dei veri ritrati degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585)

Impresor y editor, Bartolomeo Grassi nace probablemente en Roma, donde según su actividad documental, vive y trabaja durante la segunda mitad del siglo XVI. Estuvo activo como impresor y editor entre 1582 y 1600, años en los que imprimió al menos cuarenta obras de diferentes títulos. Su etapa de mayor productividad se encuentra entre 1585 y 1587. Es raro ver su firma en solitario, pues siempre suele aparecer junto a otros autores, lo que demuestra su colaboración con otros artesanos del libro y la imprenta. Para los fondos consultados, en la Biblioteca Universitaria de Bolonia por ejemplo, encontramos una edición de la *Relatione del reame di Congo* (1591) de Filippo Pigafetta impresa por Bartolomeo Grassi¹⁰⁴.

Pero este no sería el caso de su libro de trajes, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo. Intagliati in rame pero opra di Bartolomeo Grassi*, que data de 1585, donde Grassi figura bajo autoría única¹⁰⁵. Una obra de maravillosos grabados calcográficos y gran belleza y cuidado en cada una de sus imágenes. La Biblioteca Nacional de España cuenta con un ejemplar de esta obra muy bien conservado (11.2). Según los datos del catálogo, no conocemos la procedencia de la misma (ER/3399). El total de estampas es de 44. La encuadernación es posterior, de tipo holandesa. Es un libro considerablemente grande, con hojas de unos 30 cm que se disponen de manera apaisada. En cuanto al papel, en buen estado, no se encontró filigrana visible, probablemente por las diversas restauraciones de la obra. Respecto a los datos que nos ofrece la portada, en esta puede leerse:

*DEI
 VERI RITRATTI DEGL' HABITI·
 DI TVTTE LE PARTI DEL
 MONDO· PER OPRA DI
 BARTOLOMEO GRASSI ROMANO·
 LIBRO PRIMO·
 ALL'ILL mo·ET RSmO· MONS·HENRICO CAETANO.
 IN ROMA·MDLXXXV*

¹⁰⁴BUB, Inv. A 8681, Coll. A.5. Caps.91. 1

¹⁰⁵Enlace al ejemplar digitalizado de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014455&page=1>

En cuanto a los datos que ésta nos ofrece, vemos cómo el trabajo se dedica al *Ilustrísimo y realísimo monseñor Enrico Caetani*, cardenal romano. Respecto a las estampas, éstas contienen un número que oscila entre tres y cinco figuras por página, y en total encontramos 141 figuras antropomorfas que se disponen sobre fondo plano, con una breve descripción sobre el género, profesión, clase social, estado civil, etc.

Como puede verse, mediante una observación directa, hay un gran salto cualitativo en la obra de Grassi, cuya estructura muestra un nivel de planificación mucho más cuidado (12.2). Sigue un formato nuevo respecto a la obra de Ferdinando Bertelli, que en cierto sentido se presenta algo caótica. Aquí observamos una clara intencionalidad respecto al orden de las imágenes, para la composición de una jerarquía política y territorial. El libro comienza con un fasto en el que se representa al Papa y el Emperador aparece más o menos hacia el final de la obra, siguiendo una jerarquía de poderes entre Papado e Imperio muy marcada y diferenciada (*Capítulo 3 – 56.3*). Prácticamente el total de las imágenes son femeninas. Sin embargo, lo más curioso de este libro es que debido a la disposición de las figuras, da la sensación de que las personas que se representan están relacionándose entre sí, y se muestra en ello una clara jerarquía social, muy notable en ciertas estampas.



11.2. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:
H1r. Portada Grabada



12.2. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:

H3r. Lámina 2. E.2.

Fig1. *Cardinale in cape pontificale*. Tr. Cardenal con capa pontificia

Fig 2. *Papa in camera*. Tr. Papa en habitación/privado

Fig. 3. *Cardinale in mantelletto*. Tr. Cardenal con capa

2.3.1.3. *Diversarum nationum habitus centum* (1594-1594-1596) de Pietro Bertelli¹⁰⁶

De los casos de estudio que aquí se recogen, sin duda el de Pietro Bertelli es uno de los más interesantes. Su producción fue muy intensa durante sus años de actividad entre 1580 y 1616, con taller en Padua. Su influencia sirvió a otros grabadores, impresores y editores que trabajaron en colaboración con él, de las ciudades de Venecia, Vicenza y Milán. En 1589 inicia los grabados para una serie de trajes, en los cuales colaboraron artesanos de otras localizaciones, como fue el caso de Giacomo Franco. Una obra que edita en tres volúmenes, denominada *Diversarum nationum habitus centum*, y cuyas partes salen en los años 1589, 1591 y 1596 respectivamente. En el primer volumen figurará como impresor Alciato Alciati, pero en los otros dos, Pietro Bertelli aparece como cabeza única de la obra.

De los dos primeros volúmenes se llegan a imprimir hasta cuatro tiradas, sin perder calidad en los grabados. A día de hoy, hay pocas bibliotecas que contengan los tres volúmenes completos de la obra. Afortunadamente, la Biblioteca Nacional de España cuenta con una copia de cada uno. Veamos entonces los datos del catálogo y

¹⁰⁶Datos biográficos en Treccani. *Pietro Bertelli*:

[www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bertelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-bertelli_(Dizionario-Biografico)/)

algunas de las cuestiones morfológicas más relevantes de los tres volúmenes que custodia la BNE¹⁰⁷.

Sobre el primer volumen (ER/3567 Vol. I) no contamos con información en cuanto a su procedencia, pero el sello en sus láminas nos da fecha de adquisición de 1887. Aunque la primera edición de este volumen sabemos que tuvo lugar en 1589, la edición de la BNE es de 1594. Contiene un total de 104 estampas de naturaleza xilográfica, de las cuales tres son móviles, algo totalmente novedoso. El libro se conserva en muy buen estado, con encuadernación posterior en pasta, y tiene una altura de unos 15 cm por lo que nos encontramos ante una obra considerablemente pequeña, además de ligera¹⁰⁸. En cuanto al papel, se conserva en buen estado y no se observan filigranas visibles. Respecto a la portada (13.2), es una portada grabada en la que aparecen los datos de la obra enmarcados en un frontispicio de estilo clásico en el que se observan distintas alegorías. La transcripción del texto versa lo siguiente:

[logotipo de mono con el libro + locución *vigilando*]

DIVERSARU[m] NATIONUM

HABITUS

Centum et quattor iconibus

in aere incisus diligenter expressi

item

ORDINES DUO PROCESSION [um]

Vnus

SUMMI PONTIFICIS

Alter

SERENISS· Principiss Venetiarum

opera

PETRI BERTELLI

Ad Ill· [um]·D·Io: Reinhardum Comite

ad Hanau et D·in Liechtemburg

Apud Alciatum Alcia et

Petrum Bertellium.Patauy

1594

¹⁰⁷ Dado que ésta se ha considerado como una obra única, dividida en tres volúmenes, el catálogo nos ofrece los datos unificados, y cuyas particularidades hemos ido desglosando para cada volumen. Para acceder al ejemplar digitalizado de la BNE: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000016695&page=1>

¹⁰⁸ Es importante destacar aquí que si bien para el caso de estos volúmenes se han respetado las medidas originales de la estampa en la encuadernación, esto no tiene por qué suceder con otras copias que encontramos en otros fondos antiguos. Es el caso por ejemplo de la que encontramos en la Biblioteca Nacional Central de Roma, cuyas estampas se han adherido a una hoja de mayor tamaño, dando como resultado un libro de mayores dimensiones: BNCR, 3v. 71. 5.C.16-18.



La portada nos ofrece datos muy interesantes, pues podemos leer cómo la obra se dedica a *Io.[annes] Reinhardum*, quien según aquí aparece, fue consejero de las ciudades de Hanau y Lichtenburg. Otros datos importantes son en primer lugar, la autoría misma de la obra, que es *opera Petri Bertelli*, por tanto esto deja claro que fue Pietro Bertelli la cabeza del proyecto editorial como grabador, editor e impresor; en cuanto a la impresión, vemos como este volumen se imprime conjuntamente con *Alciatum Alcia*, pues así lo muestra la locución *Apud*.

El lugar de impresión sería la ciudad de Padua (*Patauy*), emplazamiento del taller de Bertelli. Es por este tipo de cuestiones que estos libros no se pueden entender en un círculo de producción cerrado, sino que los actores que intervienen además de ser múltiples, pueden pertenecer a distintos lugares. Visualmente, el título se enmarca en un frontispicio alegórico, en el que se puede observar la marca del autor principal de la obra –Pietro Bertelli– en la parte superior, que consiste en la imagen de un mono con un libro junto a la locución *e vigilando* (supervisando). Estilísticamente, este frontispicio es de carácter arquitectónico, y muestra dos alegorías en el frontón, junto a dos figuras antropomorfas a su izquierda y derecha.

También nos da información sobre una lámina desplegable en la que podemos observar una procesión papal en Venecia, en la que la figura del Papa junto a su comité es seguida por la del Dogo. Este desplegable lo hemos conocido gracias al trabajo de campo, y pudo ser documentado en la copia que se custodia en la Biblioteca Nacional Central de Roma (*Capítulo 3 – 58.3*).

Respecto al contenido, este es uno de los volúmenes con una de las series de trajes más larga, e incluye multitud de lugares y tipos sociales (14.2). Pero sin lugar a dudas lo que más destaca es el interés sobre las gentes del Imperio Otomano, que no será un hecho exclusivo de esta obra. Conocemos otra de Bertelli que nos ofrece una serie de quince bustos masculinos que representan la genealogía de los emperadores turcos hasta el momento, a los cuales acompaña un texto descriptivo, *Vite de Gl'Imperatori de Turchi* (1599)¹⁰⁹, de la cual encontramos una copia en la BNE (*Capítulo 3 – 70.3*).

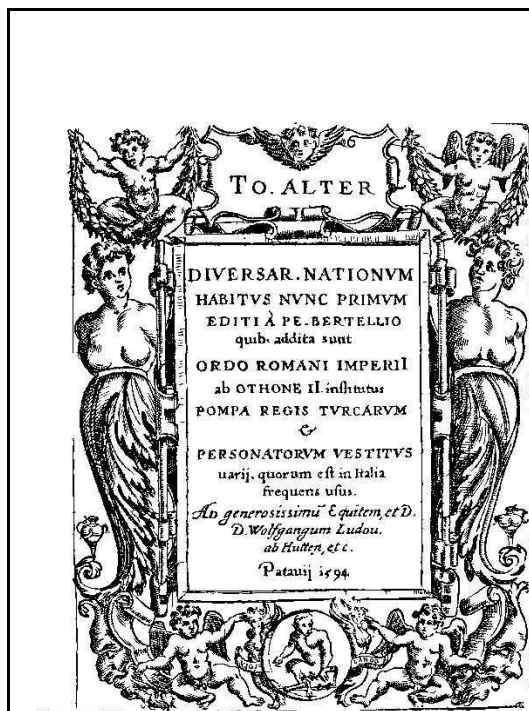
El segundo volumen (ER/3568 Vol. II), que originalmente se editó en 1591, tiene fecha de edición de 1594. Tampoco conocemos su procedencia. Contiene un total de ochenta y cuatro estampas de naturaleza xilográfica, en el que sin embargo muchas de las imágenes difieren de la simple exposición de gentes sobre fondo plano. En este segundo volumen Bertelli va más allá, y a esta tipología de estampas, suma otros escenarios más complejos, con escenas tanto de carácter político, como de la vida cotidiana. Podríamos decir que con este libro se complejiza el término *habitus*, mostrando más allá del cuerpo vestido, es decir, las costumbres y hábitos de vida del mismo. La encuadernación también es en pasta, posterior a la original, y con las mismas dimensiones que el primer volumen, apuntando ya a las características propias de un libro de bolsillo o faltriquera. El papel en buen estado, no muestra filigranas visibles. Respecto a la portada (15.2), ésta dice:

*TO.ALTER
DIVERSAR.NATIONVM
HABITVS NUNC PRIMVM
EDITIA PE. BERTELLIO
quib.addita sunt
ORDO ROMANI IMPERII
ab OTHONE IL institutus
POMPA REGIS TURCARUM
Ad generosissimu Equitem, et D.*

¹⁰⁹Pietro Bertelli, *Vite de Gl'Imperatori de Turchi con le loro effigie intagliate in rame e datte in luce da Pietro Bertelli* (Vicenza: en la imprenta de Giorgio Greco, 1599).

*D. Wolfgangum Ludou
ab Hutten, etc.
Patauij 1594*
[logotipo de mono con el libro + locución *vigilando*]

El autor sigue siendo Pietro Bertelli, pero ya vemos que no aparece Alciati como impresor. Por lo demás el lugar de impresión sigue siendo la ciudad de Padua, y la dedicatoria esta vez es para la figura de Wolfgangum Ludou. Como ocurre en el primer volumen, el título se enmarca en un frontispicio alegórico, en el que se puede observar la marca del autor principal de la obra –Pietro Bertelli– pero esta vez en la parte inferior (imagen de un mono con un libro junto a la locución *e vigilando*). Estilísticamente, este frontispicio está formado por una estampa de grutescos en los que aparecen dos figuras semihumanas con características femeninas.



© Biblioteca Nacional de España

15.2. Pietro Bertelli. *Diuersarum nationum habitus centum*, Vol II (1594). BNE

Registro:
H3r. Portada grabada [estampa sin numeración].



© Biblioteca Nacional de España

16.2. Pietro Bertelli. *Diuersarum nationum habitus centum*, Vol II (1594). BNE

Registro:
H9r. Lámina 2. E.2. *Matrona Veneta Vestita Hiemali*. Tr. Matrona véneta vestida de invierno.

La portada nos da una pista sobre la temática de la obra, que se concentra especialmente en el Sacro Imperio. A esto se unen láminas de naturaleza costumbrista entre las cuales destacan festividades como la *Caza del toro* (Vol.II. H64 r. Lámina 56).

E. 63.) o el *Carnaval* (Vol.II. H77 r. Lámina 68. E. 75.). También tenemos las primeras imágenes sobre Virginia en un libro de trajes (*Capítulo 8 – 19.8 y 33.8*), recién tomadas de la compilación de la crónica de John White y Thomas Harriot, *Admiranda Narratio* (1590). Pero es que además nos ofrece información sobre una lámina desplegable que se incluye al final del libro, y que representa una *Pompa Regis*. Un desfile real en el Imperio Otomano que en esta copia de la BNE no aparece. Pero gracias al trabajo de campo hemos podido conocer esta lámina en otras copias del libro como en el de la Biblioteca Nacional Central de Roma o la Biblioteca Universitaria de Bolonia (*Capítulo 3 – 71.3*).

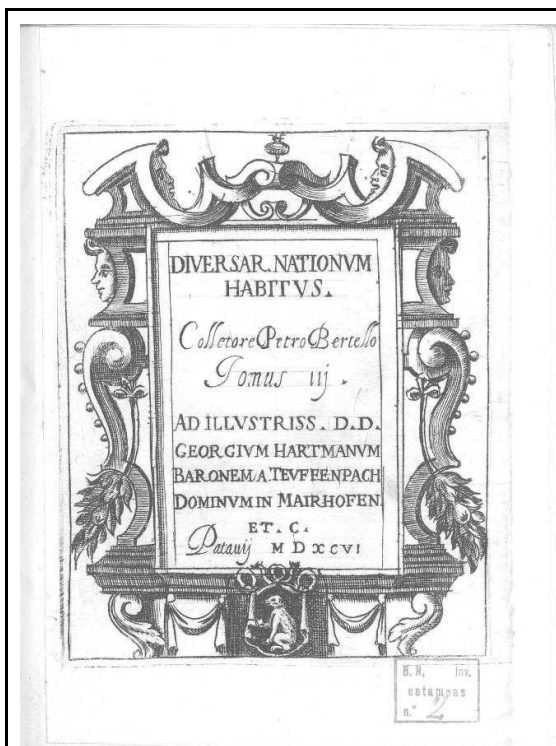
El tercer volumen (*ER/3569 Vol. 3*), por su parte, es una edición de 1596, por lo que es parte de la primera tirada de impresión. Contiene un total de sesenta y tres estampas. El papel, en buen estado, no muestra filigranas visibles, y la portada en pasta es posterior. Las características formales son iguales, un libro pequeño en el que la hoja se adapta al tamaño de la estampa. La portada (17.2) versa lo siguiente:

DIVERSAR.NATIONVM
HABITUS
Colletore Petro Bertello
Tomus III
AD ILUSTRISS. D.D.
GEORGIUM HARTMANUM
BARONEM A TEVFEENPACH
DOMINUM IN MAIRHOFEN
ET.C
Patauiij MDXCVI
[logotipo de mono con el libro]

Sobre los datos que ésta nos ofrece, el autor principal continúa siendo Pietro Bertelli. El volumen se dedica a Georgium Harmanum, barón de la ciudad de Mayrofen (Austria). El lugar de edición continúa siendo Padua. Igual que en los dos casos anteriores, el título aparece encuadrado en un frontispicio. Se incluye el logotipo del autor, esta vez sin la locución, solo con la imagen del mono. Estilísticamente es una portada muchísimo más sencilla, de naturaleza arquitectónica.

En cuanto a la estructura de figura antropomorfa sobre fondo plano ya no es protagonista en este volumen, priorizándose ahora aquellas estampas que muestran información de otra tipología, más allá del vestido. Vemos festejos, actividades de la vida cotidiana, monumentos funerarios e incluso edificios. Por lo que con esta tercera parte, podemos concluir que Bertelli cumple con las expectativas del título y nos ofrece

un todo, un habitus completo en sus láminas en las que si bien el vestido continúa siendo gran protagonista, pierde fuerza frente a otras escenografías (18.2).



17.2. Pietro Bertelli. *Diuersarum nationum habitus centum*, Vol III (1596). BNE

Registro:



18.2. Pietro Bertelli. *Diuersarum nationum habitus centum*, Vol III (1596). BNE

Registro:

2.3.1.4. Cesare Vecellio: *Habiti antichi et moderni di tutto el mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598)¹¹⁰

Si hubiese que destacar alguno de los autores sobre los cuales hemos centrado nuestro estudio, este sería sin lugar a dudas Cesare Vecellio, por la relevancia y complejidad que su obra suscita a nivel historiográfico. Ya el propio Vecellio en vida, se preocupó de dejar su impronta a través de su obra, en la cual él mismo se hace valer, reconociendo su arduo trabajo. Veamos algunos datos sobre su vida.

¹¹⁰Para los datos biográficos de Cesare Vecellio: Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio...*, 27-29; Margaret Rosenthal y Ann Rosalind Jones, *The clothing on the Renaissance World* (Londres: Thames & Hudson, 2008), 8-15; Cesare Vecellio, *De gli habitati antichi et moderni di diuerse parti del mondo* (Venecia: presso Damian Zenaro, 1590). Edición facsímil con introducción de Giovanni Grazioli (Vittorio Veneto: De bastiani Editore, 2016), 5-24; Giorgio Reolon, "I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio", *La Rivista di Engramma* 112 (2013): 58-123. Sobre su digitalización, la BNE no ha realizado ninguna, pero contamos con la que Google Project realizó del ejemplar custodiado en el fondo antiguo de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, obra de la cual proceden las imágenes de Vecellio que utilizaremos en adelante.

Cesare Vecellio nace en Pieve di Cadore, provincia de Belluno (Italia) en 1521 y fallece en Venecia, el 21 de marzo de 1601. Creció en el seno de una importante familia de artistas y parte de su fama se ha debido a su parentesco con el pintor Tiziano Vecellio. Fue un artista y artesano de su tiempo. Ilustrador, grabador, editor, impresor y pintor. En su juventud, Vecellio inicia como aprendiz en el taller de Francisco Vecellio, hermano de Tiziano. Posteriormente trabaja con el propio Tiziano, acompañándolo en su viaje a Augsburgo en 1548. Vecellio habría colaborado en muchas de las obras del famoso pintor. En fechas posteriores a la muerte de Tiziano, trabajaría para el maestro Odorico Piloni, periodo durante el cual lleva a cabo sus trabajos de temática religiosa, no solo en Venecia, sino en todo el área de Belluno.

Poco a poco reorienta sus intereses, hasta llegar a obtener el derecho de imprenta durante la década de 1570¹¹¹. A lo largo de este periodo es cuando comienza a extender sus redes comerciales, tomando contacto con el mundo del textil, la joyería y la edición de libros, actividades a las cuales se dedicaría hasta su muerte. En 1590 conoce a Cristoph Chrieger –en italiano Cristóforo Guerra da Norimberga– quien realizó la mayor parte de las xilografías de sus dos libros de trajes gracias a los diseños del propio Vecellio. Es ese mismo año cuando se imprime en Venecia el primer libro de trajes de Cesare Vecellio, *Libro Primo, Degli Habiti, Costumi et Usanze di Tutta L'Europa e particolarmente Dell'Italia Cominciando da Romani; Così Antichi come moderni* (1590). La obra sale de la imprenta de Damiano Zenaro, y en ella se ofrece una visión compleja y extensa sobre las gentes de numerosos lugares de Europa, Asia y África, componiendo una primera cosmovisión sobre el mundo desde la mirada de Vecellio. La obra, escrita en italiano se compondrá de una serie de 415 láminas xilográficas acompañadas de textos, en ocasiones realmente extensos.

En 1591, Vecellio edita una colección de cuatro libros llamada *Corona delle nobili et virtuose donne* (1591). Esta obra se centra en la representación de patrones para bordados, un arte que tendría gran interés para nuestro protagonista¹¹².

¹¹¹Aclaremos que, aunque según su trayectoria vemos cómo Vecellio también fue impresor, el derecho de imprenta no era algo vitalicio, sino que se concedía por unos años y que se iba renovando de manera intercalada, para controlar un gremio en creciente desarrollo. Es por ello que muchos autores de estos libros imprimen sus obras en otras casas.

¹¹²Cabe mencionar cómo la producción de bordados fue un trabajo considerado un arte en múltiples ocasiones. Su relevancia es tal que por ello Vecellio publica una obra exclusivamente dedicada a dicha labor. La importancia del bordado como un trabajo eminentemente femenino es destacada por Merry Wiesner-Hanks en *Women and gender in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

Finalmente, en el año 1598, casi a las puertas de su fallecimiento, Vecellio sacará a la luz su segundo libro de trajes, y el que hasta la fecha, es la obra más conocida de esta tipología libresca: *Libro Secondo, De Gli Habiti, Costumi et Usanze dell'Asia, et Dell'Africa. Comiciando da' confini della Grecia fino al Regno della China; cosi Antichi, come moderni*. En este segundo libro, impreso en casa de Bernardo Sessa, observamos una serie de añadidos que otorgan a su contenido un carácter global y mucho más complejo, que se adapta a las necesidades científicas del momento. A los continentes de Europa, África y Asia, se suma América (*Libro duodécimo. Degli habiti dell'America*). Los textos se acortan y se incluye su traducción en latín, para llegar a una mayor variedad de lectores. Esta obra puede ser considerada como uno de los grandes *bestsellers* del periodo, y la encontramos en multitud de fondos antiguos alrededor del mundo (Tabla 1.2 – nº 13), dada su relevancia para los intereses intelectuales de la época.

En 1794 aparecería una compilación en español facsímil de la obra de Vecellio en español *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XVI diseñadas por el gran Tiziano Vecellio y por Cesar su hermano*. Por este tiempo se pensaba que Tiziano fue autor principal de estos libros, pero con el tiempo, tanto la cronología como los datos de la obra, muestran que la única relación con la misma era el parentesco con Cesare, que era su primo segundo.

En la Biblioteca Nacional Española contamos con tres volúmenes del segundo libro de Cesare Vecellio, bajo las signaturas *ER/3553*, *ER/3555* y *3/60053*. De las tres, es la copia bajo signatura *ER/3553* de la Sala Goya – Bellas Artes, la que se encuentra completa y en mejores condiciones, por lo que hemos decidido trabajar sobre esta en nuestro estudio.

El libro sobre el que nos centramos pues está completo (*ER/3553*). Según los datos que nos ofrece el catálogo de la BNE, parece que la obra provendría de la Biblioteca del Colegio Mayor de Cuenca, y posteriormente pasó a formar parte de la Biblioteca Real. La encuadernación, en pasta española, tiene el lomo liso con cuatro nervios simulados, y las guardas están forradas de papel marmoleado. La obra mide en torno a unos veinte centímetros de alto, y las estampas se ajustan al papel. Las estampas, de naturaleza xilográfica, reúnen un compendio de 503 grabados, junto a un texto más o menos extenso en italiano y latín. En cuanto al papel, se encuentra en buen estado y no se observan filigranas. La portada, bien conservada, versa lo siguiente:

*HABITI
ANTICHI
ET MODERNI
di tutto il Mondo
DI CESARE VECELLIO
Di nuouo acresciuti di molte figure.*

*VESTITUS
Antiquorum, recentiorumque
totius Orbis.
PER SVLSTATIVM
Gratilianum Senapolensis
Latinè declarati.
[gato con ratón en la boca]
IN VENETIA,
Appresso i Sessa*

El título se encuadra en un frontispicio en el que se mezclan los elementos arquitectónicos con follaje decorativo, y en cuyas esquinas pueden observarse las alegorías de los cuatro continentes (19.2.). La aparición del título en latín e italiano ya nos da un primer esquema de lo que serán el resto de textos en el interior. La obra se imprime en Venecia, en casa de Giovanni Bernardo Sessa y se dedica al conde Pietro Montalbano. En este punto huelga decir que nos encontramos ante una obra compleja, de calidad excepcional, que incluye todos aquellos contenidos formales que se corresponden con el libro moderno: portada, dedicatoria, una introducción del autor, índice de nombres propios, índice de contenidos, índice de términos específicos sobre vestido e indumentaria, y numeración.

Sobre las imágenes, la gran mayoría se vuelven a recoger del primer libro, pero encontramos cambios significativos, pues en primer lugar, Venecia ya no será el foco de interés al principio de la obra, pues se le da relevancia a Roma y al poder papal (20.2); en segundo lugar se incluyen monarcas de algunos territorios, dando relevancia al poder político; y en tercer lugar, se amplían las láminas que hacen referencia a ciertos territorios como será por ejemplo el caso de la Península Ibérica. A estos contenidos se suman las imágenes sobre el *Nuevo Mundo*, un compendio de 20 estampas entre las que podemos distinguir México, Perú, Florida y Virginia. Láminas que Vecellio desarrolla gracias a la nueva información que la cartografía y la literatura de viajes producen sobre América.



19.2. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H1r. Portada grabada.



20.2. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H61v. E.2. *CARDINALE*. Tr. Cardenal.

2.3.1.5. Giacomo Franco: *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1610)¹¹³

Hijo y nieto de grabadores, Giacomo Franco nace en Venecia en el año 1550 y fallece en la misma ciudad en 1620 a causa de unas fiebres. En su testamento, fechado el dieciséis de junio de 1620 ante el notario Fausto Doglioni, Giacomo Franco se autodenomina *desegnador* (diseñador), además de aparecer inscrito en el gremio de los pintores durante los últimos años de su vida. Su producción indica una actividad constante ligada al libro y a la estampa, sobre todo como grabador. Desde muy joven se tienen indicios de su actividad, relacionada en multitud de ocasiones con la familia de los Bertelli, tanto en el caso de Luca como en el de Pietro Bertelli. Con éste último colabora en el grabado de algunas estampas del segundo volumen de su libro de trajes. Destacó por el grabado en cobre, que en este momento fue sustituyendo poco a poco al grabado en madera, pues permitía mejores resultados.

Además de su actividad como grabador, Franco también tuvo una extensa actividad editorial. Edita y colabora en numerosos trabajos junto a otros autores, sobre todo obras clásicas de la literatura renacentista italiana, como *Orlando el Furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, así como algunas de temática religiosa. Como dato interesante, se sabe que colaboró con Damian Zenaro, impresor del primer libro de trajes de Vecellio, en el grabado de una portada para la *Geografia Distinta* (1588) de Livio Sanuto. En el fondo antiguo de la BNE encontramos una *Metamorfosis* de Ovidio editada en 1584 por Giuseppe Orologgi e impresa por Giuseppe Giunti, en la cual, Franco trabaja como grabador¹¹⁴. Probablemente, su colaboración en este tipo de obras, además de su relación con el mundo literario en general, lo llevarían a introducir personajes mitológicos en sus libros de trajes.

Para la temática que aquí respecta, serán dos las obras que cabe destacar de Giacomo Franco. Dos libros de trajes diseñados y editados por él mismo, en Venecia, y centrados específicamente en los hábitos y costumbres de esta ciudad. El primero, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria*, con fecha de 1610. El segundo, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame*, con

¹¹³Para los datos biográficos de Giacomo Franco: Carlo Pasero, "Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI e XVII", *La Bibliofilia* 37, no 8/10 (1935): 332-356. Hemos de aclarar aquí antes de continuar, que la decisión de incluir el libro de trajes de Giacomo Franco se debe a que aunque se edite a comienzos del siglo XVII es evidente que pertenece a esta genealogía de producción que venimos relatando, pues su participación en las obras de otros autores relevantes del momento y en especial su trabajo en la obra de Pietro Bertelli, nos dan razones más que suficientes para incluirlo en este estudio.

¹¹⁴BNE, 3/48262.

fecha de 1614. Ambas obras están en el fondo de la Biblioteca Nacional Española. Sin embargo para nuestro estudio hemos excluido el primero de los libros, ya que no pudo ser consultado *in situ* durante el trabajo de campo y tampoco está digitalizado, por lo que no contamos con todos los datos.

Centrandonos en *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1614), este libro se custodia en la BNE con la signatura ER/3492. En cuanto a su origen, no consta información. Respecto a las estampas, aunque en el catálogo de la BNE figuran un número de 17 estampas, la obra tiene 20 en total. Las tres que faltan se encuentran sueltas con las signaturas *INVENT/4281*, *INVENT/4282* e *INVENT/4283* y completan los tres huecos del libro. Dos de las teorías más probables son, por un lado, que el libro se montase y las tres páginas quedaron fuera, o que fueron sacadas para alguna exposición y quedasen trasapeladas posteriormente, pues están desgajadas de la obra con sumo cuidado. El inventario de las láminas las relaciona con la obra pero sin afirmar lo que para nosotras no tiene lugar a dudas.

En cuanto a su tipología, se trata de una obra con grabados de naturaleza calcográfica. La encuadernación en pergamino, junto al papel, presentan buen estado de conservación. En cuanto a las medidas, el libro es considerablemente grande, en torno a unos 30 centímetros de alto. En cuanto a la portada, su transcripción dice:

[texto en una de las imágenes donde aparece el puente de Rialto: *Il nouo ponte di rialto*]
 [texto en la imagen central de la portada en la que aparece una imagen de venecia a vista de pájaro: *VENETIA*]

*HABITI
 DELLE DONNE VENETIANE
 INTAGLIATE IN RAME
 Nuouamente
 da Giacomo Franco*

cum privilegio

La portada grabada contiene el título de la obra encuadrado en una imagen aérea de Venecia, que a su vez se encierra en un frontispicio de características arquitectónicas (21.2). El resto de datos nos aporta cuestiones que ya hemos comentado como el título, el autor y el lugar de edición, que fue la ciudad de Venecia. La estructura formal de la obra es sencilla. La portada sigue con una dedicatoria, y posteriormente se suceden la serie de láminas que ocupan una hoja completa y en la siguiente hoja el texto referente a la misma, siguiendo un esquema similar a la de Cesare Vecellio, pues cada imagen va acompañada de un texto explicativo tanto en italiano como en latín (22.2 y 23.2).

Encontramos en las imágenes una diversidad femenina que se caracteriza por tener cierto estatus dentro de la ciudad de Venecia. Destacan, como bien veremos más adelante, la figura de la dogaressa y las cortesanas, como piezas clave de la ciudad.



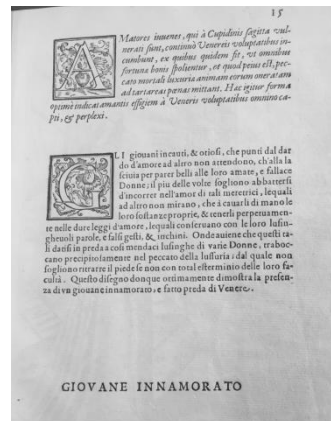
21.2. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1614). BNE

Registro:
H1r. Portada grabada



22.2. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1614). BNE

Registro:
H27r. E.12. Estampa sin descripción en la que aparece un muchacho que observa directamente al espectador. Se corresponde con la hoja del texto.



23.2. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1614). BNE

Registro:
H28r. Hoja con texto. Título: *GIOVANE INNAMORATO*. Tr. Joven enamorado + texto descriptivo. Se corresponde con la estampa anterior (nº15 en la numeración original).

Capítulo 3

EL CUERPO EN SU LUGAR: NARRATIVAS EN EL LIBRO DE TRAJES

3.1. El cuerpo como intertexto: la lógica sex/textual del siglo XVI

La particularidad del libro de trajes viene dada por el hecho de que éste nos propone dos tipos de textos: visuales y escritos. Y en ellos el cuerpo se sitúa de manera central. Éste se consolida como el primer espacio diferenciador, no solo mediante la sexualidad, sino a través de otros condicionantes que van a construir las diferentes identidades que se proyectan en los libros de trajes. Por ello es importante aquí retomar el argumento que nos propone al texto, como objeto sexuado como proyección misma del cuerpo, y como un espacio representativo de los preceptos culturales de una sociedad. De tal modo, sabemos que los textos no son inocentes, pues parten de un primer lugar aún más primigenio que es quien lo dota de identidad: el cuerpo sexuado.

Los cuerpos que tienen el poder de contar transfieren su propia percepción del ser a través de la cultura visual y escrita. Esto ocurre de forma clara y particular en los libros de trajes. Valerie Traub utiliza el concepto *espacializar* como motor explicativo para la organización, creación y difusión del conocimiento de manera ordenada, y siguiendo unos modelos estandarizados que, en el caso de estas fuentes normativas, provocan una continuidad en las narrativas respecto al cuerpo, la moralidad y los modos del ser. En el libro de trajes, la normatividad masculina *espacializa* y maqueta la realidad desde sus propias lógicas. Así que para conocer mejor cómo funciona su naturaleza discursiva, analizaremos las distintas narraciones que confluyen en estos libros, mediante su terminología específica, no sin antes detenernos sobre dos cuestiones previas: por un lado, sobre el término intertextualidad, y por otro, sobre las complejidades que conciernen a la concepción corporal en la cultura textual del siglo XVI.

Partir del término *intertextualidad* significa hablar de aquello que nos cuenta el texto de manera indirecta, así como de su relación con otros textos. Esto es, la *intertextualidad* significa hablar del discurso, de aquellas narrativas culturales que están presentes en las fuentes¹. Esta *intertextualidad* es analizable en el libro de trajes desde multitud de perspectivas, algunas de las cuales ya hemos visto en el capítulo anterior. Ya hemos observado que el libro de trajes como artefacto nos habla de una realidad material y de unas redes del saber y del poder. Es una obra que forma parte de una genealogía de creación en la que Europa se sitúa en el centro y como modelo desde el

¹Alfonso Macedo Rodríguez, "La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas", *Revista Xihmai* 3 no. 5 (2012): 103-112.

cual partir. Por otro lado, dicha genealogía disfruta aún de su autoridad en tanto que es parte del fondo antiguo y por ende, parte de la memoria colectiva. Pero tan importante es la fuente y su contexto como la fuente y su intertexto.

En los estudios feministas, el término *intertextualidad* se ha trabajado desde que fuera la propia Julia Kristeva –impulsora del término– quien lo propuso, pues todo texto muestra las relaciones de género y de poder que se establecen entre hombre y mujeres, así como la manera en que se definen unas y otros. A su vez, la *intertextualidad* pone en duda la subjetividad del autor, dado que éste y su obra son fruto del contexto. Esto es algo que puede leerse en cualquier tipo de fuente, y no es menos para el caso del libro de trajes, donde el género y la sexualidad se sitúan como ejes centrales. Esto quiere decir que no existe una subjetividad real en el libro de trajes, sino que éste está conectado a la realidad del autor –que hasta donde sabemos siempre es un grupo de varones– y a los modos del ser que se estipulan para varones y mujeres en el contexto de la Europa del siglo XVI².

Es por tanto que en el libro de trajes se reproduce una tradición estética en la que se observan distintos lenguajes codificados gracias a una relación simbólica entre los mismos. Nos referimos aquí a la relación entre el significante –libro de trajes– y el significado –sus narrativas– las cuales parten de un patrón común que comparten con otras obras del periodo como también vimos en el capítulo anterior. Esto hace que la obra no sea única en sí misma, sino que pertenezca a un grupo mayor, reproduciendo un discurso previamente estructurado. En este caso, el sistema cultural del Renacimiento³.

En este sentido, la información que nos ofrecen los libros de trajes es elaborada y dispuesta desde el discurso del poder. En términos foucaultianos hablamos de una política del cuerpo, a lo que Michelle Foucault denomina *biopoder*. Aquella capacidad del discurso dominante para modelar ciertas corporalidades. Y con corporalidad no sólo hablamos de la normatividad en términos de género, clase y raza, sino en formas del ser aún más concretas, en modelos corporales que se disponen para un *status quo* específico⁴.

²Sobre textualidad y cultura material desde la filosofía de Kristeva véase: Bjornar Olsen, “Scenes from a troubled engagement. Post-structuralism and Material Culture Studies”, en *Handbook of material culture*, Coord. Christopher Tilley et. Alii (Londres, SAGE Publications: 2006), 85-102.

³Marita Sturken & Lisa Cartwright, *Practices of looking* (Nueva York, Oxford University Press: 2009), 29.

⁴Sturken & Kartwright, *Practices of looking...*, 104-110; Michelle foucault, *The birth of biopolitics. Lectures at the Collège de France 1978-79*, Ed. Michel Senellart (Palgrave Macmillian: Nueva York, 2008).

De estos términos partió la propuesta de Daniel Defert, que introduce el término *habitus* de Pierre Bourdieu como categoría de análisis en el libro de trajes, con el fin de explicar la inseparabilidad del cuerpo y del hábito en sus imágenes. Es decir, no solo vemos una expresión normativa de los cuerpos, sino que nos enfrentamos a modelos, a tipos sociales específicos a los cuales se les atribuye un *habitus*, una manera concreta de ser, actuar y por supuesto vestir. Un entramado de cualidades corporales que se someten a una *disciplina corporal*, en tanto que el *habitus* que se representa puede responder a los parámetros estipulados por los preceptos morales, o por el contrario, expresar modelos contranormativos que refuerzan los términos de la moralidad prescrita⁵.

Sin embargo estos modos han de ser reconocidos y reconocibles. Es decir, no basta con proponer un texto visual o escrito, sino que han de corresponderse con unas pautas culturales determinadas. Recordando a Peter Burke, una imagen tiene sentido y significado en un contexto determinado. Los sistemas de representación, vienen marcados por el orden lógico que determina un ideario, es decir, a la *episteme* foucaultiana. Dicha episteme provendrá de la combinación de dos preceptos: realismo y perspectiva. El realismo, como conjunto de convencionalismos que construyen la realidad de un sistema. Es decir, no se trata de lo que es real o ficticio, sino del sistema representativo con el cual se identifica una sociedad. Y por su parte, la perspectiva será el conjunto de normas que expresan la realidad⁶.

A partir del Renacimiento, se iniciaría un proceso para reforzar la relación entre realismo y perspectiva, por el cual ambos términos empiezan tener un sentido de realidad, asentados en un discurso desde las lógicas del pensamiento científico y filosófico. De gran importancia será la manera de representar el espacio arquitectónico que influirá en los modos de expresión del cuerpo. Ya que el cuerpo se concibe como un espacio con entidad propia, creándose un modelo de representación del mismo. Esto formará parte entonces de la *episteme*, y por ende, del intento de racionalizar la realidad. Sin embargo, no es un modelo válido para todas las realidades ni corporalidades. Es por ello, que la lógica representativa del Renacimiento apuesta por la expresión del cuerpo basado en un canon para mantener el orden y el equilibrio. En este punto hemos de entender que las corporalidades que aparecen en los libros de trajes no son reales, que

⁵Daniel Defert “Un genre ethnographique profane au XVIe: les livres d’Habits” en *Histoires de l’Anthropologie (XVIe / XIXe siècles)*, Comp. Rita Rupp-Eisenreich (Klincksieck: Paris, 1984), 25-65; Dilwyn Knox, “Gesture and comportment: diversity and uniformity”, en *Cultural exchange in Early Modern Europe. 1400-1700*, Eds. Heinz Schilling & István György Tóth (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 293-299.

⁶Sturken & Kartwright, *Practices of looking...*, 141-143.

responden a un modelo ficcional, que además viene reforzado por las propias fuentes científicas, que estipulan la concepción corporal desde la ética del momento⁷.

Así es como llegamos al objetivo de la reproducción de imágenes en los distintos libros de trajes, ya que no se trata de copias en el sentido que entendemos en la actualidad, sino que las imágenes y descripciones serán reproducidas de unos autores a otros para mantener un sistema de representación unificado, dando lugar al refuerzo de unos imaginarios⁸. Y es que en el sistema *texto visual, texto escrito*, tan característico del libro de trajes, las imágenes tienen una mayor relevancia en tanto que son lo primero que atrae al receptor. De manera que hemos de retomar dos procesos en lo que a la circulación de las imágenes se refiere: percepción-representación y recepción-negociación.

Cuando hablamos de negociación de las imágenes nos referimos al punto en el que el autor decide aquello que ésta va a mostrar y de qué manera. Esta negociación se basa en los términos de recepción, es decir, para quién y para qué se crean esas imágenes. En los libros de trajes las imágenes están hechas para ser leídas por un cierto grupo social, que entiende los códigos representativos. De modo que, retomando los argumentos de Joan Pau Rubiés, hay que tener muy presentes los procesos de percepción inicial y representación posterior. No se trata solo de lo que es observado, sino de la manera en que es traducido al espectador *a posteriori*, para que el contenido pueda ser comprendido. La mayor distancia entre esta percepción inicial y representación posterior la sufren aquellas imágenes que nos presentan mundos desconocidos, que nos hablan de una otredad cultural y corporal.




Pero además no solo observamos una circulación de imágenes entre los propios libros de trajes, sino entre otras fuentes, produciéndose una importación de modelos visuales que construyen un estilo lógico, con unos lenguajes unificados. Es el caso por ejemplo de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio. Muchas de sus imágenes provienen de otras pinturas del periodo, y muy en especial, de la obra de Tiziano. Es interesante el caso de la *Mujer griega* (1.3 y 2.3) la cual se basa en una de las personas que protagonizan el cuadro de la *Presentación de María en el Templo* (1534-1538) de

⁷Nos referimos a obras como la anatomía de Andrea Vesallio, *De humanis corporis fabrica* (1543), la de Mateo Realdo Colombo, *De re anatomica* (1559), o la de Ambrose Paré, *Instrumenta chyrurgiae et icones anathomicae* (1564). Para un estudio del cuerpo en la Edad Moderna desde la perspectiva antropológica véase David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002). Para una historia del cuerpo véase Georges Vigarello (Coord.), *Historia del cuerpo* (Madrid: Taurus, 2005).

⁸William M. Ivins, *Prints and Visual Communications*. Cambridge: MIT press, 1969), 51-61.

Tiziano (3.3). Este ejemplo es importante en tanto que la imagen que se utiliza es descontextualizada, y muestra lo arbitrario en muchas ocasiones de los modelos que se utilizan en los libros de trajes.

Culminamos este apartado acercándonos al concepto de *patterning* [del sust. pattern= patrón] y cómo este se adapta al libro de trajes. Respecto a esto, N. Katherine Hayles nos sitúa desde la fluidez tecnológica actual, en la era de la inmediatez, y la enfrenta al libro como un artefacto con poder propio, ya que la información que encontramos en los libros es inamovible, siempre quedan en su lugar, como las partes del cuerpo. Por ello, el libro se entiende como un *corpus*, un ente con vida propia en el que se conectan tres espacios de poder que vienen marcados por el sistema de representación dominante, que es el patriarcal en este caso: texto, cuerpo y fijación (*fixicity*). Por tanto el libro es una plataforma de poder y un lugar para la memoria, en el que los cuerpos dominantes materializan el discurso principal⁹.

 <p>1.3. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. I (ed. 1596). BNE</p> <p>Registro: H56r. Lámina 48. E.51. <i>Femina grecha</i>. Tr. Mujer griega.</p>	 <p>2.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H458v. E.398. <i>Donna Greca</i>. Tr. Mujer Griega.</p>	 <p>3.3. Tiziano Vecellio. <i>Presentación de María en el templo</i> (1538). [Fragmento]. Galería de la Academia de Venecia. Wikimedia Commons</p>
---	--	--

3.2. Construir la identidad: ensamblando el *habitus*

¿Qué muestra entonces el intertexto del libro de trajes? ¿Qué imaginarios podemos encontrar para tal tipología de obras? Partiendo de un esquema de texto visual

⁹N. Katherine Hayles nos acerca el concepto *patterning* adaptado a las tecnologías propias del libro, partiendo de las ideas de Gregory Bateson en “Virtual bodies and flickering signifiers” en *The Feminism and the visual culture reader*, ed. Amelia Jones (Londres: Routledge, 2010), 609-611.

y escrito, a simple vista, en el interior de los libros de trajes encontramos una serie de imágenes antropomorfas sobre un fondo plano, que en ocasiones irán acompañadas de elementos de la naturaleza o escenas de la vida cotidiana. Sin embargo, aunque el sujeto vestido será en múltiples situaciones el único protagonista de la escena, esto no siempre se cumple, pues dependiendo de la obra, nos encontramos ante escenarios más complejos que nos ofrecen una interrelación entre los sujetos, el vestido y la cotidianidad. Además, hemos de reseñar la importancia que el texto escrito tendrá para la imagen que acompaña, a veces más breve, a veces más largo.

Centrándonos en el vestido como elemento diferenciador del libro de trajes, desde la perspectiva antropológica éste ha sido entendido como un ensamblaje de modificaciones corporales que permiten la comunicación con el resto de seres humanos. Un principio que no incluye solo al vestido material, a la pieza textil, sino que se refiere a otras formas de vestir el cuerpo que vienen determinadas por la situación específica y distintiva de los sujetos. Y esto incluye marcadores de género, clase o raza, apreciables gracias a toda una serie de distintivos visuales¹⁰. Nos referimos pues al *habitus*. Es decir, todos aquellos mecanismos, bien sean visuales, bien sean escritos, que proyectan al cuerpo en su conjunto, y que vienen determinados por las condiciones materiales y sociales¹¹.

Esto se explica porque el *habitus* en el contexto del siglo XVI hace referencia a una doble acepción, pues concierne tanto a la manera de ser como a la apariencia, ambas indisolubles en el libro de trajes. El *habitus* es un lugar, un espacio que se habita y que está condicionado por factores propios y ajenos al cuerpo, todos ellos, condicionantes culturales. Entonces además de lo corpóreo y material, existe una referencia explícita respecto a la territorialidad, pues el *habitus* es diverso dependiendo del lugar¹².

Pero el *habitus* en el libro de trajes no es un espacio fluido, sino que los distintos componentes que lo ensamblan crearán una serie de modelos específicos que van a

¹⁰Joanne B. Eicher, Mary Ellen Roach Higgins & Kim K. P. Johnson, *Dress and Identity* (Londres: Fairchild Books, 1995), 13-23.

¹¹Daniel Defert, “Un genre ethnographique profane au XVIIe: les livres d’Habits”, en *Histoires de l’Anthropologie (XVIIe-XIXe siècles)*, Comp. Britta Rupp-Eisenreich (Paris: Klincksieck, 1984), 25-41.

¹²Alejandra Vega insiste en el poder etimológico del *habitus* y su significado respecto al contexto del Renacimiento, donde existe una relación inseparable entre traje, costumbre, nación, así como insiste en la equiparación de los términos hábito/costumbre y vestimenta/hábito/traje. En “Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): [en línea].

replicarse de manera consecutiva entre los distintos autores de estas obras¹³. Hablamos de modelos, patrones que se repiten. Pese a ello, hay una enorme complejidad en dicho ensamblaje, que puede ser desgranada mediante los distintos códigos que nos ofrece la fuente. Unos códigos que como bien venimos insistiendo son observables tanto en su narración visual como escrita. La narración del *habitus* por tanto se materializa en dos niveles: el *habitus* descrito y el *habitus* visual¹⁴.

3.2.1. Situar y definir el cuerpo: el *habitus* y su codificación descrita

Así pues, el lienzo donde se refleja el *habitus*, que es el cuerpo, viene determinado como ya hemos adelantado, por aquellas intersecciones específicas de cada sujeto que se representa, reconocidas por un lenguaje concreto, una terminología que va a mostrar cuáles son las bases de la *episteme* durante el siglo XVI, tanto respecto al cuerpo como al espacio. Vamos a ver cómo estas terminologías definen al cuerpo en los distintos libros de trajes. En primer lugar, la clasificación más importante que observamos objetivamente en el libro de trajes es la definición territorial. La persona que se representa es definida bien mediante el gentilicio, bien mediante la fórmula de “*x*” *lugar*. Para esto último, si el término está en latín, el gentilicio estará declinado; en caso de que el libro esté en italiano, encontraremos la partícula *di* (de). Veamos un par de ejemplos de ambos idiomas en el libro de Ferdinando Bertelli:

**Italicae* (latín) = Italiano¹⁵.

**Germana* (italiano) = Alemana¹⁶.

Ahora bien, tanto la manera de definir a las mujeres, como la de definir a los varones será más compleja que este esquema base debido a que en él intervienen distintas jerarquías de género, de clase, de raza y de etnicidad. A lo que habrá que sumar tanto la pluralidad social, como las diferencias estructurales y lingüísticas de cada libro de trajes. Vamos a abordar ambas cuestiones dando sentido a las jerarquías observables

¹³Correlaciones que han sido comparadas de forma exhaustiva en la tesis doctoral de Larissa Carvalho, *Mapeando os livros de trajes do século XVI ea literatura de moda no Brasil* (Campinas: Universidad de Campinas, tesis doctoral, 2018).

¹⁴Estos niveles narrativos ya habrían sido elaborados por Roland Barthes en su estudio sobre la semiología del vestido, distinguiendo tres categorías de expresión atendiendo los distintos sistemas de recepción de la moda: vestido-imagen, vestido-escrito y vestido-real. Un esquema que de manera similar aplicamos sobre los niveles de expresión del *habitus*. Roland Barthes, *Sistema de la moda* (Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1978), 17-18.

¹⁵Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (Venecia: Impreso por Ferdinando Bertelli, 1563), H7r. Lámina 3. E.3. *Italicae*. Tr. Italiano

¹⁶Bertelli (F), *Omnium fere...*, H19r. Lámina 15. E.15. *Germana*. Tr. Germana.

que reconocemos. En primer lugar, partiendo de la categoría *género* como herramienta de análisis, hemos de enfrentar la exhibición que en el seno de nuestra investigación consideramos más relevante, y es aquella del cuerpo sexuado. Pero antes debemos matizar un par de cuestiones importantes a este respecto.

Primero, nos referimos a la distinción entre sexo y sexualidad. Por un lado el sexo, que desde el propio significado de la palabra tiene un sentido ambivalente: sexo biológico, frente al acto sexual. Y por otro, la sexualidad como el conjunto de características y comportamientos sexuales que tienen como epicentro el cuerpo sexuado, cuyos roles de género establecen unas normas predeterminadas. Esto es importante porque la sexualidad referente al cuerpo sexuado en los libros de trajes es dicotómica y normativa. No encontramos a priori una complejidad respecto al comportamiento sexual fuera de los límites heterosexuales. De tal modo que nos enfrentamos a silencios en cuanto a cualquier otro tipo de orientación sexual, ya que no se nombran¹⁷.

Segundo, hemos de tener en cuenta al binomio sexo-género, ya que este último se muestra como un reflejo del primero, por lo que los roles de género se establecen respecto a la diferencia sexual. Pero recordemos que la diferencia sexual también es un producto cultural, por tanto, ambos funcionan como categorías culturales. Así pues, igual que ocurre con el comportamiento sexual, la construcción del género es normativa y se basa en la interpretación binaria del sexo (varones-mujeres), por lo que no observamos una diversidad de cuerpos sexuados. De tal modo las entendemos como corporalidades silenciadas. Esto hace que en los libros de trajes no encontremos referencias al travestismo de manera general, sálvense un par de excepciones que estudiaremos más adelante y que se utilizan para recriminar la conducta sexual o reforzar la conflictividad étnico-religiosa¹⁸. El travestismo rompe con el binomio sexo-género, estableciendo otros comportamientos que se construyen desde la performatividad del hábito, haciendo explotar la norma. Comportamientos que en una fuente como el libro de trajes no tienen cabida. O en el caso de la ruptura dicotómica del sexo, tampoco encontramos referencias a la transexualidad o a la intersexualidad aunque

¹⁷Para una ampliación de dichos conceptos junto al estudio del sexo y sexualidad en la Edad Moderna véase Valerie Traub, *Thinking sex with early moderns* (Pensilvania: University of Pennsylvania Press, 2016) y *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).

¹⁸Nos referimos en primer lugar al caso de la *Meretriz de la Calle* (Capítulo 5 – 58.5); y en segundo lugar a la genealogía de la *Donna di Granada*, que se corresponde con el *Hombre de Portugal* de Christoph Weiditz (Capítulo 6 – 76.6 y 77.6). Ambos casos de Cesare Vecellio.

históricamente si contemos con estudios que incluyen estas corporalidades en el discurso, dando historicidad a dichas realidades¹⁹.

Habiendo dejado claro entonces que sexo, género y sexualidad responden a una realidad normativa, afirmamos que reconocemos dos grupos de personas bien diferenciados en el libro de trajes gracias al esquema base: varones y mujeres²⁰. Sin embargo, ni unos ni otras van a verse definidos en la mayoría de los casos dentro de este sistema homogéneo. Dado que nos encontramos ante una fuente que tiene un carácter sexuado, la definición de ambos grupos se hará respondiendo a la realidad discursiva dominante, asentando y reafirmando esa diferencia entre los sexos mediante ciclos de vida completamente opuestos. En el caso de las mujeres, Solo en la obra de Pietro Bertelli encontramos los términos *foemina*²¹ y *femina*²² haciendo alusión al sexo femenino como tal:

**Femina Veneta* = Mujer véneta²³.

**Plebeia foemina Turcica* = Mujer plebeya turca²⁴.

Una relación sexo-biología que como bien decíamos, también entendemos como una construcción cultural y sujeta a las jerarquías que señalan a las mujeres respecto a respecto a los varones. Pero este tipo de definición de la feminidad no es la norma general en el libro de trajes. La generalidad definatoria de las mujeres en nuestra fuente viene caracterizada por la referencia al estado civil, cuya terminología presentamos de manera general en la siguiente tabla (Tabla 1.3):

¹⁹Sobre travestismo en la Edad Moderna, Rudolf M. Dekker & Lotte C. van de Pol, *The tradition of female cross-dressing in Early Modern Europe* (Londres: Springer, 1989); David Cressy, *Gender trouble and cross-dressing in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); Kathelyn Marie McCarthy, *Transvestism, witchcraft and the Early Modern Lilith* (Lehigh: Universidad de Lehigh, trabajo final de máster, 2012). Sobre transexualidad en la Edad Moderna véase María Jesús Zamora Calvo, “*In virum mutata est*. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII”, *Bulletin Hispanique* 102-2 (2008): 431-447.

²⁰Para un análisis del *habitus* desde la perspectiva de género, Luisa Posada Kubisa, Sobre Bourdieu, el *habitus* y la dominación masculina: tres apuntes, *Revista de Filosofía* 73, no.1 (2017): 251-257.

²¹*Foemina -ae f.*: mujer, hembra, *Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino* (Barcelona: Larousse Editorial, 2011), 193.

²²*Femina*: 1.1 Agg. Di sesso femminile [de sexo femenino], 1.2.2 [In opposizione con il termine donna, in quanto titolo di rispetto riservato alle donne coniugate o alle donne di superiore stato sociale / en oposición al término donna en cuanto a título reservado a las mujeres casadas o mujeres de estatus superior], *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (en adelante, TLIO), <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> (no repetiremos el enlace ya que la página no registra la búsqueda, debe hacerse manualmente cada vez).

²³Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (Padua, impreso por Pietro Bertelli & Alciati Alciati, 1594), Vol. I, H18r. Lámina 11. E.11.

²⁴Bertelli (P), *Diversarum nationum...*, Vol. I, H89 r. Lámina 81. E.82.

Términos relativos al estado civil de las mujeres	Latín	Italiano
Doncella	<i>Uirgo / Virgo</i>	<i>Vergine</i>
		<i>Fanciulla</i>
		<i>giouene da marito</i>
		<i>Citella</i>
		<i>Donzella</i>
Casada	<i>Sponsa</i>	<i>Sposa</i>
	<i>Nupta</i>	<i>Maritata</i>
		<i>Nouizze</i>
	<i>Uxor</i>	<i>Moglie</i>
	<i>Mulier</i>	<i>Donna</i>
<i>Matris familias</i>	<i>Matrona</i>	
Viuda	<i>Vidua</i>	<i>Vedova</i>

Tabla 1.3. *Términos relativos al estado civil de las mujeres en los libros de trajes con distinción latín-italiano.* [Elaboración propia].

Nos encontramos una nomenclatura que habla de tres estadios del curso de vida de las mujeres, construido sobre la situación legal femenina, y que puede resumirse en tres momentos/etapas clave: doncella, casada y viuda.

La doncellez implica el estado en el que la mujer es virgen, y su situación legal depende del padre; sin embargo el matrimonio, convierte a la mujer en casada, en propiedad del marido, que toma también su virginidad²⁵. Ambos estados implican una ritualidad entre uno y otro, que es el casamiento, el cual también se incluye como un momento determinante en el curso de vida de las mujeres. E igualmente, la pérdida del cónyuge o viudedad, que deja a la mujer en un vacío legal respecto a algún varón, por lo que también se refleja en nuestra fuente.

²⁵Doncellez, f. virginidad, *Real Academia de la lengua Española* (en adelante RAE), <https://dle.rae.es/doncellez>.

Este esquema se extiende a todas las mujeres sin excepción, independientemente de la clase social, la raza o el origen étnico religioso. De modo que encontramos distintas definiciones a los diferentes momentos que configuran la vida de una mujer dependiendo de su estado civil. Para profundizar en este léxico, vamos a analizar los datos de manera independiente en tres tablas en las que desplegamos aquellos términos que hacen referencia a las tres variables establecidas (Tablas 2.3, 3.3 y 4.3)²⁶.

Hemos añadido una columna de traducción ya que, aunque en la práctica traducimos en las tres categorías de clasificación –*doncella*, *casada* y *viuda*– es importante que veamos las sinergias lingüísticas que se producen a la hora de definir a las mujeres, donde no existe una distinción real entre lo supuestamente biológico y lo cultural, sino que se crean estructuras jerárquicas para el ciclo de vida femenino que en la práctica no se corresponden fielmente con la realidad vivida y las experiencias de las mujeres en cuanto a su diversidad como grupo social. Una vez más, nuestra fuente nos muestra cómo ordena y clasifica el mundo dentro de unos parámetros eurocéntricos y patriarcales²⁷.

El término más utilizado por los autores para referir la doncellez será el de *uirgo/virgo*²⁸ o *vergine*²⁹, que está presente en todos los libros estudiados. Hay una referencia explícita a la virginidad, pues se entiende que la mujer soltera, es decir la doncella, es virgen. Pero también encontramos otros términos como *fanciulla*³⁰, en el libro de Bartolomeo Grassi; y *citella*³¹ y *puella*³² en el libro de Cesare Vecellio. Los tres funcionan como sinónimos, pues se refieren a una muchacha núbil, es decir, que no es casada y que no ha conocido varón. Esto es porque en el libro de trajes existe una correlación entre la doncella y la mujer joven, como veremos de manera extensa en el siguiente capítulo (*Capítulo 4*). Hecho que hemos de matizar, pues la doncellez no es un estado exclusivo de la juventud femenina, sin embargo aquí lo que encontramos son

²⁶Para la clasificación e interpretación de los distintos términos nos hemos guiado por la obra editada por Margarita Ortega López y Pilar Pérez Cantó, *Las edades de las mujeres* (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002), así como por la clasificación que hace Merry Wiesner-Hanks en *Women and Gender in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019): *virgin*, *wife*, *widow* [virgen, esposa, viuda], p. 64.

²⁷Téngase en cuenta que para el caso de Cesare Vecellio, los términos se replican tanto en italiano como en latín, por la complejidad de la obra, y pueden aparecer tanto en el pie de la imagen como en la hoja del texto.

²⁸*Virgo -inis f.*: virgen, muchacha, *Diccionario ilustrado...*, 549.

²⁹*Vergine*: Doncella, virgen, *Bab.la*, <https://es.bab.la/diccionario/italiano-espanol/vergine>

³⁰*Fanciulla*: 1.1 Ragazza preadolescente o adolescente [muchacha preadolescente o adolescente], 1.3 Donna in età da marito, nubile [mujer en edad de matrimonio, núbil], *TLIO*.

³¹*Citella*: 1 Donna di giovane età (che non ha ancora contratto matrimonio) [mujer joven, que no ha contraído matrimonio aún]; *fanciulla* [muchacha], *TLIO*.

³²*Puella -ae: f.*: doncella, muchacha, *Diccionario ilustrado...*, 407.

modelos ideales sobre lo que debería ser, en un aparente *orden natural*. Finalmente el término *donzella*³³ de forma literal, lo encontramos exclusivamente en Cesare Vecellio, y cuyo significado igualmente nos habla de una muchacha virgen y soltera (Tabla 2.3).

Términos para nombrar a las doncellas	Idioma	Uso por autores + Ejemplo (citas mediante sistema de registro de la base de datos)
<i>Uirgo</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H34r. Lámina 30. E.30. <i>Afra uirgo</i> . Tr. Doncella africana.
<i>Vergine</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H6r. Lámina 5. E.5. Fig. 2. <i>Vergine da marito</i> . Tr. Doncella. C. Vecellio, H479v. E.419. <i>Vergine Ethiopessa</i> . Tr. Doncella etíope.
<i>Giouene damarito</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H8r. Lámina 7. E.7. Fig. 1. <i>Giouene damarito padoana</i> . Tr. Doncella paduana.
<i>Virgo</i>	Latín	P. Bertelli (1594, Vol. I), H10r. Lámina 3. E.3. <i>Virgo Veneta</i> . Tr. Doncella véneta. C. Vecellio (1598), H254r. Hoja con texto. Página 195. <i>Rustica Hetruria Virgo</i> [texto]. Tr. Doncella campesina de Toscana.
<i>Fanciulla</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H36 r. Lámina 35. E. 35 Fig. 1. <i>Fanciulla</i> . Tr. muchacha. C. Vecellio (1598), H259r. Hoja con texto. Página 200. <i>Citelle e fanciulle pisane</i> [texto].
<i>Citella</i>	Italiano	C. Vecellio (1598), H293v. E.234. <i>Citella nobile</i> . Tr. Muchacha noble.
<i>Puella</i>	Latín	C. Vecellio (1598), H259r. Hoja con texto. Página 200. <i>Puella e pisana uirgo</i> [texto].
<i>Donzella</i>	Italiano	C. Vecellio (1598), H335v. E.276. <i>Donzella Inglese</i> . Tr. Doncella inglesa.

Tabla 2.3. Términos para nombrar a las doncellas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados [elaboración propia].

En cuanto a los términos relativos a las mujeres casadas, por un lado tenemos *nupta*³⁴, *sposa/sponsa*³⁵, *maritata*³⁶ y *Nouizze*³⁷ que hacen referencia al momento mismo

³³*Donzella*: 1 Donna in giovane età; fanciulla non ancora maritata; vergine [mujer de edad joven; muchacha sin casar; virgen], *TLIO*.

³⁴*De nupta*: 1 Donna che si è appena sposata [mujer que acaba de casarse], *TLIO*; *nupta -ae f.*: mujer casada, esposa, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 328.

³⁵*Sposa*: 1 Donna che si è unita in matrimonio, moglie (in partic. con rif. al momento della cerimonia nuziale o al periodo di tempo immediatamente successivo) [mujer que se ha unido en matrimonio, esposa], *TLIO*.

del casamiento. Por otro lado, los términos *uxor*³⁸, *moglie*³⁹, *mulier*⁴⁰, *donna*⁴¹, *matris familias*⁴² y *matrona*⁴³ hacen referencia a la condición misma de mujer casada en el seno del matrimonio (Tabla 3.3). Respecto a los dos últimos términos, en ellos hay que tener en cuenta el factor de clase, ya que en los casos que aquí estudiamos, la *mater familias* o *matrona* se corresponde con una mujer casada de condición noble. Caso que analizaremos en profundidad en el siguiente capítulo.

Términos para nombrar a las mujeres casadas	Idioma	Uso por autores + Ejemplo (citas mediante sistema de registro de la base de datos)
<i>Nupia/Nupta</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H60r. Lámina 56. E.56. <i>Afra mulier nupia</i> . Tr. Mujer africana casada. F. Bertelli (1569), H59r. Lámina 55. E.56. <i>Afra mulier nupta</i> . Tr. Doncella africana.
<i>Sposa</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H10r. Lámina 9. E.9. Fig. 1. <i>Sposa milanese</i> . Tr. Esposa milanesa. C. Vecellio (1598), H77v. E.18. <i>Spose nobili Romane</i> . Tr. Esposas nobles romanas.
<i>Sponsa</i>	Latín	P. Bertelli (1594, Vol. I), H51r. Lámina 43. E.43. <i>Generosa sponsa Dantiscana</i> . Tr. Noble esposa dantiscana.
<i>Maritata</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H36 r. Lámina 35. E. 35. Fig. 4. <i>Gentile donna maritata</i> . Tr. Mujer noble casada.
<i>Nouizze</i>	Italiano	P. Bertelli (1594, Vol. II), H64r. Lámina 56. E.63. <i>Aquesto modo uano le Nouizze in Gondola</i> . Tr. De esta manera van las muchachas recién casadas en góndola. G. Franco (1610), H13r. Hoja con texto. <i>LA NOVIZZA COL BALLERINO</i> . Tr. Recién casada con el Ballerino

³⁶*Maritata*: 1 Donna sposata [mujer casada]. 1.1 Estens. Lo stesso che moglie [Por extensión, lo mismo que moglie], *TLIO*.

³⁷Para este caso no hemos encontrado el término *nouizza* y su traducción de manera literal, sin embargo Giacomo Franco explica el significado en el texto que acompaña a la estampa donde aparece. Referencia precisa: Giacomo Franco, *Habiti delle Donne Venetiane* (Venecia: impreso por Giacomo Franco, 1610), H13r. Hoja con texto. *LA NOVIZZA COL BALLERINO*. Tr. Recién casada con el Ballerino. Además, el término proviene de *noviziato* (noviciado), es decir, el periodo de prueba o fase de inicio de un menester, no necesariamente religioso, *Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/noviziato>.

³⁸*Uxor -oris f.*: esposa, mujer casada, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 532.

³⁹De *mogliazo*: 1 Matrimonio, stipulazione di matrimonio [matrimonio, estipulación de matrimonio], *TLIO*; *moglie*: esposa.

⁴⁰*Mulier -eris f.*: mujer; mujer casada, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 310.

⁴¹*Donna*: 1 Persona di elevato rango sociale o di alte qualità morali e intellettuali, di sesso femminile; lo stesso che signora [persona de elevado rango social o de altas cualidades morales e intelectuales del sexo femenino]. 1.3 Titolo di riguardo che si antepone al nome di una nobile, di una signora [Título de respeto que se antepone al nombre de una noble o señora]. 3 Moglie, sposa (spesso accompagnato da un agg. poss.) [mujer, esposa, normalmente acompañado de adjetivo posesivo].

⁴²*Mater -tris familias*: en uso directamente como materfamilias o matrona, del término latino. Véase cita siguiente.

⁴³*Matrona*: 1 donna sposata e di condizione non servile [mujer casada de condición no servil], *TLIO*.

<i>Uxor</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H20r. Lámina 16. E.16. <i>Militis germani uxor</i> . Tr. Esposa de soldado germano. [el término se replica en la edición de 1569] P. Bertelli (1594, Vol. I), H53r. Lámina 45. E.45. <i>Ianizeri Constantinopla Uxor</i> . Tr. Esposa jenízara en Constantinopla.
<i>Mulier</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H42r. Lámina 38. E. 38. <i>Babiloniae mulier</i> . Babilónica. [el término se replica en la edición de 1569] P. Bertelli (1594, Vol. I), H23r. Lámina 16. E.16. <i>Nobilis pata uina mulier in Italia</i> . Tr. Mujer noble paduana en Italia. [el término se replica en los otros dos volúmenes]. C. Vecellio (1598), H260r. Hoja con texto. Página 201. <i>Mulier nobilis Bononiensis</i> [texto].
<i>Moglie</i>	Italiano	C. Vecellio (1598), H81v. E.22. <i>Mogli di Mercanti</i> . Tr. Esposas de mercaderes. G. Franco (1610), H3r. E.1. <i>PRINCIPESSA DI VENETIA. Moglie del Duce</i> . Tr. Princesa de Venecia. Mujer del Dogo.
<i>Donna</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H44r. Lámina 43. E.44. Fig. 3. <i>Donna di mediocre stato</i> . Tr. Mujer de estatus mediocre. C. Vecellio (1598), H219r. Hoja con texto. Página 160. <i>Habito di donna di Vicenza</i> [texto].
<i>Matris familias</i>	Latín	P. Bertelli (Vol. III, 1596), Fig. 3. <i>Donna di mediocre stato</i> . Tr. Mujer de estatus mediocre.
<i>Matrona</i>	Italiano	B. Grassi (1585), H44r. Lámina 43. E.44. Fig. 1. <i>Matrona</i> . Tr. matrona P. Bertelli (Vol. II, 1594), 156H9r. Lámina 2. E.2. <i>Matrona Veneta Vestita Hiemali</i> . Tr. Matrona véneta vestida de invierno. C. Vecellio (1598), H220v. E.161. <i>Matrona Bresciana & Veronese</i> . Tr. Matrona bresciana y veronesa. G. Franco (1610), H6r. Hoja con texto. Título: <i>GENTILDONNA MATRONA</i> . Tr. Matrona noble.

Tabla 3.3. Términos para nombrar a las casadas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados. [elaboración propia].

Por último, la viudez, entendida como la pérdida del marido, es nombrada con los términos *vidua* y *vedova*⁴⁴ (Tabla 4.3), por lo que en esta ocasión observamos una nomenclatura más sencilla, lo cual no significa que los propios términos den lugar a una complejidad, como bien veremos en el *Capítulo 4*, en un análisis profundo sobre este estado civil como arquetipo femenino.

⁴⁴*Vedova* del lat. *vidua*: 1 Donna il cui marito è morto [mujer cuyo marido ha muerto], *TLIO*.

Términos para nombrar a las mujeres viudas	Idioma	Uso por autores + Ejemplo (citas mediante sistema de registro de la base de datos)
<i>Vidua</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H35r. Lámina 31. E.31. <i>Afra mulier vidua</i> . Tr. Viuda africana. C. Vecellio (1598), H162r. Hoja con texto. Página 103. <i>Vidua</i> [texto]. Tr. Viuda.
<i>Vedova</i>	Italiano	C. Vecellio (1598), H162r. Hoja con texto. <i>Delle Vedoue</i> [texto]. Página 103. Tr. Viudas.

Tabla 4.3. Términos para nombrar a las viudas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados. [elaboración propia].

De modo que, la fijación *mujeres-estado civil*, muestra una identidad femenina sujeta a la relación con los varones. Esto nos permite reconocer un nexo de poder en tanto que los varones presentan una identidad personal. A la vez que ellos también forman parte de manera implícita de la identidad femenina.

Visto esto, contamos con algunos términos difíciles de encuadrar: *Concubina* y *Fauorita del Turco*. Por un lado, el término concubina aparece en dos ocasiones en la obra de Cesare Vecellio. La primera ocasión lo hace como sinónimo de prostituta, pues en su tradicional formato, la obra nos presenta una imagen con su intitulación en la que se lee:

**Concubina Bolognese* = Concubina boloñesa⁴⁵.

Y a posteriori la hoja con texto en el cual la intitulación versa:

**Meretrice Bolognese* [texto]. *Meretrix Bononiensis* [texto] = meretriz boloñesa⁴⁶.

Por lo que, si bien el concubinato es entendido como la convivencia entre un varón y una mujer sin unión matrimonial, aquí no hay una distinción clara. Esto se debe muy probablemente a que ante los ojos del autor, el estado de concubinato es visto de un modo peyorativo.

En la segunda ocasión, encontramos la referencia al concubinato en el contexto del Imperio Otomano, e igualmente encontramos una ambigüedad entre ambos términos:

**Concubina Rhodiana*. Tr. Concubina de Rodas⁴⁷.

**Rhodiana Concubina* [texto]. *Rhodiensis Meretrix* [texto]⁴⁸.

⁴⁵Vecellio, *Habiti antichi...*, H261v. E.202.

⁴⁶Vecellio, *Habiti antichi...*, H262r. Hoja con texto. Página 203.

⁴⁷Vecellio, *Habiti antichi...*, H465v. E.405.

⁴⁸Vecellio, *Habiti antichi...*, H466r. Hoja con texto. Página 406.

Por otro lado, la *Fauorita del Turco* también nos genera dificultad por su ambigüedad ya que no responde a un modelo bien definido desde una perspectiva europea.

**Fauorita del Turco* = La favorita⁴⁹

Y es que la favorita pertenecía a una de las concubinas del *harem*. Aquí sin embargo se obvia el estado de concubinato, que sin embargo era una de las uniones conyugales que formaba parte de las estructuras de filiación otomana. Sobre esto, discutiremos ampliamente en el *Capítulo 7*.

Si nos detenemos ahora en el caso de los varones, encontramos un curso de vida temporal que responde a las conocidas tres edades del hombre estipuladas por Aristóteles: infancia, juventud y adultez. Cuestión que sin embargo tiene poca presencia en los libros de trajes estudiados, pues los varones serán definidos de manera más clara a través del factor de clase, tanto en referencia al estatus como a las actividades laborales o profesionales que llevan a cabo. Aún así encontramos cierta terminología que nos ofrece una visión sobre la distinción entre el ciclo de vida femenino y el al masculino (Tabla 5.3).

En primer lugar, igual que ocurre respecto a las mujeres, no hay un uso continuo de terminología referente al varón desde términos biológicos. Solo se utiliza en una ocasión el término *uir*⁵⁰.

**Nobiles uiri* = nobles⁵¹.

En segundo lugar, no hay referencias directas a la infancia, por lo que directamente tres términos que aluden a la juventud: *Puer*⁵², *Iuuenis*⁵³, *Giouane/Giouanetti*⁵⁴. Y por otro lado, contamos con el término *homo* en latín y *huomo* en italiano, que hace referencia al varón adulto⁵⁵.

⁴⁹Vecellio, *Habiti antichi...*, H431v. E.371.

⁵⁰*Virile*: Proprio dal maschio [propio del varón], TLIO.

⁵¹Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (Padua: impreso por Pietro Bertelli, 1596), Vol. III, H30r. Lámina 22. E.24.

⁵²*Puer -eri m.*: muchacho, célibe, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 407.

⁵³*Iuuenis -e m. y f.*: joven, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 269.

⁵⁴*Giovane*: joven, *Dizionario del turista con pronuncia figurata. Italiano-Spagnolo, Spagnolo-Italiano* (Milán: Antonio Vallardi Editore, 1974), 91; *Giovanetto*: 1 In età ancora non matura. Estens. Ingenuo; puerile [en edad inmadura, por extensión, ingenuo, pueril]. 1.1 Caratteristico di un'età non ancora matura, lo stesso che giovanile [característico de una edad inmadura, lo mismo que juvenil].

⁵⁵*Homo -inis m.*: hombre, *Diccionario ilustrado Latino-Español...*, 222. *Huomo* derivante de *Uomo*: hombre, *Dizionario del turista...*, 228. Obviamente esta manera de definir al varón no está exenta de debate ya que *homo* se refiere al género humano, pero en el libro de trajes en particular, y de manera general se utiliza para referirse a los varones en lugar del término varón en el caso del castellano o maschio en el caso del italiano. Pero consideramos que esa no es una cuestión a abordar en este trabajo ya que no estamos llevando a cabo una investigación desde el ámbito lingüístico-filológico. Para este

El desbroce de esta terminología por tanto, nos muestra una fuente en la que el goce representativo es masculino, y parte del sistema patriarcal. Si por un lado los varones presentan una identidad propia y un ciclo de vida ligado al crecimiento y la madurez biológica, las mujeres responden a su sexualidad, presentando un ciclo de vida que se relaciona con su estado civil. Por tanto en el cual el cuerpo de las mujeres se muestra como propiedad masculina, como custodia del linaje y del honor familiar⁵⁶. Encontramos unos modelos predeterminados cargados de violencia epistémica que se asientan en la tratadística de la época y en el discurso religioso, utilizando un lenguaje específico, con el objetivo de educar a la sociedad en general y a las mujeres en particular, proyectando un modelo ideal de *mujer honesta*⁵⁷.

Términos relativos al ciclo de vida de los varones	Idioma	Uso por autores + Ejemplo
<i>Puer</i>	Latín	F. Bertelli (1563), H32r. Lámina 28. E.28. <i>Solimani Turcorum Regis puer Seruus</i> . Tr. Sirviente de Solimán. P. Bertelli (Vol. II, 1594), H26r. Lámina 19. E.21. <i>Puer itallus</i> . Tr. Muchacho italiano.
<i>Iuuenis</i>	Latín	Pietro Bertelli (Vol. I), H80r. Lámina 72. E.73. <i>Iuuenis Anglus</i> . Tr. Joven inglés. C. Vecellio, H538r. Hoja con texto. Página 477. <i>Iuuenis Iapponensis</i> [texto].
<i>Giouane / Giouanetti</i>	Italiano	C. Vecellio, H182v. E.123. <i>Giouanetti</i> . Tr. Jóvenes.

menester pueden consultarse los trabajos de Dolores Sánchez, “Androcentrismo en la ciencia. Una perspectiva desde el análisis crítico del discurso”, en *Interacciones ciencia y género. Discursos y prácticas científicas de mujeres*, Ed. María José Barral (Barcelona: Icaria, 1999), 161-184; “La construcción histórica del género: una operación discursiva” en *Discurso, texto y traducción*, Eds. Elvira Cámara & Dorothy Kelly (Granada: AVANTI, 2005), 205-243.

⁵⁶La idea del goce masculino en la escritura de la tradición occidental la encontramos en Hélène Cixous, *La Risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* (Barcelona: Anthropos, 1995).

⁵⁷Como hemos dicho, no existen referencias respecto al estado civil de los varones en los libros estudiados. Solo conocemos un caso en el que se habla de una pareja donde se hace referencia al estado civil de ambos en el *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel, cuyo pie de imagen versa lo siguiente *Eine Jungfrau und junger Gesell aus Vizcaya Junge Gesellen und Jungfrauen eben / die noch außer dem Ehestand leben / Gehen daher in solcher Tracht / wenn sie treiben Hoffart und Pracht*. Trad. Una moza y un mozo de Vizcaya / Los mozos y las mozas que aún no se han casado/ van vestidos de esta forma cuando se pavonean. Tanto la traducción de los textos como los resultados en torno a esta investigación los encontramos en Rebeca García Haro, Raúl Ruiz Álvarez y Margarita M. Birriel Salcedo, “Vestirse y diferenciarse: las mujeres de la Península Ibérica en el *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel”, *Sharq Al-Andalus* [aceptado].

		H538r. Hoja con texto. Página 477. <i>Giouane Giapponese</i> [texto].
<i>homo</i>	Latín	B. Grassi H14r. Lámina 13. E. 13 Fig. 3. <i>Gentil homo genouese</i> . Noble genovés
<i>huomo</i>	Italiano	C. Vecellio, H541v. E.480. <i>Huomo di mediocre conditione</i> . Tr. Hombre de estatus mediocre.

Tabla 5.3. Términos relativos al ciclo vital de los varones en los libros de trajes con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados [elaboración propia].

En segundo lugar, la clase es un factor determinante porque está presente tanto a nivel de jerarquización social, como mediante los trabajos que llevan a cabo las personas que aparecen en los libros de trajes. Pero además, desde nuestra perspectiva es importante porque distingue a los varones de las mujeres, y lo que es más interesante, a unos varones de otros, y a unas mujeres de otras, lo cual incluye sub-jerarquías de género dentro del género. Veamos pues cómo funcionan las jerarquías de clase dentro de los libros estudiados y qué grupos sociales representan.

Reconocemos cinco grupos sociales, que se corresponden con la clasificación social que a nivel general entendemos en el Antiguo Régimen: Nobleza, Clero, la clase militar, la clase urbana, el campesinado y las clases marginales.

Respecto a la nobleza, a este grupo se hace referencia tanto por el término noble, que aparece de distintas formas, como mediante el título nobiliario (Tablas 6.3 y 7.3). Si bien por un lado este despliegue se muestra tanto en varones como en mujeres, por otro lado, muestra una especificidad en el caso de los varones, ya que encontramos una serie de cargos u oficios en relación a la nobleza y la política reservados a la esfera masculina (Tabla 8.3). Esto se manifiesta como un reflejo de la realidad política, en la cual las mujeres no ostentan este tipo de cargos de autoridad como norma general. Lo cual no quiere decir que no estén presentes en las redes de poder.

Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo (varones)		
Mediante adjetivo calificativo	Idioma	Uso por autores
<i>Primu</i> = de la más alta cuna	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)

<i>Optimum</i> = aristócratas	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Magnius</i> = gran	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Nobilis</i> = noble	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594; Vol. II; Vol. III)
<i>Nobile</i> = noble	Italiano	P. Bertelli (Vol. III)
<i>Cavalieri</i> = caballero (referente a nobleza)	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Gentiluomo</i> = noble	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Di conditione</i> = noble	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Signore</i> = señor	Italiano	C.Vecellio (1598)
Mediante título real o nobiliario	Idioma	Uso por autores
<i>Imperatore</i> = Emperador	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Imperator</i> = Emperador	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Rex</i> = rey	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Rè</i> = rey	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Dogo</i> = dogo	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Cavalier del Doge</i> = caballero del dogo	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Soldier del Doge</i> = tesorero del Dogo	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Archicancellarius</i> = archicanciller	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Elettore secolare</i> = elector secular	Italiano	B. Grassi (1585) P. Bertelli (Vol. II, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Principe</i> = príncipe	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Duca</i> = duque	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Barone</i> = barón	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 6.3. *Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo con uso por autores en los libros de trajes seleccionados (varones). [elaboración propia].*

Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo (mujeres)		
Mediante adjetivo calificativo	Idioma	Uso por autores
<i>Prencipali</i> = principales	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Serenissima</i> = serenísima	Italiano	(Vol. III, 1596)
<i>Nobilissima</i> = nobilísima	Italiano	B. Grassi (1585)
<i>Nobile di grado</i> = de alta cuna	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Nobilis</i> = noble	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594; Vol. II, 1594; Vol. III, 1596)
<i>Nobile</i> = noble	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598) G. Franco (1610)
<i>Ilustre</i> = ilustre	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Generossa</i> = generosa	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Gentildonna</i> = noble	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598) G. Franco (1610)
<i>Signora</i> = señora	Italiano	C.Vecellio (1598)
Mediante título real o nobiliario	Idioma	Uso por autores
<i>Dogaressa</i> = dogarese	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598) G. Franco (1610)
<i>Principessa di Venetia</i> = Princesa de Venecia	Italiano	G. Franco (1610)
<i>Duchesse</i> = duquesa	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Baronessa</i> = baronesa	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 7.3. Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo con uso por autores en los libros de trajes seleccionados (mujeres). [elaboración propia].

Términos relativos a otros cargos de relevancia en el contexto europeo (varones)		
Cargo	Idioma	Uso por autores
<i>Senator</i> = senador	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Senatore</i> = senador	Italiano	C.Vecellio (1598)

<i>Praefectus</i> = prefecto	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Primo magistrato</i> = magistrado principal	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Magistrati</i> = magistrados	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Preceses curiae</i> = miembros del parlamento		P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Ambaciatori</i> = embajadores	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Rettore</i> = rector	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Dottore di legge</i> = docto en leyes (abogado)		C.Vecellio (1598)
<i>Iurisconsultus</i> = abogado	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Expensator</i> = recaudador	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)

Tabla 8.3. *Términos relativos a otros cargos de relevancia en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).* [elaboración propia].

En lo que respecta al clero, solamente encontramos referencias a la esfera masculina, a excepción de una *Religiosa Griega* (31.7) que estudiaremos de manera pormenorizada en el *Capítulo 7*, pues cumple unos objetivos muy específicos. Si bien el Papado tendrá una representación importante como poder religioso y territorial, el factor religioso será más relevante mediante la distinción social como veremos más adelante. Esto hace que no haya una extensa terminología referente al clero, ya que no es el protagonista central en el libro de trajes (Tabla 9.3).

Términos relativos al clero en el contexto europeo (varones)		
Cargos	Idioma	Uso por autores
<i>Papa</i> = Papa	Griego	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Somo pontifice romano</i> = Sumo Pontífice Romano	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Elettore ecclesiastico</i> = elector eclesiástico	Italiano	B. Grassi (1585) P. Bertelli (Vol. II, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Archiepiscopus</i> = archiepiscopado	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Cardinale</i> = cardenal	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)

<i>Sacerdos</i> = sacerdote	Latín	F. Bertelli (1563, 1569)
<i>Prete</i> = sacerdote	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Monachi</i> = monjes	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
Otros términos	Idioma	Uso por autores
<i>Agens penitentiam</i> = penitente	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594) C. Vecellio (1598)

Tabla 9.3. *Términos relativos al clero en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones). [elaboración propia].*

Por otro lado, observamos un enorme despliegue de términos referentes al ámbito militar o que tienen relación con éste en el contexto europeo (Tabla 10.3), del que evidentemente quedan restringidas las mujeres. Solo encontramos un caso en que se hace referencia a la *Esposa de un militar alemán*, tanto en Ferdinando como en Pietro Bertelli (40.5 y 41.5), cuyo caso analizaremos de manera pormenorizada en el *Capítulo 5*. Esto contribuye a reforzar la identidad masculina relacionada con la vida militar y política. Es importante señalar en este caso cómo son Pietro Bertelli y Cesare Vecellio quienes llevan a cabo una mayor compilación de términos en este respecto.

Términos relativos al ámbito militar en el contexto europeo (varones)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Duces Impery</i> = generales del Imperio	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Generali</i> = generales	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Ammiraglio</i> = almirante	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Colonnello</i> = coronel	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Alfieri</i> = Alférez	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Capitano grande</i> = capitán de alto rango	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Capitano</i> = capitán	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Miles profectus</i> = prefecto militar	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Signifer</i> = abanderado	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Comites</i> = miembros de la	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)

comitiva		C. Vecellio (1598)
<i>Duplicarius miles</i> = militar de rango alto	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Uomo d'arme</i> = soldado	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Soldato</i> = soldado	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Armato</i> = soldado	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Miles</i> = soldado	Latín	F. Bertelli (1563, 1569) P. Bertelli (Vol. I, 1594; Vol. II, 1594; Vol. III, 1596)
<i>Soldato a piedi</i> = soldado a pie	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Legionarius</i> = legionarios	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Bombardarius</i> = tirador	Latín	P. Bertelli (Vol. II, 1594)
<i>Frombolatore</i> = hondero	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Naicularius</i> = marinero	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Sagittis</i> = arquero	Latín	P. Bertelli (Vol. III, 1596)
<i>Scappoli</i> = remero	Latín	C. Vecellio (1598)

Tabla 10.3. *Términos relativos al ámbito militar en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones)*. [elaboración propia]

Hemos de tener muy en cuenta que estos términos que parten del contexto europeo se utilizan como analogías en otros contextos, como el asiático y el americano. Sin embargo contamos con un terminología específica en lo que respecta al Imperio Otomano que merece una clasificación a parte (Tabla 11.3), ya que no sólo es relevante en el plano lingüístico sino que servirá para mostrar las jerarquías entre Europa y su *otro* más próximo, una cuestión que desarrollaremos más adelante en el último apartado de este capítulo.

Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en el contexto Otomano (varones)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Sultán</i> = Sultán	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Musti</i> = Mushir, mariscal	Italiano	C. Vecellio (1598)
<i>Aga</i> = Agá, gran hermano	Italiano	C. Vecellio (1598)

<i>Bassi/Bassà</i> = Visir, Pachá mayor	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Cadil</i> = Cadí, gobernante	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Peich</i> = pachá	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Capugi</i> = Kapucu, enviados diplomáticos	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Giannizzero</i> = jenízaro	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Beglierbei</i> = hombre de armas	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Solachi</i> = arquero	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Azzappi</i> = arquero	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Iopeagi</i> = bombardero	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Paggi del Signore</i> = paje del señor	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Roncassi</i> = soldado vigoroso	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Dellicassi</i> = soldado experimentado	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Cul bassa</i> = esclavo del visir	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Pirato</i> = pirata	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Patriarcha de greci</i> = Patriarca griego	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Frate</i> = fraile	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Monachi/monachus</i> = monjes	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Pedagogi</i> = maestros	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Lotatores</i> = luchadores	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Coquus</i> = cocinero	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)

Tabla 11.3. *Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en el contexto Otomano en los libros de trajes seleccionados (Varones).*

[Elaboración propia]

Finalmente, cabe señalar algunos términos aislados sobre el ámbito político, religioso y militar en el contexto asiático y americano, que se utilizan allí de manera exclusiva e igualmente solo por Cesare Vecellio, dada la amplitud geográfica de la obra.

Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en contextos diversos (varones)			
Lugar	Término	Idioma	Uso por autores
Asia	<i>Campson Guari</i>	Italiano	C.Vecellio (1598)
	<i>Gran Cane</i>	Italiano	C.Vecellio (1598)
América	<i>Centurione</i>	Italiano	C.Vecellio (1598)
	<i>Magnati</i>	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 12.3. *Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en el contexto asiático y americano en los libros de trajes seleccionados (varones).* [elaboración propia].

En lo que respecta a la población urbana, si bien volvemos a tener términos relativos a los varones y a las mujeres, encontramos una fuerte distinción en su definición. En el caso de los varones, estos serán definidos por su oficio, mientras que en el caso de las mujeres, serán normalmente definidas por su estatus.

Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo (varones)		
Términos referentes al estatus	Idioma	Uso por autores
<i>Citadini</i> = ciudadanos	Italiano	C.Vecellio (1598)
Oficios	Latín	C.Vecellio (1598)
<i>Mercator</i> = mercader	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Mercanti</i> = mercaderes	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Madicus</i> = médico	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Bedelli</i> = alguaciles	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Caratiero</i> = carretero	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Cistista</i> = portador	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Portatoris vinari</i> = portadores de vino	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Facchino</i> = portador de mercancía; similar a bastaix.	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Quelli che accompagnano i giustitiati</i> = quienes acompañan	Italiano	C.Vecellio (1598)

a los ajusticiados		
<i>Pizzicamorti</i> = recogedores de muertos	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 13.3. *Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (varones). [elaboración propia]

Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo (mujeres)		
Términos referentes al estatus	Idioma	Uso por autores
<i>Mediocre stato</i> = mediana	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Mediocre</i> = mediana	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Artigiana</i> = artesana	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Plebea</i> = plebeya	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
Oficios	Idioma	Uso por autores
<i>Cortigiana</i> = Cortesana	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Puttana</i> = prostituta	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Meretrici publique</i> = meretrices públicas	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Pane venditis</i> = que vende pan	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Serua ò massara</i> = sirvienta	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Fantesche</i> = sirvienta	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Ruffiana</i> = Rufiana	Italiano	B. Grassi (1585)

Tabla 14.3. *Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (mujeres). [elaboración propia].

Si nos detenemos sobre la tabla de las mujeres, los términos nos ofrecen una serie de oficios femeninos que en su mayor parte están ligados a la prostitución. Solo de manera aislada, como veremos en profundidad, se hace referencia a una vendedora de pan y un par de sirvientas. El trabajo femenino habrá que buscarlo en el intertexto, más allá de la terminología (*Capítulo 5*).

Aunque la población marginal tiene poca representación, también cuentan con su lugar en el mismo contexto de la ciudad (Tablas 15.3 y 16.3).

Términos relativos la población marginal en el contexto europeo (varones)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Pauper</i> = pobre	Latín	F. Bertelli (1563, 1569)
<i>Vergognosi</i> = avergonzados/arrepentidos	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Sforzati</i> = forzado a galeras	Latín	C.Vecellio (1598)

Tabla 15.3. *Términos relativos a la población marginal en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (varones). [elaboración propia].

Términos relativos a la población marginal en el contexto europeo (mujeres)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Pizzochere</i> = devotas	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Orfanelle</i> = huérfanas	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 16.3. *Términos relativos a la población marginal en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (mujeres). [elaboración propia].

Finalmente, Sobre el campesinado encontramos una terminología similar tanto para los varones como para las mujeres, lo cual nos da a entender que el campesinado es observado como una clase homogénea, como bloque, por lo que la distinción entre varones y mujeres y las jerarquías en el propio campesinado no se reflejan en los libros de trajes.

Términos relativos al campesinado en el contexto europeo (varones)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Contadino</i> = campesino	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Rusticus</i>	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Sfachiotto</i> = campesino de la región de Sfachia, Candia (Creta)	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Cestaruoli</i> = campesino vendedor	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 17.3. *Términos relativos al campesinado en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (varones). [Elaboración propia].

Términos relativos al campesinado en el contexto europeo (mujeres)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Contadina</i> = campesina	Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Rustica</i> = campesina	Latín/Italiano	B. Grassi (1585) C.Vecellio (1598)
<i>Montanara</i> = campesina (zona de montaña)	Italiano	B. Grassi (1585)
<i>Hortolane</i> = campesina vendedora de verduras	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Sfachiotta</i> = campesina de la región de Sfachia, Candia (Creta)	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 18.3. *Términos relativos al campesinado en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados* (mujeres). [Elaboración propia].

Por tanto, la cuestión de clase es importante en el libro de trajes ya que observamos una estratificación social que se corresponde en cierto sentido con la realidad dominante. Decimos cierto sentido porque la proyección social que analizamos resulta más fidedigna respecto al contexto en el cual se producen estos libros. Aún así hemos podido establecer una clasificación general en la que están presentes nobleza, clero, ejército, población urbana, campesinado y clases marginales⁵⁸ y que nos permite trazar jerarquías.

Estas jerarquías se traducen de una parte, en una cosmovisión del libro de trajes centrada en la clase política y militar; y de otra, en una realidad clasificatoria en la que los varones están mucho más presentes que las mujeres, pues estas últimas como bien vimos, se definen por su relación legal respecto a los varones.

⁵⁸Para un estudio en profundidad sobre los tipos sociales a través de la indumentaria véase Carmen Bernis, *El traje y los tipos sociales en el Quijote* (Madrid: El Viso, 2001), e Israel Lasmarías Ponz, *Cada uno en su traje. Vida cotidiana y prácticas indumentarias en Aragón en la Edad Moderna* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, tesis doctoral, 2021). Sobre la estructuración social en el siglo XVI, Pere Molas, “Los cambios sociales (S. XVI)”, en *Historia Moderna Universal*, Coord. Alfredo Floristán (Ariel: Barcelona, 2016), 269-278.

En tercer lugar hemos de aludir a los factores étnico-raciales que se muestran presentes en los datos extraídos de las fuentes. Si observamos las Tablas 19.3 y 20.3, no encontramos una amplísima terminología que haga referencia a dicha cuestión, aunque recogemos algunos términos determinantes que tratan de reforzar la existencia de ciertos grupos culturalmente diferenciados, y que pueden responder o no, a un espacio territorial definido.

Términos relativos factores raciales o étnico-religiosos (varones)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Iudeus</i> = judío	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Christiano</i> = cristiano	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Mauro</i> = moro (referente al Norte de África; de piel oscura)	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594) C.Vecellio (1598)
<i>Mori neri</i> = moros	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Moreschi</i> = moriscos	Italiano	B. Grassi (1585)

Tabla 19.3. *Tabla de términos relativos a factores raciales o étnico-religiosos en los libros de trajes seleccionados (varones).* [Elaboración propia].

Términos relativos factores raciales o étnico-religiosos (mujeres)		
Término	Idioma	Uso por autores
<i>Iudea</i> = judía	Latín	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Ebrea</i> = hebrea	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Christiana</i> = cristiana	Italiano	C.Vecellio (1598)
<i>Maura</i> = mora (referente al Norte de África; de piel oscura)	Italiano	P. Bertelli (Vol. I, 1594)
<i>Cingara</i> = gitana	Italiano	C.Vecellio (1598)

Tabla 20.3. *Tabla de términos relativos a factores raciales o étnico-religiosos en los libros de trajes seleccionados (mujeres).* [Elaboración propia].

Cada uno de estos términos encierra una gran complejidad en la que no podemos hablar simplemente de cuestiones puramente étnicas o puramente raciales, ya que en ambos casos hablamos de diferencias culturales, bien sean de tipo religioso, de carácter político, de prácticas sociales o cuestiones fenotípicas bajo las cuales no existe una diferencia biológica de lo humano. Pero como bien sabemos, esa necesidad del libro de trajes de clasificar, pasa también por establecer fronteras corporales bien definidas.

El factor étnico racial es por tanto el más complejo de encuadrar debido a que se muestra en menor medida en el léxico que formulan los libros de trajes. La distinción se hace mediante mecanismos implícitos en el texto visual y escrito es decir en el *habitus*, pues la distinción, clasificación territorial, y construcción de prototipos fijos y esquemas mentales estancos, produce y reproduce una visión colonial y por ende racializada sobre el otro, sobre lo que no se conoce, generando una violencia epistémica que se genera desde la percepción propia. Sobre esta cuestión discutiremos in extenso tanto en el siguiente epígrafe como en el *Capítulo 7*.

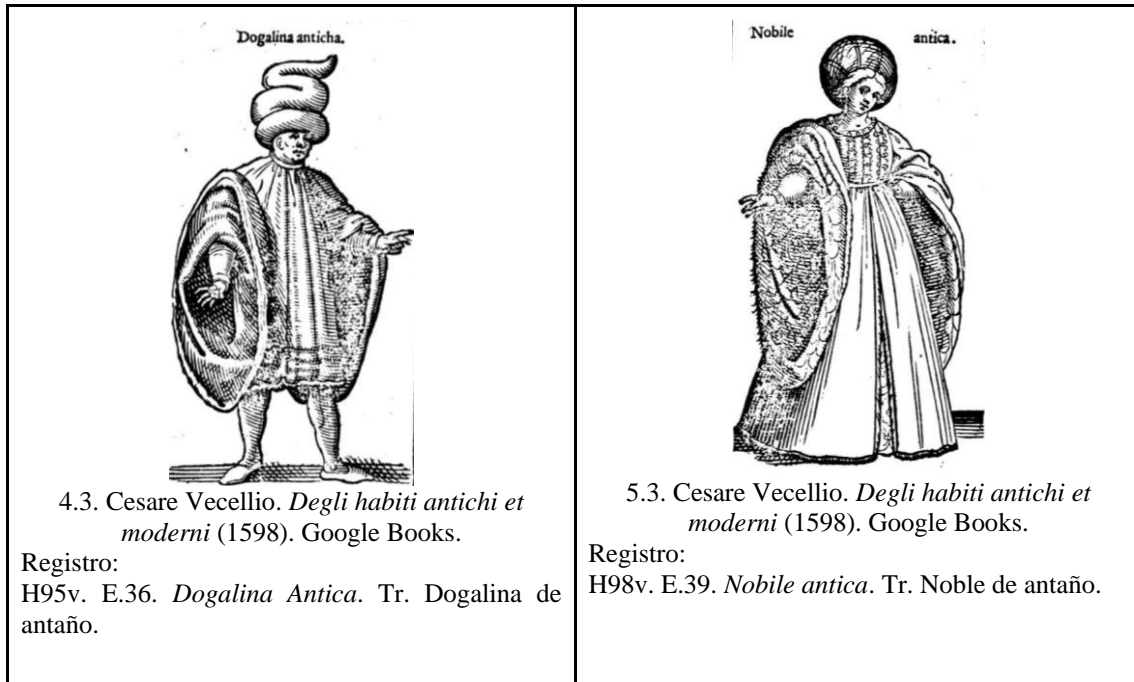
3.2.2. Proyectar el cuerpo: el *habitus* y su codificación visual

Ahora bien, visualmente leemos más elementos que nos hacen distinguir la condición femenina de la masculina. El vestido como eje central supondrá el principal marcador de género⁵⁹. Desde finales de la Edad Media el vestido se acorta para los varones –en la mayor parte de los casos– y se alarga para las mujeres –más largo, más alto rango–. Esto es significativo porque comienzan a crearse piezas de uso exclusivo para mujeres y hombres, independientemente de la clase social, destacando así la diferencia de manera visual. Por ejemplo entre las clases elevadas, poco a poco se abandona el uso de la *hopalanda*⁶⁰, una pieza amplia y suelta que podía llevarse tanto abierta como cerrada, y que poseía anchas mangas. Esta prenda también fue conocida como *dogalina* en el norte de la Península Itálica, y aún es perceptible en el libro de trajes (4.3 y 5.3)⁶¹.

⁵⁹Ruth Barnes & Joanne B. Eicher, *Dress and gender: making and meaning* (Londres: Bloomsbury, 1992).

⁶⁰Amalia Descalzo Lorenzo, “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna” *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, no. 0 (2007), 83.

⁶¹El propio Vecellio hace referencia a esta como una prenda en desuso. Afirma haberla visto en alguna de las obras presentes en la Basílica de San Juan y San Pablo de Venecia, en la Capilla de Santo Domingo.



Reconocemos además en las mujeres atributos que identificamos a simple vista como el pecho, el cabello largo, el uso de tocados y velos. En los varones el pelo se lleva corto en la mayoría de los casos, se reconoce la barba y el uso de distintos sombreros, turbantes o chaperones. Para estos también destaca la indumentaria militar, religiosa y de alto rango político⁶².

Centrándonos en éstas, lo visual y lo moral confluyen en torno a conceptos como el honor, el pudor o la honestidad, que se simbolizan mediante la cubierta del cuerpo, tanto a través del vestido como del atavío. En cualquiera de los estadios de la vida de las mujeres, la cabeza siempre irá cubierta, desde artificiosos velos de seda a pequeños lienzos, pañoletas de lino o algodón, hasta los gorros de paja. Todas las mujeres, independientemente de su condición, cubren su cabeza fuera de casa. Pero como veremos, esto tendrá implicaciones tanto culturales como prácticas, además de poseer distintos significados dependiendo del lugar en el que nos encontremos (6.3)⁶³.

⁶²Véase Giorgio Riello, *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad* (Barcelona: Gustavo Gil, 2016), 11-17. Insistimos en que este es un modelo general, pues veremos jerarquías y transgresiones en los distintos esquemas de representación a lo largo de los dos capítulos siguientes.

⁶³Muzzarelli, *A capo coperto*.



6.3. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli abiti* (1585). BNE

Registro: H6 r. Lámina 5. E.5.

Fig. 1. Gentil donna venetiana. Tr. Noble veneciana

Fig. 2. Vergine da marito. Tr. Doncella casadera

Fig. 3. Vedova venetiana. Tr. Viuda veneciana

En lo que respecta a las mujeres de la nobleza, entre inicios y mediados del siglo XVI observamos cómo el vestido empieza a ajustarse a la silueta femenina, apareciendo así el dos piezas, compuesto por la *saya* o falda y el *cartón de pecho*, un corpiño aplanado de escote cuadrado y cintura apuntada, al que se unían las mangas, a veces anchas y abullonadas, a través de las cuales podía sobresalir la camisa de lino. El escote cuadrado podía cubrirse con una *gorguera* más o menos fina (7.3 y 8.3).



7.3. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (ed. 1563). BNE.

Registro:

H10r. Lámina 6. E.2. *Italica mul.[ier] uenatia*. Tr. Mujer italiana de Venecia.



8.3. Sofonisba Anguissola. *Retrato de Bianca Ponzoni Anguissola* (1557).
Gemäldegalerie de Berlín. Wikimedia Commons.



Y es que a medida que corre el siglo, el vestido femenino se hace más sobrio y enclaustrado, muy en especial en contextos cortesanos, y de ello dan muestra los libros de trajes. Hemos de tener en cuenta que tanto la Reforma como la Contrarreforma afectarán al vestir y a las apariencias. Tanto en los territorios de confesión católica como en aquellos protestantes, el cuerpo de las mujeres se cubre de cabeza a pies, dejando visibles las manos y la cara. El negro, tanto por sobriedad como por símbolo de

poder y distinción social, será el gran protagonista, también en el caso de los varones. El escote se eleva y se populariza el uso de *lechuguillas* (13.3 y 14.3). Por otro lado no podemos dejar de señalar las joyas y perlas, como elementos suntuarios de gran valor, que estarán presentes como ornamento no solo en pendientes y collares, sino engarzadas en el pelo, los tocados y las propias prendas de vestir.



Respecto a los varones de las élites sociales, observamos cambios en la indumentaria que van a responder tanto a elementos de la vida política. El atuendo masculino más representativo será aquel compuesto por *jubón*, *gregüescos* y *calzas*, al cual se podría sumar una capa o un *sobretudo*, dependiendo del clima⁶⁴. Un traje que permite al varón el movimiento, y que además establece una rígida distinción social con respecto a otros varones de clases sociales bajas. Pero hubo una pieza que sin lugar a dudas reflejó el ideal de masculinidad propia del renacimiento, y esa fue la *bragueta de armar*. Una pieza abultada colocada en la unión de los *gregüescos* a la altura de la entrepierna⁶⁵

⁶⁴Elsa Vicente (Coord.), *Moda. Historia y estilos* (Londres: DK. Penguin Random House, 2021), 90-91.

⁶⁵Vicente, *Moda. Historia y estilos*, 89.

Aunque en principio la *bragueta de armar* tendría como objetivo la protección de los genitales masculinos, poco a poco se fue convirtiendo en una verdadera recreación de masculinidad, símbolo de virilidad, que proyectaba a la perfección no solo una realidad androcéntrica, sino falocéntrica. Así lo vemos representado en Vecellio, en muchos retratos masculinos en los que se unen la proyección del estatus con el ideal varonil del siglo XVI, cuya definición mediante las prendas reflejaba el ideal caballeresco junto al de la vida pública (15.3-21.3).



15.3. Francesco Beccaruzzi. *Jugador de pelota y su paje* (primera mitad del S. XVI). Museo Estatal de Berlín. Wikimedia Commons.



16.3. Giovanni Battista Moroni. *Caballero en rosa o Retrato de Gian Gerolamo Grumelli* (1560). Palazzo Moroni. Wikimedia Commons.

En este sentido, tampoco faltan los usos de indumentaria militar, pues la armadura será el mayor símbolo de poder político, como lo muestran algunos retratos de monarcas y nobles. La armadura será una pieza de exhibición también de riqueza, pues en muchos casos serán verdaderas obras de arte. De hecho, sus formas serán las que inspiran el patrón base del traje masculino (22.3-29.3).



17.3. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (ed. 1563). BNE.

Registro:
H7 r. Lámina 3. E.3. *Italicae*.
Tr. Italiano



18.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:
H41r. Lámina 33. E.33. *Nobilis Gallies ornatus*. Tr. Noble galo ornado.



19.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H178v. E.119. *Principe ò Barone*. Tr. Príncipe o Barón.



20.3. Capa masculina de seda (hacia finales del S. XVI)
Los Angeles County Museum of Art. Wikimedia Commons



21.3. Traje de príncipe elector compuesto por jubón, gregüescos y bragueta de armar (segunda mitad del S. XVI)
Palacio de Dresde.
Red de Museos Estatales de Dresde



22.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H133v. E.74. *Soldato in guarnigione*. Tr. Soldado en guarnición.



23.3. Hacha del Emperador Fernando I (1526).
Kunsthistorisches Museum de Viena



24.3. Alonso Sánchez Coello. *Don Juan de Austria*. Colección del Convento de las Descalzas Reales. Wikimedia Commons



25.3. Espada de Don Juan de Austria (1575).
Kunsthistorisches Museum de Viena



26.3. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (ed. 1563). BNE.

Registro:

H21 r. Lámina 17. E.17.

Miles Germanus. Tr. Militar germano



27.3. Armadura militar (1523).
Kunsthistorisches Museum de Viena.



28.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H66v. E.7. *SOLDATO ARMATO*. Tr. Soldado armado



29.3. Armadura militar (1560).
Kunsthistorisches Museum de Viena.

En lo que respecta a la población urbana, ésta no difiere demasiado de los estándares representativos de la nobleza, puesto que uno de los principales objetivos del libro de trajes, es sobreponer la ciudad a las áreas rurales, por lo que se nos muestra a una clase urbana adinerada con un artesanado bien posicionado. Y esto se hará a través del cuerpo femenino, que junto al hábito, tendrá la capacidad de comunicar las

condiciones materiales referentes a su posición. Un hecho que se observa de manera muy directa en las estampas de Bartolomeo Grassi, ya que estas exponen varias figuras en la misma página, brindándonos la oportunidad de distinguir las fácilmente (30.3).



30.3. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE H41r. Lámina 40. E. 40

Fig. 1. *Nobile germana superior*. Tr. Noble germana de alta cuna

Fig. 2. *Vergine*. Tr. virgen

Fig. 3. *Plebea di silesia*. Tr. Plebeya de Silesia

Las diferencias se centran en la suntuosidad del hábito, que no se convierte en un escenario de lujos sin límites, sino que encontramos calidad en las prendas, diseños similares, y una indumentaria que, aunque presente, es más sencilla y en menor cantidad. Señas que nos dan las claves para distinguir a la nobleza de la clase plebeya. Un ejemplo muy representativo de esto podemos encontrarlo en los retratos de Maarten van Heemskerck (31.3) o en el *Autorretrato* de Marietta Robusti (32.3) donde podemos distinguir la riqueza de las prendas sin llegar a la suntuosidad de la nobleza.









31.3. Maarten van Heemskerck. *Retrato de mujer desconocida* (1530). Frans Hals Museum. Wikimedia Commons



32.3. Marietta Robusti. *Autorretrato* (1590). Galería Uffizi. Wikimedia Commons.

Sin embargo, en libros como el de Pietro Bertelli (33.3) o Cesare Vecellio (34.3 y 35.3), las clases bajas también suponen un elemento importante en la ciudad. Pues si

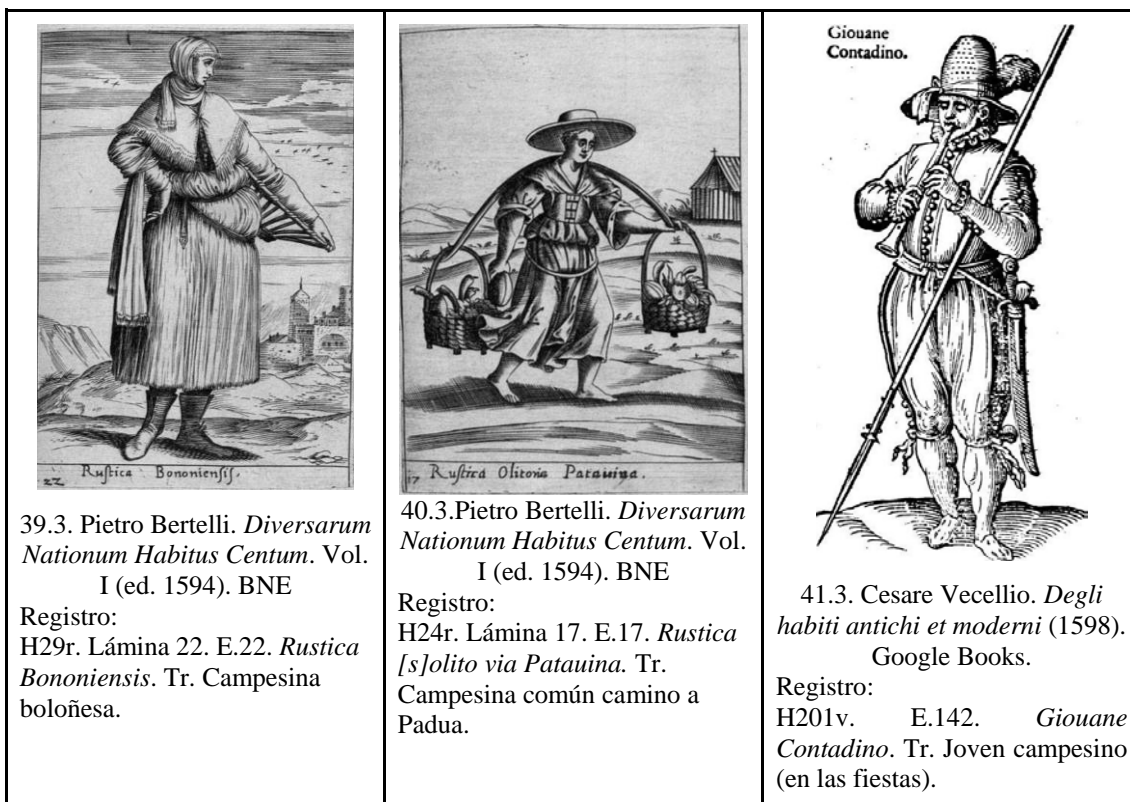
bien en ésta observamos actividades comerciales, el artesanado, las profesiones liberales, e incluso la presencia militar en relación a las clases más altas, las clases bajas llevan a cabo una pluralidad de trabajos relacionados con el sostén de la urbe. Respecto a esto, encontramos prendas que salen de la suntuosidad, dando paso a la practicidad. Sobre los materiales, atrás quedan por supuesto la seda y sus variantes, así como las pieles más caras. Se opta por materiales como el lino o la lana, que se hilan y tejen en casa, y el cuero, resistente y fácil de trabajar, muy utilizado para la elaboración de zapatos⁶⁶. Asimismo, la marginalidad también tiene su lugar en la ciudad como veíamos en el análisis terminológico (36.3-38.3).

		
<p>33.3. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. III (ed. 1596). BNE Registro: H61r. Lámina 53. E.56. <i>Portitores Vinarii Pataui</i>. Tr. Portadores de vino de Padua.</p>	<p>34.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H199v. E.140. <i>Cestaruoli</i>. Tr. vendedor.</p>	<p>35.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H198v. E.139. <i>Facchino</i>. Tr. Portador</p>
		
<p>36.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H173v. E.114. <i>Pizzochere</i></p>	<p>37.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H174v. E.115. <i>Orfanelle</i>. Tr. Huérfanas.</p>	<p>38.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H194v. E.135. <i>Sforzati</i>. Tr. Forzado (a galeras)</p>

Frente a lo anterior, el mundo rural juega un papel clave como contraposición de la urbe. El campesinado está representado de manera diversa, tanto en su aspecto como

⁶⁶Vicente, *Moda. Historia y estilos*, 110-111.

en las actividades que lleva a cabo. La relación con la tierra es de manera evidente el factor determinante, y esto se simboliza a través de los objetos y elementos que portan campesinos y campesinas en los libros de trajes, como animales, cestas llenas de fruta, de verdura, cántaros de agua e incluso aperos de labranza para el caso de los varones (39.3-41.3 y *Capítulo 5* – 25.5-33.5). Existe por tanto una fuerte división del trabajo y de las actividades cotidianas entre ambas realidades. En cuanto a la indumentaria de nuevo prima la practicidad frente al exceso, pues el mundo rural se presenta como un espacio de mayor simpleza. Aún así hemos de tener en cuenta que en esta proyección entra en juego la antítesis ciudad-campo que plantea el libro de trajes dentro de sus lógicas como objeto que responde a la urbe como centro idealizado. Sin embargo la realidad es mucho más diversa y en el campesinado también encontramos una jerarquización social, dependiendo de sus condiciones materiales.



Finalmente, como ya adelantamos al explicar la terminología del libro de trajes, la racialidad es el término más complejo en tanto que no solamente se presenta mediante el mensaje escrito, sino que en éste entran en juego la percepción, los códigos representativos y por su puesto la colonialidad como herramienta. De manera que encontramos imágenes en las que tanto el factor étnico como el racial se expresa se

manera escrita, y otras imágenes en las cuales la racialidad queda fijada mediante la imagen, y los códigos que nos presenta el cuerpo (des)vestido, como sucederá en el continente americano (42.3-55.3). Aludimos a este juego de palabras ya que el vestido, como instrumento diferenciador, pone de relieve dos estrategias perceptivas. Una primera en alusión a lo exótico, a la utilización de piezas indumentarias que se alejan de la realidad europea. Y una segunda, que será efectuada a través de los grados de desnudez del cuerpo.



42.3. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (ed. 1563). BNE.

Registro:

H22r. Lámina 18. E.18. *Tartara m.[atrona]*. Tr. mujer tártara.



43.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H83r. Lámina 74. E.75. *Iudecus medicus quo Vestitu vititur*. Tr. Médico judío.



44.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H22r. Lámina 15. E.15. *Iudeus mercator patauinus*. Tr. Mercader judío de Padua.



45.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H53r. Lámina 45. E.45. *Ianizeri Constantinopla Uxor*. Tr. Esposa jenízara en Constantinopla.



46.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H65r. Lámina 57. E.57. *Tartarus gentili more fermatus*. Tr. Tártaro.

 <p>47.3. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. I (ed. 1594). BNE Registro: H100r. Lámina 91. E.92. <i>Maura Virgo Algeriana</i>. Tr. Maura virgen argelina.</p>	 <p>48.3. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. I (ed. 1594). BNE Registro: H99r. Lámina 90. E.91. <i>Maurus Algerianum Mancipatus</i>. Tr. Mauro argelino</p>	 <p>49.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H559v. E.498. Soldado de la Florida.</p>
 <p>50.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H487v. E.426. <i>Christiano Indiano</i>. Tr. Cristiano indiano.</p>	 <p>51.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H489v. E.428. <i>Vergine Mora</i>. Tr. Virgen mora.</p>	 <p>52.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H490v. E.429. <i>Moro di conditione</i>. Tr. Moro noble.</p>
 <p>53.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H492v. E.431. <i>MORO DE BARBARIA</i>. Tr. Moro de Barbaria.</p>	 <p>54.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H499v. E.438. <i>Mori Neri</i>. Tr. Moros negros.</p>	 <p>55.3. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H501v. E.440. <i>Gran Can de los tartaros</i>.</p>

3.3. Trazar la identidad: territorio, moralidad y frontera

La teoría más aceptada y estudiada en torno a los libros de trajes es aquella del sentido territorial que nos muestran. Es evidente que en estas fuentes nos enfrentamos a una ordenación de las formas del ser, que viene determinada por el lugar, el género, la clase social, y los condicionantes raciales y étnico-religiosos, en la que el vestido funciona como marcador visual. Todo ello en su conjunto estipula la formulación de un *habitus*. Por ello el libro de trajes es un artefacto que produce y reproduce unos esquemas mentales mediante un ordenamiento específico. En dicha clasificación es la cuestión territorial la que dota de significado al libro de trajes, como primer y último fin, pues un *habitus* tiene significado en tanto que está en un contexto. Es por este carácter cohesivo y vertebrador que hemos de analizar cómo funciona el factor territorial para observar a vista de pájaro cómo se construye el carácter espacializador de la fuente.

Si comenzamos por un análisis cuantitativo, encontramos un total de 136 topónimos repartidos entre los distintos casos de estudio, los cuales presentamos al final de este trabajo ordenados por orden alfabético⁶⁷. El conocimiento de tal cantidad de lugares es importante porque nos deja ver cuán complejas son las dimensiones geográficas en el libro de trajes. Sin embargo, ya vimos que cada libro tiene una ordenación precisa, y conocer estos datos nos ayuda a afinar la propia narrativa que nos cuenta cada uno de ellos.

El libro de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569), alberga un total de dieciséis topónimos. Dejando a un lado el caso de Giacomo Franco, es el libro que menos topónimos muestra. Comienza en Italia, su límite al norte es Flandes, el sur Etiopía, el este con Persia y el Oeste con la Península Ibérica, incluyendo tres de los cuatro continentes conocidos: Europa, Asia y África.

El libro de Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585), en nuestro caso de estudio, es el que menos extensión territorial presenta. Reúne un total de cuarenta y dos lugares, pero hay que tener en cuenta que originalmente también incluiría al Imperio Otomano, Japón, China y América (*Capítulo 7 – 7.7-9.7; Capítulo 8 – 12.8*).

⁶⁷Véase la sección *Relación de topónimos*. Téngase en cuenta que para los topónimos Gallia y Francia ambos hacen referencia a Francia, pero hemos incluido los dos. Lo mismo ocurre con Suiza y Helvetia.

El de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594-1596-1597), entre los tres volúmenes suma un total de noventa y cinco topónimos diferentes, que incluyen denominaciones sobre los cuatro continentes conocidos, Europa, Asia, África y América, partiendo de Italia. Es importante que en el título se hable de naciones, pues este es un término problemático para el contexto en el que nos encontramos. Por otro lado, propone que el contenido nos llevará sobre cien naciones diferentes, redondeando la cifra de lugares que aparecen. Esto nos lleva a suponer que se intenta proyectar un sentido de nación ya desde la ciudad como entidad que posee características únicas.

El de Cesare Vecellio, *Habiti antichi di tutto il mondo* (1598), nos deja ciento veinticinco lugares, entre los cuales, Venecia ocupa el lugar más relevante, ya que 119 estampas –de las 507 en su totalidad– se refieren a la ciudad de Venecia y sus tierras colindantes. Aún así, la monumentalidad de la obra nos ofrece no solo numerosas localizaciones, sino información precisa de las mismas; y lo que es más importante, deja claro el sentido universal del proyecto. En éste se incluyen Europa, Asia, África y América.

Por último, el libro de Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame* (1610), está dedicado en exclusiva a Venecia, lo cual tiene sentido en una ciudad que se sentía protagonista económica, política y territorialmente, no solo del Mediterráneo, sino del mundo, a pesar de que a comienzos del siglo XVI empieza a perder relevancia en pro a otras potencias comerciales ligadas Atlántico.

Ahora bien, la ordenación territorial de los libros de trajes no es inocente, pues en cada uno se refleja un sistema de poderes que nos habla desde un posicionamiento concreto: el de Europa. Una visión eurocéntrica que trata de ordenar el mundo a su propia imagen, partiendo de sí como modelo. Aunque encontramos también algunas grietas en ese intento de cohesión. Ya desde la Antigüedad Clásica lo europeo se configura desde la diferencia, es decir, *qué es Europa* en base a *lo que no es* respecto a otras realidades o entidades territoriales. Pero ésta era una idea aún primigenia, ya que Europa no constituía un proyecto político o territorial, sino una definición por parte de la filosofía clásica –cuyos filósofos se consideran griegos y no europeos– enfrentada a oriente.

Sin embargo el Humanismo toma la idea y la reelabora, puesto que a finales de la Edad Media, existe un poder que define las fronteras de lo que es Europa: la

cristiandad⁶⁸. Un poder que supera a cualquier otra autoridad política, y que dota al territorio de superioridad moral. Si en un primer momento hablamos de *Occidente* frente a *Oriente* como el gran otro hegemónico, la colonización americana suma un nuevo espacio sobre el cual Europa ha de definirse y definir la otredad, por lo que se renuevan viejas fórmulas para nuevos paradigmas filosóficos.

Para el caso de los libros de trajes, Ulinka Rublack conceptualiza la creación de las diferencias y disidencias territoriales, así como las similitudes, en lo que denomina *geografías morales*. Una estrategia que, dependiendo del uso que la imagen merezca, trata de equiparar o deslocalizar al otro a través de su representación. Tomado prestado el término *Ostentatious Barbarism* de Gábor Klaniczay explica que, siguiendo un proceso de exotización, exageración, o contraposición del *habitus*, en el libro de trajes hay una barbarización del otro, sustentada en la superioridad moral⁶⁹. Una idea compleja a la que sin embargo responde de manera sublime el lenguaje de los libros de trajes, que nos habla de autodeterminación a través del vestir, frente al estatismo cultural de los pueblos no europeos.

Un ejemplo concreto de esto lo vemos en algunas portadas como en la de Bartolomeo Grassi (*Capítulo 2 – 12.2*), en la que los individuos europeos aparecen desnudos, portando un rollo de tela y unas tijeras. Esto se contrapone a una identidad *otra* en la que el vestido es inamovible. Una intertextualidad que viene a comunicarnos que los contextos entendidos como complejos dan lugar a una vestimenta compleja, elaborada y cambiante, mientras que en aquellos contextos considerados menos desarrollados o moralmente inferiores, el hábito sufre la simplificación e inmutabilidad⁷⁰. Sin embargo, este pulso entre moralidad y territorio lo va a protagonizar una primera lucha en el propio seno de Europa, enfrentando a dos grandes poderes: el Papado y el Imperio.

Es evidente que los libros de trajes nos hablan de una tensión entre ambas entidades, como ya dejó claro Ulinka Rublack para los libros de trajes del área germana, en los cuales el Emperador era la cabeza de los mismos y los territorios italianos cruzaban la línea del exceso y la suntuosidad. En el caso italiano ocurre a la inversa.

⁶⁸Paloma García Picazo, “Ideas en torno a la idea de Europa”, *Política y sociedad* 28 (1998): 9-20. Antonio Pioletti, “La filología romanza e l’idea di Europa”, *Le forme e la Storia* 9, no. 1 (2016): 9-30. Edward Said, *Orientalismo* (Barcelona: Penguin Random House, 2008).

⁶⁹Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 146-162.

⁷⁰Sobre la idea de estatismo frente a movilidad, Jean-Jacques Decoster, “Identidad étnica y manipulación cultural: la indumentaria inca en la época colonial” *Estudios Atacameños*, no. 29 (2005): 163-160.

Sobre los libros aquí analizados, observamos una relevancia del territorio italiano, el cual se muestra superior política y socialmente, además con una supremacía moral protagonizada por el Papado. A la relevancia moral del Papado se une la República Veneciana o *Serenissima*, en lo tocante a organización social y política, como punto de partida en todas las obras que proponemos sin excepción.

Respecto al Papado, este aparece al comienzo de los libros de Bartolomeo Grassi y Cesare Vecellio con la figura del Papa. En el caso de Grassi, contamos con dos estampas: una primera en la que se representa una escena de carácter público, donde el Papa es protagonista de una procesión (56.3), y otra en la que observamos una escena más íntima en la que se muestra al Papa en una recepción con dos cardenales (*Capítulo 2 – 13.2*).



56.3. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli abiti* (1585). BNE

Registro: H2r. Lámina 1. E.1.

Il Papa in sedia pontificale andando in capella.

Tr. El Papa en procesión sobre la silla pontificia



57.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro: H60v. E.1. LIBRO PRIMO.

Estampa sin descripción de una imagen del Papa.

En el caso de Cesare Vecellio (57.3) contamos con una estampa en la que aparece solo en posición regia sobre la *silla gestatoria* utilizada para la procesión, seguida por los *flabelos* o abanicos de gran tamaño. Sin embargo lo más importante en

Vecellio es el texto que acompaña a la imagen, que deja claro el poder del Papa sobre cualquier otro:

[...] *non sarebbe perauventura fuor di proposito, il narrar prima qual cosa della sua superiorità sopra tutti le principi christiani del mondo [...]*⁷¹.

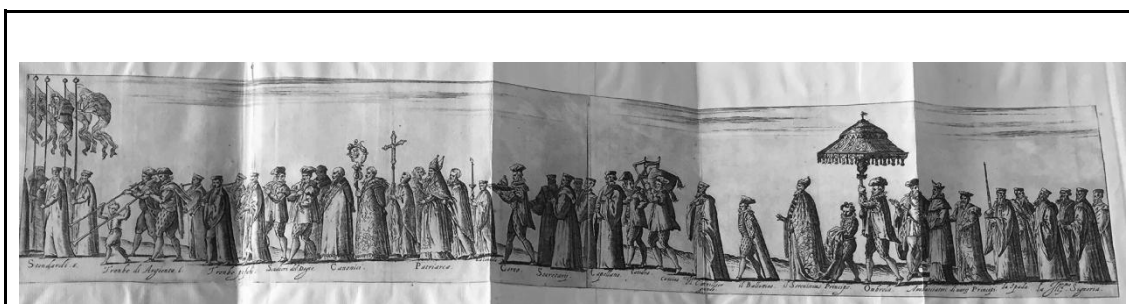
Es inevitable hablar primero de su superioridad frente al resto de príncipes cristianos del mundo [traducción propia].

A esto, el autor suma la calidad de las prendas de seda y terciopelo, y la indumentaria de oro y joyas, que distinguen a la persona del Papa frente al resto.

Los elementos suntuarios del Papa son los que lo distinguen y otorgan una identidad, entre los cuales sobresale especialmente la indumentaria que cubre la cabeza, como el *camauero*, bonete que se utiliza en para situaciones no litúrgicas, la *mitra* o bonete apuntado utilizado en la liturgia, y la triple tiara o *triregnum*, corona papal como señor de los Estados Pontificios⁷².

El caso de Pietro Bertelli es diverso en tanto que la relevancia del Papa aparece reseñada en la portada del primer volumen del libro, donde se nos informa sobre una procesión desplegable. Sin embargo, en dicha procesión aparece también el Dogo de Venecia, como segunda figura en importancia:

[...] *ORDINES DUO PROCESSION [um]/ Vnus/ SUMMI PONTIFICIS/ Alter/ SERENISS·Principiss Venetiarum [...]*⁷³



58.3. Pietro Bertelli *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594).

BUB

Esto nos lleva ahora a observar cómo la *Serenissima* cuenta con un lugar principal en los libros de trajes, mostrándose como la potencia territorial más influyente de la Península Itálica, a la cabeza de la cual encontramos al *Dogo*, indiscutiblemente

⁷¹Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni* (Venecia: en casa de Giovanni Bernardo Sessa, 1598). Google Books. Registro en la base de datos: H61r. Hoja con texto. Página 2. *DEGLI HABITI D'ITALIA. Habito del Sommo Pontífice Romano [texto]. Summi Romani Pontificis ornatus [texto]*.

⁷²Insignias papales: https://es.wikipedia.org/wiki/Papa#Insignias_papales

⁷³Pietro Bertelli, *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (Padua: en casa de Alciato Alciati, 1597). BDH. Registro en la base de datos: H5r. Portada grabada [estampa sin numeración].

definido por el cuerno o *cornio ducale* y la capa blanca corta, de seda o armiño. Pero además de la figura del Dogo hemos de resaltar la de la *Dogaressa*, que llega a tener independencia por sí misma a la hora de representar a la República de Venecia. El de la *Dogaressa* es un caso reseñable porque es la única figura femenina ligada a un cargo político que aparece en los libros de trajes. Hablamos pues de una relevancia a esa Península Itálica de las grandes ciudades-estado, de la legitimación del denominado *Estado mixto* que pervive en las Repúblicas italianas, como la de Venecia, en la cual encontramos el poder del Dogo, el patriciado y los ciudadanos de pleno derecho⁷⁴.

En el libro de Bartolomeo Grassi encontramos al *Dogo* y a la *Dogaressa* en la misma plancha, junto a un noble veneciano (59.3). En el de Pietro Bertelli, como bien adelantamos, el *Dogo* aparece en procesión con el Papa (58.3), sin embargo en el segundo volumen, hay una estampa en la cual se representa a la *Dogaressa* (60.3). En Cesare Vecellio encontramos una estampa y un texto para cada uno de los dos (61.3 y 62.3), y finalmente, la *Dogaressa* será la figura principal de la obra de Giacomo Franco (Capítulo 4 – 29.4).

Todo lo expuesto, confirma una dinámica en la que el Papado y la República de Venecia representan los principales poderes del territorio italiano⁷⁵.



59.3. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli abiti* (1585). BNE

Registro: H4r. Lámina 3. E.3.

Fig. 1. *Doge di venetia*. Tr. Dogo de Venecia

Fig. 2. *Dogaressa*. Tr. Dogaresa

Fig. 3. *Gentil homo venetiano*. Tr. Noble veneciano

⁷⁴Mario Rosa & Marcello Verga, *Storia dell'Età Moderna (1450-1815)* (Milán: Bruno Mondadori, 2000), 34-35.

⁷⁵Este desplegable, como bien dijimos, no forma parte de la copia de la BNE pero si pudimos documentarlo en la copia de la Biblioteca Nacional Central de Roma.



60.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. III (ed. 1596). BNE Registro: H11r. Lámina 4. E.6. *Serenissima Venetorum Principis Vxor*. Tr. Esposa del príncipe de la Serenissima (Dogaressa).



61.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books. Registro: H116v. E. 57. *Principe ò Doge*. Tr. Príncipe o Dogo.



62.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books. Registro: H117v. E.58. *Principessa o Dogaresa*. Tr. Princesa o Dogaresa

Respecto al Imperio, se muestra como un poder relevante pero alejado de los otros dos. Aparece representado por la figura del Emperador y de los Príncipes Electores. En el libro de Bartolomeo Grassi vemos al Emperador en el centro, con todos sus elementos distintivos, el *cetno*, el *orbe* y la *corona imperial* austríaca (63.3). Esta corona es importante porque se distingue de la Corona Imperial de Otón I, dejando claro que el imperio recae sobre la casa de Habsburgo. A su derecha, un representante de los electores seculares con una espada, y a su izquierda, un representante de los electores eclesiásticos, con una Biblia.

En el libro de Pietro Bertelli aparece en el trono imperial coronado por el águila bicéfala y acompañado de un elector eclesiástico, el arzobispo de Maguncia en este caso (64.3). También aparecen el resto de príncipes electores en el libro: Tréveris, Colonia,

Bohemia, Brandeburgo, Palatinado y Sajonia. En el de Cesare Vecellio se sigue la dinámica de *un personaje, un texto*, por lo que contamos con una estampa para el Emperador, una para un representante de los príncipes eclesiásticos y otra para los seculares (65.3-67.3). Esta imagen es extensible a otras fuentes correlativas de la época, como la que encontramos en el *Códice Madrazo*, en la que observamos una escena completa del Emperador y todos los Príncipes electores (58.3).



63.3. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli abiti* (1585). BNE

Registro:

H37 r. Lámina 36. E. 36

Fig. 1. *Elettore dello imperio ecclesiastico*. Tr.

Electore eclesiástico del Imperio

Fig. 2. *Imperatore*. Tr. emperador

Fig. 3. *Elettore dello impero secolare*. Tr. Electore secular del Imperio



64.3. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. II (1564). BNE

Registro:

H46r. Lámina 38. E.40. ANI IMP: res

ecclesiastici. Tr. Electore eclesiástico y emperador

Figura 1: *Archiepiscopus Moguntinus Archicancellarius in germania*.

Figura 2: *IMPERATOR*.



65.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H365v. E.306. *Imperatore*. Tr. Emperador.



66.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

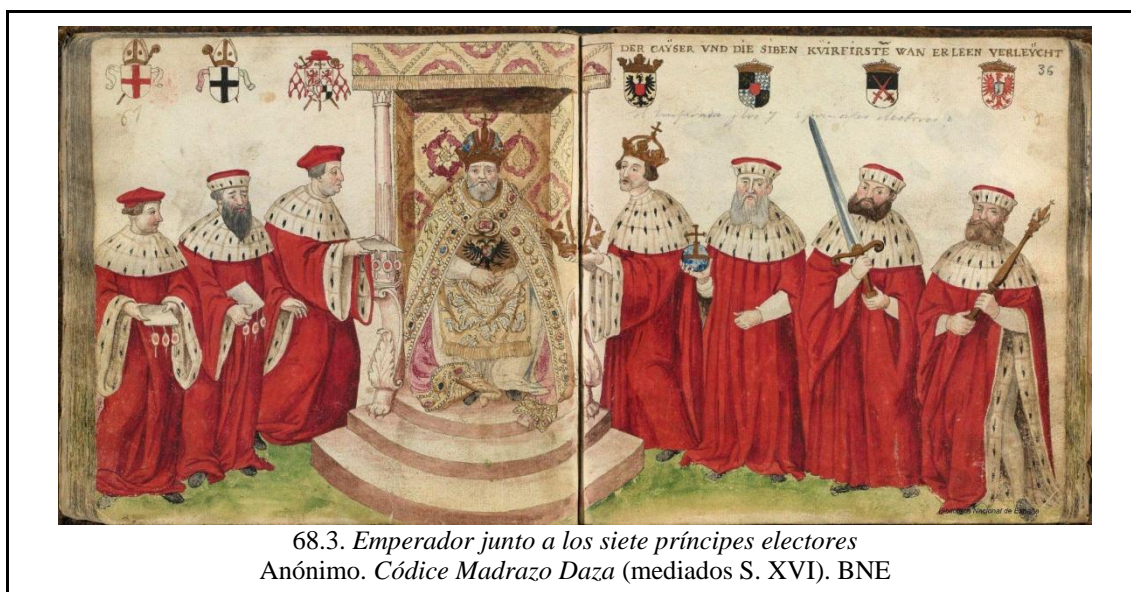
H366v. E.307. *Elettore Ecclesiastico*. Tr. Electore eclesiástico.



67.3. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

Electore secular: H367v. E.308. *Elettore secolare*. Tr. Electore secular.



Ahora bien, vistas las disidencias de poder dentro de los límites de Europa, la estrategia más relevante para dar entidad propia al continente europeo es aquella de enfrentarla a un *otro* territorial, en términos políticos, sociales, culturales y religiosos. Aquí hemos de detenernos brevemente a la concepción de un *Oriente* como contraposición a Occidente.

En términos metodológicos, hablar de Oriente y de lo Oriental es mucho más complejo de lo que parece a simple vista, como bien nos enseñó hace unos años Edward Said, ya que nos situamos ante un ente aparentemente homogéneo que sin embargo es distinto y distante en todos sus términos. La propia concepción del Oriente, en términos occidentales, se fragua precisamente entre los siglos finales del Medievo y el Renacimiento, y se basa fundamentalmente en lo que el propio Said determinó como el *Contrincante Cultural*⁷⁶. Este posicionamiento es especialmente válido aquí dado que ésta es la observación que encontramos en el libro de trajes. Sin embargo, hemos de matizar sobre de qué hablamos cuando nos referimos a *Oriente* en el libro de trajes.

Por un lado encontramos al Imperio Otomano, que ejerce su fuerza política y cultural desde las propias lindes de Europa. En el libro de trajes podemos observar cómo el Imperio Otomano aparece como un puente de comunicación entre Europa, Asia y África. De hecho, autores como Cesare Vecellio no dejan clara la posición territorial respecto al Imperio Otomano, ya que ni su ordenación territorial ni ciertas categorías se nos presentan claras. Observamos unas fronteras difusas como veremos en el *Capítulo*

⁷⁶Edward W. Said, *Orientalismo* (Barcelona: Random House Mondadori, 2008), 20.

7. Ahí es precisamente donde radica su peligrosidad, en la influencia otomana presente en Europa del Este, los Balcanes, Asia y el norte de África, siendo además su capital Estambul, antigua Constantinopla, símbolo de que Oriente toca las puertas de Occidente. Por otro lado, encontramos aquellas zonas de Asia que no se encuentran bajo el orbe otomano, y que está configurada por algunas zonas de Oriente Próximo, Oriente Medio y el Lejano Oriente.

Dicho esto, podemos afirmar que el gran *otro* dentro de ese *contrincante cultural* que es oriente, será el Imperio Otomano. Así las fuentes textuales como el libro de trajes tratan de proyectar una visión de Occidente como un bloque cohesionado frente al Imperio Otomano⁷⁷. Si por un lado tenemos bien representados a los poderes en Europa, por otro, la jerarquía política y religiosa de los otomanos aparecerá también bien definida en los libros de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio. En el caso de Bertelli encontramos nuevamente un desplegable en el cual se representa un desfile imperial, y también en este caso, no está presente en el ejemplar de la BNE, pero sí lo hemos podido documentar en el fondo de la Biblioteca Universitaria de Bolonia (69.3). Hemos de recordar en este punto que las obras sobre el Imperio Otomano serán bien conocidas por estos autores, como la *Historia universale dell' origine et imperio de' Turchi* (1568) de Francesco Sansovino y *Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* (1576) de Nicolas de Nicolay.

Dichas publicaciones suponen un punto de inflexión relevante para Pietro Bertelli, ya que por su parte también contamos con una breve obra dedicada a los sultanes otomanos, *Vite de gl'Imperatori de turchi* (1599)⁷⁸, impresa en Vicenza, y que pareció disfrutar de cierta aceptación, pues está presente en varios fondos antiguos como el de la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia (70.3). Se trata de una especie de genealogía, en la que se incluyen el busto, una breve biografía y el árbol genealógico de los distintos emperadores turcos. Lo más importante de ella es que eleva a los sultanes a la categoría de emperador proponiendo al turco como un igual.

⁷⁷Pioletti, “La filologia romanza e l’idea di Europa”, 19.

⁷⁸*Vite de gl'Imperatori de turchi* (Vicenza: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1599).



69.3. Pietro Bertelli. *Pompa regis turcarum*. *Diversarum Nationum Habitus*. (Vol. II, (Ed. 1594). BUB



70.3. Pietro Bertelli. *Vite de gl'Imperatori de turchi* (1599). BNE

La fascinación por el mundo otomano se hace evidente y este reconocimiento en las fuentes muestra cómo Europa reconoce al Imperio Otomano como una entidad socio-política equiparable —aunque siempre diferente— lo que además le sirve de estrategia política a la hora de afrontar ciertos enfrentamientos militares, pues hacerse ver semejantes, disminuirá la carga moral frente a posibles derrotas y conquistas del Turco. Así pues, se presenta como el gran enemigo. Temido, pero también admirado.

Sin embargo, en esta fracción entre oriente y occidente no existe una división tajante, pues encontramos algunos espacios de frontera en los cuales se hace más que evidente la influencia oriental. Esto hace que existan ciertos patrones de exotismo e incluso de segregación étnica sobre estos lugares, en los que observamos diferentes grados de moralidad. Hablamos de casos como por ejemplo el reino de Granada o zonas del Este de Europa, que bien por su pasado islámico, bien por su cercanía al Imperio Otomano, se ven influenciadas por el halo del orientalismo. Y son precisamente estas zonas de frontera las que refuerzan la idea de una entidad europea cohesionada, debido al peligro que suponen el mestizaje y la hibridación cultural.

Para el caso del reino de Granada por ejemplo, la identidad morisca juega un papel relevante en tanto que trata de mostrarse como extraña o exótica, ya que los miembros de dicha comunidad son cristianos herederos de la cultura islámica andalusí. Desde hace unos años hemos asistido a una corriente de especialistas que han asentado la idea de que el vestido jugó un papel crucial a la hora de llevar a cabo la segregación contra los moriscos, y en particular, aquellas prendas como la *marlota*, usada indistintamente por varones y mujeres, o la *almalafa*, el manto típico que cubría a las mujeres moriscas. Estos ropajes generaban controversia al ser completamente opuestos a la feminidad cristiana normativa, por lo que el conflicto indumentario supuso uno de los detonantes del conflicto étnico-religioso⁷⁹. Sobre todo esto hablaremos ampliamente en el *Capítulo 6*.

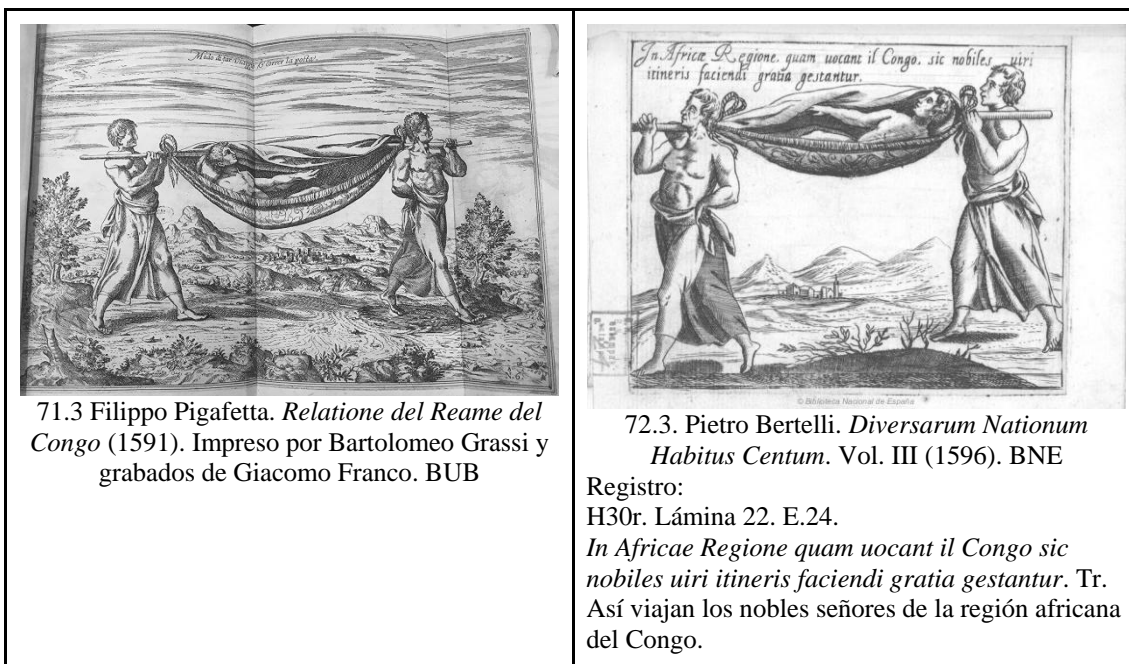
Por último podemos hablar de las áreas remotas, o *zonas contranormativas*, como el interior del continente africano y el continente americano. Ambos funcionan como grandes paradigmas de otredad, como ejemplos adversos a todos aquellos sistemas de organización social y política de Oriente y Occidente, incluyendo incluso el norte de África. Nos referimos a zonas en las cuales la mirada europea es incapaz de comprender la realidad y acopla su propio modelo moral a la interpretación de dichas realidades.

Para el caso del continente americano por ejemplo, la colonialidad funciona como punto de partida asentada como un poder sobre los pueblos que se *descubren* por parte de Europa, y cuyos cuerpos quedan a la imaginación representativa de conquistadores, misioneros y viajeros. Se construye la imagen salvaje mediante la exposición desnuda del cuerpo. Los distintos grados de desnudez en los que se presentan las gentes de dichos lugares, justifican la determinación de los mismos como

⁷⁹ Margarita M. Birriel Salcedo, “Las mujeres guardianas de la tradición”, en *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Coord. María Begoña Villar García (Málaga: Universidad de Málaga, 1997), 13-26; “Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico religioso desde el género”, en *Una vida dedicada a la universidad. Estudios en homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, Coord. Carlos Martínez Shaw (Córdoba: Ediciones Universidad de Córdoba, 2019), 151-170. Mary Elisabeth Perry, “Moriscos, gender, and the politics of religion in 16th and 17th Century Spain”, *Chronica Nova* 32 (2016): 251-266. Javier Irigoyen-García, *Moros vestidos como moros. Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2018). Borja Franco Llopis & Francisco Javier Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la Península Ibérica (1492-1614)* (Madrid: Cátedra, 2019). Raúl Ruiz Álvarez, “Todos son una: los moriscos en las imágenes del siglo XVI” en *De Nación Morisca*, Eds. Margarita M. Birriel Salcedo & Raúl Ruiz Álvarez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020), 233-260.

zonas de barbarie, en las que el hábito está poco elaborado, los tejidos son pobres, y el desnudo forma parte del propio *habitus*⁸⁰.

Es importante señalar cómo la otredad funciona en estos términos, pues a medida que nos alejamos de lo identificable, la capacidad de observación de aquellos cuerpos que se presentan exóticos difumina la barrera de lo moralmente aceptable. El cuerpo se sitúa completamente fuera de los términos morales lo cual introduce al lector en una especie de observación legítima.



Para concluir, destacamos pues aquellas cuestiones que hemos dejado claras a lo largo de estas páginas. Primero, que los libros de trajes muestran un vasto y relevante conocimiento del mundo; segundo, la marcada distinción entre Europa y el resto del mundo, que funciona como modelo para los demás lugares; tercero, la importancia de una clasificación social y política desde la mirada europea. Es decir, el uso de esquemas de organización y de una terminología adaptada a dicho continente; cuarto, que la diferencia territorial parte de la propia Europa, en la cual encontramos distinciones tanto entre los aspectos organizativos de la sociedad como la distinción entre las zonas rurales y urbanas, y aquellas diferencias político religiosas que proponen distintos poderes territoriales basados en una superioridad moral; y octavo, que Oriente, cuya cabeza es

⁸⁰Aníbal Aquijano, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Comp. Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 122-151.

representada por el Imperio Otomano, se entiende como un igual, frente a otras zonas que sin embargo suponen un contramodelo para Europa, como el continente africano y el americano. Aún así no existe binaridad perfecta sino que observamos una complejidad étnica en zonas limítrofes o de frontera, que justifican el peligro de la hibridación cultural.

Finalizamos este apartado afirmando que la territorialidad supone un observatorio complejo desde el cual analizar el libro de trajes. El lugar entraña diferencias que son elaboradas para mostrar de manera visual distinciones de género, raciales y étnico religiosas, que no son expresadas de manera (d)escrita. Los cuerpos funcionan como cartografías que relatan las divergencias entre unos y otros.

Bloque II

SIGNIFICADOS



Imagen: prometida acompañada de su sirvienta en el libro de trajes de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598)

Capítulo 4

RESPONDER A LA NORMA: ARQUETIPOS FEMENINOS EN LOS LIBROS DE TRAJES

4.1. Responder a la norma: las mujeres en los discursos del siglo XVI

Cuando hablábamos de intertextualidad en el capítulo anterior, nos referíamos a la reproducción del discurso normativo que se hace en las distintas fuentes escritas. Es decir, a la reproducción de aquellos modelos de representación textual consensuados desde el poder. Este poder de representatividad durante el siglo XVI colocaría en el centro y creación a los varones como individuos centrales, siempre respondiendo como no, a condicionantes de clase, raza y étnico-religiosos. Es por tanto que tal y como vimos, se reproduce en la cultura textual ese biopoder foucaultiano que responde tanto a la proyección de los individuos que ostentan el poder –varón europeo privilegiado– frente a aquellos individuos que son proyectados, atendiendo a una *genealogía de lo normal*.

Por tanto ¿A qué nos referimos cuando hablamos de feminidad y discurso normativo? Pues a cómo se construyen los modelos femeninos desde la literatura moral y científica durante el Renacimiento, que tendrá su expresión material de manera particular en los libros de trajes. En este sentido, hemos de señalar cinco variables que influyen en la construcción del ideal de feminidad: la influencia del pensamiento de la Antigüedad Clásica, la elaboración y continuidad del ideal cristiano, la querrela de las mujeres, la fractura del catolicismo y el impulso científico del siglo XVI¹.

El extendido juicio sobre la inferioridad femenina y su teorización filosófica encontró su punto fuerte en el pensamiento clásico aristotélico que apuntaba a una relación directa entre las mujeres y su función reproductora. Y es que para Aristóteles, las mujeres eran varones imperfectos, que en algún momento del embarazo no habrían terminado de formarse. Esto es lo que se conoce como el *sistema de un solo sexo* en el cual las mujeres lo son en tanto que no son varones, pues se han truncado en su desarrollo. Aún así, Aristóteles aceptaba esta imperfección como parte de la naturaleza, y daba a la mujer un rol claro: el de la procreación. Es por ello que las mujeres no eran entendidas como compañeras sexuales deseables, pues responden a la imperfección. Por su parte Platón, reforzando esta teoría, auspicia la idea de que la manera en que las mujeres podrían acercarse de mayor grado a la perfección sería mediante el mantenimiento de su virginidad. Es decir, renegar de su sexualidad para asemejarse a los varones.

¹Estas son señaladas en Merry E. Wiesner-Hanks, *Women and gender in Early Modern Europe. New approaches to European History* (Cambridge: Cambridge University Press), 22-46.

Sin embargo, la teoría más extendida sobre las diferencias naturales entre mujeres y varones fue la del médico Claudio Galeno, que mediante su *Teoría humoral* dio forma a una serie de ideas preconcebidas, justificadas desde el discurso médico. Estos humores eran: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla, y el equilibrio entre ellos supondría un signo de buena salud. Estos se correspondían con los cuatro elementos básicos: tierra, aire, fuego y agua; y con las cualidades seco, frío, calor y humedad. Estos humores también se entendían como cambiantes, pues estaba aceptado que fluidos como la leche materna o el semen provendrían de la sangre.

Partiendo de esta base, por lo general se describió a los varones como cálidos, secos y fuertes; frente a las mujeres, que eran frías, húmedas y débiles. La correspondencia de los varones con el calor los asociaba a cualidades más positivas como el coraje, la honestidad, la razón, y la fuerza física y moral. Además el calor suponía que el tamaño de su cerebro era mayor al haberse extendido, y que igualmente por eso sus órganos sexuales habrían salido hacia afuera. Las mujeres, que eran más frías, también eran menos inteligentes y capaces, su cerebro era más pequeño y el frío habría hecho que sus órganos reproductivos permanecieran dentro del cuerpo.

Muchas de estas ideas fueron reelaboradas por el pensamiento cristiano desde sus orígenes y distintas vertientes. Ya en el relato bíblico de la creación la mujer provendría del varón, ya que Eva fue creada a partir de la costilla de Adán, porque Dios así lo habría querido. Además, el mito de la creación convierte a Eva en la primera pecadora por lo que se extiende la creencia general que relaciona a todas las mujeres con el origen de todos los males. Asociada a este hecho va a tener gran relevancia la menstruación, ya que se asocia con el pecado original, tras el cual Eva es castigada a sangrar todos los meses y a llevar el peso del embarazo. Es por ello que se crea una asociación *serpiente-cuerpo femenino-menstruación-fluides*, la cual es observable ya en las primeras representaciones sobre Eva, cuyo cuerpo y cabello sinuoso aluden a dicha simbología. Una cuestión que a su vez también se relacionaría con lo impuro, con un cuerpo manchado, maculado, con lo que se asocia a la sangre menstrual un valor de suciedad que incluso alcanza hasta nuestros días².

En la Europa medieval, pensadores como Santo Tomás de Aquino refuerzan la idea agustiniana de la virginidad como virtud, obviamente tomada desde el pensamiento clásico. Esto se materializó en el enfrentamiento entre la figura de Eva como primera

²Angela Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo* (Bari: Edizioni Dedalo, 2012), 186-206.

pecadora, madre de todos los males, y la Virgen María, como modelo de virtud. Se configura así el modelo dual de santa y pecadora. Pero en este ambiente hacia el siglo XIV empieza a fraguarse lo que conocemos como la Querrela de las mujeres, cuyo iniciador fue Giovanni Boccaccio con su obra *De mulieribus claris* (1370), inspirado por el *Mulierum virtutes* de Plutarco. En dicha obra Boccaccio narra la biografía de figuras femeninas tanto míticas como reales, así como *buenas* y *malas* según su parecer. El objetivo era el de instruir a las mujeres para que contasen tanto con ejemplos de virtud como de protervia.

En medio de esta disputa encontramos la la figura de Christine de Pizan, una de las figuras que respondió ante esta costumbre de los varones de hablar de las mujeres sin contar con ellas. En la *Ciudad de las Damas* (1405) Christine ofrece un recorrido por distintas figuras femeninas clamando las virtudes de todas ellas, respondiendo así al *Mulieribus Claris*, pero también incluye en su obra algunas de las personajes del *Decamerón* (1353), aludiendo a la violencia devastadora que sufrían las mujeres en dichos relatos, que iba desde el silenciamiento a la crueldad³. Mediante sus protagonistas, Christine justifica la superioridad moral de las mujeres, dado que éstas habrían sido capaces de mantener un sufrimiento continuado.

Posteriormente aparece la obra de Cornelio Agrippa, *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (1529) quien igual que Christine de Pizan, ofrece una serie de razones por las cuales muestra la superioridad de las mujeres, entre las que destaca el hecho de que Eva fue creada de la costilla de Adán, material más noble que el componente primigenio de este: la arcilla; o que la Virgen María habría superado cualquier expectativa de santidad y castidad⁴. Pero igual que Pizan, Agrippa construye una positividad femenina basada en los varones como punto de partida.

Hacia mediados del siglo XVI se produce la Reforma Protestante, lo que provoca una fractura de las distintas visiones del cristianismo en la Europa occidental, y que además tuvo como consecuencia el movimiento contrarreformista por parte de la Europa católica. El luteranismo comienza a cuestionar ciertos elementos de la Biblia, así como algunas de las ideas más asentadas basadas en el pensamiento aristotélico, como aquellas relativas al cuerpo de las mujeres. Aún así, aceptaban el pecado original y en

³Patrizia Caraffi, *Figure femminili del sapere* (XII-XV secolo) (Roma: Carocci, 2003), 123-135.

⁴César Chaparro Gómez, "Modelos y ejemplos de mujer en la obra de Cornelio Agrippa *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*" en *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI*, Eds. Dulce María González Doreste & Francisca del Mar Plaza Picón (Berlin, Boston: De Gruyter, 2022), 159-178.

consecuencia la inferioridad de las mujeres, así como su obligada obediencia. Y es que el luteranismo continuaba asentado en la doctrina cristiana patriarcal, y sus cambios definían los deseos de los varones y no los de toda la comunidad de fieles.

La respuesta de la Contrarreforma católica fue la imposición de la rigidez respecto al cumplimiento sacramental. Pero esto no solo se reforzaría para las mujeres sino también para el caso de los varones. Es más, el catolicismo se valió de la influencia femenina para reforzar su propia doctrina. El modelo ideal femenino de la contrarreforma se asentará en la obra de Fray Luis de León, *La perfecta casada* (1583) en la cual el matrimonio es el hilo conductor, ya que será el sacramento más importante de la vida de las mujeres.

En el ámbito científico destacaron figuras como Andrea Vesalio y su magnánima obra *De humani corporis fabrica* (1543), que además fue ilustrada por Tiziana, con lo que podemos ver perfectamente la conexión entre la producción de obras de naturaleza científica y literaria y sus autores. Continuator de las ideas de Aristóteles y Galeno, Vesalio también partía del ideal preconcebido que definía a las mujeres como seres imperfectos, como varones a medio hacer. Y aunque esto tuvo sus detractores ya a finales de siglo, lo cierto es que su visión se impondrá como principal discurso, probablemente por ser la posición que más beneficiaba a los varones.

Este es pues el contexto intelectual que rodea a nuestra fuente de estudio y que como Isabel Morant destaca, pone de relieve dos vertientes en el modo en que los discursos construyen la imagen de las mujeres: el vituperio frente a la alabanza. Aún así, ambas visiones recaerán sobre modelos ideales que parten de lo masculino como norma, de la propia realidad patriarcal y de los preceptos marcados por la moral. Y será a todas estas cuestiones a las que responda el libro de trajes mediante la proyección de la corporalidad femenina, tanto de manera visual, como (d)escrita⁵.

⁵Isabel Morant, “Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones”, en *Historia de Las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*, Vol. II, dir. Isabel Morant, coords. Margarita Ortega y Asunción Pérez Lavrin (Madrid: Cátedra, 2005), 27-61.

4.2. Proyectar la norma: arquetipos femeninos en los libros de trajes

Hemos partido entonces de una muestra de cinco libros que si recordamos eran las obras de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569), Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585), Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594-1594-1596), Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598) y Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane* (1614).

La complejidad en torno a la lectura de las distintas representaciones femeninas en las obras seleccionadas, la observamos a través de un marcador que leemos exclusivamente en las mujeres. Este es, como bien vimos en el capítulo anterior, el estado civil. De modo que el ciclo de vida de las mujeres viene marcado por su relación con los varones, que toma sentido gracias al matrimonio. Es por ello que las mujeres se reconocen como *doncellas*, *casadas* o *viudas*⁶. Estos tres arquetipos tienen distintas variantes a la hora de ser denominados dependiendo de los usos del lenguaje que advertimos en los cinco libros estudiados (*Capítulo 3 – Tablas 2.3; 3.3; 4.3*). Pero antes de pasar a analizar dichos modelos en nuestra fuente, vamos a introducir algunos conceptos base para realizar una mejor lectura de los textos.

En el contexto en el que nos movemos, hemos de tener muy en cuenta que las relaciones familiares van a determinar no sólo la lógica patriarcal de estos arquetipos femeninos, sino los diferentes rituales de paso entre los estadios que marcan los ciclos de vida de las mujeres. Entendemos por tanto que debemos aclarar alguna terminología referente a la familia y las relaciones familiares, pues en ocasiones tiende a ser confundida o incluso algunos términos son utilizados de manera ambivalente⁷.

Por *familia* entendemos a la *parentela*, es decir, a la unión de personas o grupos humanos por lazos de parentesco. Sin embargo estas relaciones no siempre son biológicas –consanguinidad– sino que también son culturales –como las uniones conyugales–. Por *hogar* entendemos a la *unidad doméstica*, compuesta por sus distintos

⁶Para la definición de los modelos femeninos que veremos en cada apartado partimos de la división de Mariló Vigil en *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII* (Madrid: Siglo XXI Editores, 1986), pues nos sigue pareciendo útil en tanto que su discusión abarca los modelos femeninos desde el discurso normativo, y es ese mismo esquema el que siguen los libros de trajes: doncella, casada y viuda. Por otro lado, cabe aclarar que las monjas no tienen representación en el libro de trajes, ya que entendemos que el objetivo es el de presentar a mujeres y varones ajustados al modelo de vida de las élites sociales.

⁷Para la definición terminológica sobre la familia nos basaremos en los trabajos de Martine Segalen, *Antropología histórica de la familia* (Madrid: Taurus, 1992), 37-63; y Rafaella Sarti, *Vida en familia: casa, comida y vestido en la Europa moderna* (Barcelona, Crítica, 2002), 46-55.

miembros y diferentes relaciones de parentela –marido, esposa e hijos es la unidad básica occidental por ejemplo– que dependiendo de la diversidad de sus componentes puede tener diferentes estructuras. Esta es una puntualización importante puesto que a veces tendemos a confundir *familia* con *unidad doméstica*, y aunque sean dos términos estrechamente relacionados en las sociedades occidentales, no se refieren a lo mismo.

A partir de los estudios de Peter Laslett esta terminología y sus complejidades en el espacio-tiempo de la Edad Moderna ha ido respondiendo a las distintas particularidades sobre los diversos grupos familiares y unidades domésticas, para observar la importancia que ambos espacios tendrían en la creación de una identidad tanto propia como colectiva de los seres humanos, así como las sinergias que se producen entre ambos⁸. De hecho si bien en un principio se tenían como generalidad a las *unidades domésticas nucleares* en el contexto europeo, poco a poco se ha ido derribando esta creencia para abrir la puerta a otras tipologías de hogares con distintas estructuras e integrantes.

Siguiendo con nuestra terminología, a groso modo podemos distinguir entre *grupos domésticos sin estructura*, es decir, de personas solas; *grupos domésticos simples o nucleares*, formados por una unión conyugal y los hijos en caso de que los hubiera; *grupos domésticos extensos o ampliados*, en los que conviven distintos familiares en el hogar que comparten distintas relaciones de parentesco; y los *grupos domésticos múltiples o polinucleares*, compuestos por distintos grupos nucleares. Igualmente, estos grupos estructurales pueden cambiar dependiendo de la coyuntura, como por ejemplo cuando la novia va a vivir a casa del novio o viceversa⁹.

Por todo esto, para Raffaella Sarti la familia es una comunidad formada por los padres y los hijos a la que se pueden sumar otros parientes, que viven juntos bajo el mismo techo. Pero también puede ser un grupo más amplio de personas que no viven bajo el mismo techo pero que comparten lazos de parentesco, matrimonio o afinidad. E incluso puede entenderse como el conjunto de personas que viven juntas en la misma casa, incluidos los criados. La casa pues, será el lugar que designe las unidades

⁸Peter Laslett, *Household and Family in Past Times* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972); Otras obras de referencia serán Christiane Klapisch-Zuber *Historia de la familia: El impacto de la modernidad* (Madrid, Alianza, 1988); James Casey, *The history of the family* (1989); y Michael Anderson, *Approaches to the History of the Western Family 1500-1914* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

⁹Segalen, *Antropología histórica de la familia*, 42-44.

domésticas como espacio reproductivo-reproductivo, atendiendo a las distintas prácticas que se realizan en el hogar¹⁰.

Aclaradas estas cuestiones, vamos a acercarnos ahora a los distintos arquetipos femeninos que propone nuestra fuente para el espacio-tiempo que hemos definido.

4.2.1. Doncella: juventud y estado virginal

Por definición, una doncella es una mujer joven y virgen, ya que la doncellez se entiende como el periodo entre la niñez y la búsqueda de marido. Y es que aunque la doncellez no es exclusiva de las mujeres jóvenes, la soltería como estado continuado tendría una visión negativa, pues el estado natural de las mujeres era el estar casadas¹¹. Pero, ¿Cuándo comienza y termina este estado de doncellez en las mujeres? ¿Cuáles son los límites sociales y temporales normativos? Pues la realidad es que no hay una respuesta lo suficientemente clara a estas preguntas. Sin embargo, algunas autoras como Rosa Ballester han intentado desentrañar a través de los tratados médicos la manera en que van a ser definidas las mujeres y sus edades en contraposición a los varones¹².

En la Europa del Renacimiento uno de los textos más importantes y difundidos del galenismo fue la *Isagoge* (S. IX) de Hunayn ibn Ishaq, más conocido como Iohannitius. En la *Isagoge* se reconocían cuatro edades de los varones, y parece que estas fueron las líneas tácitas durante los siglos XVI y XVII, pues ya en el XVIII sí se encuentran referencias más claras sobre los distintos periodos de la vida de los hombres. Estas cuatro edades serían: *adolescencia*, *juventud*, *senectud* y *decrepitud*, y el propio Iohannitius las define así:

Cuatro son las edades, a saber, adolescencia, juventud, senectud y decrepitud. La adolescencia es de complexión cálida y húmeda, en ella crece y aumenta el cuerpo hasta llegar a los veinticinco o treinta años. A ella le sigue la juventud, que es cálida y seca y que se conserva en su perfección el cuerpo sin disminución de sus fuerzas; ésta acaba a los treinta y cinco o cuarenta años. A continuación viene la senectud, fría y seca, en la que el cuerpo empieza a disminuir y decrecer algo, sin que falte, no obstante, la fuerza; dura hasta los cincuenta y cinco o sesenta años. Le sucede la decrepitud, con su concurrencia de humor flemático frío y húmedo; en ella se hace presente la carencia de fuerza y ella, con el transcurso de los años, pone fin a la vida¹³.

¹⁰Rafaella Sarti, *Vida en familia: casa, comida y vestido en la Europa moderna* (Barcelona, Crítica, 2002), 46-55.

¹¹Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, 18-19.

¹²Rosa Ballester, "Edades de las mujeres/edades de la vida del hombre. Tópicos y lugares comunes en la ciencia médica antigua y tradicional", en *Las edades de las mujeres*, eds. Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002), 3-20.

¹³Citado en Ballester, "Edades de las mujeres/edades de la vida del hombre...", 9.

Pero ¿Qué sucede con la infancia? pues ésta se consideraba un periodo imperfecto en el cual el varón no habría alcanzado aún la madurez. Es por esto que hasta los siete años más o menos, la infancia era entendida en términos equivalentes. Aquí se abría un periodo entre dicha edad y los quince años más o menos conocido como *puericia*, en el cual el niño dejaba de ser un individuo infantil para desarrollar los atributos que le confieren los caracteres masculinos. Sin embargo la *puericia* es ambigua en el caso de las mujeres, ya que para estas no parece estar presente en los textos científicos ni en los manuales de moral, así como tampoco se ha definido ninguna de las fases posteriores a la infancia y a la pubertad como sin embargo sí se habría hecho para los varones.

A las mujeres desde el nacimiento y durante la infancia se las define como niñas (*puella-ae*) y de aquí pasan a definirse directamente como doncellas, por lo que observamos la ausencia tanto de la pubertad como de la adolescencia, abriéndose una laguna espacio-temporal en la cual el cuerpo de mujeres y niñas queda expuesto. Lo único que ofrece un punto de llegada y de partida hacia la doncellez parece ser la media de los doce años, que era cuando las niñas empezaban a ser educadas, instruidas y preparadas para el matrimonio. Por tanto, tal y como vemos, será el estado civil el que marque los periodos de la vida de las mujeres, así como sus edades, que en términos biológicos no presentan una exposición tan elaborada como aquella de los varones.

Como bien señala Mariló Vigil, en autores como Juan Luis Vives y su *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), la doncella ha de ser casta, sobria, mesurada, dirigente y frugal. Y es que por defecto a las mujeres se las tachaba de descaradas, con ataques de cólera por caprichos, envidiosas, impacientes, faltas de perseverancia y sometidas a cualquier tentación. Por eso hay que enseñar a las niñas la obediencia, y con ello la modestia y el recato. Y de la mano de estas virtudes irían la vergüenza y el pudor, a lo que habrá que sumar un elemento tan importante como el silencio. El silencio femenino, ya bien señalado en textos decimonónicos como el *Digesto*, era una de las cualidades más emblemáticas que debían presentar las mujeres.

Por otro lado, el discurso normativo alentaba a que las muchachas se quedaran en casa y que salieran solo en lo necesario. Podemos sobreentender que bajo esta idea se sitúa un evidente marcador de clase, así como una idealización de la realidad social. Aunque está claro que las libertades de las doncellas tendrían muchas limitaciones respondiendo a sus distintas condiciones materiales.

Ahora bien, uno de los elementos más notables y que da sentido a todo este discurso es el de la virginidad. Respecto a la virginidad femenina, ésta ha sido objeto de enormes debates a lo largo de la historia de la humanidad, como un elemento invisible y con connotaciones abstractas e incluso bizarras. En el contexto del siglo XVI, la virginidad femenina significaba mucho más que el no haber mantenido relaciones sexuales vaginales. Desde la lógica patriarcal, comprenderá el control de la sexualidad y la capacidad reproductiva de las mujeres por parte de los varones, con el fin de controlar el linaje y con ello, las posesiones patrimoniales en el caso de las élites sociales, o bien para evitar la crianza y manutención de hijos ilegítimos por parte de las clases más bajas.

Hablamos de una situación cuya particularidad real pasaba por la sumisión de las mujeres en el plano sexual, que servirá como método de control respecto a otros menesteres. Por tanto, ser virgen implicaría una serie de pautas y comportamientos por parte de las mujeres para no sobrepasar las fronteras que delimitaban la honestidad¹⁴. De manera que como bien hemos visto, modestia, obediencia, recato, silencio, vergüenza y pudor eran las mejores cualidades de una doncella para mantener su castidad¹⁵.

El catolicismo refuerza esa visión honorable de las mujeres, en la que la virginidad es un punto clave basado en la ilegitimidad de las relaciones sexuales fuera del matrimonio¹⁶. En este camino, la *diferencia sexual*, sustentada en la inferioridad femenina en su conjunto –como contramodelo de la masculinidad, varones imperfectos y causantes del pecado original– hará plausibles las distintas justificaciones de las reglas marcadas por la doctrina eclesiástica¹⁷.

¹⁴Téngase en cuenta que la virginidad también pudo ser un espacio de resistencia para las mujeres, aunque en este caso nos referimos a la virginidad ligada al honor masculino y al contrato sexual. Dichas puntualizaciones quedan claras en el artículo de Isabel Pérez, “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad” *Espacio Tiempo Y Forma* 17 (2004): 108-109.

¹⁵Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, 20.

¹⁶Merry E. Wiesner-Hanks, *Christianity and sexuality in the Early Modern World. Regulating desire, Reforming practice* (Londres: Routledge, 2000).

¹⁷María Milagros Rivera Garretas *La diferencia sexual en la Historia* (Valencia, Universidad de Valencia, 2005). La diferencia sexual como punto de partida, aunque puede desligar a las mujeres de otras realidades culturales y cotidianas, se hace necesaria como categoría de análisis para el abordaje de textos históricos que proponen modelos femeninos basados en la sexualidad, como es el caso. El término diferencia sexual ya fue propuesto como categoría de análisis en la obra de Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. III (Barcelona: Taurus, 1991) y se asume como un elemento más a la hora de tener en cuenta cuando observamos a las mujeres y sus presencias, tanto reales como imaginadas.

Pasando a nuestra fuente de estudio, de los distintos libros de trajes analizados hemos extraído varios términos que hacen referencia a la doncellez femenina (*Capítulo 3 – tabla 2.3*): *uirgo/virgo*, *vergine*, *fanciulla*, *giouene da marito*, *vergine damarito*, *donzella*, *citella* y *puella*.

Si bien todos los términos responden a un mismo significado, encontramos dos acepciones que reflejan esa ambigüedad de la que hablábamos a la hora de definir qué es una donzella y cuáles son los límites entre el periodo de infancia y la búsqueda de marido: *citella* y *puella*.

Ambos significantes aparecen juntos en el libro de trajes de Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598) en una ocasión, en el caso de las *Citelle Pisane* (2.4). Si nos vamos a la información que nos ofrece la propia imagen, reconocemos dos entradas para nombrar a estas doncellas:

Italiano: *Citelle e fanciulle pisane*.

Latín: *Puella e pisana uirgo*.

En la particularidad de esta obra, encontramos dos idiomas, siendo éste un caso que da muestra de esos niveles de incerteza a la hora de analizar modelos preestablecidos. Una *citella* es una donzella, pues así se muestra en otros ejemplos del autor donde la traslación al latín se hace como *virgo*, como por ejemplo en la *Citella Ferrarese* (4.4.) Pero *puella*, en su doble acepción como niña y donzella nos provoca cierto recelo, ya que ni la descripción de la estampa, ni la propia figura, responden al modelo perimetrado para las doncellas italianas.

Y es que si la cubierta de la cabeza va a suponer un modelo visual persistente, en este caso nos encontramos ante una muchacha que va con la cabeza descubierta, siendo además una cuestión sobre la cual Vecellio se detiene, “Van con la cabeza descubierta, contentándose con algunos ricitos modestos y trenzas hechas con seda de colores”. Si nos fijamos en la genealogía de la imagen, vemos cómo ésta ha sido copiada de la *Vergine pisana* de Bartolomeo Grassi (1.4). De modo que esta fluidez no sólo terminológica sino también visual, nos muestra una disidencia que en principio no se entiende a simple vista.

El caso de la *Citella Ferrarese* (4.4), parece cuadrar más a los ojos de Vecellio, donde no encontramos el término *puella* sino *virgo*, ya que visualmente cumple un patrón aceptado por el autor, escondiéndose bajo un velo. En ambos casos, sin embargo,

se destacan atributos como la belleza y la inteligencia, que funcionan como parámetros necesarios del propio modelo ideal de las mujeres jóvenes para ser deseables. Además, la buena educación a la que alude el intertexto, como sujetos que responden a la norma, coincide con la inherente obediencia que conlleva la virginidad.

Cuando observamos a la *Doncella veneciana* de Grassi (5.4), de Pietro Bertelli (6.4) y de Vecellio (7.4) damos cuenta de cómo los autores estipulan un modelo de doncellez muy marcado para la zona veneciana, donde las doncellas nobles toman el velo como signo de su disposición para encontrar marido. Si nos vamos al texto de la *Doncella veneciana* (7.4) de Vecellio, encontramos información sobre este hecho. En primer lugar señala la costumbre de salvaguardar a las nobles doncellas en casa, y cuidarlas de las visitas, incluso de los más allegados. Seguidamente nos ofrece datos sobre el pañuelo que es de color blanco. Este será el distintivo de aquellas doncellas que buscan marido.

Pero además el autor hace referencia al propio periodo de la doncellez como un estadío, en el cual las muchachas han de vestir sencillas con pocos ornamentos. Como vemos, nos habla de unas prácticas culturales relacionadas con el matrimonio y sus distintos rituales, desde la búsqueda de marido a la celebración de las nupcias, como veremos de manera detenida en el siguiente apartado. Por tanto el de doncella es un estado que se entiende como transitorio y anterior al matrimonio. De manera que la situación legal de las mujeres respecto a los varones vertebraba todo este discurso.

Visto esto, desde el posicionamiento de Vecellio, dado el carácter que le da a sus textos, teñidos de un claro signo de superioridad veneciano junto a una clara orientación católica, podemos entender que no procese del todo bien otro tipo de prácticas indumentarias en torno a la doncellez, por ello no marca unos límites claros en la *Doncella Pisana*, refiriéndose a ella como una niña. Una fluidez terminológica en la que entra en juego la propia percepción de los autores y su contexto.



1.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE.

Registro:

H18r. Lámina 17. E. 17

Fig. 1. *Vergine pisana*. Tr. Virgen pisana



2.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H258v. E.199. *Citelle pisane*. Tr. Muchachas pisanas.

H259r. Hoja con texto. Página 200. *Citelle e fanciulle pisane* [texto]. *Puella e pisana uirgo* [texto]→

Texto en italiano:

Le citelle Pisane costumano a portare mediocri ornamenti di gioie, e d'oro al collo, e al petto. Vano con la testa discoperta contentandosi d'alcuni ricetti modesti, e treccie schiette fatte con bindelle di seta colorita. Portano sopra un bauaro fatto à ninfe, una banda di ormesino di uary colori, come portar sogliono i soldati. Hanno due uesti, cioè una di sotto lunga fino in terra di seta rossa, bianca, ò turchina; e un'altra di sopra, ch'è lunga fino alle ginocchia di panno di diuerso colore da quella di sotto, e l'una, e l'altra fanno assai pieghe, percioche sono alquanto larghe. Si cingono esse uesti con un cinto d'ambra, ò cristallo. Sono quasi tutte belle, e ben create.

Traducción orientativa:

Las muchachas pisanas acostumbran a llevar ornamentos poco ostentosos de joyas y oro al cuello y en el pecho. Van con la cabeza descubierta, contentándose con algunos ricitos modestos y trenzas hechas con seda de colores. Llevan encima una gorguera a ninfe (estilo del ribeteado), una banda de ormesino hecha de varios colores, como suelen llevar los soldados. Tienen dos vestimentas, una de abajo, blanca o turquesa; y otra de encima que llega hasta las rodillas, de lana de diversos colores. Ambas piezas crean un juego de pliegues dependiendo del tamaño. Se ajustan el vestido con un cinturón de ambar o cristal. Casi todas son bellas y bien educadas.



3.4. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol.I (ed. 1594). BNE

Registro:
H27r. Lámina 20. E.20. *Virgo Ferrariensis*. Virgen ferraresa.

**Cittella
Ferrarese.**



4.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H265v. E.206. *Cittella Ferrarese*.
Tr. Muchacha ferrarense.

H266r. Hoja con texto. Página 207.
Cittelle ferraresi [texto]. *Virgo Ferrariensis* [texto]→

Texto en italiano:

Le Citelle Ferraresi ordinariamente sono belle di natura, suelte, e di buonissimo intelletto. Portano i capelli bene accomodati, e ben tirati in cima della testa con alcune treccie, alle quali lasciano fare qualche bel ricetto attorno la fronte, e il resto di essi cuprono con un uelo di seta, qual lasciano pender dietro fino alle ginocchia, e uedendo loro, che qualch'uno le uedono, e mirano troppo siddamente, con esso fazzouolo, ò uielo si cuprono la faccia. Usano uestirsi di seta con la sopraueste, la quale è lunga fino a'piedi con aquanto di strascino, con busto serrato dauanti, e legato con un cordone d'oro. E sotto portano una sottoueste d'ormesino, ò raso con molte liste di broccato d'oro, ò di uelluto ad opera. Portano al collo bauari di seta, e perle, e alle mani manili d'oro.

Traducción orientativa:

Las muchachas de Ferrara normalmente son de natural belleza, desenvueltas y de gran inteligencia. Llevan el cabello bien arreglado, colocado encima de la cabeza con algunas trenzas, dejando caer algunos rizos en torno a la frente, y lo demás queda cubierto con un velo de seda que dejan caer por detrás a la altura de las rodillas. Y si alguien las mira, se cubren la cara de manera astuta, con ese pañuelo o velo. El hábito de encima suele ser de seda, largo hasta los pies con un poco de cola; el busto queda bien cerrado delante y atado con un cordel de oro. Usan sobretodo de *ormesino* o raso con bordados de oro o terciopelo. Al cuello llevan babero (gorguera) de seda y perlas, y en la manos pulseras de oro.



5.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE.

Registro:

H6r. Lámina 5. E.5.

Fig. 2. *Vergine da marito*. Tr. Doncella



6.4. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol.I (ed. 1594). BNE

Registro:

H10r. Lámina 3. E.3. *Virgo Veneta*. Tr. Virgen véneta.



7.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H153v. E.94. *Donzelle*. Tr. Doncellas

H154r. Hoja con texto. Página 95. *Doncella Venetiana* [texto]. *Veneta virgines* [texto]→

Texto en italiano:


E di somma e notabile honestà L'uso e L'instinuto d'alleuar le donzelle nobili in Venetia; perche sono cosi ben guardate e custodite nelle case paterne che bene spesso nè anche i piu stretti parenti le ueggono, queste nella fanciullezza loro, quando escono fuori di casa, il che accade di rado, portano in testa un uelo di seta bianca, ch'esse chiamano fazzoolo, d'assai ampia larghezza, e con esso si copro il uiso, el petto. Portano in questo tempo pochi ornamenti di perle, e qualche picciola collana d'oro di poca ualuta. Le sopraueste di queste sono la maggior parte di color romano o nere, di lana leggiera, ouero ciambellotto, ò altra materia di poca ualuta, benche sotto vadano uestite di colore: e uanocinte d'uno di quei retini di seta, ch'esse chiamano poste. Ma quando poi sono uenute alla profetione di grandezza, uanno uestite tutte di nero. 95r

Traducción orientativa:

Es de suma y notable honestidad la costumbre e instinto de cuidar a las doncellas nobles de Venecia; pues son tan bien guardadas y custodiadas en la casa paterna que muy a menudo ni siquiera los parientes más estrechos van a visitarla durante su juventud. Cuando salen a la calle, lo cual sucede en raras ocasiones, llevan en la cabeza un velo de seda blanca, que se llama *fazzoolo* (pañuelo), de gran largura, y con esto se cubren la cara y el pecho. Durante esta edad, llevan pocos ornamentos de perlas, y algún pequeño collar de oro de poco valor. El vestido de encima suele ser de color *romano* o negro, de lana ligera o de *chamelote*, u otro material de poco valor, si bien debajo van vestidas de color. Y se ajustan el hábito con una cinta de seda que se llama *poste*. Pero cuando acuden a la procesión de grandeza, van vestidas todas de negro.

Por lo tanto, salvándose las excepciones, y teniendo muy en cuenta los condicionamientos de clase, la generalidad en el modelo de doncella distintivo de la Europa mediterránea pasa por el velado corporal. Así lo vemos también en el caso de la *Doncella nobile siciliana* (8.4) quien sin embargo utiliza un manto para cubrir su cuerpo fuera de casa, probablemente fruto de la influencia de los usos suntuarios en España, donde tal y cómo veremos de manera pormenorizada en el *Capítulo 6*, el manto será el símbolo por excelencia que caracteriza a solteras y casadas.

La manera de definir a estas doncellas por parte de Vecellio es similar a las anteriores. Éstas van cubiertas de cabeza a pies y llevan un hábito sencillo. Nos ofrece información sobre los tejidos que utiliza para el velo, que sin embargo son de gran riqueza y señalan una clara distinción social. Por un lado nombra el tejido de *fernandina*, el cual pertenece a la familia de las lanas. Por otro lado nombra el burato, tejido perteneciente a la familia de las sedas, cuya calidad se encuentra entre el raso y el tafetán. Ambos tejidos son recogidos como telas de gran popularidad en la España de los Austrias según Miguel Herrero García¹⁸.

 <p>8.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H286v. E.227. <i>Donzella nobile fuor di casa</i>. Tr. Doncella noble fuera de casa. H287r. Hoja con texto. Página 228. <i>Doncella nobile Siciliana fuor di casa alle denotioni</i> [texto]. <i>Nobilis virgo Sicula ad Ecclesiam iens</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donzelle nell'andar fuora di casa portano un mantello di ferandina, ò di buratio di lana, ò di seta, qual messosi in capo, fanno far loro una punta uicino alla fronte ben picciola, e poi scendendo al basso, cuopre loro tutta la persona. Non usano queste tali lisci, nè altre cose trauaganti; ma uanno molto modeste, e con gran diuotione. Sono molto amoreuoli, e uirtuose, e si diletano molto di suoni e canti</i></p> <p>Traducción orientativa: Las doncellas cuando andan fuera de casa, llevan un manto de <i>ferrandina</i> o de <i>burato</i>, o de seda, el cual se ponen en la cabeza. Se lo ponen pegado a la frente y se cubren enteras con él. Suelen ser lisos y sin nada extravagante. Van muy modestas y con gran devoción. Son amables y virtuosas, y les gusta escuchar el sonido de los cantos.</p>
--	--

¹⁸Miguel Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014b), *Burato*: 56. *Ferrandina*: 101.

Por sus características entendemos la importancia que se le da a la pieza, no solo por su riqueza sino por función: la de cubrir a la doncella cuando sale de casa. Pero no sale a cualquier sitio, sino que va a la Iglesia, hecho relevante por tres cuestiones. Una primera, porque la iglesia como lugar físico se impone como el lugar de socialización femenina, al que se le está permitido ir a las mujeres; por otro, la necesidad de control institucional por parte de la Iglesia así como por los moralistas, que impulsan este modelo de doncella beata, aunque siempre en su justa medida, pues una mujer demasiado entregada a Dios tampoco es deseable; y tercero, conecta el lugar con la Monarquía Hispánica, gran bastión de la Contrarreforma católica, aludiendo a cierto fervor religioso.

Si nos fijamos ahora en el ejemplo de la *Doncella de Metz* (11.4) vemos cómo la indumentaria cambia, pero el esquema descriptivo en el caso de Vecellio sigue siendo el mismo (11.4). Sin embargo en la genealogía de la imagen vemos que Bartolomeo Grassi la ha dispuesto como una de las *Mujeres de Metz* (9.4) por lo que se refiere a una mujer casada. Y es que Vecellio nuevamente está seleccionando aquello que se ajusta a su modelo de doncellez, por lo que esto, unido a la selección arbitraria de las imágenes hace que se confundan las distintas prácticas sociales respecto a este estadió femenino. Sin embargo, las doncellas del norte de Europa no se cubren con el manto o con el velo, como podemos ver en la *Doncella alemana* (10.4) de Grassi, pues ésta es una tradición mediterránea. Para más desconcierto, Vecellio traduce *Metz* como *Maguntia* al latín, aunque evidentemente se refiere a la ciudad de Metz en Flandes.

Respecto a la lectura del texto que acompaña a la *Doncella de Metz* (11.4) llama la atención de hecho la referencia al manto apuntado. Este efecto se conoce como *gable* o *gablete*, un acabado muy típico de los tocados franceses e ingleses de la primera mitad del S. XVI. El término en sí mismo hace referencia al remate o frontón gótico apuntado. Técnicamente, se conseguía con el anclaje de un alambre al filo de la tela¹⁹. El hecho de que se señale la abertura que deja ver parte del peinado, expresa una demarcación moral entre la realidad del autor y la que describe, que como hemos dicho, está acoplando a su propio imaginario. Sobre el tejido es interesante la alusión al *chamelote*, fabricado en lana de camello con hilo de oro, con lo que nos encontramos ante un material de lujo. Respecto al *moccaiarro* no hemos encontrado referencias, lo más parecido que

¹⁹Elsa Vicente (Coord.), *Moda. Historia y estilos* (Londres: DK. Penguin Random House, 2021), 86.

conocemos es otros paños como la *malacuenda*, la *marfega* o los *momperatos*, textiles de lana que por asociación con el *chamelote* podrían tener algún sentido aquí²⁰.



9.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:
H32 r. Lámina 31. E.31
Fig. 2. *Donne di mest in fiandra*. Tr. Mujeres de Metz en Flandes



10.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:
H41r. Lámina 40. E. 40
Fig. 2. *Vergine*. Tr. Doncella (alemana)



11.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H302v. E.243. *Donzella di Meti*. Tr. Doncella de Metz.
H303r. Hoja con texto. Página 244. *Donzella di Meti in Fiandra* [texto]. *Virgo Maguntina in Flandria* [texto]→

Texto en italiano:

L'habito di queste donzelle è un mantello, quale fa un bellissimo effetto, per non esser molto largo, e hauer pieghe assai; è di ciambellotto, ò di moccaiarro negro, e lascia in parte vedere l'aconciatura della testa; e tal mantello portano in cambio di cappello quando uanno fuori di casa. Usano uesti longhe fino in terra, e con molte pieghe di seta, ò panno fino colorito, e qualche fiata nero col busto corto, e con una lista assai stretta, e se non fusse un bauaro, mostreriano le loro tette; qual bauaro portano accollato. Al collo non si curano di metter alcuno ornamento, e essendo donne da faccende, portano un grembiale di ciambellotto con mariggi, ò di cendado rouano.


Traducción orientativa:

El hábito de esta doncella consta de un manto que hace un bellissimo efecto, por no ser muy largo y tener algunos pliegues. Es de *chamelote* o *mocciarro* negro, y deja ver en parte el peinado. Tal manto lo usan en lugar de un gorro cuando salen de casa. Usan vestidos largos hasta el suelo, de seda, con muchos pliegues, o de lana colorida, y una *fiata* (cuerpo/corpiño) de busto corto y estrecho, y si no llevasen un *babero* (gorguera), mostrarían los pechos. En el cuello no ponen ningún ornamento, y siendo mujeres hacendosas, llevan un delantal de *ciambellotto* [...].

²⁰Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias...*, *chamelote*: 87 ; *malacuenda*, *marfega* y *momperados*: 168.

El hábito también es más distendido en la zona del busto, ya que se compone de un cuerpo ajustado hasta el pecho, y éste va cubierto por una *gorguera*. Pero lo más importante es que esta doncella no aparece como un sujeto del todo pasivo, sino que al hacer referencia al delantal, se la define como una mujer hacendosa, por tanto nos muestra a una joven activa, que responde a una cotidianidad. Así pues, si el lugar cambia, la indumentaria cambia y los modos cambian. Vemos una distinción respecto a las prácticas cotidianas asociadas también a ciertas prendas, por lo que parece que Vecellio marca claras distancias entre unas doncellas y otras por cuestiones no solo culturales sino también religiosas, ya que nos encontramos en un lugar de conflictividad religiosa, en el cual tendrá mucho peso la influencia de la Reforma.

El último ejemplo de doncella que traemos a colación es el de la *Doncella de Augsburgo* (12.4) responde a unos patrones de moralidad y decoro generales, pero la indumentaria los expresa de manera completamente diferente. Llama la atención la elaboración del tocado, que consta de un velo engarzado al cabello con hilos de oro coronado por una medalla. La variedad de colores del vestido es mucho mayor, y la riqueza de materiales como el *damasco* dan un sello de distinción a esta noble doncella. Finalmente, es de gran importancia la referencia a la variabilidad del vestido, justificada por el comercio y el contacto cultural. Un dato que entendido en el contexto, probablemente indique una carencia a un estilo nacional, frente al que sí poseen las doncellas de otras partes de Italia y especialmente de Venecia. Lo que podríamos traducir como un choque de *geografías morales*.

<p>Vergine Patricia.</p>  <p>Cesare Vecellio. <i>Degli habiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro en la base de datos: H373v. E.314. <i>Vergine patritia</i>. Tr. Virgen patricia. H374r. Hoja con texto. Página 315. <i>Vergine patritia Augustana</i> [texto]. <i>Patritia virgo megarensis</i> [texto].</p>	<p>Texto en italiano: Le donzelle nobili moderne di Augusta, da molti anni in qua hano cominciato à uariar il vestir loro, e ciò per la frequenza de'forestieri, che continuamente qui ui concorrono, e portano diuersi vestiti. Usano per tanto in testa portar una acconciatura di veli assai, fatti à modo di cerchio, e legati con fili d'oro, ò cordelle di seta, e d'oro, con qualche bella medaglia, che gli da fare tra una legatura, e l'altra certi sgonfi molto belli. Portano uesti di seta di diuersi colori lunghe fino in terra, con alcuni fregi dal capo a'piedi di esse ueste sono di colo <i>pauonazzo</i>, e aperte dalla cintura in giù, per le cui aperture mostrano alcune sottane di ciambelloto con marizzi, ò di damasco figurato. Costumano baueri bianchi, con lattughe alquanto alte, e attorno gli orecchi alcuni ricci posticci. Si abbelliscono il collo con perle, e si cingono con cinture d'oro 315r</p> <p>Traducción orientativa: Las doncellas modernas de Augsburgo, desde hace años han comenzado a variar sus vestimentas, debido al frecuente contacto extrangero, que concurre continuamente la ciudad, y llevan diversos vestidos. Por tanto, suelen llevar en la cabeza un peinado hecho con un velo a modo de círculo, unido con hilos de oro o cordeles de seda y oro, con alguna bella medalla, que da un bello efecto entre una parte y otra del peinado. Llevan vestidos de seda de diversos colores, largos hasta el suelo, con bordados desde la cabeza hasta los pies, de color (<i>paonazzo</i>) morado. La falda se abre en dos mitades de cintura para abajo, dejando ver la prenda interior de <i>ciambellotto</i> o damasco.</p>
---	--

4.2.2. Casada: el matrimonio como epicentro de la vida de las mujeres

Como bien hemos dicho anteriormente, el matrimonio era, según los moralistas de la época, el estado natural de las mujeres. Éstas debían casarse, pero también los varones. El matrimonio es el contrato más importante que permite la continuación de la familia y del legado patrimonial. Para las clases altas, sabemos que el matrimonio siempre fue determinante durante la Edad Moderna, puesto que permitía ascender socialmente tanto en estatus como económicamente. Además, el matrimonio es importante para la vida de las mujeres, tanto por su interdependencia respecto a los varones que están implicados en dicha institución –el padre y el marido– como por ella misma, pues les otorgaba un lugar y un espacio propio dentro de la sociedad patriarcal, muy en especial cuando nos referimos a las élites. Y aunque será muy diverso y sus

experiencias variarán en cada lugar, como ritual siempre marcará el paso a la vida adulta²¹.

En la Europa católica –contexto donde recordemos se sitúan los libros que estamos estudiando– y con el impulso del *Concilio de Trento* (1545-1563), la Iglesia promovió un ritual matrimonial concentrado en una sola ceremonia, pues éste se consideraba uno de los sacramentos eclesiásticos y en consecuencia debería ser consagrado por un sacerdote. Tras estas afirmaciones lo que se escondía era la clara intención de control y disciplinamiento social mediante el cumplimiento sacramental, así como la prevención del concubinato y las relaciones sexuales prematrimoniales. Un reforzamiento que además se enfrentaría a las declaraciones del luteranismo, que entendía el matrimonio como un contrato civil y no eclesiástico. Pero aunque la Iglesia Católica tratase de unificar el acto matrimonial, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XVI y hasta bien entrado el XVII, seguían dándose distintas tipologías de uniones conyugales.

Y es que, aunque es usual pensar en el matrimonio como un momento concreto, como hecho puntual en la vida de las personas, en la Edad Media y durante todo el siglo XVI se daría el *matrimonio en etapas*, que dependiendo del contexto, tenía distintos tiempos y rituales. De manera general, este matrimonio en etapas se desarrollaría en cuatro ceremonias clave: 1º) contacto entre las familias, 2º) promesa de casamiento, 3º) declaración de los esposos y sello con el anillo, y 4º) la boda, que implica el traslado o a la casa de los cónyuges, a la de la familia del marido o a la de la esposa, ésta última en raras ocasiones. Pero esto no era un esquema perfecto, ya que estos pasos en ocasiones se difuminaban o saltaban, en otras se extendían en el tiempo, generando un problema para la Iglesia. De ahí que ésta tomase las pertinentes medidas de promoción matrimonial como ceremonia religiosa y no civil.

Por otro lado, el matrimonio no siempre implicaba la formación de nuevas unidades domésticas, sino que en algunas zonas de Europa, después de casarse, la esposa pasaba a formar parte de la familia del marido. Esto se conoce como *patrivirilocalidad*, la cual da lugar a grupos domésticos extensos o múltiples. Aunque también podía darse la situación de que el marido fuese a vivir a casa de la esposa, pero era un fenómeno que se daba con mucha menos frecuencia. Este tipo de unidades domésticas fueron características del norte de España y Portugal, Pirineos, Sur de

²¹En cuanto a este menester y las explicaciones siguientes nos hemos guiado por Sarti, *Vida en familia...*, 26-102.

Francia, Alpes, Austria, gran parte de Alemania, Suecia, Finlandia, la Europa oriental y balcánica.

En otros lugares, las parejas ponen casa propia formándose lo que conocemos como *residencia neolocal* y grupos domésticos nucleares, que serán característicos de Inglaterra, Islandia, Dinamarca, Noruega, norte de Francia, sur de la Península Ibérica, sur de Italia y Cerdeña. Sobre esta tipología de unidad doméstica, contamos curiosamente con un ejemplo en el libro de trajes de Bartolomeo Grassi, que resulta ser excepcional, pues es la única imagen que tenemos de este tipo (13.4). En la estampa se puede observar una *Familia Inglesa* en la que aparecen el marido, la esposa y los hijos.



13.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE.

Registro:

H35 r. Lámina 34. E. 34

Figs. 1, 2, 3, 4. *Ingloesa*. Tr. Familia inglesa.

Dicho esto, los libros de trajes nos ofrecen algunos ejemplos sobre esta diversidad matrimonial y cómo afecta a las mujeres y al control sobre sus cuerpos. En ellos vamos a ver esa influencia de la Iglesia Católica a través de los ojos de los autores, cuyo discurso muestra la continuidad de algunas tradiciones unida a la promoción del matrimonio como ritual religioso, con una clara alusión a la clase social, pues tengamos en cuenta que observamos prácticas culturales asociadas a las élites sociales. Y nuevamente, el caso de Venecia funciona como lugar de referencia en nuestra fuente, con sus particularidades. Tradicionalmente, el matrimonio habría supuesto un espacio de conexión e influencia para las familias que formaban el patriciado veneciano, propiciando las alianzas entre éste. Un tipo de *exogamia* o *marrying-out* que permitía entablar relaciones de filiación con otros grupos familiares, aunque éste patrón de alianzas matrimoniales también puede entenderse como una verdadera *endogamia de*

*clase*²². Sobre esto, encontramos algunos ejemplos muy claros en Cesare Vecellio y en Giacomo Franco.

Si nos centramos en la estampa que muestra a las *Spose non sposate* (14.4) de Cesare Vecellio, ésta nos muestra a una mujer que está prometida. El entendimiento de los términos nos da la clave para entender estas imágenes. En italiano *sposi* proviene del latín, *spondeo*, que significa prometer. En este contexto el término es importante ya que marca un periodo entre la soltería y el matrimonio abierto a la posibilidad del estrechamiento de los vínculos entre la pareja. En dicho periodo, la futura esposa puede ser visitada por los parientes, pero siempre estará cuidada por una doncella, y además su rostro estará cubierto por un velo negro.


Visualmente, por tanto, la prometida muestra su estado mediante la *performance* corporal, cuyo protagonista indiscutible es el velo, que como bien refiere Vecellio, pasa de blanco a negro, como signo de intercambio entre padre y marido. La ocultación del rostro mediante el velo atiende igualmente a una serie de prácticas que se relacionan con el comportamiento sexual, en el cual la virginidad, el pudor y la salvaguarda de la mujer son determinantes como marcadores. Y es que lo habitual era que los prometidos no tuviesen relaciones sexuales prematrimoniales, una costumbre significativa de la Europa mediterránea, y que nos puede parecer lógica dentro del marco ideológico en el cual nos movemos. Sin embargo las relaciones sexuales prematrimoniales eran más frecuentes de lo que podemos imaginar y presentaban gran pluralidad dependiendo del contexto en que nos movamos. En este caso sin embargo, la virginidad –obviamente de las mujeres– funciona como un vehículo de protección y legitimidad matrimonial que evita la posibilidad de una descendencia ilegítima y un posible adulterio femenino²³.

Esto nos lleva también a reflexionar sobre cómo podemos leer la influencia de la doctrina católica en tanto que queda claro que el matrimonio no se ha completado, pues Vecellio hace la pertinente aclaración: *Sponsa non adhuc ecclesiasticis solemnibus initiatae*. Por otro lado, sin embargo, se mantienen antiguas costumbres como el matrimonio en etapas. Encontramos la alusión a la promesa de matrimonio, encarnada por la *sposa* o prometida, la alusión a los futuros esponsales que se sellan con la entrega


²²Dorit Raines, “Entre rameau et branche. Deux modèles du comportement familial du patriciat vénitien”, en *Construire les liens de famille dans l’Europe moderne*, Dirs. Anna Bellavitis, Laura Casella y Dorit Raines (Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013), 125-152.

²³Las relaciones sexuales prematrimoniales divergen entre las distintas regiones de Europa, sobre todo entre el mundo católico y protestante. Si las mujeres estaban muy controladas en la Europa mediterránea, en lugares como Inglaterra, el norte de Francia, Alemania o Aquitania, se promovían las relaciones sexuales para probar la fertilidad de ambos cónyuges. En Sarti, *Vida en familia...*, 29.

del anillo, y del matrimonio eclesiástico: *prima che diano la fede, o riceuino l'anello dal marito.*

<p style="text-align: center;">Spose non Sposate.</p>  <p style="text-align: center;">Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H154v. E.95. <i>Spose non sposate</i>. Tr. Prometida.</p> <p>H155r. Hoja con texto. Página 96. <i>Spose non sposate a'tempi nostri</i> [texto]. <i>Sponsa non adhuc ecclesiasticis solemnibus initiatae</i> [texto].</p>	<p>Texto en italiano:</p> <p><i>Da qualche tempo in quà sogliono le spose prima, che diano la fede, o riceuino l'anello dal marito, essere visitate un giorno da tutti gli amici e parenti, e un'altro dalle donne, e allhora uano à qualche sollazzo ben accompagnate. Vsano allhora di portat un fazzoal nero di seta; il quale è finissimo, e copre loro il uiso. In questa occasione uano molto ornate di perle, e d'oro, portano il busto, e le maniche di colore, e per la maggior parte di seta bianca, e con l'apertura del busto allacciata con un cordone di seta alla larga, come qui nel ritratto si uede. Vano cinte di cintura d'oro giotellata fino à terra, e tutto il resto della uesta è nero e lungo fino in terra, e con alquanto di strascino.</i></p> <p>Traducción orientativa:</p> <p>Ya desde hace algún tiempo, las esposas antes de dar fe al matrimonio o recibido el anillo del marido, suelen ser visitadas un día de todos los amigos y parientes, y el otro de las mujeres. Y entonces van a cualquier evento acompañadas. Suelen llevar un velo negro de seda, el qual es finísimo, y les cubre la cara. En esta ocasión se arreglan con perlas de oro y llevan <i>cartón de pecho</i> y mangas de colores, aunque el resto del vestido de arriba es mayormente blanco. La apertura del busto se cierra con un cordón de seda larga, como se ve aquí en el retrato. Se ciñen con un cinturón de oro hasta el suelo y el resto del vestido es negro y cae hasta el suelo haciendo un poco de cola.</p>
--	--

La mujer que ya está casada sin embargo, la *Esposa recién casada* (15.4) adopta una diferencia perceptual y material diferente respecto a la no casada. Las mujeres casadas parecen adquirir finalmente una identidad al descubrirse la cara. Ya se encuentran bajo la potestad del marido, para quien han salvaguardado su virginidad manteniendo así el honor de su familia. Ahora pueden descubrir su rostro en su estatus de casada. Aquí Vecellio aclara: *Sponsae Ecclesiasticis solemnibus initiatae extra domum*, haciendo referencia a la celebración del matrimonio religioso y a la exposición pública de la esposa en el pórtico de la casa ante los familiares, costumbre conocida como *parentato*.

<p style="text-align: center;">Spose sposate.</p>  <p>Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H155v. E.96. <i>Spose sposate</i>. Tr. Recién casada. H156r. Hoja con texto. Página 97. <i>Spose fuor di casa dopo che sono sposate</i> [texto]. <i>Sponsae Ecclesiasticis solemnibus initiatae extra domum</i> [texto].</p>	<p>Texto en italiano: <i>Sogliono queste spose essercitarsi nel ballare, e à questo effetto hanno alcuni maestri di ballo, da'quali si seruono in questi giorni, e sono huomini attempati; e questi nel tempo del parentato, sogliano menar le spose fuor della camera nel portico alla parenza de'parenti, e di tutta l'altra brigata, che iui se ne stà à sedere; e così al suono di diuersi instrumenti fanno alcuni balletti, e ritornano in camera, doue sono molte donne, che le gherniscono, e mutandole spesso di ueste, le quali per lo più sono si raso, ò d'altro, e bianche; ornate però di perle, d'oro, e di gioie di gran valore. I capelli pendono giù per le spalle con alcuni fili d'oro come nel ritratto si può uedere.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres casadas suelen ejercitarse en el baile, y para ello cuentan con algunos maestros, hombres entrados en edad, de los cuales se sirven durante estos días [del casamiento]. Estos durante el periodo del <i>parentato</i>, suelen sacar a la esposa de su habitación y llevarlas al portico de la casa para que la vean los parientes y otras personas, y se sienta junto a la esposa. Y así, con el sonido de diversos instrumentos, hacen algunos bailes y vuelven a la habitación, en la que hay muchas mujeres, que cojen a la esposa y la cambian rápidamente de vestidos, los cuales suelen ser de raso u otro tejido, y blancos; adornada con perlas de oro y de joyas de gran valor. El cabello les cae por la espalda con algunos hilos de oro como se puede ver en el retrato.</p>
---	--

El *parentato*, era una ceremonia en la cual se llevaba a cabo la visita de los parientes que han pasado a formar parte de la parentela mediante la unión matrimonial²⁴. En esta vinculación las mujeres tienen un papel central, pues son custodios de las redes de confraternidad masculina en las cuales la filiación, y una posible descendencia común, da crédito al resto de relaciones²⁵. Cesare Vecellio decide relatar al detalle cómo la recién casada será visitada por los parientes. Saldrá al pórtico acompañada de sus doncellas, que estarán dispuestas a cambiarla tantas veces sea necesario según el número de visitas. Un evento en el que el baile, como elemento de virtuosidad, se utiliza como herramienta para presentarse en sociedad. El ejercicio de baile será supervisado por un maestro, un hombre mayor que la acompañará durante estos días. Todo un evento que no deja de reafirmar el poder del patriciado veneciano y los entresijos de las redes y conexiones que establecen. No estamos pues ante un

²⁴Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. *Parentado (raro parentato)*: <https://www.treccani.it/vocabolario/parentado/>

²⁵Joanne M. Ferraro, "Family and Clan in the Renaissance World", en *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, Ed. Guido Ruggiero (Hoboken: Blackwell Publishing, 2007), 172–187. Gianna Pomata, *Family and Gender in Early Modern Italy 1550-1796* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 69–86.

matrimonio ordinario, sino ante los procesos de refuerzo y continuidad de los linajes de las élites.

Sobre el *parentato* también habla en su libro de trajes Giacomo Franco, en la estampa de la *Novizza col Ballerino* (16.4). Aquí el rostro de la recién casada también aparece descubierto, lo cual nos lleva a entender que el matrimonio permite el acceso a la intimidad de la esposa por parte de los familiares, como parte misma de los rituales matrimoniales. La esposa se descubre ante la familia. La promoción pública de la prometida por el contrario, se hacía mediante el uso del velo. Franco introduce dos nuevos términos que son *le nozze* y *novizza*. Respecto a *le nozze*, esta expresión hace referencia al mismo casamiento, a la unión matrimonial. En origen la palabra significaba *tomar el velo* de manera literal, por lo que hace referencia a que la doncella se vela cuando se promete y para recibir al esposo en matrimonio, cobrando sentido este hecho de *velarse* y *desvelarse*. A su vez, la *nozze* también hace referencia a las relaciones sexuales, ahora sí, que tras la unión matrimonial debía tener la pareja²⁶.

Por otro lado, a la recién casada de Giacomo Franco se la denomina *novizza*, haciendo referencia al noviciado de la esposa, es decir, a la etapa de aprendizaje de ésta. En la Venecia anterior a la Contrarreforma era una costumbre que formaba parte de la convivencia prematrimonial tras la promesa de matrimonio. En dicho periodo el prometido visita la casa de la esposa con pleno derecho y ésta interactúa con él mediante el acto de prepararle la comida y servirla. Estos gestos son los que perfilan el rol de la esposa, distinguiéndose de la posible concubina. La esposa será la *matrona* o *mater familias*, dueña y señora de la casa –figura que estudiaremos en profundidad en el *Capítulo 5*– quien controla la despensa y la economía del hogar. El marido sólo podrá comer lo dispuesto por la esposa y sentarse a la mesa exclusivamente junto a ella. Esto no exime la existencia del concubinato. En nuestra fuente se hace referencia a este noviciado dentro del matrimonio, rompiendo así una parte importante de la tradición veneciana, ya que se sale de la norma estipulada por el catolicismo²⁷.

²⁶Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani. *Nòzze*: <https://www.treccani.it/vocabolario/nozze/>

²⁷Cecilia Cristellon, “La percezione del matrimonio prima del Concilio di Trento (Venezia, 1420-1545)”, *SIDeS. Popolazione e Storia* 2 (2004): 33-39.



16.4. Giacomo Franco. *Habiti delle donne Venetiane* (1614).

Registro:

H12r. E. 5. Estampa con nominación de personajes: *Nouizza*; *Ballerino*.

H13r. Hoja con texto. *LA NOVIZZA COL BALLERINO*. Tr. Recién casada con el ballerino + texto descriptivo. Se corresponde con la estampa anterior (nº7 en la numeración original)

Texto en italiano:

Nel farsi le Nozze delle spose, addimandate in questa Città di Venetia Nouizze, si costuma dalli Nobili tener per due giorni parentato, cioè cheli parenti vanno a visitar lá nuoua sposa vn giorno le donne & l'altro gli huomini; & mentre qualche parente vuol visitar essa sposa, ella vscendo fuori di vna camera, & guidata da vn vecchio, che gli presta l'appoggio, ilqueale e detto il ballerino; arriua alla presenza di essi suoi parenti, auanti i quali fa ella vn passo e mezo, e poi vn saltarello modesto, & inchinandosi con vn bello inchino piglia licenza da loro, e se ne ritorna alla sua camera; costumando ciò fare tante volte, quante da essi parenti vien visitata in quei due giorni.



Traducción orientativa:

Tras el matrimonio de los esposos, es demanda en esta ciudad de Venecia, que las novicias acostumbren a ser cuidadas por los nobles, esto es, los parientes van a visitar a la nueva esposa durante dos días, un día las mujeres y otro los hombres; y mientras cualquier pariente visita a la esposa, ella sale fuera de una habitación, guiada por un viejo que le presta apoyo, el cual se hace llamar ballerino; llega a la presencia de sus parientes, delante de los cuales hace una reverencia y tras tener su permiso, se retira a su habitación; y esto lo hace tantas veces sea visitada por sus parientes en esos días.

Trasladándonos ahora a otro contexto, Cesare Vecellio decide incluir algunos casos que describen escenas matrimoniales en Escandinavia, lo cual no deja de ser paradójico en tanto que esto no lo hace con otra región europea más cercana a su propio contexto, ni tan siquiera italiana. Suponemos que esta decisión debió basarse en el propio interés del autor al incluir a personas de las áreas septentrionales más remotas a su realidad. Esto evidentemente tuvo que ver con su incuestionable conocimiento de la obra del arzobispo católico Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalibus* (1539). Los esfuerzos de Magnus se centraron en mantener la influencia católica en la región de Escandinavia, que lo llevó a realizar una compilación sobre la vida cotidiana de sus gentes, acompañada de un total de 480 grabados, haciendo frente a la iconoclastia protestante y ortodoxa (17.4). Lo interesante en este menester es cómo las uniones conyugales funcionan como vehículo de defensa del catolicismo, frente a la influencia del protestantismo, el cristianismo ortodoxo o las religiones paganas propias de la zona

de Escandinavia. Es por esto que Vecellio opta por reforzar la descripción del ritual matrimonial, el cual podemos ver en varios ejemplos²⁸.

En las *Novia de Noruega* (18.4) describe el cortejo nupcial de las nobles cuando van en busca del marido a la casa donde vivirán, acompañada por otras doncellas y mujeres casadas, pues en esta región las unidades familiares solían ser *neolocales* tal y como vimos. Se describe un ambiente de fiesta, lo cual refuerza el hecho de que ésta sea una celebración importante. En la *Novia de Laponia* (19.4) encontramos descripciones más específicas en cuanto a la celebración nupcial: *le nozze*. Uno de los elementos más importantes será el fuego, al que Vecellio simplemente hace referencia, pero que tendrá un enorme significado ritual en las celebraciones de las distintas regiones escandinavas. Otra cuestión importante es el traslado de la novia a casa del marido. Esta vez la novia se traslada a la casa familiar del marido, pues como es común en dicha zona, las unidades familiares suelen constituirse de modo *patrivirilocal*²⁹.

		<p>Texto en italiano: <i>Vsano queste molti ornamenti, e andando à marito, sono accompagnate da molte donzelle, e donne maritate, le quali tutte portano in testa una ghirlanda di fiori, e foglie donata loro dalle spose; accioche si conoscano le inuitate; e il simile fano gli sposi. Di ogni tempo uestono pelli finissime d'armellini, e zibellini, quali nascono in abbondanza nel paese.</i></p>
<p>17.4. Olavus Magnus. Escandinavia. En <i>Historia de gentibus septentrionalibus</i> (1539). Fuente: Wikimedia Commons</p>	<p>18.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H345v. E.286. Estampa sin descripción de figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. H346r. Hoja con texto. Página 287. <i>Spose nobili di Noruegia</i> [texto]. <i>Nobiles sponse Noruegiae</i> [texto].</p>	<p>Traducción orientativa: Utilizan multitud de ornamentos, y cuando van hacia el marido, son acompañadas de muchas doncellas y mujeres casadas, las cuales llevan todas en la cabeza una guirnalda de flores y hojas donada por la esposa, para que así se reconozcan las invitadas; e igual hacen las esposas. Desde hace tiempo visten finas pieles de armiño y zibellina, los cuales nacen en el país en abundancia.</p>

²⁸Para los casos que leemos a continuación traducimos el término *sposa* por novia, ya que aunque tengamos en cuenta tanto la semejanza como la ambigüedad entre el término prometida y novia, nos parece que en este caso, donde vemos rituales nupciales como tal, el de novia es más acertado.

²⁹Giulia Calvi, *The world in dress. Costume books across Italy, Europe and the East* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 22-24.



19.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H358v. E.299. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Novia de Laponia.

H359r. Hoja con texto. Página 300. *Sposa della Lapponia* [texto]. *Lapponensis Sponsa* [texto].

Texto en italiano:

In questo paese sogliono celebrare le nozze loro con il fuoco cauato dalla pietra. Le spose si ornano tutte di finissime pelli di armellini e zibellini, accomodandosi la testa pure con pelli, ma tagliate à guisa di fogulie. Le maniche sono largue, e simili à quelle ducali, che si usano in questi paesi. Le scarpe lunghe all'usanza del paese. Andando à casa dello sposo vanno à cauallo d'un animale detto Ragnifero, accompagnate da gran numero di persone, secondo la nobilità loro.

Traducción orientativa:

En este país suelen celebrar las bodas con el fuego que sale directo de la piedra. Las novias se adornan con finas pieles de armiño y zibellina, colocándose pieles en la cabeza con forma de hojas. Las mangas son largas, similares a las ducales. Los zapatos son largos, al estilo del país. Cuando van a casa del esposo lo hacen a lomos de un animal al que llaman reno, acompañadas de un gran número de personas, que depende de su estado de nobleza.

Finalmente cabe puntualizar cómo hemos observado que hay un enjalbegado del matrimonio en tanto que no se habla del interés económico, aunque claramente estemos ante matrimonios por interés. No encontramos referencias ni a las arras ni a la dote. Sin embargo en lo que respecta a las mujeres en el contexto mediterráneo, la dote era de vital importancia, ya que ello aseguraba un buen matrimonio. Sin embargo, ninguno de los autores y especialmente Vecellio señala este requisito, hecho que acentúa aún más si cabe, la influencia de la Iglesia sobre los diseños matrimoniales.

4.2.3. Madre: modelos de maternidad

En el cuadro de *Santa Ana con la Virgen y el Niño Jesús* (1503) de Leonardo da Vinci (20.4), Adriana Cavarero analiza la dimensión ética de la escena mediante el término *inclinación*³⁰. La linealidad geométrica entre las tres figuras expresa la inclinación maternal en un sentido ambivalente: primero, la inclinación de la Virgen hacia el Niño, que se traduce como la propia inclinación maternal biológica; y segundo, la línea matrilineal de cuidados que se cumple entre Santa Ana y la Virgen, como un traspaso en la salvaguarda de los cuidados. Tratándose entonces de una inclinación maternal heredada que se muestra con toda naturalidad y simpleza³¹.



20.4. Leonardo da Vinci, *Santa Ana con la Virgen y el Niño Jesús* (1503). Museo del Louvre. Wikimedia Commons.

Visualmente se reproduce el discurso de la entrega del cuerpo femenino al cuidado mediante la interacción de tres factores: la autorepresentación de la madre e independencia de su figura, ya que solo podrán ser madres las mujeres, lo que confiere un sentimiento de unicidad; el amor, como sentimiento interlocutor; y la vulnerabilidad de la infancia, de la cual las mujeres son mayormente las receptoras. Estos elementos otorgan poder a la imagen maternal, haciéndola atractiva para las mujeres, debido al sentimiento del amor altruista y dependencia de la prole. Por tanto, el autosacrificio maternal de inclinación hacia los demás es lo que sostiene la rectitud del sistema moral.

Este mensaje que transmite la escena de Leonardo, responde a un ideal que desde el discurso de los moralistas se trataba de imponer a las mujeres en el siglo XVI, y era aquella necesidad de una crianza directa de los hijos. Éstos apelaban a esa atracción hacia los bebés en etapa de lactancia, ya que se pensaba que los valores

³⁰Aquí hemos utilizado la edición en inglés disponible para libro electrónico: Adriana Cavarero, *Inclinations. A critique of rectitude* (Stanford: Stanford University Press, 2016), Kindle.

³¹Cavarero, *Inclinations. A critique of rectitude*, Cap. 10. *Leonardo and Maternal Inclination*. Kindle.

morales pasaban a través de la leche materna. Sin embargo el mensaje no contemplaba un afecto maternal tal y como podemos pensarlo hoy en día, sino reforzar la segregación religiosa mediante la imposición del modelo mariano. En la Europa católica, este modelo vendrá reforzado por la importancia que tras el concilio de Trento se da al culto a la virgen, enfrentado a la falta de credibilidad que la figura de María tendría en la Europa protestante³².

Pero es que además, como bien señala Luisa Accati, este modelo serviría de soporte a una idea compartida no solo por el catolicismo, sino también por el cristianismo ortodoxo, el judaísmo y el islam a lo largo del mediterráneo, que promovía la continuidad del linaje masculino. En este sentido, la mujer será deseada como madre, y el varón será deseado como hijo, en tanto que continuador de la familia. En el Mediterráneo católico por tanto, habrá un inherente culto a la virgen, presente no sólo en representaciones marianas, sino también en otro tipo de fuentes visuales que transmiten este mensaje³³. En los libros de trajes, la reproducción de este modelo de *inclinación maternal* o *modelo mariano*, aparece nuevamente en el más conservador de nuestros autores, Cesare Vecellio. En Vecellio encontramos un par de grabados que aluden a esta genealogía madre-hijo, y curiosamente no se expresan mediante figuras cercanas al centro de representación, sino todo lo contrario.

El primer ejemplo lo observamos en la *Gitana Oriental* (21.4), cuya imagen muestra claramente a una *madonna*. El gesto de la madre con mirada gacha y obediente, contrasta con la figura del pequeño bebé, que levanta su ojos al cielo, siguiendo el modelo de Niño Jesús. Lo paradójico reside en que nos encontramos ante una mujer que queda muy alejada de la feminidad europea, y cuya figura por sí sola representa a toda la comunidad gitana. Sin embargo, Vecellio destaca en ella algo inamovible a todas las mujeres: la maternidad. Ésta se muestra como una marca genealógica dentro de la cual todas las experiencias son semejantes y responden a ese modelo maternal que surge de la naturaleza femenina, quedando las mujeres éticamente vinculadas a esta representación. A nivel lingüístico, la filiación maternal es señalada al hacer alusión al *figliolino* (hijo pequeño), palabra derivada de *figlio* (hijo³⁴), y que proviene del latín, *filius* (hijo). La propia palabra hace alusión a la filiación. Por tanto no cabe duda de que

³²Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, 126-139.

³³Luisa Accati, “Hijos omnipotentes y madres peligrosas. El modelo católico y mediterráneo”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina*, coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó, dirigido por Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2005), Vol. II, *El mundo moderno*, 63-104.

³⁴Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana. *Figlio*: <https://www.treccani.it/vocabolario/figlio/>.

nos encontramos ante un refuerzo del modelo mariano, baluarte de la justificación patriarcal del linaje masculino.

<div data-bbox="365 311 627 815" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="253 813 743 878" data-label="Caption"> <p>21.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> </div> <div data-bbox="221 904 328 936" data-label="Text"> <p>Registro:</p> </div> <div data-bbox="220 934 775 994" data-label="Text"> <p>H533v. E.472. <i>Cingara Orientale</i>. Tr. Gitana oriental.</p> </div> <div data-bbox="220 992 777 1088" data-label="Text"> <p>H534r. Hoja con texto. Página 473. <i>Cingana Orientale ò vero donna errante</i> [texto]. <i>Mulier Orientalis qua vulgo Cingana dicitur</i> [texto]→</p> </div>	<div data-bbox="788 315 999 344" data-label="Section-Header"> <p>Texto en italiano:</p> </div> <div data-bbox="785 344 1350 804" data-label="Text"> <p><i>Le zengare non stano mai ferme longo tempo in un luogo, ma ogni due, è tre giorni mutano stanza. E l'habito di ciascuna è che porta in capo una diadema accommodata di legno leggiero, coperta di fasce di tela molte braccia lunghe. Usa camicie lauorate di seta, e d'oro di diuersi colori con molta bell'opera, e lunghe quasi fino a'piedi, le quali hanno le maniche larghe, e lauorate con bellissimi riccami, e lauori. Si lega un manto di panno sopra una spalla e se lo fa passare sotto l'altro braccio, e è tanto lungo, che arriua quasi fino à piedi. I capelli suoi cadono dalla testa sopra le spalle, e con qualche figliolino sostenuto da qualche fascia legata al collo d'essa uanno così uagando.</i></p> </div> <div data-bbox="788 833 1070 866" data-label="Section-Header"> <p>Traducción orientativa:</p> </div> <div data-bbox="785 864 1350 1019" data-label="Text"> <p>Las gitanas no se quedan en un lugar por mucho tiempo, y cada dos o tres días cambian de sitio. Este es el hábito de una que lleva en la cabeza una diadema de madera ligera cubierta de tiras de tela largas</p> </div>
<div data-bbox="316 1115 678 1630" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="323 1628 670 1662" data-label="Caption"> <p>Capítulo 7: 22.7. <i>Esposa Árabe</i></p> </div>	<div data-bbox="935 1124 1193 1608" data-label="Image"> </div> <div data-bbox="866 1606 1267 1639" data-label="Caption"> <p>Capítulo 8: 36.8. <i>Mujer de Virginia</i></p> </div>

Un segundo ejemplo lo encontramos en Ferdinando Bertelli, en una de las imágenes que nos sitúan en el Imperio Otomano. Es el caso de la *Esposa Árabe* (Capítulo 7 – 22.7), que aparece acompañada de un niño pequeño. Una escena que refuerza los valores del linaje masculino compartidos también por el islam. Sobre esta imagen hablaremos de manera más extensa en el Capítulo 7. Y un tercer ejemplo que también analizaremos de manera más pormenorizada en el citado capítulo, es el de la

Mujer de Virginia (Capítulo 8 – 36.8.), que forma parte de aquellas imágenes de Cesare Vecellio que se refieren al continente americano. Dicha figura sirve para reforzar ese estado natural de las mujeres como madres, pues el individuo infantil, cuyo género realmente no podemos dar por sentado, aparece como parte de la composición corporal de forma indisoluble.

Fuera de esto, y volviendo al contexto de la Europa católica de mediados del siglo XVI, la realidad era que las mujeres deseaban tener hijos no por un inherente instinto maternal, sino por la presión social que se ejercía sobre ellas para tenerlos. Y es que la infertilidad femenina era vista como un crimen. Sin embargo el afecto materno no pareció ser mucho mayor que el afecto paterno hacia los hijos, que se tenían para dar continuidad al linaje. Esto no exime el hecho de que muchas mujeres utilizaran medios de control reproductivos como alargar el periodo de lactancia u otros métodos para no concebir. Todo esto obviamente dependía de la clase social y de la situación específica no sólo de las mujeres, sino de la unidad familiar. Además también tendría presencia la alta mortalidad infantil, que de manera obvia crearía en las mujeres un estado de desasosiego en la crianza de los hijos. Por tanto, ha de quedar claro que no todos los modelos de maternidad son iguales, y el hecho de maternerá estará presente de múltiples formas durante toda la Edad Moderna³⁵.

Pero ¿Cómo responden los libros de trajes a la maternidad de manera general? En los libros de trajes estudiados encontramos algunos ejemplos que asientan aquellos ideales católicos y distintos roles asociados a las mujeres en cuanto a la tenencia y el cuidado de los hijos, que refuerzan la maternidad prescriptiva. Visualmente, el modelo que observamos será el de las mujeres acompañadas por individuos infantiles. Nunca aparecen sin embargo varones acompañados de niños. Los libros que nos ofrecen este tipo de imágenes son los de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569), aunque en éste sólo encontramos a la esposa árabe a la cual hemos aludido más arriba; Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585); Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (Vol .II. 1594); y Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598).

³⁵Margarita Sánchez Romero, “Desnaturalizando la subordinación. Entrevista con Margarita Sánchez Romero”, *ArkeoGazte*, no. 8 (2018): 183-189. Gloria Franco Rubio, *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (Vilassar de Dalt: Icaria, 2010); Margarita Torremocha Hernández, “Miradas a la maternidad en la Edad Moderna (siglos XVI-XVII)”, en *Mujeres en riesgo de exclusión social. Una perspectiva transnacional*, Óscar Fernández Álvarez Coord. (Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España, 2016), 335-343.

En ellos observamos dos modelos que son el de la *madre cuidadora* y el de la madre *educadora*. En cuanto a este último, encontramos a la madre como transmisora de valores morales, y a la madre que sirve de modelo a las hijas. Cabe aclarar aquí que los libros de trajes no ofrecen ningún tipo de referencia respecto a la gestación o al parto, ambos elementos clave de la maternidad y capacidad reproductora del cuerpo femenino. Este hecho nos hace pensar que lo realmente importante es el resultado en sí de la unión sexual: la criatura que ha sido gestada. Se obvian por tanto fenómenos realmente biológicos, y se refuerza el rol de los cuidados como algo natural e inherente a las mujeres³⁶.

Dentro del primer modelo, en la obra de Bartolomeo Grassi podemos observar tres estampas en las que las mujeres van acompañadas de sus hijos en las labores cotidianas, independientemente del lugar y la clase social (22.4-24.4)). Los individuos infantiles aparecen representados de manera normativa (niño/niña), junto a sus madres, agarrados de la mano, pero no se incluyen en la definición de la imagen. Es de suponer entonces que se da por sentado el rol de madre en las mujeres casadas. En las imágenes de Grassi además, se manifiesta un claro dinamismo en la relación con otras mujeres, perpetuando un espacio femenino de saberes y actividades del cuidado de la prole.

En Cesare Vecellio, encontramos un ejemplo de este modelo en la imagen de la *Indiana Noble* (25.4), un prototipo femenino que también se aleja de la feminidad europea. Sin embargo, el autor deja claro que “allá donde van llevan a sus hijos”. Aquí la mujer está acompañada de dos individuos infantiles; el bebé, que si nos basamos en la iconografía tradicional es un varón, y la figura de mayor edad que sin lugar a dudas es una niña, cuyo hábito conecta a la madre con la hija en una filiación que no es solo maternal sino corporal. Esta imagen es curiosa en tanto que reproduce los valores tanto del modelo mariano como de la madre cuidadora.

³⁶Sobre el embarazo y el parto véase Jesús M^a Usunáriz Garayoa, “Nacer en el Antiguo Régimen: el ritual del parto en la Europa Occidental”, *Memoria y civilización* 2, (1999): 329-337. Sonia García Galán, Silvia Medina Quintana & Carmen Suárez Suárez, *Nacimientos bajo control. El parto en las edades Moderna y Contemporánea* (Gijón: TREA, 2014).



Registro:
 H21r. Lámina 20. E. 20
 Fig. 1. *Donna velitana*. Tr. Mujer Velitana (Velia)
 Fig. 2. Individuo infantil femenino. Sin descripción
 Fig. 3. *Donna nottonnese*. Tr. Mujer notonense (Noto)
 Fig. 4. Individuo infantil masculino. Sin descripción
 Fig. 5. *Donna Matriciana*. Tr. Mujer amatriciana (región amatriciana)

22. 4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE




Registro:
 H31r. Lámina 30. E.30
 Fig. 1. *Donna di traietto alla mosa*. Tr. Mujer camino al Mosa.
 Fig. 2. Individuo infantil femenino agarrando un conejo. Sin descripción.
 Fig. 3 y 4. *Donne di huno castello nella belgica*. Tr. Mujeres de un castillo en Bélgica
 Fig. 5. Individuo infantil femenino

23.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

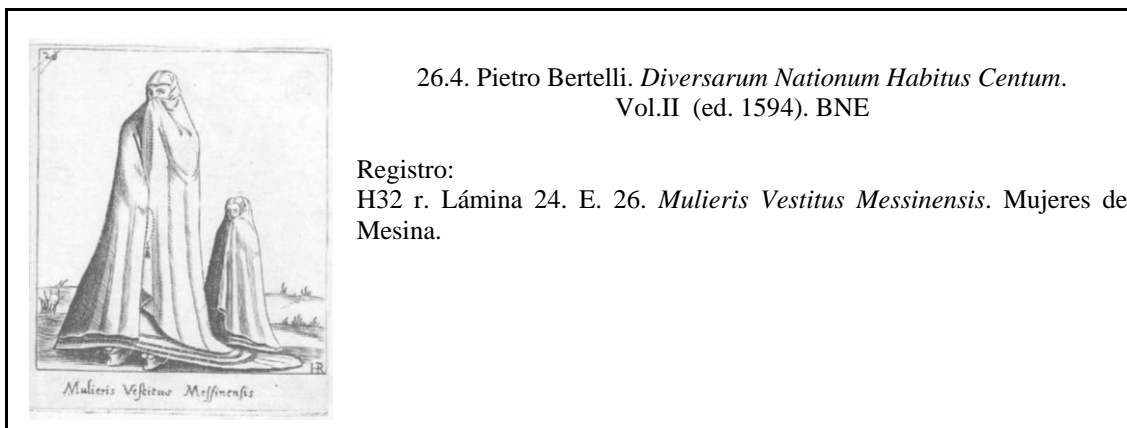


Registro:
 H36 r. Lámina 35. E. 35
 Fig. 1. *Fanciulla*. Tr. muchacha
 Fig. 2. *Vedova di Londra*. Viuda de Londres
 Fig. 3. Individuo infantil femenino. Sin descripción
 Fig. 4. *Gentile donna maritata*. Tr. Mujer noble casada
 Fig. 5. Individuo infantil masculino

24.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

<p style="text-align: center;">Indiana di conditione.</p>  <p>25.4. Cesare Vecellio. <i>Degli habiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H534v. E.473. <i>Indiana di conditione</i>. Tr. India noble. Nota: aparece con dos individuos infantiles. Un bebé y lo que parece ser una niña. H535r. Hoja con texto. Página 474. <i>Donna indiana Orientale di conditione</i> [texto]. <i>Nobilis mulier Indica Orientalis</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>L'habito di queste donne è una camicia di bambagia con un lenzuolo, del quale si serue à modo di manto, il quale s'ingoppiano dauanti. In capo hanno un conciero di lamette cerchiato di foglie dure. Hanno scarpe di diuerse sorti di colori, ma di cuoio, e si ornano di diuerse gioie alle braccia, e portano i capelli sparsi giù per le spalle con una berretta, ò cappello fatto di foglie di palma; e doue uanno menano i loro figliuolini.</i></p> <p>Traducción orientativa: El hábito de estas mujeres consta de una camisa de algodón con un pañuelo que les sirve de manto, el cual se colocan hacia delante. En la cabeza llevan un gorro de láminas hechas de hojas duras. Tienen zapatos de distintos colores, de cuero, y se decoran los brazos con distintas joyas, y llevan el cabello suelto acompañado por un birrete o un gorro de hojas de palma. Y allá donde van llevan a sus hijos.</p>
---	---


Pasando al modelo de madre educadora como ejemplo para sus hijas, encontramos una estampa en el segundo volumen de la obra de Pietro Bertelli. Esto es importante, ya que desde los manuales de moral y conducta se pretendía que las madres instruyeran a sus hijas, tanto en buen comportamiento, como respecto a las labores del hogar. En la estampa de las *Mujeres de mesina* (26.4), vemos a una mujer adulta junto a una niña en la que ambas visten iguales. Aunque el pie de foto expresa pluralidad, no pensamos que ésta se deba a que el autor incluye a ambas figuras en ella, pues muchas otras imágenes se acompañan de una descripción en plural y una escena en la que aparece solo una figura. Desde nuestra óptica, es viable una conexión madre-hija en la cual, la genealogía femenina se transmite de manera visual a través del *habitus*, que muestra una indumentaria y una gestualidad común. Se trata pues de una imagen en la que reconocemos el aprendizaje de esta niña mediante su madre, dando continuidad a su propia identidad.



Este análisis viene reforzado nuevamente gracias a los casos de Vecellio, que nos ofrecen un texto como guión de lectura de las imágenes. En la *Matrona Noble de Venecia* (27.4) se hace alusión a la niña que la acompaña, aclarando la relación filial entre ambas: *le loro figliuole* (sus hijas).

<p>27.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H90v. E.31. <i>Nobile matrona</i>. Tr. Matrona noble. H91r. Hoja con texto. Página 32. <i>Donna nobile Matrona Venetiana antica</i> [texto]. <i>Matrona Veneta Antiqua</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>L'habito di queste matrone era, che portauano coperti i capi loro con una certa beretta quartata d'un fregio d'oro, chiusa di sopra à modo di berettino, sotto la quale pendeuano poi le lunghe chiome crespe sopra le spalle. Portauano alcune sottane scollate di seta lunghe fino in terra, e chiuse tutte, e assettate alle carni con qualche bello riccama dauanti, e di sopra haueuano un manto lungo fino in terra con un poco di strascino, e era attrauersato da belle liste di riccama d'oro, ò di seta, con due pelli di zibellini, che pendeuano dauanti esso manto, come per bauaro, o collare. Nell'andare alle deuotioni poi, o altro ue soleuano menar con loro le loro figliuole uestite d'una semplice sottana di seta, riccamata in luogo di busto, e cinta con una cordellina di seta, con certa acconciatura di testa fatta con una lama d'oro à guisa di corona Ducale. Et tal habito credo io fosse delle mogli del Dogi antichi.</i></p> <p>Traducción orientativa: Este es el hábito de estas matronas, que llevaban la cabeza cubierta con cierto birrete cuarteado con una cenefa de oro, cerrado en la parte superior a modo de <i>berettino</i> (pequeño birrete), bajo el cual la larga cabellera rizada cae sobre los hombros. Llevaban sotanas de seda hasta el suelo, cerradas y ajustadas al cuerpo mediante algunos bordados delanteros, y encima llevaban un manto largo hasta el suelo con un poco de cola, atravesado por bellos bordados de oro o seda, con dos pieles de marta que colgaban encima del manto a modo de collar. Para ir a misa o a otros lugares solían llevar con ellas a sus hijas, vestidas con una sotana simple, bordada en el busto y ajustada con un cordel de seda, y con un peinado hecho con una lámina de oro a modo de corona ducal. Y tal hábito pienso yo que era de las mujeres de los antiguos dogos.</p>
--	---

Por otro lado, encontramos a la *Mujer mediana* de Silesia (28.4), que igualmente responde a ese patrón de madre educadora, en este caso con un valor más cotidiano, pero expresando esa genealogía madre-hija. La hija toma la identidad de su madre vistiendo igual que ella y la madre, por su parte, le enseña a dominar los negocios.

 <p>28.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H402v. E.342. <i>Donna mediocre</i>. Tr. Mujer mediana. H403r. Hoja con texto. Página 343. <i>Donna di mediocre conditione in Slesia</i> [texto]. <i>Mulier non prorsus nobilis Siliesienses</i> [texto] →</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donne di mediocre conditione della Slesia sono molto auuezze a i traffichi, e però uanno comprando e vendono per le citta le cose necessarie. Portano sopra la testa una berretta di pelli di matori, o volpi per i grandissimi fredì, che quiui regnano. Usano portar sotto alcune sottane di panno rosso con assai pieghe, e falde, le quali perche non hanno busto, chiudono, e serrano con cinture di velluto, ò si cuoio assai larghe, dalle quali pendono attaccata una borsa, e una guagina con cortelli. Portano ancora un grembiale di ciambellotto, o tela di lino, e di sopra si dette uesti un manto di pelle secondo la conditione loro. Sogliono menar con esse loro le figliuole uestite ancora loro nel modo materno, quali ammaestrano da picciole à gli negocy, e traffichi, acciò in quelli uenghino esperte, e pratiche.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres de condición media en Silesia son hábiles en el tráfico, y van comprando y vendiendo las cosas que les son necesarias. Sobre la cabeza llevan un birrete de pelo de marta o zorro, debido al enorme frío que reina en esta región. Suelen llevar vestidos de lana roja con pliegues, sin corpiño, por lo que cierran el hábito a la cintura con un cinturón de terciopelo, del cual les cuelga una bolsa y una cinta con tijeras. Llevan también un delantal de ciambellotto o lino, y encima un manto de piel cuya calidad responderá a la condición de cada una. Suelen llevar consigo a sus hijas, las cuales visten del mismo modo que las madres, que las amaestran desde pequeñas en el negocio y el intercambio, llegando a ser expertas.</p>
---	--

Finalmente, Vecellio nos ofrece un ejemplo de la madre como transmisora de los valores morales, que sirve al autor para reforzar el papel del catolicismo en Europa. Concretamente su influencia en Escandinavia. Se trata del caso de la *Mujer cristiana del norte* (29.4). Aquí nos enfrentamos a una maternidad *otra*, alejada del centro moral del autor, pero que sin embargo se ajusta al rol de madre como educadora moral. El nexo más importante es aquel entre maternidad y fe religiosa, pues es responsabilidad de las mujeres educar a los hijos en la fe. En esta imagen Vecellio nos describe a una mujer que, cumpliendo con los designios de la Iglesia, lleva a sus hijos a bautizar.

Sin embargo, esta imagen en su origen, si bien responde a cuestiones religiosas y al reforzamiento del catolicismo en Escandinavia, omite parte de la escena en la que se encuentra. La imagen proviene de uno de los grabados de Olaus Magnus, *Historia de*

gentibus septentrionalibus (1539), la cual ya hemos referido en el apartado anterior. En la imagen original la mujer no aparece sola, sino que su marido la acompaña portando también una cesta con dos bebés. Además se hace referencia a la acción de ambos progenitores de llevar a bautizar a los hijos. Esta omisión, parte de la necesidad que tiene Vecellio de adaptar el rol de madre a su contexto, y alejar una posible participación masculina en la crianza de los hijos³⁷.



29.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H359v. E.300. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. *Mujer cristiana del norte*.

H360r. Hoja con texto. Página 301. *Donna Christiana Settentrionale* [texto]. *Christiana mulier Septentrionalis* [texto].

Texto en italiano:

Queste donne per la lontananza delle Chiese patiuano molti incomodi, e massime nell'essere ammaestrati nella fede, non potendo uisitare più d'una o due uolte all'anno le Chiese; alle quali uanno principalmente quando occorre loro battezzare i figlioli, i quali portano in alcune corbe, ò cune attaccate alle spallie come nella figura sopraposta si uede. Le uesti di queste donne sono di pelli con le scarpe longue all'usanza loro. Il loro cappello è molto strauagante; e inmano portano, per potersi appoggiare, un loro bastone.

Traducción orientativa:

Debido a la lejanía de las Iglesias, estas mujeres sufren muchos inconvenientes, y sobre todo para ser educadas en la fe, ya que no pueden visitar las Iglesias más que una o dos veces al año. A éstas acuden principalmente cuando es necesario bautizar a sus hijos, los cuales llevan en una especie de corbe (cesta) o cuna colocada sobre los hombros tal y como se ve en la figura. El vestido de estas mujeres es de pelo y los zapatos largos como suelen usar estas gentes. Su gorro es muy extravagante; y en la mano llevan un bastón para poder apoyarse.

Como hemos podido observar varios modelos de maternidad se exponen en los libros de trajes, que se corresponden con el ideal católico de la madre. Modelos que se replican independientemente del contexto en el cual nos situemos. Este puente común entre unas mujeres y otras asienta una de las mayores violencias y opresiones que han sufrido las mujeres no solo en la cultura visual sino en la realidad cotidiana: la responsabilidad del legado, del mantenimiento de la progenie, y su cuidado como un acto natural.

³⁷ Calvi, *The world in dress...*, 24-25.

4.2.4. Dueña y señora de su casa: la figura de la *mater familias*

En este subapartado vamos a intentar un acercamiento a la figura de la *matrona*, pues supone una personaje central de la representación femenina en los libros de trajes. Para ello vamos a intentar definir primero qué entendemos por *matrona* en el siglo XVI, segundo, cómo dicho término responde a diferentes contextos del ámbito europeo, y tercero, cuáles son sus funciones dentro del plano material y la vida cotidiana³⁸.

Para empezar, hemos de aclarar la cuestión lingüística respecto al doble significado del significante. Cuando hablamos de *matrona* en el libro de trajes no nos estamos refiriendo a aquella mujer que asiste al parto sino a la *mater familias*³⁹, es decir, a una mujer cabeza de familia. Por otro lado, también supone un problema idiomático, ya que el término *matrona* como tal, no se utiliza en castellano para designar de manera general a la *mater familias*. Los estudios desde el ámbito español hablan de señora, ama o jefa de la casa, e incluso aquellos estudios italianos se alejan del término *matrona* y también hablan de *nobile donne* o *signore* aunque no en todos casos se desecha dicho término. Por eso, el rastreo de aquellos estudios que nos ofrecen información sobre las *matronas*, se hace complicado en un primer momento. A esto hay que sumar que la figura de la matrona no va a constituir un ente fijo, sino que se trata de una figura cambiante dependiendo del lugar, y sobre todo de las condiciones materiales⁴⁰.

Ahora bien, aclarado esto, podemos entender a la *matrona* como la mujer casada de clase alta, perteneciente a la nobleza, que opera y contribuye en el gobierno de la casa. Pero en esta definición hemos de matizar casada y casa. Inicialmente, porque el primer sustantivo responde al segundo, pues nos referimos a una mujer casada porque pasa a formar parte de una casa. Y segundo, porque por casa no entendemos sólo un espacio físico, sino también un espacio simbólico que encierra la identidad de todos sus miembros mediante el linaje familiar. Es por ello que tampoco se puede entender a la

³⁸Nos centraremos aquí en el espacio urbano ya que no existen referencias de esta figura en los libros de trajes en el espacio rural. Esto no descarta la existencia de figuras semejantes.

³⁹Según la RAE: Del lat. *matrōna* “madre de familia”, “mujer casada”. 1. m. y f. Persona especialmente autorizada para asistir a las parturientas. 2. f. En las aduanas y oficinas semejantes, mujer encargada de registrar a las personas de su sexo. 3. f. Madre de familia. <https://dle.rae.es/matr%C3%B3na>.

⁴⁰Encontramos el uso del término *matrona* en referencia a aquellas mujeres nobles y de las grandes familias urbanas en “Perle e coralli: credito e investimenti delle donne a Roma (XVI-inizio XVI secolo)” en *Dare credito alle donne. Presenze femminili nell’economia tra medioevo ed età moderna*, Eds. Giovanna Petti Balbi & Paola Guglielmotti (Asti: Centro studi Renato Bordone, 2012). Respecto al concepto *mater familias* y su significancia respecto a lo que aquí desarrollamos nos hemos guiado por el artículo de Oihane Oliveri Korta, “Mujer, casa y familia en el estamento hidalgo guipuzcoano del siglo XVI”, *Arenal* 13, no. 1 (2007): 39-59.

matrona fuera del contexto de la familia como unidad productora y reproductora de un orden social y económico. Esta definición ya nos ha permitido demarcar los límites a los que estamos sujetas a la hora de compilar aquellas acciones que se adscriben a la figura de la *matrona*.

Si buscamos pues un primer acercamiento hemos de hacerlo mediante su función más evidente, que es, utilizando la terminología que nos propone Gloria Franco, el rol de *madre nutricia y reproductora*. Esta es la primera y más evidente contribución de la *matrona* a la casa, pues con los vástagos asegura tanto la continuidad del linaje como la del patrimonio. Este es un espacio clave para las mujeres de las élites sociales⁴¹.

Un segundo acercamiento que a la vez es indisoluble del papel de madre nutricia y reproductora, es la función de la matrona como *ama y señora de la casa*. De la gobernanza de aquellos menesteres que tienen lugar, ahora sí, en el ámbito de la casa como espacio físico, así como simbólico. Ya que si bien es cierto que la autoridad primera en la jerarquía familiar es del *pater familias*, las mujeres forman parte de múltiples decisiones en el contexto doméstico, situándose inmediatamente contiguas al marido en la jerarquía del hogar. Decisiones que siguiendo a Oihane Oliveri Korta, van desde la participación sobre las propiedades –patrimonio–, las relaciones respecto a otros linajes –como las negociaciones matrimoniales–, la dirección de los asuntos económicos de la unidad doméstica, y por supuesto, como piezas clave en los vínculos sociales⁴². Estos aspectos son importantes además porque rompen con la dicotomía público-privado. De modo que hablamos de público-doméstico, ya que privado implica la no relación en cuanto a lo público, y tal y como vemos, ni la casa ni la familia son entidades cerradas sino que existe una sinergia constante entre los distintos espacios de la vida cotidiana⁴³.

Dichos menesteres se efectuarán de distinto modo dependiendo del estatus social en el que nos movamos, pero lo que sí hemos de tener siempre en cuenta es que la matrona a la cual nos referimos aquí, es una mujer de clase privilegiada, y que es diversa de otras mujeres cabezas de familia, pues sus actividades socio-económicas distan mucho entre sí.

⁴¹Gloria Franco Rubio en *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen* (Madrid: Síntesis, 2018).

⁴²Oliveri Korta, “Mujer, casa y familia...” 40-49.

⁴³Dichas sinergias y el debate respecto al espacio público y doméstico se expone de manera excelente en Birriel Salcedo, “Espacio y género en la Edad Moderna...”, 104-104. Igualmente encontramos respuesta a estas sinergias en María Ángeles Pérez Samper & Gloria Franco Rubio, “Mirar a la historia con otros ojos”, *Revista de Historia Moderna*, no. 30 (2012): 11-15 y en Beatriz Blasco Esquivias, “Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la Edad Moderna”, en *La(s) Casa(s) en la Edad Moderna*, Ed. Margarita M. Birriel Salcedo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017).

En las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, los estudios sobre la agencia femenina en las altas esferas sociales durante la Edad Moderna, han pasado por el término anglosajón *Queeniship*, introducido a finales de los sesenta por Marion Facinger en *A study of medieval Queeniship: Capetian France, 987-1237* (1964)⁴⁴. Este modelo metodológico impulsado por autoras medievalistas desde la teoría feminista ha sido traducido al español como *reginalidad*, y se basa en el estudio de las relaciones de poder no institucionalizadas que las reinas, como autoridad incontestable respecto al rey, llevan a cabo en la corte. Entre estas actividades, algunas de las más relevantes y puestas en práctica serán el patrocinio religioso y el mecenazgo artístico o *matronazgo*. Labores de suma importancia ya que la reina se situará como el modelo a seguir para el resto de damas de la nobleza, que siguen las estrategias marcadas por su figura. Es por ello que la *reginalidad* es observada de manera jerárquica, desde la reina como *la primera de las nobles* al resto de mujeres de la corte, y es aplicable como metodología de observación sobre la élite femenina⁴⁵. El *matronazgo* es definido por Elena Díez Jorge como “el mecenazgo ejercido por las mujeres, normalmente pertenecientes a las élites de las ciudades”⁴⁶. Dicho *matronazgo* se lleva a cabo mediante el patrocinio religioso, las artes o la participación en obras arquitectónicas, siendo esta última, aquella estrategia que materializa de manera más patente la influencia de las mujeres de la élite⁴⁷.

⁴⁴Zita Eva Rohr & Lisa Benz, *Queeniship, gender and reputation in the Medieval and Early Modern West* (Palgrave MacMillan, 2016), Introducción, Kindle, XX-XXIII.

⁴⁵Andrea Pagès Poyatos, “El *Queeniship* como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica”, *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 5 (2017): 48-50. Respecto a otros estudios sobre reginalidad véase Theresa Earenfight (Ed.), *Queeniship and political power in Medieval and Early Modern Spain* (Aldershot: Ashgate, 2005). Así como tampoco podemos dejar de referenciar para el marco español trabajos como los de Ángela Muñoz Fernández & María del Carmen García Herrero, “Reginalidad y fundaciones monásticas en las Coronas de Castilla y de Aragón”, *Edad Media: revista de historia*, no. 18 (2017):16-48. Henar Gallego Franco & María del Carmen García Herrero (Eds.), *Autoridad, poder e influencia. Mujeres que hacen historia* (Barcelona: Icaria, 2017). Y Cristina Segura y Graíño, “Las mujeres mediadoras, conciliadoras y/o constructoras de la concordia familiar” *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, no. 33 (2019): [en línea].

⁴⁶Elena Díez Jorge, “Investigar sobre la arquitectura y el género: teoría y praxis de un proyecto”, *Arenal* 21, no. 1 (2014): 184.

⁴⁷Beatriz Garrido Ramos, “La primera dama del Renacimiento: Isabella d’Este (1474-1539), promotora artística y mecenas”, *Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 8 (2014): 24-68. Cándida Martínez López & Felipe Serrano Estrella, *Matronazgo y arquitectura. De la antigüedad a la Edad Moderna* (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016). Beatriz Blasco Esquivias, Jonatan Jair López Muñoz & Sergio Ramiro Ramírez (Coords.), *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas* (Madrid: Abada Editores, 2021).

De modo que teniendo todo esto en cuenta, observamos cómo en el libro de trajes la matrona no solo es noble, sino que alberga en sí misma el carácter de la *civitas*. Es decir, el cuerpo vestido se muestra como un escaparate del espacio urbano, que es la expresión ideal de la concepción renacentista de *civilización*. El cuerpo de la matrona, muestra el poder y la distinción social. Y como tal, distintos lugares a lo largo de Europa se exponen ante el espectador mediante la exhibición del cuerpo femenino, permitiendo una lectura en la cual el mensaje es traducido como poder y esplendor. Nos encontramos ante una cartografía corporal de esa influencia social y política que ejercen estas mujeres en nombre de sus casas, y que en la práctica, llevan a cabo mediante todas las acciones mencionadas anteriormente.

En la cúspide de esta expresión de poder e influencia femenino encontramos a la figura de la *Dogaressa*. Si recordamos lo expuesto en el *Capítulo 3*, vimos cómo los libros de trajes del área italiana dan un papel relevante a la ciudad de Venecia y con ello a su poder más representativo, el Dogo, y junto a este, la *Dogaressa* (*Capítulo 3 – 59.3-62.3*). El poder de la *Princesa de Venecia* será observable mediante la materialización de su figura, que desde el sentido más amplio del *habitus*, podemos entender como un espacio arquitectónico, como una extensión del *matronazgo* mediante la arquitectura corporal.

En el libro de trajes de Giacomo Franco, la *Dogaressa* es la figura central, ya que como vimos, la obra está íntegramente dedicada a la ciudad de Venecia (30.4). Probablemente inspirado en la pintura de de *Morosina Morosini* (1590), *dogaressa* de venecia entre 1595 y 1606, Franco crea una imagen de la mujer del dogo como una verdadera mater familias de la ciudad de Venecia, encarnando en ella la representación del poder político junto a su marido. Varios símbolos llaman la atención en lo que respecta a la composición de la reginalidad de su figura. Primero, el *cornu ducale*, al cual se hace alusión, pues es portado por la *dogaressa* aunque de un tamaño menor, haciendo ver por supuesto, su inferioridad respecto al Dogo; y segundo, el collar con una cruz sobre el cual hace referencia el autor, y que refuerza la relación entre la *Serenissima* y el Papado.

Por debajo pues de la *Dogaressa*, encontramos a todas las nobles matronas que confieren al libro de trajes su carácter, como obra creada para las élites sociales, y que muestra a través de las mujeres todo el poder que se concentra en las clases privilegiadas (31.4-33.4).



PRINCIPESSA DI VENETIA *Moglie del Duce*

30.4. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1610). BNE. Imagen propia.

Registro:

H3r. E.1. *PRINCIPESSA DI VENETIA. Moglie del Duce*. Tr. Princesa de Venecia. Mujer del Duce (Dogo).

H4r. Hoja con texto. Título: *HABITO DELLA DOGARESSA*. Tr. Hábito de la dogaressa + texto descriptivo→

Texto en italiano:

In questo primo libro d'habiti di Donne Venetiane ho voluto poner solo certi abiti di persone più nobili con pensiero poi nel secondo libro apponer tutti gl'altri di ogni sorte, ò sesso. Questo primo habito è della Principessa, moglie del Duce, che qua si chiama la Dogaressa, la quale porta in capo un berettino piu picciolo di quello del Duce, il qual'à Venetia si chiama Corno, e è ornato di molte gioie di gran ualuta. Porta parimente al collo vna collana d'oro con una crocetta attaccata in capo di detta collana. La sopraueste è vn manto di panno di broccato d'oro e così è ancora la uesta di sotto, si come dimostra lo ritratto suo.

Traducción orientativa:

En este primer libro de hábitos de mujeres venecianas, he querido exponer solo ciertos hábitos de las personas más nobles, con el pensamiento de poner en mi segundo libro a personas de cualquier sexo o condición. Este primer hábito es de la Princesa, mujer del Duce (Dogo), que aquí llamamos Dogaressa. Ésta lleva un birrete más pequeño que el del Duce, que se llama *Corno* (cuerno), decorado con joyas de gran valor. Igualmente lleva al cuello un collar con una cruz. El vestido de encima es un manto de lana con brocados de oro, e igualmente del mismo tejido son las prendas de abajo, como se demuestra en el retrato.



31.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE
Registro:
H17r. Lámina 16. E. 16
Fig. 2. *Matrona sanese*. Tr. Matrona sienesa.



32.4. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H8r. Lámina 1. E.1. *Matrona veneta*. Tr. Matrona véneta.



33.4. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H26r. Lámina 19. E.19. *Nobilis matrona matuana*. Tr. Noble matrona mantuana.

Continuando con Giacomo Franco, éste nos regala una exquisita información en el texto que acompaña la imagen de la *Matrona Noble* (34.4). Vemos cómo hace una distinción entre los distintos grupos de mujeres que encontramos en la ciudad de Venecia, entre las que están las nobles, las ciudadanas, las artesanas y las extranjeras. Para definir las utiliza el vestido que será diverso atendiendo al atavío. Perlas y joyas de gran valor distinguen a las mujeres de la nobleza, haciendo alarde del poder político y adquisitivo. Este hecho es destacado por Eugenia Paulicelli, pues las perlas fueron las joyas más deseadas por las mujeres durante el Renacimiento, hecho que se constata dada la expansión del mercado de perlas. Sucede que, la similitud en el vestir obliga a reforzar la posición social de las mujeres mediante la indumentaria, pues la inestabilidad misma de la distinción social, hace que se desdibujen las fronteras entre unas y otras. Esta fluidez de las apariencias también es introducida por la citada autora con otra pieza clave: el *ventolino* (abanico). Un elemento suntuario mucho más asequible dependiendo de los materiales utilizados, y que emulará el comportamiento de las mujeres nobles⁴⁸. Además el abanico, por su origen oriental, nos sirve para ejemplificar ese gusto y fascinación por lo exótico⁴⁹.


Volviendo al tópico inicial, la mujer que se nos presenta, perteneciente a la nobleza, es definida por Giacomo Franco como una noble matrona, cuyas acciones encajan en el modelo que venimos formulando:

Esta que se representa en el diseño es una matrona llena de autoridad, la cual desde un hermoso asiento está en acto de comandar a los demás los negocios domésticos.

Dicha información confirma la relación entre las mujeres de la nobleza, la gobernanza y la toma de decisiones sobre la casa, haciendo patente la participación oiko/económica de las matronas en la vida cotidiana.

⁴⁸Eugenia Paulicelli, *Writing Fashion in Early Modern Italy. From Sprezzatura to Satire* (Nueva York: Routledge, 2016), 156-158.


⁴⁹Véase G. Wooliscroft Rhead, *History of the fan* (Londres: Kegan Paul, Trench, Tübner & Co., 1910). Acceso abierto: <https://archive.org/details/historyoffan00rhea/page/n10/mode/1up>

	<p>Texto en italiano: <i>Ritrouarsi quattro qualità di Donne in Venetia, lequali vanno vestite quasi tutte ad vn modo; nè altra differenza è fra loro, che la maggior, ouero minor quantità di gioie; perciocché le gentildonne soprauanzano le altre con le perle di gran valuta. Dapoi seguono le cittadine, le quali per la maggior parte vanno ornate al pari delle gentildonne. Le mogli poi de mercanti souente si vedono andar talmente pompose, che poco si dimostrano inferiori alle altre. Alle artigiane ancora non manca L'animo di vestirsi sontuosamente e ornarsi il collo di belli vezzi di perle e altre gioie, di modo che si può dir con verità, che queste non meno si ornano delle ricche gentildonne forestiere. Questa que vi si rappresenta nel dissegno è di vna matrona piena di autorità, laquale sedendo in vn bel seggio e in atto di commandar ad altre gli negotii domestici.</i></p> <p>Traducción orientativa: Encontramos cuatro tipos de mujeres en venecia, las cuales van vestidas casi todas de un modo similar; la diferencia entre ellas está en la mayor o menor cantidad de joyas; en por esto que las nobles se superponen a las demás mujeres con perlas de gran valor. Después siguen las ciudadanas, la mayoría arregladas a la par que las nobles. Después las mujeres de los mercaderes con frecuencia se dejan ver ostentosas, por lo que poco se muestran inferiores a las otras. A las artesanas tampoco les falta ánimo para vestirse suntuosamente y decorarse el cuello con bellos collares de perlas y otras joyas, de modo que se puede decir con certeza, que estas no se arreglan menos que las nobles forasteras. Esta que se representa en el diseño es una matrona llena de autoridad, la cual desde un hermoso asiento está en acto de comandar a los demás los negocios domésticos.</p>
<p>34.4. Giacomo Franco. <i>Habiti delle donne venetiane</i> (1610). BNE.</p> <p>Registro:</p> <p>H5r. E.2. Imagen femenina sentada de manera relajada sin descripción H6r. Hoja con texto. Título: <i>GENTILDONNA MATRONA</i>. Tr. Matrona noble + texto descriptivo→</p>	

Rastreando otros lugares, también de la Península Itálica, gracias a las imágenes-texto de Cesare Vecellio, afirmamos cómo las matronas cumplen un patrón de ostentación y riqueza suntuaria que nos permite a simple vista conocer y reconocer su estatus. Desde el peinado al vestido, pasando por los objetos que portan. Nada es casual para conseguir proyectar la diferencia. Es el caso de la *Matrona de Padua* (35.4). De cabeza a pies, asistimos a una fastuosidad visual y descriptiva de su persona.

Comenzando por la cabeza, encontramos un peinado con múltiples trenzas, signo de un pelo largo, que es sinónimo de cuidado, higiene y riqueza, como parte del atavío. Sobre este se coloca un velo que nos cuenta Vecellio es de seda y de grandes dimensiones. Nos referimos a una pieza de lujo, a un elemento deseado por las mujeres, y con un alto valor no solo económico, sino también simbólico, pues simboliza la honestidad y virtud femeninas. El velo por tanto, se convierte en un marcador de estatus por excelencia y en un verdadero objeto de deseo por parte de las mujeres de las élites.


Por último cabe señalar lo que será una constante en el libro de trajes, y es la codificación visual de la clase mediante los largos del vestido. Los zapatos no van a verse porque el vestido llega hasta el suelo y así se destaca en numerosas ocasiones. Sin embargo sabemos gracias a la cultura material y a otras tipologías de documentación visual que fueron los *pianelle* o *chapines*, los zapatos que estuvieron en uso entre las mujeres de la élite, los cuales podían ser de diversos diseños y materiales. Eran difíciles de llevar y esto también es un marcador en sí mismo, pues hablamos de ciertos usos indumentarios que nos indican a personas que tienen a otras a su servicio, que las ayudan a moverse y desenvolverse, que no realizan actividades que requieren un esfuerzo físico trascendental en sus actividades cotidianas.

<p style="text-align: center;">Matrona Padouana.</p> 	<p>Texto en italiano:</p> <p><i>Qveste Matrone Padouane sogliono ancora loro andar molto bene all'ordine. Il concerto della testa loro è, che costumano farsi de'ricci intorno la fonte, e il resto de'capelli auuolgono in belle trecce, et l'attorniano sopra la cima della testa e sopra di esse vi appuntano qualche sottilissimo e ben uelo di seta, il quale essendo molto grande gli scende di dietro fino alla lunghezza della sopraueste, poi i capi di esso velo appuntano dauanti nella cintura. Portano una sopraueste ò zimarra di velluto negro; ma alquanto più corta della veste di sotto, e circumata da asso con un bel fregio di broccato d'oro. Usano poi alcune sottouesti di broccato di seta lunghe fino in terra e molte volte sono di ormesino e raso e velluto di colori diuersi. Si ornano il collo di bianche lattughe di tela sottilissima e di colane d'oro con più doppi: si bottonano le uesti con bottoni d'oro e sele cingono con catene d'oro assai grosse.</i></p>
<p>35.4. Cesare Vecellio. <i>Degli habitii antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H217v. E.158. <i>Matrona Padouana</i>. Tr. Matrona paduana H218r. Hoja con texto. Página 159. <i>Delle Matrone Padouane</i> [texto]. <i>Patauina Matrona</i> [texto]→</p>	<p>Traducción orientativa:</p> <p>Las matronas de Padua suelen ir de muy buen modo. Respecto al peinado, suelen ponerse rizos alrededor de la frente, y el resto del cabello lo llevan recogido con bellas trenzas, las cuales colocan encima de la cabeza, y sobre ellas un bonito velo de seda, el cual por ser de grandes dimensiones, cae por la espalda, y al ser más largo que la ropa de encima, lo enganchan delante de la cintura. Llevan un sobretodo de terciopelo negro, más corto que las vestiduras de abajo, rodeada con una hermosa franja de brocados de oro. Usan por otro lado, vestiduras de abajo decoradas con brocados de seda hasta el suelo, y que muchas veces también son de <i>ormesino</i>, raso o terciopelo de colores diversos. Se decoran el cuello con lechuguillas blancas de sutilísima tela, y collares de oro con doble cadena. Se abotonan las vestiduras con botones de oro y se las ajustan con gruesas cadenas de oro.</p>


El textil, de seda y sus derivados como el ormesino o el terciopelo, en color negro y con bordados y franjas de pasamanería, nos coloca ante una verdadera pieza de lujo. Las lechuguillas almidonadas propias ya de la moda de la época se imponen en

ciertas áreas, como elemento decorativo a un vestido que cada vez opaca más la naturalidad del cuerpo. Y Finalmente, aunque no aparece en la descripción, en la imagen tenemos un abanico distinto de aquellos de tipo bandera, pero que igualmente nos lleva a una influencia oriental. En este caso un abanico de plumas, un material más delicado, que otorga ese punto de mayor riqueza, frente a aquellos elaborados con textiles.

Continuando con otras ciudades, encontramos el caso de la *Matrona de Florencia* (36.4) cuyo texto reafirma su estatus de nobleza y como parte de las señoras principales de la ciudad. En el hábito, vemos integrados todos aquellos elementos de nobleza. Mediante el tejido de terciopelo negro, los bordados en oro, el forro de armiño, y la indumentaria, entre la que destacan los guantes, el abanico y el collar. Y por supuesto el atavío que viste la cabeza. Encima de un elaborado peinado con perlas engarzadas destaca el velo de seda con elementos decorativos en oro. Nuevamente otro tipo de abanico, aunque también de plumas, se muestra en la imagen.


 <p>36.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H243v. E.184. <i>Matrona di Firenze</i>. Tr. Matrona de Florencia. H244r. Hoja con texto. Página 185. <i>Habito delle matrone più principali di Firenze</i> [texto]. <i>Ornatus, quo matrona nobiliores Florentina vtuntur</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Queste matrone più nobili di Firenze uanno vestite di vesti di velluto nero fatto ad opera tanto quelle di sotto quanto quelle di sopra con alcune brocche d'oro. La sopraueste è foderata di pelli finissime di armellini, e le sottouesti sono alcune di velluto, e alcune di broccato d'oro; si seruono delle maniche delle sottouesti, perche quelle delle vesti di sopra sono aperte e foderate di pelli di martori e gibellini. Sogliono portare, con una mano i guanti, et con l'altra un ventaglio di penne finissime. Si ornano il collo con perle, e con alcune gemme di gran ualuta si fanno i capelli ricci, e sopra di essi hanno un'acconciatura attrauersata con perle, con un uelo di seta di sopra con merletti o frange d'oro, il quale scende loro sopra la schena con bellissima uista e solenne pompa.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las matronas más nobles de Florencia van vestidas con ropas de terciopelo negro, tanto aquellas prendas de abajo como las de encima, con broches de oro. La vestimenta de encima está forrada con finísima piel de armiño, y las de abajo son de terciopelo con brocados de oro. Dejan ver las mangas del vestido de abajo, pues las de la ropa de encima están abiertas, forradas de piel de marta y <i>cibelina</i> (especie de marta de la tundra). Suelen llevar en una mano los guantes y en la otra un abanico de plumas finísimo. Se decoran el cuello con perlas y algunas gemas de gran valor. Se hacen rizos en el cabello y sobre estos se hacen un peinado con perlas engarzadas, y encima un velo de seda con cordones o franjas de oro, el cual les cae sobre la espalda de un modo bellísimo y con solemne exhibición.</p>
--	---

Un último ejemplo italiano y que proyecta eficazmente la relación entre el plano simbólico y material del poder de las elites en las ciudades lo encontramos en la *Matrona de Siena* (37.4). Esta vez en una vinculación aún más clara entre cuerpo-ciudad. Su cuerpo expone las circunstancias sociales, económicas, culturales e incluso geográficas a las que Vecellio hace referencia en el texto.


<p style="text-align: center;">Matrona Senesic.</p>  <p>37.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H254v. E.195. <i>Matrona senese</i>. Tr. Matrona de Siena. H255r. Hoja con texto. Página 196. <i>Matrone nobili Senesi</i> [texto]. <i>Nobiles matrona Seneses</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Questa città è una delle principali di Toscana, esser ricca, amena, e situata in luogo piaceuolissimo ornata di un bellissimo studio, e è abbodante del uiuere. Le matrone nobili senesi portano uesti, ò zimarre di damasco, ò uelluto ad opera di colori diuersi secondo a loro piacciono: molto però sono esse uesti ornate d'oro dauanti col bel lauoro, e da piedi ancora, e sono lunghe fino in terra; sotto le quali portano alcune sottane di broccato di seta, ò d'oro fatte à fogliami diuersi con maniche del medesimo, e con busto attillato, e non molto lungo, ma scollato. Sopra esse uesti usano portar un velo di seta lungo, il quale pendendogli dal capo coperto di cappello di uelluto con poca piega, scede fino alla lunghezza delle uesti. Si ornano il collo di bellissimi fili di perle, e di ricche catene d'oro, e usano lattughe alle mani e bauari di seta molto attilati.</i></p> <p>Traducción orientativa: Esta ciudad es una de las principales de la Toscana. Es rica, divertida y situada en un lugar muy agradable, honrada por la universidad, y en ella se vive bien. Las nobles matronas de Siena, llevan un sobretodo de damasco o terciopelo de colores diversos, según más les guste. Muchas veces estas vestiduras están decoradas de oro, largas hasta el suelo. Para las prendas de abajo llevan vestiduras con brocados de seda o de oro hecha con motivos diversos, con las mangas iguales, y con el busto ajustado, con el escote no muy largo pero con cuello. Se decoran el cuello de bellísimos collares de perlas y cadenas de oro, y usan lechuguillas en las mangas y gorguera de seda.</p>
--	---

Este esquema representativo se extiende a otras zonas, como por ejemplo la francesa, donde la *Matrona de París* (38.4) hace gala de la ostentación de manera paralela a las italianas, pero con un cambio evidente tanto en la gestualidad como en el mismo hábito. Encontramos aquí el uso del *attifet*, no solamente por las viudas sino también por las nobles en general. Además del tocado llama la atención el cuello, que se abre grande y almidonado que también en ocasiones puede ser una lechuguilla como bien dice el texto. Un hábito que si bien lucen las matronas casadas, también lo hacen al enviudar, dejando de lado los colores para vestir el negro. Una imagen que nos lleva

irremediamente a pensar en la figura de Catalina de Médici, que es parte del imaginario colectivo por haber sido representada con dicho hábito en sendas ocasiones.

 <p>38.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H290v. E.231. <i>Matrona di Parigi</i>. Tr. Matrona de París. H291r. Hoja con texto. Página 232. <i>Nobile matrona di Parigi e de contorni</i> [texto]. <i>Nobiles matrona parisienses</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le nobili matrone di Parigi nell'andar che dano fuori di casa, non si lasciano ueder il uiso perche lo portano a guisa di sachera coperto con un pezzo di seta, ò raso nero, con due busi; e quando uedono qualche parente, si lasciano uedere per salutarlo, et poi si ricuprono. La loro accociatura della testa è chiamata latifetto ilquale fa due archi dalla parte del fronte, copero di un ueletto attaccato con una punta sopra i capelli del fronte, e poi cade sopra le spalle, e sotto di esso ueletto si uedono i capelli ricci ben accomodati. Usano alcuni baueri alti con lattughe assai accomodate, e al collo portano perle, e catene d'oro usano alcune uesti di sopra lunghe fino in terra di uelluto, damasco, ò raso, aperte dauanti, ma allacciate con alcune bindelle di seta, o d'oro; le cui maniche sono aperte, et da dette aperture escono fuori le braccia uestite con le maniche delle sottane. Questo habito usano ancora di portar le uedoue; ma pero di color negro e senza ornamento.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las nobles matronas de París, cuando salen de casa no dejan ver su cara, pues la cubren con una pieza de seda o raso negro; cuando ven a algún pariente se destapan para saludar y luego se vuelven a cubrir. El tocado que usan se denomina <i>lattifeto</i> (griñón), el cual crea dos arcos en la parte de la frente mediante un velo en punta. El velo cae sobre la espalda y bajo este se pueden distinguir los cabellos rizados y bien dispuestos. Usan gorguera alta con lechuguilla, y al cuello llevan perlas y cadenas de oro. En cuanto a las prendas de encima usan algunas hasta el suelo, de terciopelo, damasco o raso, abiertas por delante, decoradas con franjas de seda u oro. Las mangas están abiertas y dejan salir las mangas del vestido de abajo. El mismo habito es usado por las viudas pero de color negro y sin ornamentos.</p>
---	--

Ahora bien, un ejemplo muy característico de representación de la matrona noble lo encontramos en Nápoles, bajo el dominio de la Monarquía Hispánica. Formalmente, el vestido de la *Matrona Nobile* (39.4) de Nápoles es mucho más sobrio que aquellos vistos hasta el momento, pero es el *rosario* como elemento suntuario el que provoca el cambio en la ritualidad y espiritualidad femenina que se quiere mostrar con esta imagen. Un objeto cambia el mensaje que se transmite al espectador.

<p style="text-align: center;">Matrona nobile.</p>  <p style="text-align: center;">39.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H278v. E.219. <i>Matrona nobile</i>. Tr. Matrona noble. H279r. Hoja con texto. Página 220. <i>Habito delle nobili matrone Napolitane in tempo di state</i> [texto]. <i>Nobilis matrona Napolitana aestivo tempore ornatus</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Qveste nobili Napolitane portano tutte una corona in mano per loro deuotione; e nel tempo di state usano una ueste sotto di ormesino con pettorale vagamente guarnito; usano bauari ben laorati, con i quali coprono le spalle, e il petto adornato di molti fiori; portano sopra una rubba pure di ormesino da' piedi molto bene ornata di passamani; e il busto con tagli molto lunghi appuntano un uelo alle treccie, il quale gli pende di dietro gratiosamente.</i></p> <p>Traducción orientativa: Estas nobles napolitanas, llevan todas un rosario en la mano dada su devoción. Durante el verano usan prendas de abajo de <i>ormesino</i> con el cartón de pecho delicadamente decorado. Llevan laboriosas gorgueras, con las cuales cubren la parte superior del busto, adornadas con flores. Encima, el sobretodo es de <i>ormesino</i> y llega hasta los pies, decorado de pasamanería, entallado en el busto, y se colocan un velo sobre las trenzas que le cae graciosamente por la espalda.</p>
---	--

Siguiendo hacia el norte, tanto el hábito como la cotidianidad de las matronas cambia, ya que la propia concepción de la nobleza es diversa. Si observamos a las *Matronas Holandesas* (40.4) de Vecellio, sobre su descripción debemos destacar la alusión que nuevamente se hace a las actividades de la vida cotidiana, así como a los distintos grados de nobleza de las matronas pues “aunque sean muy nobles no dejan de estar presentes en los negocios familiares”.



40.4. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).
Google Books.

Registro:

H301v. E.242. Estampa sin descripción en la que aparecen dos figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. Matrona holandesa.

H302r. Hoja con texto. Página 243. *Habito di matrona Olandese* [texto]. *Nobilis matrona Holandica* [texto]→


Texto en italiano:

Le matrone Olandesi, ancora che siano molto nobili, non restano pero di negoziare familiarmente circa le cose della mercantia. In testa portano un manto simile à quello delle donne di tutta la Fiandra, coìe foderato di broccato à opera, ouero riccamato con aco. Le altre vesti sono di seta, di ciambellotto, di panno, e di broccati secondo la possibilità di ciascuna e usano anco non poco le pelli d'animali.

Traducción orientativa:

Las matronas holandesas aunque sean muy nobles no dejan de estar presentes en los negocios familiares. En la cabeza llevan un tocado similar al de las mujeres de toda Flandes, forrado de brocados y bordados a mano. El resto de vestiduras son de seda, *ciambellotto*, lana, y con brocados según la posibilidad de cada una, y usan con frecuencia pieles de animales.

En el caso alemán igualmente el vestido cambia, tanto por aspectos culturales como religiosos, ya que la sobriedad será determinante tanto en aquellos territorios afectados por la Reforma como por la Contrarreforma. Un par de ejemplos nuevamente de Cesare Vecellio nos sirven para observar esta cuestión a través de su propio posicionamiento como católico. El primero podemos verlo en la *Mujer de Frankfurt* (41.4). Nuevamente aquí, Vecellio se sirve de la estrategia que lleva a exponer las características de un lugar mediante un personaje femenino. En el texto se nos habla de la importante actividad comercial de la ciudad de Frankfurt, en cuyas de redes mercantiles también participan mercaderes italianos. Y en este contexto nos muestra a una matrona, reconocible por su atavío.

<p style="text-align: center;">Donna di Francfort.</p>  <p style="text-align: center;">41.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H393v. E.333. <i>Donna di Francofort</i>. Tr. Mujer de Frankfurt. H394r. Hoja con texto. Página 334. <i>Donna di Francofort fuori da casa</i> [texto]. <i>Francofordienses mulieres extra domum</i> [texto]→</p>	<p>Texto en Italiano: Francfort è una Città della Germania molto mercantile, alla quale concorrono mercanti in gran quantità d'ogni paese, e specialmente d'Italia, i quali qui ui contrattano mercantie di gran ualuta. Le donne per tanto usano in testa in uelo di seta al quale fanno fare una bella punta per mezo la fronte, e sopra di esso mettono un manto grande di seta nera, cho loro scende fino in terra, e per esser assai largo le cuprono quasi tutte, e lo tengono dauanti con le mani di modo che poco si uedono loro le belle sottane, che portano di ciambello con marizi con busti accollati, e attrauersati da liste di ueluto assai larghe. Si cingono dauanti un grembiale di ciambello nero, colore molto usato in Germania, e cosi se ne uano alle faccende</p> <p>Traducción orientativa: Frankfurt es una ciudad de Alemania con gran actividad mercantil, concurrida por una gran cantidad de mercaderes de todos los lugares, especialmente de Italia, los cuales encuentran allí mercancías de gran valor. Las mujeres por su parte usan para la cabeza un velo de seda apuntado hacia la frente, y encima se ponen un manto grande de seda negra hasta el suelo, tan largo que casi las cubre por completo, y se lo recogen delante con las manos de modo que a penas se puede ver la bella vestimenta de debajo. El hábito de debajo es de <i>ciambello</i> con dibujos, el busto con cuello alto, y atravesado por franjas de terciopelo negro, un color muy usado en Alemania. Así van vestidas para realizar sus quehaceres.</p>
---	---


En la *Matrona de Augsburgo* (43.4) nos encontramos una referencia particular al catolicismo mediante la figura de esta matrona, ya que la imagen es una copia casi exacta de la escultura de Leone Leoni de María de Hungría (42.3), reconocida devota. Probablemente la inspiración de Vecellio vendría dada por la propia influencia, pues además de reina de Hungría y gobernadora de los Países Bajos, su peso en el resto de ciudades imperiales se hizo notar debido a su incesante labor de matronazgo. Por tanto esta imagen sirve al autor para retratar un modelo idealizado de matrona.

Se destaca la sobriedad del hábito frente a los casos vistos anteriores, y el uso de la *toca de viuda*, complemento por excelencia de la propia María de Hungría, que también caracterizó a otras mujeres de su familia⁵⁰. En cuanto al tejido de dicho velo, se especifica que es de Cambray, ciudad de la cual provendrían ciertos lienzos de tela conocidos bajo esta denominación⁵¹. La alusión a este textil es importante ya que estaba

⁵⁰Palma Martínez-Burgos García, “Viudas ejemplares: la princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción”, *Chronica Nova*, no. 38 (2004): 63-89.

⁵¹Herrero García, *Los tejidos en la España de los Austrias...*, 201-201.

considerado el más fino y lujoso de los textiles fabricados en lino, sinónimo de riqueza. Entre las manos lleva un misal.

		<p>Texto en italiano: <i>Le matrone di Augusta mostrano nel uestire molta grauità, e portano un'habito simile à quello chi io ho uisto portare la Regina Maria sorella di Carlo Quinto. Portano per tanto le vesti con maniche lunghe, e strette di ciambellotto, l'inuerno foderate delle più belle pelli, che possano hauere, et la state di ormesino; quando uanno fuori di casa si cuprono la testa con uelo di cambrai, quale fanno pender auanti à guisa di stolasi. Calzano in piedi stiualetti di cuoio attillati, uano accompagnate fuori di casa da seruenti, le quali portano sporte e cosi uanno à prendere per il uitto quotidiano.</i></p>
<p>42.4. Leone Leoni. María de Hungría (1564) Museo del Prado</p>	<p>43.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H374v. E.315. <i>Matrona nobile d'Augusta</i>. Tr. <i>Matrona nobile de Augsburg</i>. H375r. Hoja con texto. Página 316. <i>Matrone nobili di Augusta</i> [texto]. <i>Nobilis Matrona Megarensis</i> [texto]→</p>	<p>Traducción orientativa: Las matronas de Augsburg muestran mucha sobriedad al vestir. Llevan un hábito similar al de la reina María, hermana de Carlos V. Llevan por lo tanto las vestiduras con mangas largas y estrechas de <i>ciambellotto</i>. En invierno se forran con las pieles más hermosas, y en verano llevan <i>ormesino</i>; Cuando salen de casa se cubren con un velo de Cambray, el cual dejan caer por delante a modo de estola. En los pies llevan como calzado unos botines de piel y van acompañadas fuera de casa por sus sirvientes, los cuales llevan sus menesteres, y así van a realizar las labores cotidianas.</p>

4.2.5. Viuda: con la muerte del marido, mueren la vanidad y los ornamentos

La viuda es de manera general aquella mujer a la que se le ha muerto el marido. Aún así, el término ha tenido sus complicaciones, ya que respecto a la documentación histórica, parece haber sido un tanto difuso en su uso. Margarita M. Birriel señala cómo en la sociedad moderna, el vocablo se habría utilizado para aludir a mujeres con maridos ausentes o incluso a solteras de cierta edad. Sin embargo, nos quedaremos aquí con la primera y más general de las acepciones. El de viuda además, era un estado permanente para las mujeres, pues si parece que en los varones la viudez era una

situación transitoria que quedaba concluso si volvía a casarse, ellas continuaban siendo viudas, como un marcador de por vida⁵².

Respecto a la cultura popular, las viudas estuvieron sujetas a dos imaginarios muy característicos durante el siglo XVI. Estos van de aquel prototipo de mujer fea, vestida con harapos e incluso con aspecto siniestro, al de la viuda joven, ambiciosa, depredadora sexual y deseosa de un hombre que la mantenga. Imaginarios que reflejan la ansiedad social que provocaban las viudas como mujeres solas sin autoridad masculina⁵³. Y es que para los moralistas de la época, la mujer moría con la muerte del marido, por lo que ésto ya nos ofrece una idea preliminar respecto a la imagen y al comportamiento que se suponía de una viuda. Se esperaba que las viudas no tuvieran ambición de nuevo en el matrimonio, utilizando la sexualidad como herramienta represiva. Se entendía que las mujeres que ya habían mantenido contacto sexual con el marido no debían volver a mantenerlo con ningún otro hombre, hablándose de una fidelidad póstuma. Visualmente, la viuda tenía que perder su identidad. Debía enlutarse para comunicar su pérdida. Su indumentaria, sobria y oscura, acompañaría al uso de un manto para cubrir su cabeza y la mayor parte de su cuerpo. Incluso se pretendía que las viudas se hicieran “parecer viejas” ya que se entendía que para ellas se habría pasado la flor de la vida⁵⁴.

Dicho esto sin embargo, hemos de tener en cuenta que la viudez fue uno de los estados más comunes en la vida de las mujeres durante la Edad Moderna en general y el siglo XVI europeo en particular. A grandes rasgos, la viudez femenina –que no llega tan solo en la vejez– puede darse debido a dos cuestiones. Una primera, dada la diferencia de edad con respecto al marido. Hecho que podría hacer que una mujer contrajera matrimonio incluso varias veces. Y una segunda, debido a la mayor peligrosidad y violencia física que tenían lugar en la esfera masculina, en la que la pérdida del marido se podría dar en un accidente, una pelea o incluso un conflicto bélico. Además, la viudez afectaría más a las mujeres que a los varones tanto en el plano simbólico como material, pues la situación jurídica de las mujeres correspondía directamente de un varón, y la pérdida del mismo generaba una fuerte presión social, tanto por mantener un luto considerable, como por contraer nuevamente matrimonio en caso de necesidad. Un

⁵²Margarita M. Birriel Salcedo, Introducción al Dossier: “Sobrevivir al cónyuge: viudas y viudedad en la España moderna”, *Chronica Nova*, no. 34 (2008): 7-12.

⁵³Merry Wiesner-Hanks & Monica Chojnacka, *Ages of Woman, Ages of Man: Sources in European Social History, 1400-1750* (Nueva York: Routledge, 2002), 251-251.

⁵⁴Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, 195-207.

matrimonio que de manera obvia, no iba a ser fácil de arreglar, debido a todo este discurso peyorativo en torno a las viudas, así como en numerosas ocasiones, iban acompañadas de sus hijos⁵⁵.

Por otro lado la realidad respecto a la viudez femenina fue muy plural, y las investigaciones nos hablan de una gran variedad de mujeres y situaciones, en las cuales juega un papel determinante el factor territorial y de clase, así como condicionantes étnicos y raciales. Pues no solo tenemos a las viudas nobles, o aquellas pobres, sino a mujeres que se ponen al frente de los hogares, que continúan con los negocios familiares, que tejen redes de solidaridad, que son ayudadas por la familia, y que incluso pudieron rehacer sus relaciones sexoafectivas sin necesidad de volver a casarse. Y por supuesto, aquellas mujeres que sí contratan de nuevo matrimonio⁵⁶.

Los libros de trajes sin embargo no nos muestran ni la diversidad de la viudez femenina, sino que nos presenta una figura idealizada de la mujer viuda de cierta clase social, en la cual el lenguaje corporal en el que afloran la tristeza y los sentimientos son parte de la *performance*, del *habitus* mismo del ser viuda. Retornando a la idea del libro de trajes como manual de conducta, esta es una imagen que relaciona férreamente a las mujeres con el plano sentimental y la fragilidad tras la pérdida del marido, por eso también es legible aquí un grado de violencia epistémica, pues tampoco estamos ante un modelo inocente. Dicha imagen coincide con la propia materialidad del lenguaje que, como bien apuntan Lynda Warner y Sandra Cavallo mediante la palabra *viuda* se hace referencia a la pérdida, cuya etimología latina significa literalmente despojarse. De modo que las viudas se despojan de su identidad de esposa y ello lo muestran a través de su cuerpo. Es más, la palabra viuda es de aquellas pocas que se concibe primero en femenino y posteriormente en masculino, lo cual subraya la importancia de dicho estado civil respecto a la esfera femenina⁵⁷.

⁵⁵Lynda Warner & Sandra Cavallo, *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe* (Nueva York: Routledge, 1999), cap.1, Kindle.

⁵⁶Margarita M. Birriel Salcedo, “Jefaturas de hogar femeninas en la ciudad de Granada (1752) I: Caracterización demográfica del hogar”, en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Coords. Antonio Luis Cortés Peña, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, Francisco Sánchez-Montes González (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005), 591-604. Amaia Nausia Pimoulier, “Las viudas y las segundas nupcias en la Europa Moderna: últimas aportaciones”, *Memoria y civilización* 9 (2006): 233-260. Angeles Ortego Agustín, “El ámbito doméstico de las mujeres viudas en la sociedad madrileña del siglo XVIII”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2008): [en línea].




Francisco García González, “Mujeres al frente de sus hogares. Soledad y mundo rural en la España interior del Antiguo Régimen”. *RevHisto* 26 (2017): 19-46; *Vivir en soledad: viudedad, soltería y abandono en el mundo rural* (España y América Latina, siglos XVI-XXI), coord. Francisco García González (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020).


⁵⁷Warner & Cavallo, *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*, cap.1, Kindle.

De modo que partiendo de nuestros casos de estudio, hemos encontrado representaciones de viudas en Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569); Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585); Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (Vol .II. 1594); y por supuesto en Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598).

Como de costumbre, primará el modelo católico de las nobles italianas sobre todos los demás, en el que se crea una silueta inconfundible protagonizada por un espeso manto. Se pasa del velo como objeto suntuario, de lujo y esplendor, al manto como pieza indumentaria de recogimiento. Sin embargo hemos de tener en cuenta que en contextos como el español, el manto será la pieza femenina por excelencia, y que toma allá otros significados diversos como veremos en el *Capítulo 6*. Una imagen inconfundible de este modelo italiano de viuda lo podemos observar en la *Viuda italiana* de Ferdinando Bertelli (44.4), en la *Viuda genovesa* (45.4) de Bartolomeo Grassi, y en la *Viuda véneta* (46.4) de Pietro Bertelli, cuyo tipo se replica en toda Italia, y de manera similar en otros lugares. Observamos cómo el dolor estará presente mediante la expresión del rostro, que se presenta acongojado.

Un ejemplo explícito con respecto a esta performance lo encontramos en la *Viuda de Venecia* (47.4) de Cesare Vecellio. Aquí nos cuenta que al morir el marido, las viudas abandonan todo tipo de vanidad, por lo que los elementos suntuarios serán nulos o inexistentes en su cuerpo. El vestido se vuelve negro, indicativo del luto. Pero lo más importante quizás sea la alusión a la gestualidad y la tristeza: “y van tristes por la calle, con la cabeza gacha”. Todo esto coincide con el discurso moral y religioso de la época, que promovía esa pérdida de la identidad.

 <p>44.4. Ferdinando Bertelli. <i>Omnium fere gentium</i> (1563). BNE</p> <p>Registro: H8r. Lámina 4. E.4. <i>Italica Vidua</i>. Tr. Viuda italiana.</p>	 <p>45.4. Bartolomeo Grassi. <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H15r. Lámina 14. E. 14 Fig. 2. <i>Vedoua genouese</i>. Tr. Viuda genovesa.</p>	 <p>46.4. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. I (ed. 1594). BNE</p> <p>Registro: H12r. Lámina 5. E.5. <i>Vidua veneta</i>. Tr. Viuda véneta.</p>
---	---	--

 <p>47.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H161v. E.102. <i>Vedoue</i>. Tr. Viudas. H162r. Hoja con texto. Página 103. <i>Delle Vedoue</i> [texto]. <i>Vidua</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano:</p> <p><i>Le vedoue di Venetia abbracciano quanto all'habito con la morte del marito, la morte di tutte le uanità, e di tuddi gli ornamenti. Perche oltre al vestir di nero, portano i capelli coperti, serrano il petto con un velo assai fisso, portano la cappa fino sù la fronte, e se ne uano per le strade meste, e á capo chino. Quando hanno animo di uedouare, usano lo stascino, nè più si riuestono di colore per alcun tempo, se non vogliono rimaritarsi. Stando in casa, portano sopra i capelli una scuffietta che copre loro le trecce. Vestono sempre di nero, tanto in casa, quanto fuori ma nondimeno quando volessero rimaniasi, è loro lecito usare senza biasimo alcuno qualche ornamento, ma di poca apparenza e lasciare alquaro più scoperti i capelli, che tutto serue a chi le vede per segno della loro intentione.</i></p> <p>Traducción orientativa:</p> <p>Las viudas venecianas recogen en su hábito tras la muerte del marido, la muerte de toda vanidad y ornamentos. Porque además de vestir de negro, llevan el cabello cubierto, se cubren el pecho con un velo fijo, llevan la capa desde la frente, y van tristes por la calle, con la cabeza gacha. Cuando en su alma sienten la viudedad, se cubren totalmente, y no se visten con colores por un tiempo, si no quieren volver a casarse. Estando en casa llevan una cofia de tela que les cubre el peinado. Visten siempre de negro, tanto en casa como fuera, aunque se les está permitido utilizar algunos ornamentos sin reproche, pero de poca suntuosidad, y dejar algo más descubierto el cabello. Todo esto sirve a quien las mira, para conocer su estado e intenciones.</p>
--	--

Por otro lado, teniendo en cuenta que nos encontramos ante una mujer de cierto estatus, el autor hace referencia a cómo el hábito muestra no solo el estado civil, sino las elecciones personales de la viuda, pues el luto es una forma de resistir al matrimonio. Pero evidentemente esta individualidad respecto a la decisión del matrimonio forma

parte de ese ideal de la viuda muerta en vida. Las decisiones de las mujeres formaban parte de las redes familiares y clientelares y sus decisiones van a depender también en gran parte, de la familia y en especial de otros varones.

Aún así, contamos con imágenes de viudas que muestran el luto mediante el *atiffet*, o tocado en punta. Una toca de viuda de origen italiano que fue popularizada por Catalina de Médicis en Francia y que posteriormente pasaría a ser parte del atavío de muchas nobles matronas. Vemos esta pieza en figuras de Bartolomeo Grassi como la *Viuda de Milán* (48.4).





48.4. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:

H10r. Lámina 9. E.9.

Fig. 2. *Vedova milanese*. Tr. Viuda milanesa

Respecto a otros lugares, tenemos ejemplos muy característicos como el de la *Viuda noble francesa* que aparece tanto en Bartolomeo Grassi (49.4) como en Cesare Vecellio (50.4), en la que observamos ciertos cambios significativos en la vestimenta. Por encima de todo, llama la atención el *griñón* blanco un tipo de toca de viuda que queda elevada a ambos lados de la frente. Este tipo de toca será muy característica de Ana Jagellón de Polonia. Podemos dar fe de ello en multitud de retratos de la época entre los cuales llama la atención aquellos de Ana Jagellón de Polonia como viuda. Es más, en el caso de Vecellio, parece que la vejez queda más marcada en el rostro que en otras imágenes suyas de viudas italianas, lo cual nos provoca cierta idealización como siempre en los modelos italianos, que siempre son su norma y punto de partida.



 <p>49.4. Bartolomeo Grassi. <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H22r. Lámina 21. E. 21 Fig. 2. <i>Nobile donna in habito lugubre</i>. Tr. Mujer noble en hábito lúgubre</p>	 <p>50.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H294v. E.235. <i>Nobile da lutto</i>. Tr. Noble de luto (mujer). H295r. Hoja con texto. Página 236. <i>Habito di donna nobile Francese vestita da lutto</i> [texto]. <i>Nobilis mulier Gallica lugubri habitu amicta</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donne nobili, e specialmente le vedoue, quando loro muoiono i mariti, ancora che non gli accompagnino alla sepoltura, uanno con tutto ciò fuori di casa à far fare esseque loro con il sopraposto habito per un anno continuo, e intiero l'habito è una veste tutta nera di buratto, ò ciambellotto lunga fino in terra, è serrata dauanti, e tutta discinta hano un velo sopra la testa bianco, ò nero, secondo che uogliono, che casca di quà, e di là fino a i piedi. Le maniche della veste sono squarciate, e aperte fino à mezo per le quali cauano le braccia uestite di nero dalle maniche della sottoueste. Cuprono il petto con un velo bianco increspato, e legato à trauerso con una cordella.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres nobles, y especialmente las viudas, cuando sus maridos mueren y todavía ellas no los acompañan a la sepultura, salen fuera de casa a realizar sus labores con el hábito que aquí se presenta durante todo un año. El hábito es una prenda negra de burato o chamelote hasta el suelo, bien cubierta por delante, y con un velo blanco o negro sobre la cabeza, según prefieran, con unos extremos que le cuelgan hasta los pies. Las mangas de la vestidura son abiertas hasta la cintura, por las cuales salen los brazos, asomando la camisa. Cubren el pecho con un velo blanco ondulado atado con un cordel.</p>
--	--	--

Algo similar ocurre en el caso de la *Viuda de Londres*, cuya viudez se ha extendido al rostro, mostrando tanto en Bartolomeo Grassi (51.4) como en Cesare Vecellio (52.4) las arrugas hundidas en el rostro. Esto es importante además porque las mujeres en general aparecen con un rostro jovial, lo cual refuerza esa idea de la viuda vieja. En este caso, la viuda se caracteriza por un atuendo mucho más sobrio y amplio, y sobresale el tocado negro, que como bien destaca Vecellio, será un tocado tipo gable, característico de las Islas Británicas.

Finalmente, un ejemplo muy explícito que une vejez y viudez es el de la *Viuda africana* de Ferdinando Bertelli (54.4), única viuda que encontramos fuera del contexto europeo en los libros seleccionados. Si la comparamos con la imagen de la *Virgen Africana* (53.4)), vemos cómo no sólo hay un claro cambio en cuanto al vestido, pues este pasa a ser menos ceñido y suntuoso, sino en su aspecto. Su cara está marcada por el

paso del tiempo, y su expresión no está dulcificada como aquella de la doncella o de las viudas italianas.

 <p>51.4. Bartolomeo Grassi. <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H36 r. Lámina 35. E. 35 Fig. 1. <i>Fanciulla</i>. Tr. muchacha Fig. 2. <i>Vedova di Londra</i>. Viuda de Londres</p>	 <p>52.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H339v. E.280. <i>Vedoua Inglese</i>. Tr. Viuda Inglesa. H340r. Hoja con texto. Página 281. <i>Vedoua Inglese</i> [texto]. <i>Vidua Britannica</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Queste tali Vedoue hanno in testa in cappuccio di panno nero, dietro il quale lasciano cadere una stola al quanto larfa. Il manto è con maniche larghe, e nere di panno con pieghe, e lungo fino a terra. Non portano altro di bianco eccetto un fazzoolo, il quale si auuolgono al collo, e pende alquanto sopra il petto [...].</i></p> <p>Traducción orientativa: Estas viudas llevan en la cabeza un tocado apuntado de lana negra, del que dejan caer una tela larga por detrás. Llevan un manto con mangas largas, negro de lana con pliegues, largo hasta el suelo. No llevan blanco más que un pañuelo que se envuelven en el cuello y que les cae sobre el pecho [hasta aquí se refiere a las viudas].</p>
---	---	--

 <p>53.4. Ferdinando Bertelli. <i>Omnium fere gentium</i> (1563). BNE</p> <p>Registro: H34r. Lámina 30. E.30. <i>Afra uirgo</i>. Tr. Virgen africana.</p>	 <p>54.4. Ferdinando Bertelli. <i>Omnium fere gentium</i> (1563). BNE</p> <p>Registro: H35r. Lámina 31. E.31. <i>Afra mulier vidua</i>. Tr. Viuda africana.</p>
--	---

4.3. Velarse: unas reflexiones en torno a los usos del velo como conector de los arquetipos femeninos

En este recorrido a través de los arquetipos femeninos llama la atención sin lugar a dudas un elemento suntuario por encima de todo lo demás, al cual los autores otorgan una relevancia y un protagonismo superior, y ese es el velo. El valor que se le da a cubrir la cabeza en los libros de trajes, es casi directamente proporcional al número de imágenes que encontramos en ellos. Hasta ahora, hemos visto una serie de modelos que configuran una feminidad prescriptiva mediante distintas codificaciones lingüísticas, tanto de manera visual como escrita. En estos modelos de feminidad, hay casi siempre un elemento presente: alguna pieza indumentaria cuyo objetivo es cubrir la cabeza.

Para multitud de culturas, la cabeza es la parte más importante del cuerpo, con lo cual, todo lo que haya o se represente encima de ella, responderá a una simbología concreta. Y no solo cubrir la cabeza, sino cómo cubrirla y con qué, delimitará una serie de preceptos sociales, culturales, religiosos, y de estatus. En definitiva, de poder. Para la Europa del siglo XVI cubrirse la cabeza supone una de las grandes señas de identidad femenina. Símbolo que se materializa mediante el velo como pieza indumentaria principal, pero que deriva en otras tipologías como el manto, las tocas, tocados o gorros. Por lo que no es baladí aquello que las mujeres llevan sobre su cabeza en los libros de trajes.

En este momento, hemos de matizar al tipo de prendas a las cuales la palabra *velo* hace referencia, ya que etimológicamente, se entiende como capucha, como pieza que cubre o vela la cabeza, por lo que nos movemos ante un abanico de prendas mayor que el reconocido velo de seda semitransparente. En la definición de velo pues, se incluyen todas aquellas tipologías de mantos que tienen un carácter de capa y que se colocan sobre la cabeza. Por otro lado además estarían los gorros y tocados de diversa índole⁵⁸.

Desde la Antigüedad Clásica la veladura de la cabeza tendrá un significado ritual y ceremonial tanto para las mujeres como para los varones. En el caso de las mujeres, el velo tendría un claro componente de género, pues estará en relación a su sexualidad y estado civil, respondiendo en términos de su dependencia respecto al marido. La cultura hebrea igualmente, desde tiempos ancestrales, protegerá el honor de las mujeres mediante su velado, hecho que posteriormente adoptó el cristianismo, y algo más tarde

⁵⁸Susanna Burghartz, "Covered Women? Veiling in Early Modern Europe", *History Workshop Journal* no. 80 (2015): 3.

en el tiempo, el islam. Todo esto responde a un proceso de sincretismo cultural que tendrá lugar en Europa, Oriente Próximo y el Norte de África entre la antigüedad y los primeros años de la Edad Media, en el centro del cual se verán inmersas las mujeres⁵⁹.

Para la filosofía cristiana las mujeres han de mostrar honestidad en público cubriéndose la cabeza, tomando así conciencia de su estado de impureza. Durante los años del Medievo la regla que predominó fue la reinterpretación que en el siglo III, Tertuliano hace de la *Primera Carta a los Corintios* según San Pablo. Concretamente, del pasaje referente al velo en las mujeres, donde se especifica que aquella mujer que no cubra su cabeza estará deshonrando tanto a Dios como al marido⁶⁰. Pero San Pablo en su texto se refiere a las mujeres casadas y en el momento de la oración, siendo Tertuliano quien endurezca la norma, extendiéndola a todas las mujeres cuando anden fuera de casa. En *De virginibus velandis*, el citado padre de la iglesia, estimaría que tomando ejemplo de las vírgenes consagradas a Dios, todas las mujeres que entrasen en la edad adulta deben velarse⁶¹.

Es por ello que para Maria Giuseppina Muzzarelli, Tertuliano será el precursor del velo en el occidente cristiano. Sin embargo, la costumbre vendría incluso antes que la regla. Es decir, éstas se cubren la cabeza por cuestiones prácticas y culturales, mucho antes de la llegada del cristianismo, por lo que tenemos que entenderla como una práctica fuertemente arraigada. Un uso que el cristianismo reinterpreta en sus textos para justificar la debilidad e inferioridad femenina. Esta tradición mantiene una relativa continuidad durante los siglos del Medievo europeo, aunque no parece que haya un cariz estricto sobre el cubrirse⁶². Costumbre que por supuesto, alcanzará a los siglos del Renacimiento y se extenderá mucho más adelante en el tiempo. En el caso de España e Italia hasta el siglo XX encontramos ejemplos de algunas mujeres que cubren su cabeza con el velo o que entran cubiertas a la Iglesia. Y ni que decir tiene el caso de las *Cobijadas* de Vejer de la Frontera, símbolo indiscutible de este pueblo gaditano.

⁵⁹Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani, y Gabriella Zarri (Eds.), *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo medioevo-prima età moderna* (Il Mulino: Bologna, 2014); *A capo coperto. Storie di donne e di veli* (Il Mulino: Bologna, 2016), cap. 1, e-book. Aunque las tres religiones del libro no sean las únicas que se adhieren al uso del velo por parte de las mujeres, son las que nos sirve aquí señalar.

⁶⁰En Muzzarelli, *A capo coperto...* cap. 2, e-book, se especifica capítulo 11, versículos 2-16 de la Biblia.

⁶¹Sergio Guillén Arró, "La crítica cristiana a la riqueza y ostentación femenina en el siglo III", en *Antigüedad in progress... Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, Coords. Pedro D. Conesa Navarro et. al. (Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017), 763-772.

⁶²Muzzarelli, *A capo coperto...*, cap. 2, e-book.

Es por tanto en la Edad Media donde se inician los primeros debates respecto al uso del velo, que tendrán que ver con la suntuosidad y exuberancia del mismo, con la riqueza de los materiales que las mujeres eligen para confeccionar estas piezas indumentarias. Este atavío provoca un conflicto entre las primeras legislaciones suntuarias y la regulación moral, pues las mujeres adaptan este *condicionamiento* vestimentario para hacerlo parte de su identidad, para mostrar riqueza y posicionamiento social, pues muchos de estos velos eran tan lujosos que parecían verdaderas obras de arte. En el norte de Europa se popularizan lujosos velos sobre tocados corniformes y frentes afeitadas.

En la Europa mediterránea cristiana parece que el velo –igual que los tocados– nunca fue tan extravagante, pero en su particular, a finales de la Edad Media en las ciudades-estado italianas, empiezan a verse ciertas prácticas de consumo que tienen que ver con el uso del velo y que continuarán durante todo el siglo XVI. Por ejemplo, en algunos libros de cuentas de vendedores y artesanos del textil en la ciudad de Bolonia entre los siglos XIV y XV, se observa un aumento de la demanda de piezas de tela cuyo fin era la confección de velos de seda, blancos y sencillos en su gran mayoría, desprovistos de grandes decoraciones. Esto demuestra por un lado la necesidad del uso de piezas de seda visibles por parte de las mujeres que no eran necesariamente nobles; y por otro, el aumento del consumo en el textil y la producción de piezas derivadas de la seda⁶³.


Centrándonos en el siglo XVI, parece que la *tradición paulina* tomó mayor fuerza en la Europa mediterránea, auspiciada por los manuales de moral y conducta, en los que probablemente influyeron tanto los conflictos étnico-religiosos, como la concepción del cuerpo femenino. El velo reforzará la relación simbólica entre las mujeres, la virtud y la sexualidad femenina, propiedad de los varones, reflejando en muchos casos el estado civil de las mujeres. Esto lo hemos observado bien a través de los distintos arquetipos femeninos analizados en este capítulo, donde muchas aparecen veladas de diversas formas e incluso cubiertas mediante mantos más o menos gruesos.

Pero el velo en el Renacimiento continúa teniendo un fuerte condicionamiento de clase, y encuentra un lugar relevante entre las mujeres de la élite social, convirtiéndose en un objeto de lujo y un verdadero marcador de la diferencia, tal y como hemos visto en el caso de las matronas. En este punto, el deseo de suntuosidad

⁶³Angela Orlandi, “Impalpabili e trasparenti: i veli bolognesi nella documentazione dantiniana” en *Il veli in area mediterranea fra storia e simbolo*, 307-324.

supera aquel precepto normativo de velarse. El velo de seda se vuelve parte de la indumentaria femenina más exclusiva, en ocasiones bordado con hilos de oro, brocados y pasamanería. Las nobles matronas de las ciudades-estado italianas engalanan sus cabezas con hermosos velos de gran tamaño, recargados de lujosos detalles. Una *performance* que forma parte del escaparate del poder y la riqueza que ostentan en el seno de la élite social de las urbes.

Un buen ejemplo de virtud y posición social a través del velo se muestra por ejemplo en el caso de la *Noble de Padua* de Cesare Vecellio (55.4). El autor especifica todos los elementos del peinado, rico y decorado con elementos suntuarios de enorme valor: flores naturales y de seda, joyas, perlas y oro. Así como el peinado trenzado, cuyo simbolismo nos habla de tiempo y dinero invertido en la cabellera. Un espectáculo suntuoso sobre la cabeza. A esto se une un amplio velo de seda decorado con motivos de oro. Tanto la decoración de la pieza como su tamaño hacen alusión al estatus y el poder adquisitivo de esta noble.

 <p>55.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H215v. E.156. Figura femenina sin descripción. Se corresponde con la <i>Noble Paduana</i>. H216r. Hoja con texto. Página 157. <i>Nobile padouana moderna</i> [texto]. <i>Nobilis mulier patauina</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano <i>Le Gentildonne Padouane mutano spesso il modo del vestire: et al presente usano di accommodarsi la testa con le trezze di maniera che fanno nella fronte un corno alquanto voltato nella fronte in dietro, et ornato di fiori fatti di seta, et con i naturali; oltre che ui aggiungono gioie, perle, et oro. Le uesti sono di seta, broccati ò velluti superbissimi et usano un' amplissimo velo circondato di trine d'oro d'ogni intorno.</i></p> <p>Traducción orientativa Las nobles de Padua cambian a menudo la manera de vestir. Actualmente suelen arreglarse el cabello con trenzas de manera que crean un cuerno que va de la frente hacia atrás, decorado con flores hechas de seda y también naturales. También añaden joyas, perlas y oro. Sus vestidos son de seda, brocados o magníficos terciopelos, y usan un amplio velo lleno de cordones de oro en toda su superficie.</p>
--	--

Aunque la tradición y los condicionamientos religiosos hacen también que plebeyas de distintos grados lleven algún tipo de velo adaptado a su posición y poder adquisitivo, como lo son por ejemplo las sirvientas venecianas cuando salen fuera de casa a acompañar a sus señoras en los quehaceres diarios (*Capítulo 5 – 35.5*). Llama la atención por otro lado el caso de la *Plebeya Genovesa* (56.4), en cuyo texto Vecellio

hace referencia a cómo las mujeres adaptan el velo a distintos tejidos y tamaños para salir a la calle.

<p style="text-align: center;">Plebea Genouefe.</p>  <p>56.4. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H237v. E.178. <i>Plebea Genouese</i>. Tr. Plebeya genovesa. H238r. Hoja con texto. Página 179. <i>Delle donne plebee Genouesi</i> [texto]. <i>Liguris ignobilis vestitus</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le altre donne tanto ignobili, come pouere, e d'ogni altra qualità hanno la miedesima maniera, e proceder delle nobili; ma nel uestir sono alquanto differenti perche hanno per usanza andando fuori di casa portar in capo un pezzo di pano di seta assai sottile, come ormesino, ò taffetano, di colori diuersi come à loro più piacciono, con il quale facendosi una punta in mezo la fronte, si cuprono i capelli, et le spalle.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las demás mujeres, tanto plebeyas como pobres, de cualquier estatus, tienen la misma manera de proceder que las nobles; pero en el vestir son diferentes, ya que tienen la costumbre de llevar fuera de casa un pañuelo de seda en la cabeza, de sutil seda, ormesino o tafetán, de distintos colores, como más les guste, con el cual desde la frente se cubren el cabello y la espalda.</p>
--	--

Hasta ahora por tanto, hemos visto cómo el velo tiene por un lado, un valor moral en tanto que responde a la filosofía cristiana en referencia a la supeditación de las mujeres a los varones, que deben mostrar una clara situación de inferioridad e independencia. Esto refuerza el esquema antagónico María-Eva, en el que las mujeres honestas se cubren, mostrando su responsabilidad frente al pecado de la *primera mujer*. El modelo a seguir será precisamente el de la Virgen María, sobre cuya figura de humildad siempre aparece un velo, en ocasiones tan sutil que pueda resultar casi imperceptible, como en la pintura de *Santa Ana con la Virgen y el Niño* de Leonardo (20.4). Por otro lado, el velo responde a la necesidad social de diferenciarse, convirtiéndose en un marcador de clase y en un objeto de deseo⁶⁴.

Pero, estos no son solamente los significados que el velo va a representar, pues este objeto se mueve entre valores ambiguos de modestia y seducción. Y es que el velo, por su propio condicionamiento moral, por su significado en relación con la sexualidad

⁶⁴Esta materialidad del velo como objeto de valor, también puede apreciarse en el estudio de los ajuares, como bien apunta Israel Lasmariás Ponz en *Cada uno en su traje. Vida cotidiana y prácticas indumentarias en Aragón en la Edad Moderna* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, tesis doctoral, 2021), 255. Según su análisis sobre los ajuares en el ámbito aragonés, los velos que aparecen se caracterizan por ser suntuosos, caros y valiosos.

prohibida, se convierte en un elemento de atracción e incluso de seducción, por lo que su carga metafórica va más allá de la norma cristiana. El velo atrae por su ocultación, por su carácter erótico en relación con la propia virginidad o castidad femeninas, porque la mujer que se vela no puede ser tocada, convirtiéndose casi en un fetiche⁶⁵.

Este doble significado entre la castidad y el erotismo entra también en conflicto con la realidad material, y se refleja en algunas prácticas femeninas que encontramos en los libros de trajes. Para el caso de Venecia como vimos anteriormente, tanto las nobles doncellas (5.4-7.4) como las nobles prometidas en matrimonio (14.4), marcan su clase y su estado de virginidad a través del velo. Y es que, si bien según la legislación y tradición veneciana estaban obligadas a velarse el rostro, esto se convirtió también en un problema. Según Giacomo Lanteri, tratadista de la época, el problema radicaba en que las doncellas mientras más se cubrían el rostro, más bajaban el escote. Esto es observable en algunas de las imágenes que hemos visto en el anterior apartado, donde el pecho sobresale voluptuosamente del escote, debajo de una cara velada (5.4 y 6.4). Se trataría pues de ocultar para enseñar.

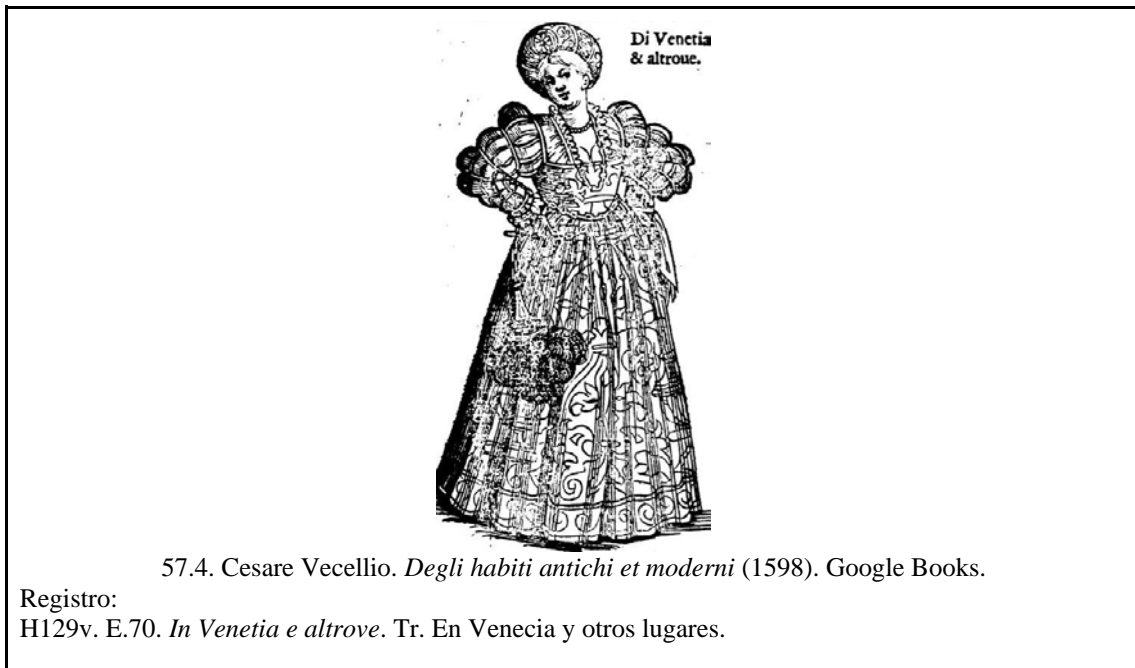
El más llamativo de los casos en Italia es el de las cortesanas, cuyos cuerpos situados en los límites de la moral, van a ser objeto de numerosas prohibiciones y restricciones, entre las cuales por supuesto se encuentra el uso del velo. La prostituta será objeto de críticas y vejaciones, hasta el punto de situarse como el lugar de referencia que constriñe el mal modelo de mujer, el ejemplo a no imitar. Sobre esto continuaremos de manera más extensa en el *Capítulo 5*.

Ahora bien, si el velo constituye una pieza determinante para elaborar un análisis sobre la identidad de las mujeres en el libro de trajes, el tocado en toda su variedad, constituye un objeto igualmente interesante. Como bien mencionamos al principio, las mujeres siempre se han cubierto la cabeza respondiendo a distintos condicionantes sociales y culturales. En el caso del tocado, su uso va a reflejar fuertes diferencias de clase. Esto dará lugar a que observemos el tocado desde perspectivas distantes: el tocado decorativo, el tocado de viuda, y el tocado por cuestiones prácticas.

Respecto al tocado decorativo, correspondiente marcador para las mujeres de la nobleza y la población urbana, encontramos una gran variedad, desde gorros de gran suntuosidad hasta tocados con reminiscencia oriental como el *balzo* (57.4). Este último se basaría en una imitación del turbante turco, cuyo origen sin embargo es italiano. Pero

⁶⁵Gerry Milligan, “Literary Representations”, en *A Cultural History of Dress and Fashion*, Ed. Elizabeth Currie (London: Bloomsbury, 2017), 175-178.

sin lugar a dudas, si alguno sobresale por encima de todos es el *corno ducale* de la *Dogaressa* de Venecia por su valor social y político (30.4).



En segundo lugar, vale la pena detenernos sobre el tocado de las viudas. Las viudas expresan su dolor como bien hemos visto mediante la *performance* corporal. Y en ello tendrá gran importancia la cobertura de la cabeza. Si en algunas partes de Italia las viudas se caracterizan por llevar un manto negro y opaco, en otras zonas observamos prácticas distintas. Mantener el luto es un privilegio para las mujeres de la nobleza, y conlleva la creación de una imagen pública que vaya en consonancia no solo con el dolor, sino también con el valor moral que implica la viudedad como parte de la pérdida de identidad, en especial en las mujeres de la nobleza, ya que el enlutado demuestra el poder del marido sobre la esposa aún después de muerto. Vestir el luto sin embargo significó para las mujeres de la élite social, un halo de independencia entre los miles de constreñimientos a los cuales debieron enfrentarse⁶⁶.

Una pieza muy extendida será el *attifet*, un tocado consistente en una toca con forma de corazón en los extremos de la cabeza y que podía culminar en punta, bien por el propio tocado, bien por un velo. Si fue muy característico de las nobles, conocido además como una de las señas de identidad de Catalina de Médici, su uso se extenderá a otras mujeres con cierto poder adquisitivo, atendiendo a distinta variedad de materiales.

⁶⁶Como veíamos en el primer apartado, la situación de la viuda era muy diferente dependiendo de su estatus social. Vigil, *La vida de las mujeres...*,195.

Es más, el *atifett* será el tocado distintivo a finales de siglo, y su uso se extenderá fuera del luto como evolución de otros tocados como el *arcelet* (ovalado) y el tocado de gable (apuntado)⁶⁷.

Por otro lado, también encontramos el *Griñón*, un tipo de toca que consistía en un velo amplio en la frente y que caía ancho a los lados o con dos tiras (49.4 y 50.4)). En España su variante fue la *toca de viuda*, que se trata del conjunto de varios elementos que se colocan sobre la cabeza y el cuello. En general consistirá en una toca blanca que cubre la frente y el mentón y que deja caer dos tiras de tela a los laterales. En el caso de la Monarquía Hispánica esta pieza servirá a las mujeres de la Casa de Austria para crear una imagen de continuidad, una percepción propia de ellas mismas como matronas representantes de su linaje, por lo que su uso no es ni mucho menos aleatorio⁶⁸. Pero curiosamente, no aparecen referencias a la toca de viuda en ninguna imagen referente a la Península Ibérica. Su conexión con la Monarquía Hispánica la encontraremos en la imagen de la *Matrona de Augsburgo* de Cesare Vecellio, cuyo modelo es tomado precisamente de María de Hungría, tal y como vimos en el apartado de las matronas (43.4).

Finalmente, cabe señalar que lejos del plano simbólico, erótico y transgresor del velo, las mujeres utilizarán otros métodos para cubrirse, y que responderán a distintas actividades cotidianas de la vida de las mujeres. El trabajo y las condiciones materiales, van a marcar las distintas formas en que las mujeres cubren su cabeza por cuestiones prácticas, tanto para recogerse el pelo, como para mantenerlo limpio. El libro de trajes marca esas diferencias llevándolas igualmente al plano simbólico, y exponiéndolas como un claro marcador de clase. Este será por ejemplo el caso de las campesinas, que siempre irán coronadas por un gorro de paja, una cofia, pañoleta, etc. dependiendo si llevan a cabo unas u otras actividades.

⁶⁷Para una evolución desde el *gable* (tocado en punta) y el *arcelet* (ovalado), al *atifet*, véase el proyecto web *Bloshka*: [Http://bloshka.info/2020/09/02/arlet-and-attinet/](http://bloshka.info/2020/09/02/arlet-and-attinet/) <http://bloshka.info/2021/07/01/gable-hood/>

⁶⁸Martínez-Burgos García, “Viudas ejemplares...”, 63-89.

Responder a la norma: arquetipos femeninos en el libro de trajes

Capítulo 5

**RESPONDER A LAS CONDICIONES MATERIALES:
LOS TRABAJOS DE LAS MUJERES EN LOS LIBROS DE TRAJES**

5.1. Las mujeres y el trabajo en el siglo XVI

De manera general la investigación histórica a día de hoy ha demostrado cómo las mujeres han supuesto una fuerza de trabajo al igual que los varones, y que de manera cotidiana, han realizado labores de variada naturaleza. Un cambio de perspectiva que ha tenido lugar gracias a que los paradigmas historiográficos han cambiado a lo largo de los años. Primero, haciendo visibles a las mujeres en el discurso; segundo utilizando la categoría género para acercarnos a las relaciones entre varones y mujeres; y tercero, cambiando los parámetros de estudio respecto a lo que se ha venido considerado trabajo. Una labor impulsada, por supuesto, por la historiografía feminista¹. En este menester, hemos de tener en cuenta algunos conceptos antes de iniciar un análisis exhaustivo sobre la representación de los trabajos de las mujeres en el libro de trajes. Por tanto, hemos de responder una serie de cuestiones generales que facilitarán nuestro trabajo a la hora de rasgar sobre nuestra fuente.

En primer lugar: *¿Qué se ha considerado trabajo respecto a condicionantes de género y cómo ha cambiado dicho paradigma en la historiografía?* El sesgo historiográfico procede del hecho mismo de haber considerado trabajo a unas actividades y no a otras, particularmente, aquellas actividades que tendrían que ver en una supuesta división sexual del trabajo. Dicha división sexual se asentaría en dos tipos de labores: aquellas *reproductivas*, cuya carga se ha supuesto de manera exclusiva a las mujeres, y dentro de las cuales no solo se encuentra el hecho de engendrar, sino el cuidado mismo de los hijos y del hogar; y aquellas *productivas*, asociadas a los varones, y que tendrían que ver con el trabajo remunerado fuera del hogar. Esto ocurre porque históricamente en la sociedad occidental se ha entendido de un modo tácito esta división sexual que ha situado a las mujeres en el plano reproductivo y a los varones en el plano laboral. Pero nada más lejos de la realidad. A día de hoy sabemos que las mujeres han trabajado de todo y en todos los lugares, y que además por supuesto han trabajado para y en sus hogares, contribuyendo tanto a la economía como al mantenimiento del hogar.

Sin embargo ambos hechos han supuesto una invisibilización, primero porque en la mayoría de los casos, la actividad laboral productiva de las mujeres ha quedado oculta por las fuentes, dado que éstas siempre han estado mayoritariamente atadas a su estado civil, hecho que hemos estudiado en profundidad en el capítulo anterior. Y

¹Para un estado de la cuestión véase “Ganarse la Vida: conversaciones sobre género y trabajo”, en *Ganarse la Vida. Género y trabajo a lo largo de los siglos*, Coords. Raúl Ruiz Álvarez, María Aurora Molina Fajardo y Francisco Hidalgo Fernández (Madrid: Dykinson, 2022), 25-42.

segundo, porque aquellas actividades que supuestamente se habrían llevado a cabo por las mujeres dentro del hogar no se habrían considerado trabajo, dado que al no ser fiscalizadas, no se consideran un aporte a la economía del hogar, aunque la realidad es y siempre ha sido, que sin este tipo de actividades el sistema social y económico sería insostenible. Estas ideas preconcebidas sobre las mujeres y el trabajo a lo largo de la historia, han ido rompiéndose con los años gracias a las aportaciones que la historiografía feminista ha venido estableciendo. Si por un lado ha empezado a asentarse la idea de que las mujeres han trabajado de manera continua fuera de la casa, también lo han hecho en su interior, y esto último, también es trabajo.

En segundo lugar: *¿Qué ha supuesto el concepto tecnología en cuanto a los trabajos de las mujeres?* Por tecnología, como bien aprendimos hace unos años gracias a Donna Haraway, entendemos a todas aquellas actividades que, distinguiendonos como seres humanos, requieren un proceso de acción y aprendizaje. Sin embargo, cada sociedad define aquello que entiende por tecnología, y en el caso de las sociedades occidentales, el plano tecnológico ha sido asociado a lo masculino, y por ende, a aquellas actividades supuestamente realizadas por los varones. En este sentido, el concepto tecnología tiene un valor irrefutable en tanto que sirve como elemento distintivo no sólo de género, sino también de clase y étnico-racial. Desde una perspectiva de género, aquellas actividades supuestamente femeninas, se han situado en un escalón inferior, no siendo consideradas tecnológicas, y por ende menos importantes, o con un valor subalterno.

Dicho elemento ha hecho que las actividades llevadas a cabo por las mujeres no se hayan considerado tecnológicas porque la sociedad no les ha otorgado el valor suficiente. Sin embargo, ni todas las actividades supuestamente masculinas han sido bastión exclusivo de los varones y viceversa; y además aquellas labores realizadas por las mujeres han de considerarse como tecnológicas, puesto que implican unos saberes y un conocimiento. Respecto a esto, Francesca Bray ha introducido el concepto de *ginotecnología* (*gynotechnology*), categoría que por un lado permite la identificación de aquellos espacios de trabajo, cultura material o labores asociadas a las mujeres; y por otro, habla de ese nexo simbólico entre las labores que se suponen femeninas y la conciencia social de ello. En este sentido, el elemento moral supondrá un factor clave a la hora de determinar aquellas actividades que deben o no deben ser realizadas por las mujeres, así como la percepción que ha de darse sobre ciertos trabajos no considerados

moralmente aceptables². Por otro lado, la crítica desde el concepto de tecnología nos permite romper con esa dualidad entre *trabajos femeninos* y *trabajos masculinos*, hablando en su lugar de actividades feminizadas o mayoritariamente llevadas a cabo por mujeres, y actividades masculinizadas, o mayoritariamente llevadas a cabo por los varones, ya que ningún trabajo *per se* es masculino o femenino, a excepción del trabajo de las nodrizas³.

Vistas estas cuestiones nos toca ahora preguntarnos: *¿Cuáles eran los trabajos de las mujeres en el siglo XVI?* Si partimos de lo que mejor conocemos, en el contexto europeo sabemos de todo tipo de actividades llevadas a cabo por las mujeres, tanto en zonas rurales como urbanas. El problema ha sido la manera de seleccionar y abordar las fuentes. Respecto a los censos y a las fuentes fiscales, si bien mayoritariamente los varones aparecerán como cabeza de familia, esto no siempre es así, pero el interés a la hora de abordar dicha documentación desde una perspectiva feminista y de género ha llegado poco a poco. En el caso de las mujeres, éstas suelen aparecer como cabezas de hogar en caso de ser viudas o solteras. Decimos suelen porque conocemos casos de mujeres solas con maridos ausentes, como ocurrió en el Cádiz del XVIII debido al fenómeno migratorio americano, que nos permite reconocer cómo no siempre jugamos con realidades inamovibles. Además, por otro lado, como bien ha sido señalado por investigadoras como Concepción Camarero Bullón, el trabajo que las mujeres llevan a cabo en el hogar no es contabilizado en la documentación censal⁴.

Respecto a esto, Anna Vellavitis señala una serie de ejemplos interesantes, como por ejemplo el hecho de que en 1545 en la ciudad de Stuttgart constan un 11% de viudas cabeza de familia y un 5% de solteras cabeza de familia, gracias a los datos extraídos de una tasa impuesta en la ciudad para financiar la guerra contra el Imperio Otomano. Otro caso aún más interesante es el de Venecia a finales del siglo XVI, donde constan 4924 hogares al frente de varones y 935 al frente de mujeres. De éstas, 137 eran prostitutas, lo cual nos dice bastante sobre lo significativo del aporte laboral y económico que la prostitución suponría en la capital véneta⁵.

²Francesca Bray, *Technology, Gender and History in Imperial China: Great Transformations Reconsidered* (Londres: Routledge, 2013), 1-35.

³Anna Vellavitis, *Il lavoro delle donne nelle città dell'Europa moderna* (Roma: Viella, 2016), 16.

⁴Margarita M. Birriel Salcedo, "Jefaturas de hogar femeninas en la ciudad de Granada (1752), I: caracterización demográfica del hogar", en *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, Eds. Antonio Luis Cortés Peña, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Francisco Sánchez-Montes González (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005), 592-604.

⁵Monica Chojnacka, *Working Women of Early Modern Venice* (Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 2001), 16-23. Citado en: Vellavitis, *Il lavoro delle donne...*, 23.

Como caso relevante respecto a otra tipología de fuentes de análisis cuantitativo contamos por ejemplo con la reciente tesis doctoral de M^a Isabel Díez Jiménez, gracias a la cual podemos observar toda una pluralidad de trabajos femeninos a vista de pájaro para las comarcas granadinas de Guadix y Baza. Para ello ha analizado protocolos notariales, libros de cuentas del Hospital Real de Guadix, Memoriales de la Cámara de Castilla y padrones fiscales. Este trabajo nos permite conocer actividades tan plurales y diversas como: mujeres trabajadoras en el mercado inmobiliario tanto rural como urbano, ganaderas, comerciantes, prestamistas, tasadoras arrendatarias, sirvientas, trabajadoras del textil y en la fabricación de cera, velas, miel o jabón⁶.

Ahora bien, el problema con las fuentes como el libro de trajes es doble, ya que si por un lado su interés como documento histórico tiene un recorrido relativamente breve; por otro, tienen la dificultad añadida de que responden a un discurso normativo y concreto, pero no por ello complejo. Por tanto, vamos a aventurarnos en este capítulo a buscar aquellas trazas de representación del trabajo llevado a cabo por las mujeres en los libros seleccionados en este estudio, ya que nos permiten continuar nuestro ejercicio de reflexión en torno a cómo se documenta la diferencia en el libro de trajes, guiándonos en este caso por el trabajo como marcador distintivo entre varones y mujeres⁷.

⁶M^a Isabel Díez Jiménez, *Mujeres y economía en la edad moderna: las tierras de Guadix y Baza (1482-1571)* (Granada: Universidad de Granada, tesis doctoral, 2020).

⁷Aunque consideramos trabajo aquellas actividades llevadas a cabo por las matronas, éstas tuvieron su espacio en el anterior capítulo. Si bien aquí no las tendremos en cuenta cabía aclarar nuestro posicionamiento.

5.2. Responder a las condiciones materiales: los trabajos de las mujeres en los libros de trajes

Si recordamos lo expuesto en los *capítulos 3 y 4*, vimos cómo las categorías otorgan a las mujeres una identidad sexuada que se deriva en un marcador tan relevante como lo es el estado civil; pero que sin embargo los varones sí proyectan una identidad profesional, que se expresa mediante el cargo u oficio. De los libros de trajes estudiados, que recordamos eran Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563 y 1569), Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585), Pietro Bertelli *Diversarum nationum habitus centum* (Vol. I. 1594, Vol .II. 1594, Vol. III., 1596), Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598) y Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane* (1614), encontramos:

Cincuenta términos que hacen referencia a actividades laborales llevadas a cabo por varones; sin embargo solo siete hacen referencia a actividades realizadas por mujeres. Esto supone para los varones un porcentaje de un 87,71%, y para las mujeres un 12,28%. Las cifras confirman todo lo que venimos auspiciando: que el perfil laboral no es relevante a la hora de definir la identidad femenina en el libro de trajes⁸. Muy pocas mujeres aparecen expuestas por su trabajo, profesión o actividad laboral. Pero las definiciones no muestran la complejidad de las imágenes, ya que en sí mismas contienen un sesgo representativo patriarcal. Al no haberse considerado como trabajo las actividades cotidianas que llevarían a cabo las mujeres, éstas se han sepultado en el intertexto de la imagen, o en algunos datos que nos ofrecen los textos en el caso de Cesare Vecellio. Por lo que debemos llevar nuestra lectura más allá.

Desde este posicionamiento hemos podido rastrear ciertas cuestiones sobre la representación y presencia de los trabajos llevados a cabo por las mujeres en los libros de trajes seleccionados. Por tanto, vamos a estudiar aquellas imágenes que nos remiten a trabajos concretos, en ocasiones extrapolables a múltiples contextos, en ocasiones propios de un contexto determinado. De este modo hemos agrupado nuestro análisis en torno a seis grupos: el hilado; mujeres en la compra-venta de productos; mujeres en el servicio doméstico; mujeres en contextos bélicos; las cazadoras finlandesas; cortesanas y prostitutas.

Finalmente, hemos de tener muy en cuenta las sinergias existentes entre el campo y la ciudad, tanto por el intercambio de bienes, como por los movimientos

⁸Téngase en cuenta que para este cálculo no se han tenido en cuenta cargos políticos ni religiosos.

migratorios, ya sean definitivos o estacionales. En este sentido cabe destacar la importancia de la migración de corto recorrido, que se hacía desde zonas rurales a las ciudades en busca de trabajo⁹. Dichas relaciones son observables en el libro de trajes cuando llevamos a cabo un análisis de manera detenida, pero siempre se mantiene un binomio visual ciudad-campo mediante la corporalidad, que modela distintos prototipos femeninos dependiendo si la mujer que se representa pertenece al ámbito urbano o por el contrario es una campesina.

5.2.1. El hilado: una *ginotecnología*

El hilado ha sido siempre una actividad recurrente a la hora de construir la imagen femenina y aquellas labores que se relacionan casi de manera natural con las mujeres. Hace algunos años, M^a del Carmen García Herrero, traía a colación la importancia simbólica de dicha actividad en esta construcción de la feminidad mediante el mito de *Hércules en la Corte de Onfalia* (1537), retratado por Hans Cranach (1.5). Según cuenta el mito, tras asesinar a Ífito, Hermes castigó al semidiós a ser prisionero durante tres años en la corte de la reina Onfalia. Ésta lo obligaría a hilar travistiéndolo con prendas de mujer.



1.5. Hans Cranach. *Hércules en la corte de Onfalia* (1537).
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

La manifestación del hilado se traduce en una división sexual tanto del trabajo, como de los espacios simbólicos que ocupan las mujeres. Para los varones, hilar supone una castración, una ruptura respecto a la masculinidad normativa, que en el caso de Hércules, se manifiesta a través del cuerpo travestido, reforzando el carácter adoctrinador del propio mito. Es por ello que, “Cuando Hércules hila ha enloquecido, él

⁹Ofelia Rey Castelao, *El vuelo corto: mujeres y migraciones en la Edad Moderna* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2021).

y su mundo se han desordenado”¹⁰. Una visión peyorativa que a su vez refuerza la tendencia a la minusvaloración del trabajo femenino, al cual se le ha dado poco valor o importancia precisamente por eso mismo, por ser llevado a cabo por las mujeres¹¹. Sin embargo, aunque esta distinción entre lo masculino y lo femenino queda clara, los imaginarios que envuelven al hilado, como bien apuntaron Ann Rosalind Jones y Peter Stallybrass, tienen un carácter ambiguo en tanto que desde la Edad Media y durante la Edad Moderna, servirían para materializar la llamada dicotomía María-Eva. Por lo que, si por un lado el hilado tuvo un carácter moralizante, también se relaciona con otras prácticas femeninas alejadas de la norma¹².

En primer lugar, encontramos ese modelo mariano, de mujer obediente impulsado por los discursos eclesiásticos, que instaban a las mujeres a la práctica de esta actividad, para mantenerse ocupadas y alejadas del pecado. El hilado pues representó la obediencia, la humildad y laboriosidad femeninas¹³. Es frecuente encontrar la imagen de la Virgen María hilando, especialmente a finales de la Edad Media (2.5). Pero el hilado también se asocia a Eva de manera ambivalente. Si por un lado nos habla del estatismo y domesticidad de las labores femeninas, por otro, hace alusión al pecado en tanto que los primeros seres humanos tendrán que cubrir su cuerpo debido a la desobediencia femenina. Una escena recurrente será aquella de Eva hilando y Adán cavando (3.5).

¹⁰M^a del Carmen García Herrero, “Cuando Hércules hila... el miedo al enamoramiento y la influencia femenina a finales de la Edad Media” en *Historia y Género. Imágenes y vivencias de mujeres en España y América (Siglos XV-XVIII)*, Coords. María Teresa López Beltrán y Marion Reder Gadow (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007), 44.

¹¹Harto ha insistido en sus publicaciones sobre esto Margarita Sánchez Romero, sobre la visión peyorativa que del trabajo femenino han hecho tanto los discursos actuales como el sexismo en la investigación, tratando de desmontar mitos y promoviendo el cambio de perspectiva del discurso historiográfico mediante la investigación arqueológica desde una perspectiva Feminista y de Género. En este sentido véase por ejemplo “La construcción de los discursos sobre las mujeres en el pasado: las aportaciones de la arqueología feminista”, *pArAdigma* 22 (2019): 92-95.

¹²Ann Rosalind Jones & Peter Stallybrass, *Renaissance clothing and the materials of memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 128.

¹³Guy Tal, “Saint or sinner? Enea Vico’s Old Woman with a distaff after a drawing by Parmigianino”, *Source. Notes in the History of Art* 38, no. 3 (2019): 143-157.



2.5. Anónimo. *La Virgen y Santa Isabel hilando* (hacia 1400). Museo Nacional de Arte de Núremberg. Wikimedia Commons.



3.5. Anónimo. *The Hunterian Psalter. Eva Hilando y Adán cavando* (hacia 1170). Biblioteca Universitaria de Glasgow.

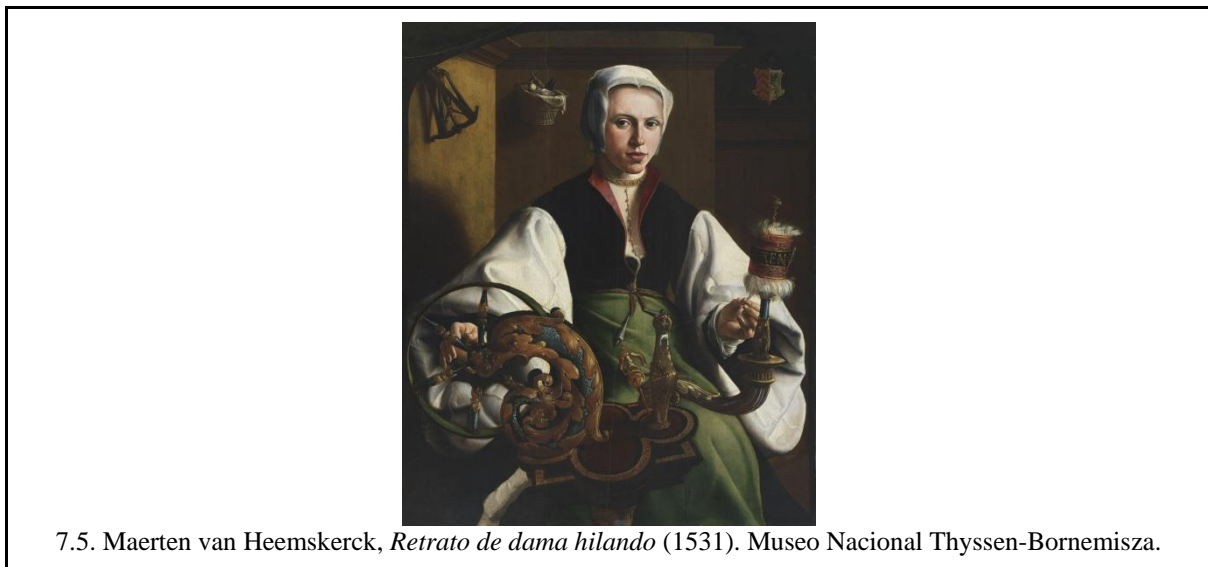
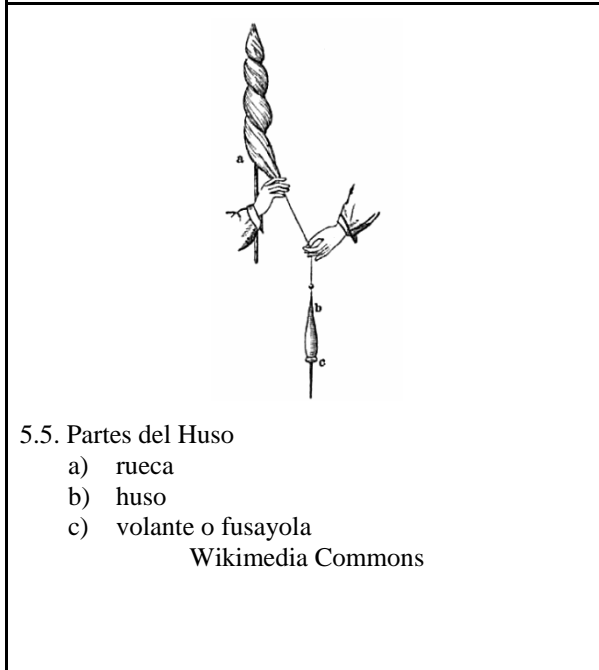
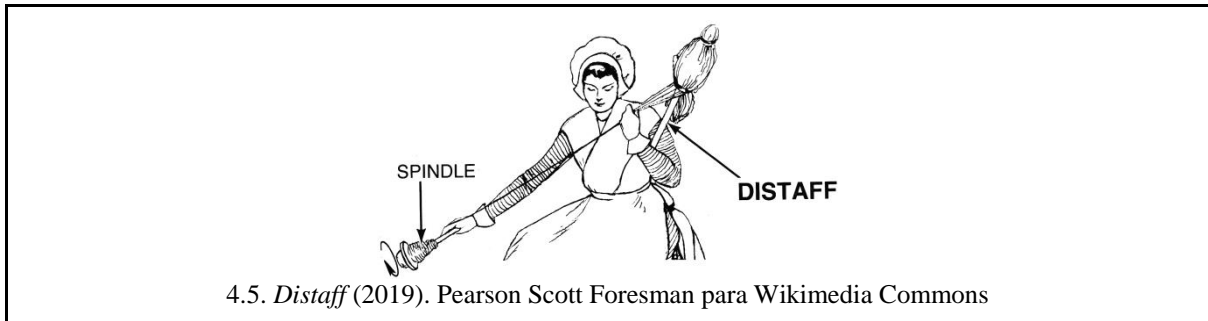
Una ambigüedad que toma forma mediante el *huso* y la *rueca*, como herramientas destinadas a tal fin. En este sentido, hemos de distinguir bien las herramientas pues pueden llevar a confusión. En el caso del huso y la rueca manuales, ambas se han llamado tradicionalmente huso, pero configuran dos partes diferentes.

El huso o *spindle* (como lo encontramos en los estudios anglosajones), es el “instrumento manual, generalmente de madera, de forma redondeada, más largo que grueso, que va adelgazándose desde el medio hacia las dos puntas, y sirve para hilar torciendo la hebra y devanando en él lo hilado”¹⁴. La rueca o *distaff* por su parte, contiene la madeja de fibras textiles y “se compone de una vara delgada con un rocambo hacia la extremidad superior”¹⁵ (4.5 y 5.5).

Caso aparte será la *rueca de rueda* como evolución misma de la herramienta, cuyo huso va conectado a la misma maquinaria. Este tipo de ruecas en lo tocante al siglo XVI, aparecen en aquellas imágenes idealizadas de mujeres hilando como por ejemplo aquellas de los retratos de Maerten van Heemskerck, en la que importantes miembros de las oligarquías holandesas aparecen representadas de manera elegante hilando con una rueca de rueda, que en el caso de la *Dama Hilando* del Thyssen es un exquisito trabajo de artesanía (7.5).

¹⁴Definición según la RAE: <https://dle.rae.es/huso>

¹⁵Definición según la RAE: <https://dle.rae.es/rueca?m=form>



El huso y la rueca por tanto, nos hablan de una complejidad tecnológica asociada a lo femenino, pero también sirven como símbolo y marcador de la feminidad. En este sentido, el huso y la rueca no solo manifiestan el trabajo y la docilidad, sino también de

su utilización como arma improvisada, como en el caso de las brujas (8.5). Incluso se ha utilizado como objeto que hace referencia a la incontinencia sexual femenina y a su necesidad de aplacarla mediante una tarea mecánica¹⁶. Esto es la materialización de esa ambigüedad a la que nos referíamos al principio.



8.5. Alberto Durero. *Bruja cabalgando de espaldas sobre una cabra* (1500). National Gallery de Londres. Wikimedia Commons.

Entonces ¿Qué hay de verdad entre estos imaginarios en lo que respecta a la vida cotidiana de las mujeres? El hilado supuso una verdadera industria en relación al desarrollo del textil, y una tecnología llevada a cabo por las mujeres especialmente en el espacio doméstico y como actividad complementaria. A toda la violencia simbólica que implica el hilado, se suma el hecho de que éste no era un trabajo bien pagado, pues se pensaba que la profesionalización del trabajo femenino alejaba a las mujeres del matrimonio. Se entenderá como un trabajo que o bien permitía a las mujeres contribuir a su propia dote, o que proporciona unos ingresos extra a la economía familiar en aquellas casas donde el dinero hace falta. Por otro lado, el hilado se realizaba también dentro de las labores del hogar, para fabricar la propia ropa¹⁷. Por todas estas cuestiones podemos reconocer al hilado como una *ginotecnología*, ya que tanto en el plano simbólico como en el material, dicha labor se asocia con el plano femenino.

De modo que en la realidad cotidiana, encontramos, además de la distinción de género, el factor de clase como elemento rupturista y diferenciador entre unas mujeres y otras. Simbolizado claramente con el huso y la rueca manuales, como es observable en multitud de grabados como en el de la *Vieja hilando* que realiza Eneas Vico (9.5) a partir de un dibujo de Parmigianino, como en en la *Familia de campesinos* (1642)

¹⁶Jones & Stallybrass, *Renaissance clothing and the materials of memory*, 120-133.

¹⁷Wiesner-Hanks, *Women and Gender...*, 139-144.

retratada por los hermanos Le Nain (10.5), quienes tanto ofrecen al estudio de la vida cotidiana y el espacio doméstico durante la primera mitad del siglo XVII.



9.5. Eneas Vico. *Vieja hilando* (hacia 1544-45). MET



10.5. Hermanos Le Nain, *Familia de campesinos* (1642). National Gallery. Wikimedia Commons

Pero si el factor de clase es importante como indicador de esta labor propia de las mujeres de baja escala social, la vuelta a una lectura de género nos sitúa en el hecho de que el hilado se convierte en un espacio no solo restringido, sino del cual las mujeres no deben moverse. Es decir, éstas serán vedadas de otros trabajos textiles considerados de categoría superior y reservados a los varones, como el tejer. Las mujeres tendrán un acceso muy limitado a las fábricas textiles, por lo que su escasa presencia no estaría ni regulada ni aceptada formalmente. Pero la industria textil no habría funcionado sin esa materia prima inicial, sin esas fibras convertidas en hilo por las mujeres. Esta es una situación que más adelante en el tiempo fue elegantemente denunciada por Velázquez en *Las Hilanderas* (1655-60), (11.5).

Sirviéndose del mito de Aracne, Velázquez introduce este hecho mediante un juego visual ambivalente. En primer lugar hace una clara distinción entre el proceso manual inicial del tejido, el hilo, que es realizado por las mujeres, y el producto acabado, el tapiz, que requiere un proceso técnico al cual éstas, por lo general, no tienen acceso. En segundo lugar parece hacer una reclamación sobre la realidad de las mujeres

presentes en los talleres textiles como una actividad sumergida e invisible, relegadas al hilado, y vetadas de agremiarse y ascender en la profesión como posibles tejedoras¹⁸.

Por el contrario, Rosalind Jones y Peter Stallybrass no hablan directamente de un reclamo desde el taller, sino que apuntan que en la obra se aprecian dos espacios diferentes: el taller y la casa, haciendo alusión al espacio doméstico como primer lugar en el que se inicia la actividad industrial. Se sirven de la propia organización de la escena que aparece en primer término, pues las mujeres no se encuentran en un aparente contexto industrial, sino que parecen estar reunidas en una casa. Esta última a nuestro parecer es la lectura que más se ajusta a nuestra perspectiva¹⁹.



11.5. Diego Velázquez. *Las hilanderas o la Fábula de Aracne* (1655-60).
Museo Nacional del Prado.

Aún así, independientemente de ese juego de espacios que bien podría ser incluso una alusión a ambas cuestiones dentro de la genialidad creativa del propio Velázquez, el consenso ha determinado que el trabajo femenino y su importancia dentro de la actividad textil es uno de los temas principales que encierra la obra. Otros temas apuntan a esa necesidad de reconocer a la artesanía como base para la creación artística, pues sin el hilo, no era posible la fabricación de los tapices, considerados verdaderas obras de arte. Postura igualmente novedosa ya que esta cuestión sería la base ideológica del conocido movimiento *Arts & Crafts* que tuvo su desarrollo a finales del siglo XIX e inicios del XX.

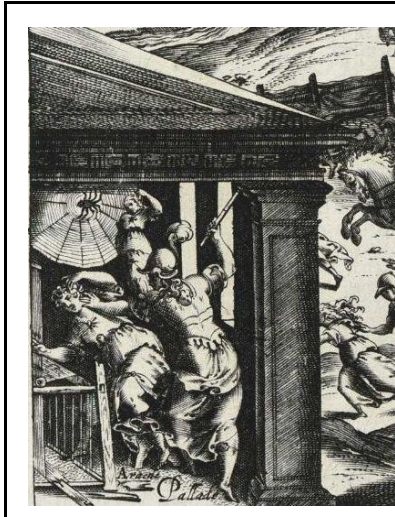
El mito de Aracne, reconocible por el tapiz que observamos al fondo de la obra articula todo este discurso en el que hablamos de distinción social, representada por

¹⁸Museo del Prado, sección dedicada a *Los trabajos de las mujeres* <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/los-trabajos-de-las-mujeres-en-el-museo-del-prado/ca4d2d09-0b66-4ff1-ad36-30980f2adda2>

¹⁹Jones & Stallybrass, *Renaissance clothing and the materials of memory...* 89-103.

Atenea como diosa, y Aracne como artesana, y de diferencia sexual del trabajo, pues Aracne es convertida en araña debido a sus pretensiones como tejedora y artista.

Finalmente, aunque no representa una correlación respecto a esta problemática, cabe mencionar un grabado que Giacomo Franco realiza sobre el mito de Aracne para una edición de la *Metamorfosis* de Ovidio, ya que demuestra cómo la mitología está presente, se estudia por los autores, se retrata, y se utiliza como herramienta²⁰.



12.5. Giacomo Franco
Detalle de grabado sobre el mito de Aracne (1584).
BNE

Pasando ahora a la representación que el hilado tiene en los libros de trajes, cuantitativamente, no encontramos una enorme cantidad de imágenes que hagan alusión al hilado, aunque sí es la actividad más representada, apareciendo en los libros de Ferdinando Bertelli –ambas ediciones–, Bartolomeo Grassi y Cesare Vecellio. Desde un análisis cualitativo, las imágenes que encontramos de mujeres hilando entrañan aspectos simbólicos complejos dentro de esa ambigüedad a la que hemos aludido. El prototipo de mujeres que aparecen hilando son reconocibles por su estado social, bien de las clases bajas urbanas, bien como campesinas, y siempre se utilizan el uso y la rueca manuales.

²⁰Giuseppe Orologgi, *Le metamorfosi di Ouidio* (Venecia: impresso por Bernardino Giunti, 1584).



13.5. Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1529)

Traducción de José Luis Casado Soto:
Lámina 18. Así van las mujeres en Galicia a casa de las hilanderas y al campo. Trachtenbuch. Estudio Científico.



14.5. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium* (1563). BNE

Registro:
 H36r. Lámina 32. E.32. Dalmatica uxor. Esposa de Dalmacia.

La primera imagen que encontramos, perteneciente al libro de Ferdinando Bertelli (14.5), es cuanto menos significativa, pues como vemos, está sacada del *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz (13.5). Pero si en su autor original, la imagen hace referencia a una mujer de Galicia, Bertelli la sitúa en la Dalmacia, territorio que como bien sabemos, es parte importante para la República de Venecia. Lejos de intentar comprender el por qué de esto, pues nos parece arriesgado el suponer que fuese o no una acción intencionada, vamos a ver cuáles son las divergencias entre una imagen y otra, y las conclusiones que podemos sacar de ello.

En la imagen de Weiditz tenemos a una mujer gallega acompañada por un texto, como es habitual en la obra de este autor, en el cual nos dice que se trata de una campesina, que además realiza labores de hilado de manera comunitaria, junto a otras mujeres. Visualmente, llama la atención irremediabilmente el tocado, que está coronado por tres husos. Todo esto nos cuenta una serie de cosas, ya que las investigaciones han apuntado la importancia que el textil tuvo entre las mujeres gallegas pertenecientes al campesinado en la Galicia Occidental, muy ligada a las redes de pesca, por lo que la imagen de Weiditz puede ser más o menos certera y representativa en este sentido. El

tocado puede hacer referencia a esa laboriosidad, a esa importancia del textil en la vida cotidiana de las gallegas durante el siglo XVI²¹.

Sin embargo Ferdinando Bertelli saca la imagen completamente de contexto; primero, porque la sitúa en otro lugar totalmente diferente, privándola de su significado; y segundo, porque se omite el carácter colectivo que supone la actividad del hilado entre estas mujeres. De manera que la propia corporalidad pierde todo su sentido. Y junto a esto, el tocado, que es simplificado hasta el punto de no distinguirse que los elementos que lo coronan son husos, adquiere una dimensión insustancial. Por tanto, aunque suponemos que el hilado supondría también parte importante de las labores de las mujeres en la región de la Dalmacia, la imagen que vemos no se corresponde a dicho contexto.

Pasando al caso de Bartolomeo Grassi, encontramos tres figuras en las que se hace referencia al hilado, pero igualmente se sigue la misma estructura descriptiva, es decir, no se hace alusión al hilado en la definición de la imagen. En el primer caso se representa a una *mujer amatriciana* (6.5), que aparentemente parece una campesina de cierto estatus, ya que el vestido nos muestra a una mujer con algún poder adquisitivo, además del collar que lleva al cuello; en segundo lugar nos encontramos ante una *campesina* de clase algo inferior (15.5), que suponemos es de Borgoña ya que esta es la localización que nos dan las otras figuras que aparecen junto a ella. Curiosamente está de espaldas, lo que nos permite ver cómo se coloca el palo de la rueca en la cintura que le sirve de soporte; y en tercer lugar, una *mujer de Belmont* (16.5), que parece ser también una campesina de mayor estatus, ya que por un lado lleva un cesto de frutas, pero su hábito expresa una situación de cierto acomodamiento.

La estructura de las imágenes por tanto, se repite, así como el hecho de que todas son mujeres casadas. Esto es importante porque el trabajo de las casadas aporta a la economía del hogar, pero el trabajo de las doncellas se entiende como moralmente menos deseable, aunque realmente sepamos que el hilado se practica por las féminas de todas las edades en los hogares que sea necesario.

²¹Ofelia Rey Castelao, "Las mujeres en la Galicia de la Edad Moderna: algunas consideraciones sobre su estudio", en *As voces de Clío: a palabra e a memoria da muller na Galicia*, Ed. Carlos Andrés González Paz (Santiago de Compostela: CSIC & Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2009), 81; y Serrana Rial García, *Historia de las mujeres en Galicia. Siglos XVI al XIX* (Vigo: Nigratea, 2009).



15.5. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:

H23r. Lámina 22. E. 22.

Fig. 3. *Contadina*. Tr. Campesina.



16.5. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE


Registro:

H24r. Lámina 23. E. 23

Fig. 1. *Donna di blalmonte in Lorraine*. Tr. Mujer de Belmont en Lorena.

El caso de Cesare Vecellio es particularmente interesante como siempre debido al texto que acompaña a las imágenes. En este caso contamos con cinco imágenes de mujeres hilando, tres de las cuales analizaremos de manera pormenorizada en los capítulos 6 y 8, ya que pertenecen al contexto de la Península Ibérica y del Continente Americano, aunque nos servirán aquí también como ejemplo visual.

La primera imagen que encontramos es la de la *mujer de Ischia* (15.5), que viene a reforzar ese estereotipo de mujer que hila en las áreas rurales. De hecho el autor especifica directamente que esto es una necesidad, ya que nos sitúa en un contexto muy ruralizado en el cual nos especifica que no hay industria textil y que por ello las mujeres se ven obligadas a hilar y suponemos que en este caso también a tejer sus propias prendas. Con esto, Vecellio separa a las mujeres de esa aportación real que hacen a la industria textil, tanto en contextos rurales como urbanos, a la vez que coloca al hilado como signo de atraso económico, lo que al final se traduce en atraso social.

 <p>17. 5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H283v. E.224. <i>Donna dell'Ischia</i>. Tr. Mujer de Isquia H284r. Hoja con texto. Página 225. <i>Habito di donna dell'Isola dell'Ischia</i> [texto]. <i>Habitus mulierum Aenariam Insulam accolentium</i> [texto] →</p>	<p><i>Le donne della Città e de'uillaggi di quest'Isola sono ordinariamente belle, e gratiose; e per non esser in quel paese arte di seta, nè di lana, filano esse done per la maggior parte, et attendono anco al cotiuar la terra. Si mettono in capo alcuni fazzoletti, ò sciugatori di tela bianca, che scendono sopra le spalle con alcune fragie di seta rossa, ò nera. Portano alcune vesti di tela di lino sottile lunghe fino in terra con maniche larghe assai, attorno alle quali sono attaccati alcuni merletti lauorati di refe sottilissimo. Di dietro cingono un drappo di broccato di seta di colore, e dauanti un grembiale di tela bianca. E lauorato da'piedi di seta rossa, ò nera. Al collo usano alcuni tontini d'argento, o coralli, e poco stanno otiose.</i></p> <p>Las mujeres de la ciudad y los pueblos de esta isla son normalmente bellas y graciosas; y debido a que en este lugar no hay industria ni de la seda ni de la lana, casi todas ellas hilan, así como se dedican a cultivar la tierra. Llevan en la cabeza un pañuelo o pañoleta de tela blanca y alguna franja de seda roja o negra, que cae sobre la espalda. Llevan vestimentas de lino fino hasta el suelo, con mangas también largas, alrededor de las cuales destacan algunas decoraciones de hilo sutilísimo. Por detrás llevan un tejido con brocados de seda y por delante un delantal de tela blanca, decorado con detalles de seda negra o roja. Al cuello llevan algún collar de plata o corales, y no suelen estar ociosas.</p>
--	---

Un segundo caso es la *mujer del Norte* (18.5) que se define como una mujer de mediana condición que lleva a cabo toda una serie de labores de sustento en la iluminación de la ciudad, y además de estos trabajos, se dedican a hilar el lino. El texto, de un matiz casi bizarro, describe a unas mujeres que llevan los trozos de madera en la boca y la madeja de lino en el pelo. Nuevamente aquí, Vecellio se basa en la información de la obra de Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalis* (1539). Del mismo modo que sucedía con la mujer cristiana del norte, vuelve a sacar la imagen de contexto, ya que en la original, la mujer se sitúa en el espacio de una casa, acompañada de un varón que parece ser el marido, en una escena cotidiana. La imagen sirvió a Magnus para ilustrar el modo en que se llevaba a cabo la iluminación en los hogares, con pequeños palos de madera utilizados a modo de antorcha. Así pues, no solo la imagen es descontextualizada sino que el texto remite a estas actividades fuera del ámbito de la casa²².

²²Giulia Calvi, *The world in dress. Costume books across Italy, Europe and the East* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 15-19.



18.5. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).

Google Books.

Registro:

H351v. E.292. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujeres del norte.

H352r. Hoja con texto. Página 293. *Donne Settentrionali* [texto]. *Septentrionales mulieres* [texto] →

Texto en italiano:

Nel Settentrione, e là principalmente doue le notti sono loghe due e tre mesi, usano le donne di mediocre conditione per veder lume la notte, di portare certi legni, i quali ardono à guisa di candele, accomodandoseli in sascetti alla cintura come nel ritratto si vede. Le loro uesti sono longhe, di panno grosso, e cinte con un grembiale, dal qual pende una borsa da tenere achi. In testa accomodano il lino che vano filando per strada e in bocca portano ancora un legno da far lume.

Traducción orientativa:

En el norte, y principalmente allí donde las noches duran hasta dos o tres meses, las mujeres de estatus mediano suelen encargarse de la iluminación, llevando trozos de madera que prenden, y que llevan atados a la cintura como se ve en la imagen. Sus vestidos son largos, de tela gruesa, y enmarcados con un delantal. En la cabeza se ponen el lino que van hilando por la calle, y en la boca llevan uno de los trozos de madera para iluminar.

Por último, observamos tres casos, la *Doncella de Granada* (Capítulo 6 – 75.6), la *Mujer de Perú* (Capítulo 8 – 24.8) y la *Mujer de México* (Capítulo 8 – 27.8), que responden a modelos femeninos alejados de *lo europeo*. Por tanto no solo van a responder como bien veremos al factor de clase, sino también a cuestiones étnicas o raciales. Este hecho de encontrar a mujeres hilando en contextos alejados del centro del discurso hegemónico, parece aludir a un refuerzo de la feminidad prescriptiva en todos los lugares.

5.2.2. Mujeres en la compra-venta de productos

Durante la Edad Moderna, la compraventa de productos fue una actividad altamente feminizada, ya que muchas mujeres vendían en el mercado aquello que se producía en el hogar o en el negocio familiar, así como otro tipo de productos de primera necesidad o bienes de consumo. Por otro lado, las mujeres obtenían todo lo necesario también en los mercados, encargadas de la manutención del hogar. El mercado por tanto, como espacio ligado a todas estas actividades, será un lugar fuertemente ocupado por las mujeres, tanto por aquellas que van a vender sus productos como por aquellas que los compran²³. Trabajos cotidianos, del día a día de las mujeres

²³Bellavitis en *Il lavoro delle donne...*, 118.

que, si bien no tiene una lectura tan explícita en el libro de trajes, están lo suficientemente presentes como para confirmar este hecho también a través de nuestra fuente.

Un primer ejemplo lo encontramos en Bartolomeo Grassi, donde encontramos una imagen que refleja una escena de comercialización, en la que dos mujeres adultas y una niña interactúan en una conversación, donde el centro de la escena se concentra en unos rollos de tela. La mujer que porta las telas probablemente sea una artesana, y aquella otra que coge a la niña de la mano, parece tratarse de una noble o una plebeya de condición media.

Pero la imagen va más allá, hace referencia a una práctica cultural. Si bien Flandes se entiende como una gran exportadora de tejidos, de lanas de gran calidad, éstos mismos también forman parte de la cotidianidad de las propias gentes. De hecho, una parte del consumo cotidiano se orienta a la compra de textiles²⁴. Nos parece esta una manera de mostrar tanto el poder adquisitivo como comercial, y el valor del territorio mediante un objeto de consumo como en este caso es el textil.



19.5. Bartolomeo Grassi. *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro :

H31r. Lámina 30. E.30

Fig. 3 y 4. *Donne di uno castello nella belgica*. Tr. Mujeres de un castillo en Bélgica.

Un segundo ejemplo similar lo tenemos en Pietro Bertelli (21.5). Es el de una vendedora de pan. La imagen nos suscita muchas dudas e interrogantes, ya que está copiada de la obra de Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages*

²⁴John Munro, "Textiles as articles of consumption in Flemish towns, 1330-1575" *Department of Economics Working Paper*, no. 70 (1998): [en línea].

facits en la Turquie (1576), probablemente de alguna de sus ediciones en italiano (20.5).

En el texto de Nicolay no hay referencias en cuanto a este menester:

*Par la figure suyuant se veoit quel est l'habit moderne des femmes macedoniennes*²⁵.

Sin embargo, Bertelli sí hace alusión directa a dicha actividad, dándole importancia sobre la identidad de la mujer que se representa:

Mulier macedonica pane venditis.



20.5. Nicolas de Nicolay. Femme de Macedoine. En *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (1576). BNF.



21.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:
H69r. Lámina 61. E.62. *Mulier Macedonica pane Venditis*. Tr. Mujer macedónica vendedora de pan.

En la propia imagen podemos distinguir lo que parece una especie de pan plano o pan tipo pita. Primero, este hecho conecta la comida con un lugar; y segundo, ofrece una referencia a lo oriental, pues como bien es sabido, el origen de este pan se sitúa en oriente próximo y tiene extensión por todo el este mediterráneo²⁶. Los alimentos pues, también ofrecen un vehículo que delimitan fronteras entre las distintas gentes de los libros de trajes, en este caso una mujer de Macedonia, que en este momento es parte del Imperio Otomano.

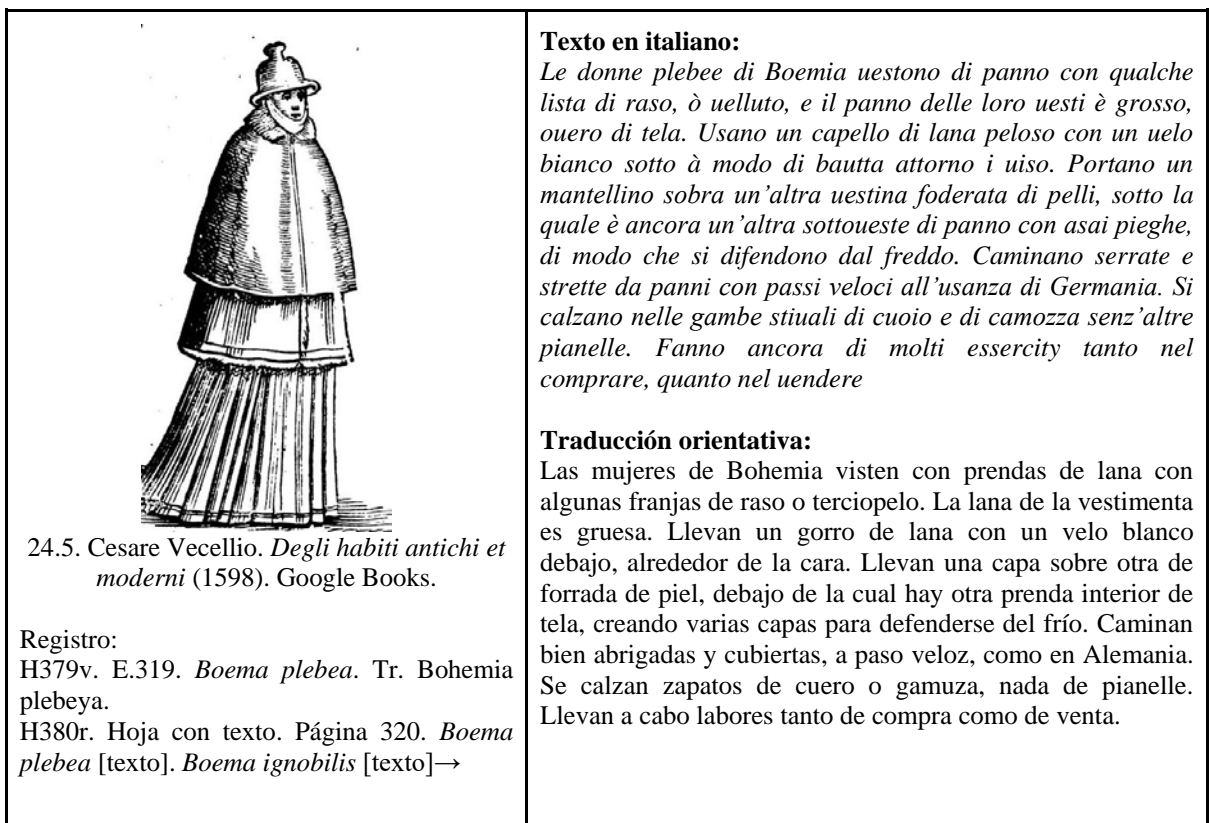
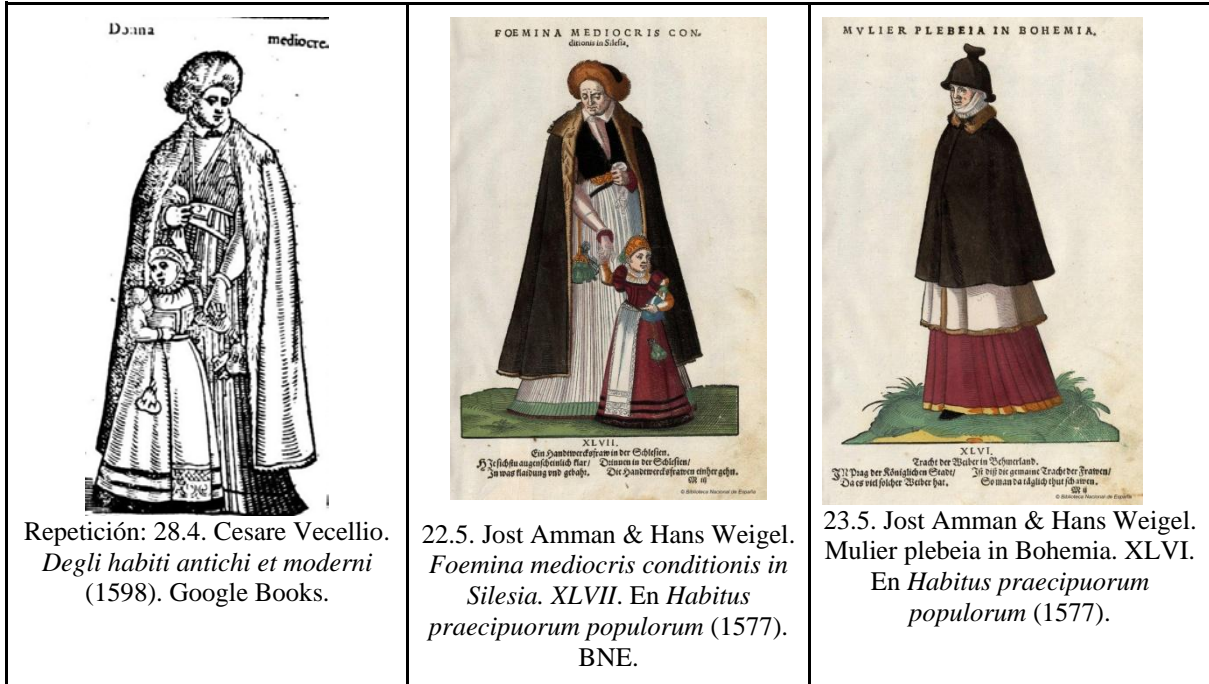
En tercer lugar, Cesare Vecellio también nos brinda un par de casos en los cuales hace referencia directa a una actividad comercial y de intercambio de productos llevada a cabo por mujeres. El primero, ya lo veíamos en el capítulo anterior, la *Donna mediocre* de Silesia (Capítulo 4 – 28.4). En esta estampa, la cual Vecellio copia del

²⁵Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (Amberes: en casa de Guillaume Silvius, 1576), 297. Edición digitalizada BNF:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15200977/f9.item>

²⁶Alan Davidson, *The oxford companion to food* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 629.

Trachtenbuch de Jost Amman y Hans Weigel, el autor pone de relieve la actividad comercial y de intercambio que llevan a cabo las mujeres de Silesia, además de corresponderse con el modelo de madre educadora del que hablábamos, en la que las madres pasan el testigo de sus saberes a sus hijas.



El segundo caso, el de la *Boema plebea* (24.5) referencia la labor comercial de las plebeyas en Bohemia –unidad territorial en la que se inserta Silesia–. En este caso, la imagen también es copiada de Amman y Weigel. Aunque la información de Vecellio al respecto es breve, nos proporciona una referencia a las actividades económicas: *Llevan a cabo labores tanto de compra como de venta*.

Pero sin lugar a dudas, la actividad comercial femenina en el libro de trajes es protagonizada por las campesinas, cuya continuidad está presente en Bartolomeo Grassi (25.5 y 27.5), Pietro Bertelli (26.5) y Cesare Vecellio (31.5). Una de las prácticas llevadas a cabo por algunos sectores del campesinado consistirá en dar salida al excedente de producción, tanto en los núcleos de asentamiento rural como urbano. En estas imágenes vemos cómo las mujeres se caracterizan por llevar productos de consumo cotidiano como aves, huevos, frutas o verduras, cuyo fin es el intercambio o la venta.

Para el caso de los varones también encontramos algunos ejemplos en los que llevan a cabo actividades de compra-venta. Sin embargo en su caso, si serán definidos mediante la labor que realizan, puesto que encontramos el término *cistista* en varias ocasiones y con diversas variantes (28.5). Dicho término hace referencia al objeto que utilizan para portar los productos, que es una cesta, de manera similar a las campesinas. Suponemos que se trata de campesinos ya que en un ejemplo que veremos más abajo leemos esta relación entre los varones campesinos y la venta de productos en el mercado de la ciudad. Por otro lado, en numerosas ocasiones, cuando los varones son definidos como *contadino* o *rusticus*, es decir, campesino, aparecen asociados a aperos para la agricultura, como horcas, cuchillos o palas (29.5 y 30.5). Esta tecnología sin embargo no la encontramos relacionada con las mujeres.


En lo que aquí respecta entendemos que esta actividad comercial se expresa ligada a núcleos poblacionales de naturaleza distinta, ya que en ocasiones las imágenes hacen alusión a una región, y en otras se hace referencia a un núcleo urbano concreto. Huelga decir que sobrentendemos que esta relación a una ciudad se refiere a que dicha figura se corresponde con las zonas rurales más próximas. Esto rompe con las supuestas divergencias entre lo rural y lo urbano que a simple vista parecen proyectar los libros de trajes si son observados de manera superflua. Muy al contrario, la representación explícita de las campesinas y campesinos portando productos derivados del sector primario e indicando su localización en núcleos urbanos, nos permite desterrar dicha visión. Un par de ejemplos en Cesare Vecellio dejan clara dicha circunstancia.



 <p>25.5. Bartolomeo Grassi. <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H9r. Lámina 8. E.8. Fig. 1. <i>Rustica longobarda</i>. Tr. Campesina lombarda.</p>	 <p>26.5. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. III (ed. 1596). BNE</p> <p>Registro: H19r. Lámina 12. E.14. <i>Rustica eius Italiae Partis quam longo bardiam uocant</i>. Tr. Campesina de la Lombardía y de otros sitios de Italia.</p>	 <p>27.5. Bartolomeo Grassi. <i>De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H16r. Lámina 15. E. 15 Fig. 1. <i>Contadina genouese</i>. Tr. Campesina genovesa Fig. 2. <i>Contadina piamontese</i>. Tr. Campesina piamontesa.</p>
 <p>28.5. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. II (ed. 1594). BNE</p> <p>Registro: H22r. Lámina 15. E.17. <i>Cistista siue Baialus epula y italus</i>. Tr. Vendedor.</p>	 <p>29.5. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. III (ed. 1596). BNE</p> <p>Registro: H31r. Lámina 23. E.25. <i>Communis Rusticos Flandriae</i>. Tr. Campesinos de Flandes.</p>	 <p>30.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H252v. E.193. <i>Contadini</i>. Tr. Campesinos.</p>

En primer lugar la *Contadina Triuisina* (31.5). El texto alude de manera explícita a cómo las campesinas recorren largas distancias para llevar sus productos al mercado de Venecia. Sí vemos una distinción dentro-fuera, es decir de aquellas personas que habitan la ciudad, y de aquellas otras que habitan en áreas rurales. Pero también la existencia de una relación económica fluida, dentro de cuyas prácticas, las

campesinas además de vender, obtendrían otros productos para sus propios hogares y/o labores cotidianas, que sólo podían encontrar en la ciudad.

Pero esto no solo sucede en el caso de las mujeres, pues un segundo ejemplo de Vecellio (33.5) nos presenta esta actividad también llevada a cabo por los varones. Sin embargo, en las mujeres se muestra como una actividad continuada mientras que en los varones aparece como un hecho puntual de ciertas festividades. La imagen es muy similar a otra que propone Pietro Bertelli en la que también se especifica claramente que estamos ante un vendedor campesino (32.5).

<p style="text-align: center;">Contadina triuisana.</p>  <p>31. 5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H202v. E.143. <i>Contadina Triuisana</i>. Tr. Contadina trevisana (del Treviso). H203r. Hoja con texto. Página 144. <i>Contadine della Marca Triuisana</i> [texto]. <i>Rustica Taruisina</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>L'habito qui sopra posto è di alcune Contadine, le quali uengono in Venetia al mercato il Sabbato; quando entrano nella città si cauano un grande e largo cappello, che di fuiri portano in testa, e è fatto di grossa paglia. Portano una ueste di sopra ad un'altra tela di color celeste, o bianca con un busto alquanto stretto, il quale allacciano con alcuni cordoncini di seta alquanto largo, acciò si ueda la camicia di sotto bianca, sopra del qual busto hano alcune brocchette d'argento indorate, et auolto alla testa, et al collo hano un uelo bianco di bambagia et perche uengono di fuora, doue sono assai fanghi, si legano alzata detta ueste con una cintura di cuoio sopra un'altra, che n'hanno di sotto; portano sopra le spalle due canestri con pollastri et galline in uno, et nell'altro formaggi et oui et frutti.</i></p> <p>Traducción orientativa: El vestido que aquí se ve es de alguna contadina, las cuales vienen a Venecia los sábados de mercado cuando entran en la ciudad se quitan un enorme gorro de paja gruesa que llevan en la cabeza fuera de la ciudad. Llevan las ropas de encima de tela de color celeste o blanca, con el busto estrecho, anudado con cordones de seda, por donde se deja ver la camisa de abajo blanca. En el corpiño llevan algunos broches de plata, y cubriendo cabeza y cuello llevan un velo blanco de algodón. Y como vienen de fuera, de donde los caminos están embarrados, mantienen recogidas sus vestiduras con un cinturón de cuero; Llevan a la espalda dos canastas con pollos y gallinas en una, y en el otro queso, huevos y frutas.</p>
--	---

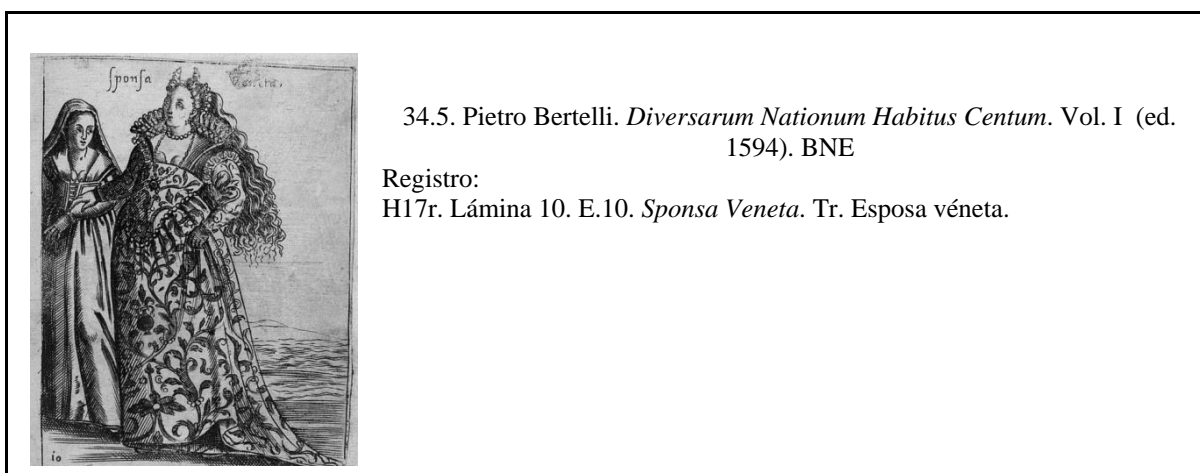
 <p>32.5. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol. I (ed. 1594). BNE</p> <p>Registro:</p> <p>H25r. Lámina 18. E.18. <i>Rusticus recolte uenditor Patauinus</i>. Tr. Campesino recolector vendedor de Padua.</p>	 <p>33.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H203v. E.144. <i>Contadino</i>. Campesino. H204r. Hoja con texto. Página 145. <i>Contadino al mercato di Venetia</i> [texto]. <i>Rusticus Venetiarum Nundinis</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>I contadini, i quali vengono à Venetia dal tempo d'ogni Santi à vender oche, oui, e altre robbe da mangiare, portano il sopraposto habito, il quale è, che in capo hanno un cappellaccio di paglia grossa e una vestina lunga fino a meza coscia di panno ruano, ò berrettino, ò fratesco e portano in piedi alcune scarpe da fango di corame grosso, e si legano alle gambe alcuni stiualacci di cuoio grandi; e sopra la vestina si mettono un ferraiuolo di panno rouano, ò berrettino grosso di poca valuta, con un bauaro lungo, che cade da esso ferraiuolo fino alle spalle; e come nell' imagine si vede, stanno appoggiati ad un loro bastone</i></p> <p>Traducción orientativa: Los campesinos que vienen a Venecia en la Fiesta de todos los Santos a vender ocas, huevos, u otros productos de alimentación, llevan el expuesto hábito. Este consiste en un gorro de paja gruesa y una capa de lana larga hasta media pierna. En los pies calzan gruesos zapatos de cuero para el barro y se atan a las piernas unas grandes piezas de cuero; [...]. Y como se ve en la imagen, van apoyados en su bastón.</p>
--	--	---

5.2.3. Mujeres en el servicio doméstico

El servicio doméstico femenino será una constante durante toda la Edad Moderna. El desarrollo de las ciudades, el crecimiento demográfico y la expansión comercial, extiende las necesidades de mano de obra a las mujeres, que ven en el servicio una oportunidad laboral. Lo cual no quiere decir que el servicio doméstico no estuviese presente en áreas rurales, sino que fue una de las actividades más extendidas entre las mujeres en las ciudades, grandes epicentros de los libros de trajes. Las sirvientas, criadas o trabajadoras domésticas van a constituir un grupo heterogéneo que llevará a cabo una u otras actividades en el contexto no solo de la casa sino también de otros espacios ávidos de este tipo de labores, como por ejemplo el taller del señor. Esto ha llevado a las investigadoras a hablar de una pluralidad del servicio femenino que

tendría lugar en torno a cinco variables: el contexto, la procedencia de las mujeres, el perfil laboral, el tipo de contrato y el salario que percibían²⁷.

En los libros de trajes estudiados, las mujeres del servicio doméstico aparecen en el primer volumen del libro de Pietro Bertelli y en la obra de Cesare Vecellio. En Pietro Bertelli, solo encontramos una estampa en la cual la sirvienta aparece acompañando a una recién casada (34.5). En Cesare Vecellio, se repite una imagen similar, que ya veíamos en el capítulo anterior (14.4) en la cual la sirvienta acompaña a una doncella. Sobre esta práctica el texto de Vecellio ratifica el acompañamiento de las doncellas nobles, igual que lo irán también las esposas de alto rango social, hecho que también nos explicaba el autor en la imagen de la esposa recién casada (15.4). En ambos casos la sirvienta aparece como complemento de la esposa o de la doncella, supeditada a su señora, reforzando la relación de poder entre una y otra. Por otro lado, también acentúa la costumbre de que las mujeres de clase alta nunca van solas fuera de casa.



34.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:
H17r. Lámina 10. E.10. *Sponsa Veneta*. Tr. Esposa véneta.

Por otro lado, en Cesare Vecellio encontramos dos estampas que nos muestran a mujeres del servicio doméstico de manera específica. Sin embargo, antes de verlas vamos a analizar la terminología que acompaña a las imágenes, pues encontramos tres sustantivos distintos que aluden a dicho menester y que nos dan a entender ciertas matizaciones en lo que respecta a esta labor. Los términos que encontramos son los de *Serua*, *Fantesche* y *Massara*.

- El término *Serua* indica a una mujer del servicio. En su origen latino, indicaría una relación de esclavitud, sin embargo parece que en este contexto adquiere el

²⁷Estas divergencias son señaladas por Bellavitis en *Il lavoro delle donne...*, 144-156, e igualmente puestas en relieve por Díez Jiménez, *Mujeres y economía en la Edad Moderna...*, 312-334.

significado de *ancilla* (sirvienta), ya que ésta es la traducción latina que nos devuelve Vecellio en el texto de la imagen (35.5 y 37.5)²⁸.

- Respecto a *Fantesche* su significado es el de una mujer del servicio doméstico, pero también el de camarera, es decir la sirvienta de cámara, o también acompañante de la señora²⁹(35.5).
- *Massara* también se refiere a la mujer que sirve en una casa que no es la propia. Pero igualmente puede referirse a la esposa de *massaio*, campesino que cultiva un *manso*, cuya relación con la tierra podría ser tanto libre como de servidumbre³⁰. Por tanto, tiene un significado ambivalente y en relación también con el estado de servidumbre.

Así que entendiendo las limitaciones lingüísticas que aquí nos acaecen, vamos a analizar las imágenes para obtener conclusiones más claras sobre lo expuesto respecto a la terminología (35.5 y 37.5).

En primer lugar nos encontramos con la imagen de la *Fantesche* (35.5), que en la hoja del texto hace referencia a *Serue e Fantesche ò Massare di Venetia* en italiano, y en latín es simplemente traducida como *Venetæ Ancilla*. Por eso como bien decíamos, si los tres términos tienen matizaciones, el denominador común es que son mujeres que pertenecen al servicio doméstico. En la primera parte del texto, el propio autor hace una distinción entre las diferentes labores que llevan a cabo estas mujeres dependiendo de lo que les sea determinado por la señora de la casa. Aquí entra en juego también la figura de la *matrona*, encargada del gobierno de la casa, que en este caso es llamada *padrona*³¹, en su situación de superioridad frente al servicio doméstico. Vemos cómo el texto refleja ese juego de poder entre unas mujeres y otras.

En la segunda parte del texto, como de manera habitual, encontramos la descripción de la imagen, que de manera concreta se refiere específicamente a esta figura como una *fantesca*, una sirvienta de compañía, que como bien se especifica, acompaña a la señora a los quehaceres diarios. Respecto al hábito se destaca su sencillez y el tono oscuro de la vestimenta aludiendo al *Pauonazzo (Paonazzo)*³², que hace referencia tanto al color, un morado oscuro, como a la propia tela que es de dicho tono. Es interesante también cierta indumentaria como el velo, que junto a otros elementos

²⁸Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana: *Serva*: <https://www.treccani.it/vocabolario/tag/serva/>


²⁹Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana: *Fantesca*: <https://www.treccani.it/vocabolario/fantesca/>

³⁰Treccani. Istituto della Enciclopedia Italiana: *Massaia*: <https://www.treccani.it/vocabolario/massaia/>

³¹*Padrona*: Donna di alto rango sociale che ha alle proprie dipendenze un servo [mujer de alto rango que tiene sirvientes al servicio], TLIO.

³²*Pauonazzo*: 1. agg. Di un colore viola piuttosto scuro [color morado oscuro], TLIO.

como el rosario o el misal, indican una actitud de modestia respecto al acto de acudir a la Iglesia.



<p style="text-align: center;">Fantesche.</p>  <p style="text-align: center;">35.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H175v. E. 116. <i>Fantesche</i>. Tr. Sirvientas. H176r. Hoja con texto. Página 117. <i>Serue e Fantesche ò Massare di Venetia</i> [texto]. <i>Venetæ Ancilla</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Hanno le serue nelle case di Venetia i suoi ufficy distinti ciascuna da per se e perciò sono in maggiore ò minore stima appo le padrone, secondo che à più ò meno degni essercitj sono destinate. Uanno uestite ordinariamente di saiatanè ò lionata, che a Venetia si dice rouana; ò pure d'altro colore alquanto scuro, come pauonazzo, od altro. Portano in testa un fazzoolo di seta bianca quando uanno fuor di casa con le lor padrone alle Chiese, è in altri luoghi, come da Monache, ò da loro parenti. Uanno modeste senza concierito ne ornamento.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las sirvientas, en las casas venecianas, tienen estipulados distintos oficios por los cuales serán estimadas en mayor o menor medida por sus señoras, dado el grado de dignidad de los servicios a los que son destinadas. Van vestidas de manera sencilla de <i>saiatanè</i> o <i>lionata</i>, que en Venecia se conoce como <i>rouana</i>; o tal vez de otro color oscuro como <i>pauonazzo</i> u otro. Llevan en la cabeza un pañuelo de seda blanca cuando salen de casa con sus señoras a la iglesia, al monasterio o a casa de los parientes. Van modestas, sin decoración ni ornamentos.</p>
--	---

Para la siguiente imagen (37.5), Vecellio nuevamente recurre al Trachtenbuch de Jost Amman y Hans Weigel como fuente de información (36.5), y copia directamente la imagen, sin embargo modifica su significado. Amman y Weigel presentan a una criada urbana, de la ciudad de Danzig: *In der stad Danzig* = en la ciudad de Danzig / *Ein dienstmagdt zu Danzig* = una criada en Danzig. Sin embargo Vecellio utiliza esta imagen para señalar una mayor amplitud territorial, situándola no solo en Danzig, sino también en Pomerania y Dinamarca, lo cual simplifica una serie de lugares distantes culturalmente.

En cuanto al texto, en este caso se hace referencia a una *sierva* o *massara*, por lo que entendemos que sus quehaceres estarán orientados a las labores cotidianas del hogar. Por un lado, Vecellio destaca el aspecto físico de la sirvienta, haciendo una anotación a su higiene, lo cual se consideraría algo favorable en el servicio doméstico. Respecto al hábito es importante el dato que nos ofrece el delantal, pues establece una conexión con la cocina, con la actividad que la sirvienta desempeña también en este

espacio de la casa. Aún así el delantal no es ni exclusivo de la cocina ni de las mujeres aunque aquí se nos de dicha referencia, pues muchas profesiones utilizan delantal.

Por otro lado, leemos una definición explícita sobre la tarea de llevar agua a la casa, parte fundamental del aprovisionamiento del hogar. A por el agua se iba a la fuente o al pozo, y esta era una tarea de las sirvientas, las mujeres de las clases populares y los niños³³. Este hecho, refuerza nuestra postura respecto a que la *massara* y la *fantasca* se distinguen en la tipología de sus labores aunque realmente es complejo atinar una sentencia firme respecto a la complejidad lingüística que enfrentamos, tanto en los textos como en las imágenes.

 <p>ANCILLA DANTISCANA.</p> <p>LIX. En Dantiscana in Danzig. Die Frau mit dem Wassertragebalken. Die vier Wassertragebalken tragen. In der Stadt Dantzig man sie führt Über die Duffen Wassertrage. P. 19</p>	 <p>Serua, ò Massara.</p>	<p>Texto en italiano: <i>Questa sorte di serue uanno più pulite, e ornate che possono, e l'habito loro è assai honesto. Portano in testa una scuffia di tela, entro la quale chiudono le chiome. Portano le camicie con lattughe mediocri, e una semplice ueste di panno grosso di grigio, ò d'altro simile con un busto; e si cingono con un grembiale di tela grossa, che serue à nettarsi le mani in cucina. Portano sopra il collo, e le spalle un cappotto corto di panno in luogo di velo. E quando vanno alle fontane, ò a'pozzi per acqua, portano due secchi di legno con molta destrezza, e velocità, entro de'quali portano poi essa acqua.</i></p> <p>Traducción orientativa: Estas sirvientas van lo más limpias y arregladas que pueden, y su hábito es recatado. Llevan en la cabeza una cofia de tela con la que cubren el pelo. Llevan una camisa con lechuguilla sencilla, y una vestimenta de lana gruesa, gris o de color similar. Se ciñen un delantal de tela gruesa que les sirve para limpiarse las manos en la cocina. sobre cuello y espalda llevan un saco corto de paño en lugar de velo. Y cuando van a las fuentes o pozos a por agua, llevan dos baldes de madera con gran destreza y velocidad, en los que portan el agua que recogen.</p>
<p>36.5. Jost Amman & Hans Weigel, <i>Habitus praecipuorum populorum</i> (1577). <i>Ancilla Dantiscana</i>, LIX, BNE.</p>	<p>37.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H404v. E.344. <i>Serua ò Massara</i>. Tr. Sierva. H405r. Hoja con texto. Página 345. <i>Serua ò Massara Dantiscana, Pomerania ò della Danimarca</i> [texto]. <i>Dantiscana ancilla siue Pomerania siue Dacica</i> [texto]→</p>	

En definitiva, encontramos una información relativamente escasa, aunque en lo que respecta a Pietro Bertelli pero sobre todo a Vecellio es esa necesidad de ajustarse a un perfil urbano, situado en la ciudad, lo cual no nos brinda ejemplos más allá.

³³Raffaella Sarti, *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Edad Moderna* (Barcelona: Crítica, 2003), sección de figuras, figuras 24 y 25.

Recordemos que lo que observamos en estos libros parte de una perspectiva muy concreta, en estos dos casos desde una cosmovisión veneciana, y la documentación de dichos trabajos se ajusta a esta mirada.

En cuanto a los varones, no encontramos ejemplos de hombres adultos, pero sí observamos un sesgo de edad respecto al sexo masculino en cuanto al servicio pues contamos con un par de estampas en el libro de Ferdinando Bertelli en las que aparece un paje acompañando a su señor y a su señora (5.6 y 24.6). Sobre este hecho nos acercaremos de manera pormenorizada en el *Capítulo 6*, puesto que las estampas hacen referencia a la Península Ibérica. Por otro lado, reconocemos lo que parece ser un *paje de armas*³⁴, es decir, aquel “paje que llevaba las armas, como la espada, la lanza, etc., para servírselas a su amo cuando las necesitaba” en el libro de Pietro Bertelli (38.5).



38.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE Registro: H56r. Lámina 48. E.48. *Puer Stabularius Germanorum*.

Aún así hemos de dejar clara la importancia de la presencia masculina en el servicio doméstico, y no solo ésto, sino la diversidad respecto a éste menester en las distintas zonas de Europa, cuya heterogeneidad recaía en todas los rangos de edad y sexo, destacando el servicio infantil y juvenil como uno de los más importantes del ámbito doméstico en las ciudades europeas³⁵.

5.2.4. Mujeres en contextos bélicos

Los conflictos bélicos supondrán un hecho omnipresente durante todo el Antiguo Régimen, igual que a lo largo de toda la historia, por lo que igualmente afectarán a las mujeres de uno u otro modo, y estas se verán implicadas en ellos tanto de

³⁴RAE. *Paje de armas*: <https://dle.rae.es/paje#Bi8yZ3l>.

³⁵Raffaella Sarti, “Criados, servi, domestiques, gesinde, servants: for a comparative history of domestic service in Europe (16th-19th centuries), *Obradoiro de Historia Moderna*, no. 16 (2007): 9-39.

manera directa como indirecta. Desde la historiografía, el papel que jugaron las mujeres en los conflictos bélicos estuvo oculto en primer lugar, por el propio silenciamiento que las mujeres sufrieron en el seno mismo de los conflictos; y en segundo lugar, debido al poco interés que la temática reveló hasta las últimas décadas del siglo pasado, cuando las historiadoras feministas comienzan a preocuparse por este hecho³⁶.

Esta retroalimentación entre el presente y el pasado en el que se han silenciado a las mujeres en los conflictos bélicos parte evidentemente de supuestos patriarcales, euro y androcéntricos, y para Joshua S. Goldstein se asienta sobre una serie de parámetros que han coadyuvado a mantener y propiciar estos silencios. Primero, que no se han tenido en cuenta los roles de varones y mujeres en los conflictos bélicos de otros contextos; segundo, que ha habido una discriminación sexista por parte de la historiografía hacia las mujeres que participan en los conflictos; tercero, que muchas discriminaciones se han promovido desde discriminaciones basadas en aspectos pseudobiológicos, como los niveles de testosterona o la distinción entre cerebros. Lo que, en cuarto lugar, pretende unas diferencias innatas entre mujeres y varones que hacen a éstas menos capaces para la guerra; en quinto lugar, un imaginario constante sobre la labor de las mujeres como promotoras de paz; y por último, la femineidad misma como un espacio sobre el cual ejercer la violencia, tanto física, mediante el estupro corporal, como epistémica, en tanto que los discursos utilizarán la feminización del enemigo como un recurso genera para señalar su inferioridad³⁷.

En lo que respecta al Antiguo Régimen europeo, Cristina Segura Graíño distingue dos vías desde las cuales se ha estudiado el papel de las mujeres en las guerras. Por un lado, las mujeres como protagonistas de la guerra, y por otro, las mujeres que acompañan a los ejércitos³⁸. En cuanto a las primeras no sólo encontraríamos a reinas o dirigentes, sino mujeres que están presentes en las luchas, aunque parece que en raras ocasiones empuñaron las armas. El papel de las mujeres fue mayor por ejemplo en los sitios de las ciudades.

³⁶Este hecho es puesto en relevancia por Daniella Gagliani para el caso italiano, en relación al silenciamiento que sufrieron las mujeres tras la sucesión de conflictos tan importantes como las guerras de unificación y las dos guerras mundiales en “Mujeres, guerra y resistencia en Italia. Una reflexión historiográfica y una vía de investigación”, *ARENAL* 4, no. 2 (1997): 198-200.

³⁷Joshua S. Goldstein, *War and gender. How gender shapes the war system and vice versa* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 1-57.

³⁸Cristina Segura Graíño, “Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales”, en *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Coords, Mary Nash y Susanna Tavera García (Madrid: AEIHM, 2003), 147-169.

Respecto a las segundas, ¿qué mujeres acompañaban a las tropas? pues serían prostitutas, soldaderas, cantineras o mujeres que van con sus maridos a la guerra. La presencia de éstas últimas se aceptaba en mayor o menor medida debido a que llevaban a cabo labores de cuidado de los soldados y de mantenimiento de los espacios, como el cocinar o lavar, sin percibir salario alguno. Huelga decir, que todas estas mujeres estarían expuestas a la violencia por parte de los varones, en la que se incluye obviamente, la violencia sexual³⁹.

Sin embargo, ha sido este último hecho, el de vulnerabilizar a las mujeres en los conflictos, lo que ha dado pie a que no se analice en muchas ocasiones el papel activo que tuvieron éstas en la guerra, y que actualmente siguen teniendo. Y es que muchas vieron en la guerra una oportunidad para iniciar de cero, una salida, una alternativa a su cotidianidad o a situaciones de pobreza y marginalidad⁴⁰. Por otro lado, no podemos dejar de señalar el papel que tuvieron las mujeres en el momento posterior a los conflictos, tanto en el poblamiento de los espacios de frontera, con nuevos asentamientos de familias completas, como en las repoblaciones.

Ahora bien, centrándonos en aquello que nos ofrece nuestra fuente, nos encontramos ante una imagen que tiene que se corresponde con el papel activo que tuvieron las mujeres en los conflictos, desde la perspectiva específica que ésta nos ofrece. Teniendo en cuenta la relevancia que supone la presencia militar en los libros de trajes, la alusión a las mujeres en este menester es mínima, de hecho podría pasar por anecdótica.

La imagen que encontramos tanto en Ferdinando como en Pietro Bertelli, la de la *Esposa de un militar alemán* (40.5 y 41.5), tiene su origen en las planchas de Eneas Vico (39.5). La escenificación corporal nos proporciona un breve acceso a la vida cotidiana de las mujeres en lo que respecta a aquellas esposas que acompañaban a las milicias. Observamos a una mujer, cuyo cuerpo encorvado alude a la pesadumbre de la guerra, y todos los elementos que lo acompañan nos hablan de sus labores diarias.

Entre los elementos que porta, lleva una gallina en alusión al propio sustento de huevos y carne, un pincho de asar, sartenes, cazos y cacerolas. Todos nos hablan de aquellos trabajos que llevaban las mujeres a cabo en los campamentos respecto a la alimentación de la soldadesca. Aunque ciertamente una imagen no es todo lo necesario

³⁹Segura Graíño, “Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales”, 154.

⁴⁰Fatuma Ahmed Ali. *Mujeres y guerra: deconstruyendo la noción de víctimas y reconstruyendo su papel de constructoras de la paz* (Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2015), e-book.

para articular un discurso sobre las mujeres y la guerra en los libros de trajes, es importante su reseña, además porque se replica y ello quiere decir que para estos autores el papel que esta mujer juega en lo que quieren mostrar es importante. Por el contrario, Vecellio no documenta ninguna imagen de esta tipología por lo que no contamos con un texto que defina de manera más profunda a esta mujer.



39.5. Aeneas Vico. *Militis Germani Uxor* (1558). BM Rijks



40.5. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium* (1563). BNE

Registro:
H24r. Lámina 20. E.16. *Militis germani uxor*. Tr. Esposa de soldado germano.



41.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. III (ed. 1596). BNE

Registro:
H48r. Lámina 40. E.42. (numeración de la BNE). *Militis germani uxor in castris coquinaria instrumenta secum deferens*. Tr. Mujer de militar germano en campamento con instrumentos de cocina.

De modo que, sin dejar de destacar el valor de lo que significa esta imagen, podemos decir que existe una fuerte segregación sexual en lo que respecta al papel que jugaron varones y mujeres dentro de los ejércitos en los libros de trajes, creando un imaginario que deja a las mujeres fuera de otras actividades que no fuesen el cuidado y el mantenimiento de las tropas.

Esta imagen en concreto hace referencia además al rol que jugaron las esposas de los *lansquenetes* o mercenarios de los tercios alemanes de manera específica, las cuales aparecen en otros grabados de la época, e incluso aparecen juntos marido y mujer (42.5). De hecho en el libro de trajes de François Desprez sí la encontramos definida como *la lansquenette*, con una feminización del sobrenombre masculino (44.5).



42.5 Daniel Hopfer, Lansquenete con su esposa (primer tercio del s. XVI). Wikimedia Commons



La lansquenette.
C'est ce qu'on appelle la Lansquenette aussi
Comme ce gosse, a telle est sa destination,
Comme gosse le peut reconnaître
par le regard de ceste pourtailleur.

43.5. François Desprez, *Recueil de la diversité des habits* (1567). BNF

5.2.5. Las cazadoras finlandesas

Un caso particular será el de las mujeres que aparecen cazando en algunas escenas sobre Finlandia. Estas imágenes aparecen en el libro de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio, y como bien apuntábamos tanto en el *Capítulo 4* como más arriba en el apartado referente al hilado, tendrán que ver con la influencia que la obra de Olaus Magnus, *Historia de gentibus septentrionalis* (1539), tuvo entre estos autores⁴¹.

En la imagen de Bertelli sobre las *Gentes de Finlandia* (44.5) observamos a un hombre y una mujer con arco y flechas que parecen estar cazando en el hielo sobre una especie de esquís. Es relevante el casi inapreciable pero existente escenario que se sitúa al fondo, donde aparecen las siluetas de unas casas. La escena es replicada por Vecellio en su *Hombre y mujer de la Scrifinia* (45.5) en la que sin embargo no

⁴¹Calvi, *The world in dress...*, 13-15.

observamos un paisaje urbano, sino que aporta un terreno angosto y helado. Esto contrasta con la información del texto donde encontramos referencias muy precisas respecto a la localización. Este hecho entraría dentro de las estrategias de devaluación civilizatoria de Vecellio, mostrando a estas gentes fuera de un espacio sedentario. Es interesante que se mantenga esta imagen de un varón y una mujer que aparentemente llevan a cabo actividades en situación de paridad. Sin embargo, la imagen original estuvo acompañada de una figura más, rompiendo por tanto la visión de pareja que se refuerza tanto por parte de Bertelli como de Vecellio.

Sobre la caza a modo general, resulta interesante porque vemos una actividad de mantenimiento de la comunidad que llama la atención no solo por el hecho de que aparezca llevándose a cabo tanto por hombres como por mujeres, sino que se hace referencia a ésta como una manera de procurarse el alimento atrasada en el tiempo. Aunque sobreentendemos que la caza, igual que la pesca, estará presente en la sociedad del siglo XVI de manera generalizada, este hecho de situar a dos personas en mitad de un paisaje angosto cazando, enfrenta la escena al modelo de civilización que promueven los libros de trajes, en los que el protagonismo lo tienen las ciudades y las actividades que se llevan en torno a esta.

El hecho de que aparezcan mujeres cazando no parece llamar tanto la atención en el texto de Vecellio que acompaña a la estampa del *Hombre y la mujer de Scrifinia* (45.5). Sin embargo sí es destacado en el texto que acompaña el grabado de la *Mujer de Biarmia* (47.5), otra región de lo que actualmente es Finlandia. Aquí en primer lugar hay una separación entre varones y mujeres, que aparecen en estampas diferentes. En segundo lugar, sí hay una lectura claramente peyorativa respecto a la relación de las mujeres y esta actividad. Tengamos en cuenta que en el contexto europeo las mujeres ni tan siquiera son bien vistas en profesiones que tienen que ver con cortar, pues existe una relación supersticiosa entre la impuridad de las mujeres y el contacto con la sangre. De hecho no es para nada desproporcionado pensar en esta idea implícita en el texto del autor, ya que se refiere a estas mujeres como monstruosas, y que llevan a cabo hechizos y encantamientos.

En este caso además, la identidad femenina se construye por imitación, a partir de la masculina. Las mujeres *imitan* a los varones. El propio discurso reproduce el hecho de que las mujeres no pueden crear una identidad como promotoras de un aprendizaje y autonomía propias, ya que la caza y el uso del arco son consideradas por el autor como una tecnología masculina. Vecellio se sirve del caso de las cazadoras

finlandesas para fijar los límites epistémicos sobre la posibilidad de que las mujeres hagan y aprendan por sí mismas, y además se salgan de la norma exponiendo una figura monstruosa e indeseable, no tanto para los varones sino para las propias mujeres. Al tiempo que restringe cierto tipo de actividades y cultura material a las mujeres.



44.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol. I (ed. 1594). BNE

Registro:

H70r. Lámina 62. E.63. *Finmarchorum gens*. Tr. Gente de Finlandia.



45.5. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).

Google Books.

Registro:



H355v. E.296. Estampa sin descripción de dos figuras, una masculina y otra femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombre y mujer de Scrifina (Escania)
H356r. Hoja con texto. Página 297. *Huomo & donna della Scrifinia* [texto]. *Vir & mulier Scrifinenses* [texto]→

Texto en italiano:

La Scrifinia è una Regione posta trà la Biarmia e Finmarchia. Gli habitatori di questa Regione per le molte neui, e giacci usano certi legni lisci, piani, e piegati con la punta nella parte dinanzi à guisa di arco di longhezza di otto piedi ne'quali accomodati bene i piedi, vanno velocemente per ogni sorte di monti, valli, dirupi à caccie d'ogni sorte d'animali; e sono assuefatti così le donne, come gli huomini. Si uestono di pelle di orsi, lupi e altre sorte di animali col pelo di fuori, e non uiuino quasi d'altro.

Traducción orientativa:

La Scrifinia es una región que se sitúa entre Biarmia y Finmarquia. Los habitantes de esta región, debido a la abundante nieve y hielo, utilizan ciertas piezas de madera lisa, planos pero con la punta hacia arriba, como un arco de largos, los cuales se colocan en los pies, y van velozmente por cualquier monte, valle o risco, a la caza de cualquier tipo de animal. Y de tal modo van tanto las mujeres como los hombres. Se visten con pieles de animales peludos como los osos y los lobos. No viven casi de nada más.

 <p>46.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H353v. E.294. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombre de Biarmia (Bjarm). H354r. Hoja con texto. Página 295. <i>Huomo di Biarmia</i> [texto]. <i>Biarmiensis vir</i> [texto].</p>	 <p>47.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H354v. E.295. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujer de Biarmia (Bjarm). H355r. Hoja con texto. Página 296. <i>Donna di Biarmia</i> [texto]. <i>Biarmiensis mulier</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donne di Biarmia imitando i loro huomini si diletta anchora esse della caccia, e pescagione. Sono mostruose, e attendono molto à gli incanti e malie. Le loro vesti sono di pelli; e al cappello mettono dauanti in ornamento à guisa di corna. Tirano molto bene d'arco, e le calze e scarpe loro sono simili à quelle de gli huomini.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres de Biarmia, imitando a los hombres, disfrutan cazando y pescando. Son monstruosas, y llevan a cabo hechizos y encantamientos. Sus vestimentas son de pieles; en el gorro ponen un ornamento a modo de cuernos. Son buenas arqueras, y las calzas y los zapatos son similares a los de los varones.</p>
--	---	---

5.2.6. En los márgenes de la moral: cortesanas y prostitutas

De manera general, la prostitución se ha venido abordando como parte de las resistencias y estrategias de supervivencia femenina frente a la pobreza en el Antiguo Régimen. Según apunta Margarita Torremocha Hernández, esta visión un tanto moralizante hacia el tratamiento de las fuentes es lo que ha dado lugar por parte de la historiografía a que se generen ciertos sesgos en la investigación. Pues si bien es cierta la dureza de enfrentar el trabajo sexual para las mujeres bajo un régimen patriarcal que impone el abuso del cuerpo femenino desde múltiples vertientes, no todas las mujeres que ejercían la prostitución o que llevan a cabo trabajos sexuales son parte de una marginalidad social respondiendo a cuestiones económicas y de clase. Lo que sí es más evidente, es la visión peyorativa que se hace hacia esta figura, que bien por necesidad en el seno familiar, por interés político, o por ascender en la escala social, es recriminada en el uso de su cuerpo como una mujer que ha perdido su honra⁴². Estudios recientes

⁴²Margarita Torremocha Hernández, “Donde se recogen las mujeres herradas yncontinentes”. Prostitución: acción y represión social en el Antiguo Régimen”, en *La respuesta social a la pobreza en la*

han arrojado luz sobre el comercio del sexo en algunas ciudades europeas como por ejemplo en Venecia, donde muchas mujeres no eran sujetos marginales pasivos, sino que ofrecían el sexo como mercancía y su cuerpo como herramienta de trabajo, en una transacción bajo decisiones no más propias que las de llevar a cabo cualquier otro trabajo⁴³.

Dicho esto, distinguimos pues entre distintos tipos de prostitución que podrían agruparse en dos: la perteneciente a la marginalidad femenina, muchas veces llevada a cabo como único recurso, otras por obligación; y la llevada a cabo por mujeres de cierto estatus y normalmente habitantes en las ciudades que se valen del servicio sexual como parte de las estrategias de promoción social.

En este sentido, el libro de trajes muestra dos variantes de mujeres que ejercen la prostitución, siempre situadas en espacios urbanos. Estas son las *cortesanas* y *meretrices*, entendidas éstas segundas también como *concubinas* o *putas*. La propia fuente nos muestra la distinción entre unas y otras a través de varias estrategias de representación, proponiendo un modelo aceptable y un modelo marginal de prostituta que no es considerada una *mujer* dentro de los términos estipulados. Esto nos permite observar la prostitución como un fenómeno complejo y que atiende a múltiples factores como ya hemos adelantado.

En primer lugar, hemos de tener en cuenta que los libros de trajes nos hablan principalmente de cortesanas y meretrices venecianas. Excepcionalmente encontramos un caso en Roma, propuesto por Bertelli y copiado por Vecellio, y solo en este último, una meretriz de Bolonia⁴⁴. En segundo lugar, la prostitución se muestra en los libros de trajes como un hecho que forma parte de la cotidianidad, de las estrategias sociales y

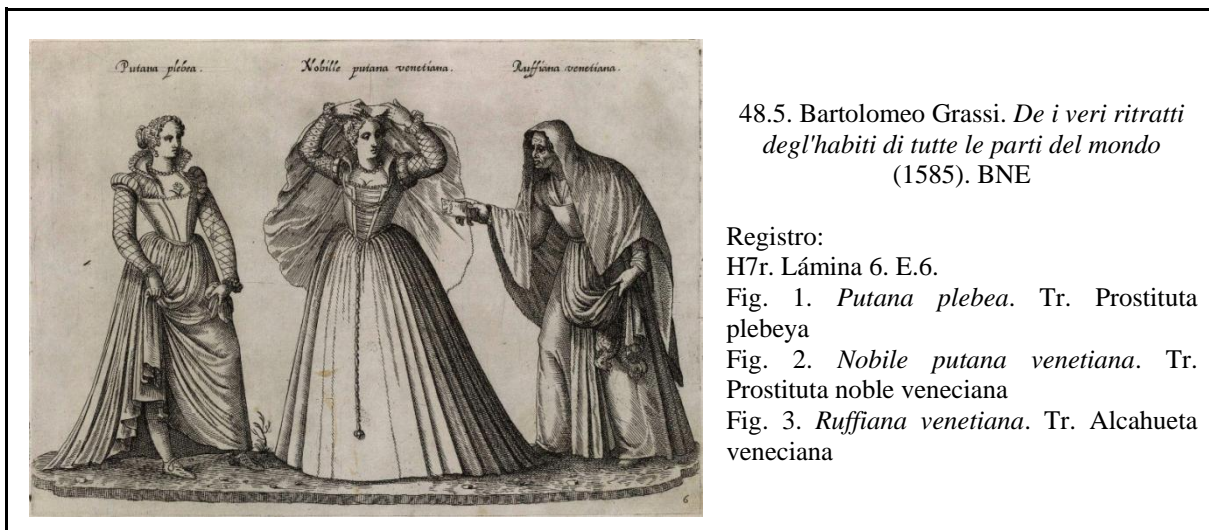
Península Ibérica durante la Edad Moderna, Coords. María José Pérez Álvarez & María Marta Lobo de Araújo (León: Unidad de Publicaciones de la Universidad de León, 2014), 299-330.

⁴³Joanne M. Ferraro, "Making a living: the sex trade in Early Modern Venice" *The American Historical Review* 123, no. 1 (2018): 30-59.

⁴⁴Hay que tener en cuenta por tanto las variaciones respecto al contexto. Para algunos estudios específicos sobre prostitución y vida cotidiana de las prostitutas en la Edad Moderna en diferentes contextos véase María Teresa López Beltrán, *La prostitución en el Reino de Granada a finales de la Edad Media* (Málaga: CEDMA, 2003). Andrés Moreno Mengíbar & Francisco Vázquez García, *Historia de la prostitución en Andalucía* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004). María Eugenia Monzón "Marginalidad y Prostitución", *Historia de las mujeres en España y América Latina, II El mundo moderno*, Dir. Isabel Morant (Madrid: Cátedra, 2005), 379-396. Eleanor Hubbard, *City Women: Money, Sex, and the Social Order in Early Modern London* (Oxford: Oxford University Press, 2012). Amy Stanley, *Selling Women: Prostitution, Markets, and the Household in Early Modern Japan* (Oakland: University of California Press, 2012). Magali Rodríguez García, "Ideas and practices of prostitution around the world", en *The Oxford Handbook of the History of Crime and Criminal Justice*, Eds. Paul Knepper & Anja Johansen (Nueva York: Oxford University Press, 2016). Albrecht Classen, *Prostitution in medieval and Early Modern literature. The dark side of sex and love in the premodern Era* (Londres: Lexington Books, 2019).

económicas de las mujeres. Pero aunque sabemos que afecta a una gran diversidad de mujeres y que tiene múltiples variantes, estas no aparecen reflejadas en libros de trajes⁴⁵. Dicho esto, pasemos a analizar aquellas estampas que hemos encontrado respecto a este menester.

El primero de los ejemplos que encontramos ya nos ofrece las claves en torno a la representación del *habitus* de las mujeres prostitutas, y se trata de una lámina del libro de Bartolomeo Grassi (48.5). Esta nos muestra tanto las distintas clases de prostitución como el esquema representativo que seguirán en los subsiguientes libros.



Encontramos en esta imagen la *Prostituta plebeya*, la *Prostituta noble* o cortesana y además la *Ruffiana*. La *Ruffiana* es una prostituta entrada en edad que ejerce normalmente de alcahueta. El origen de este sobrenombre se encuentra en la *Comedia del Arte* y puede ser equiparado al de *Celestina* para el caso español. Este es el único libro de los que hemos abordado en el que aparece la figura de la *Ruffiana*, y que nos muestra la utilización de terminología literaria para en términos de clasificación social y de la cultura popular⁴⁶.

Analizando la escena en su conjunto, podemos observar cómo las tres pertenecen a la misma clasificación de prostituta, sin embargo, se diferencian por la clase social. Si bien la prostituta plebeya se muestra más explícita a la hora de ofrecer sus servicios, la cortesana proyecta una actitud más alejada de lo impúdico. Pero a pesar de ello, levanta su velo y expone su rostro en público. Así, dos elementos quedan claros

⁴⁵Paulicelli, *Writing Fashion...*, 118.

⁴⁶John Rudlin, *Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook* (London: Routledge, 1994).

en la representación visual de la prostituta que la distinguen del resto de mujeres: el pudor y la intimidad.

Respecto al pudor, podemos ver una ausencia del mismo en tanto que las prostitutas van a ser reproducidas enseñando su cuerpo mediante gestos de insinuación, como levantar su falda o asomar la cabeza bajo la capa. Gestos que las distinguen de los esquemas visuales del resto de mujeres, que aparecen hieráticas o llevando a cabo labores consideradas honestas o dentro de los límites de la disciplina corporal.

En cuanto a la intimidad, la prostituta tiene una vida pública, especialmente las cortesanas, que construyen relaciones sociales gracias a su elocuencia y presencia en círculos políticos y culturales. Este atrevimiento por parte de las mujeres requiere de la privación de un espacio íntimo para el cuerpo en términos de la moralidad prescrita, ya que las mujeres que trabajan con el mismo, transgreden todo lo estipulado por la norma, por lo que el libro de trajes se permite la licencia de hacer visibles ciertas partes íntimas, o explicando de manera explícita partes del cuerpo o los usos de algunas prendas interiores. Unas prácticas textuales que entendemos como una enorme exposición de violencia hacia estas mujeres.

El siguiente caso que proponemos es el de una Cortesana Véneta, que pertenece al libro de Pietro Bertelli (49.5). En esta imagen se materializan estas violencias de un modo cuanto menos sorprendente. Se trata de un *grabado móvil* de una cortesana a la que se le levanta la falda.



49.5. Pietro Bertelli. *Diversarum Nationum Habitus Centum*. Vol.I (ed. 1594). BNE

Registro:
H14 r. Lámina 7. E.7. *Cortigiana Veneta*. Tr. Cortesana véneta [estampa móvil].



[Repetición de imagen]



50.5. *Chapines de gran altura* (fines S. XVI)
Armería real de Estocolmo.
Wikimedia Commons

Lejos de lo curioso y particular que nos pueda parecer el hecho de que a esta cortesana se le levante la falda, regalando al espectador un juego en el que además de la mirada interactúan otros sentidos, lo más relevante es que nos enseña las prendas íntimas de esta mujer. Este pasatiempo nos da derecho a observar sus vergüenzas, que quedan al descubierto de todas las miradas, pues su sexualidad es propiedad pública. Pero la figura de la cortesana va mucho más allá en el plano social de las ciudades, haciendo necesarias otras estrategias que las muestren disidentes. Según la tesis propuesta por Tessa Storey, la honestidad se propone como la barrera que distingue a las cortesanas, aunque en ciertas ocasiones estas pudieron ser consideradas mujeres honestas como lo fue en el caso de Verónica Franco⁴⁷.



Pero en el libro de trajes nos enfrentamos a un modelo de cortesana deshonesto, cumpliéndose el paralelismo entre libro de trajes y manual de conducta. Se nos presenta un modelo de cortesana que transgrede el orden establecido, se define como vanidosa, con una indeseable ambición social y de bienes materiales. Juicios morales que se reflejan mediante los usos indumentarios, ya que el parecer bien como necesidad explícita de las cortesanas las lleva a fracturar la relación semiótica entre estatus, moral y vestido⁴⁸.

Un segundo ejemplo es el de la *Meretriz o Cortesana Romana*, cuya imagen encontramos tanto en Pietro Bertelli (51.5) como en Cesare Vecellio (52.5), que nos ofrece la oportunidad de observar cómo las regulaciones cambian dependiendo del contexto. Dicha imagen, retrotrae al tiempo del Papa Pío Quinto, conocido reformador en el plano moral de la ciudad de Roma. En la descripción de Vecellio vemos cómo las prostitutas deben acogerse a la distinción respecto a las mujeres honestas, aportándonos una clara descripción del hábito que estas deben utilizar. Lo más destacable de dicha definición son la simpleza de los materiales de las prendas así como la ausencia de indumentaria.

⁴⁷Margaret Rosenthal, *The Honest Courtesan : Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice* (Chicago : University of Chicago Press, 1992). Giorgia Marangon Bacciolo, “Las Cortesanas venecianas y la moda” en *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios*. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla: Alfar, 2001) 518-522. Erika Bornay, “La Cortesanae Honestae en la Italia del Renacimiento veneciano”, en *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: coloquio Internacional de la AEIHM*, Coords. María Pilar Amador Carretero & María del Rosario Ruiz Franco (Madrid: AEIHM, 2003), 193-202. Tessa Storey, “Clothing Courtesans: fabrics, signals and experiences”, en *Clothing Culture 1350-1650*, Ed. Catherine Richardson (Londres: Routledge, 2016), 95-107.

⁴⁸Storey, “Clothing Courtesans: fabrics, signals and experiences”, 97.

Este caso se muestra como un ejemplo de orden social en el que se alaba la labor del reformista Papa, que hace frente a una situación que afectaba a la ciudad de Roma. Además este caso nos brinda la oportunidad de observar cómo la legislación afecta al cuerpo, y específicamente a sectores que se mantienen en los márgenes de la moralidad⁴⁹.

 <p>51.5. Pietro Bertelli. <i>Diversarum Nationum Habitus Centum</i>. Vol.II (ed. 1594). BNE</p> <p>Registro: H38r. Lámina 30. E.30. <i>Cortigiana Romanan</i>. Tr. Cortesana romana.</p>	 <p>52.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H83v. E.24. <i>Cortigiane al tempo di Pio V</i>. Tr. Cortesanas en tiempos de Pio V H84r. Hoja con texto. Página 25. <i>Delle Cortigiane conosciute all'habito al tempo di Pio Quinto</i> [texto]. <i>Romanarum Meretricum habitus sub Pii Quinti Pontificatu</i> [texto] →</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le Meretrici ò Cortigiane di Roma al tempo del Pontificato della felice memoria di Pio Quinto, acciò fossero conosciute dalle donne di honore, portauano sotto alcune sottane di seta lunghe fino in terra, sopra le quali era loro lecito portare una zimarra messo braccio piú corta delle ueste di sotto, la quale zimarra dosse di rascia negra simile all'habito vedouile, e fosse alla cciata à trauerso con una banda di cortina bianca. In testa portauano un mezo uelo bianco di cambrai acconcio con la falda, il quale sporgeua tanto in fuori sopra la testa, che copriua tutta la fronte.</i></p> <p>Transcripción orientativa: Las prostitutas o cortesanas de Roma en la época del Pontificado de los felices tiempos de Pío Quinto, para que fueran conocidas por las mujeres de honor, llevaban unas faldas de seda largas hasta el suelo, sobre las cuales les estaba permitido llevar una zimarra más corta que la vestimenta de abajo. Dicha zimarra era de <i>rascia</i> (lana gruesa), similar al vestido de las viudas, y estaba atada por una banda blanca. En la cabeza llevaban un medio velo blanco de <i>cambrai</i> del mismo tejido que la falda, que cubría hasta su frente.</p>
--	--	--

Sin embargo el caso de las venecianas dista mucho de aquellas de Roma, puesto que hablamos de ciudades muy distintas. Aunque la cortesana no se considera una *cortesana honesta* en los libros de trajes, sino que se considera una *cortigiana di lume*⁵⁰, sí se encuentra dentro de la categoría mujer, y así lo vemos en el libro de Giacomo

⁴⁹Vladimyr Martelli “La prostituzione a Roma tra il XVI e il XVII secolo”, *Leussein-rivista di studi umanistici* 2 no. 3 (2009): 119-126.

⁵⁰Inmaculada Caro Rodríguez hace esta distinción entre ambos términos. La *cortigiana di lume* es aquella que se presenta en primer lugar atada a su sexualidad así como se enfrenta al continuo deseo de los varones. En “El término cortesana a través de Verónica Franco”, en *Género y expresiones artísticas y culturales*, Coord. Eva María Moreno Lago (Sevilla: Benilde, 2017), 83.

Franco quien en el texto de la *Cortigiana Famosa* (53.5) especifica que “Entre los cuatro tipos de mujeres, esto es, las nobles, las ciudadanas, las mercantes y artistas, están también las Cortesanas, o mejor dicho, meretrices de alguna riqueza”. Las cortesanas tienen gran protagonismo en el libro de Franco, lo cual dicta la importante presencia de las mismas en la ciudad de Venecia, como símbolos de la vida pública. Encontramos referencias a la excepcionalidad del hábito así como a su animal de compañía, símbolo de cierto posicionamiento social. Las referencias a su sexualidad la definen como una persona de gran lascivia frente a las otras mujeres. Esto lo podemos traducir primero en que el sexo por dinero, por mejora del estatus, o deseo propio, se entiende como negativo, y segundo, la enfrenta como un modelo no deseable de mujer frente a las demás.

Siguiendo con otra estampa de Franco, en la *Cortigiana vestita da inverno* (54.5) encontramos una descripción del vestido más clara, en la que se explica cómo el hábito de invierno de las cortesanas es dorado y que está forrado en pieles de gran valor. Y es que al parecer la importancia que se ofrece ante la opulencia vestimentaria en el prototipo de la cortesana coincide con la realidad material de su guardarropa⁵¹. La violencia en este texto se hace aún más explícita al afirmar que “La cual así vestida va, tiende las redes de la lascivia para coger a los jóvenes incautos que precipitadamente caen en los insidiosos trucos de amor”.

⁵¹Storey, “Clothing Courtesans: fabrics, signals and experiences”, 106.



53.5. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1610). BNE

Registro:

H19r. E.8. Estampa sin descripción en la que aparece una mujer con un perro en el regazo.

H20r. Hoja con texto. Título: *CORTEGIANA FAMOSA*. Tr. Cortesana famosa + texto descriptivo →

Texto en italiano:

Oltre le quattro sorti di donne; cioè di Gentildonne, Cittadine, Mercantesse & artiste, vi sono ancora le Cortegiane, ò vogliamo di meretrici di qualche ricchezza; loquali si vestono superbissimamente come lor pare; eccetto che non gli è permesso andar fuori di casa a luoghi sagri se non andranno col viso coperto; eccetto però se non andassero in gondola, altrimenti cadono nelle pene delle leggi. La figura presente è di Cortegiana, ò meretrice famosa, che suol tener cagnolini di razza Francese, e nella lasciuaia superar qual si voglia altra donna.

Traducción orientativa:

Entre los cuatro tipos de mujeres, esto es, las nobles, las ciudadanas, las mercantes y artistas, están también las Cortesanas, o mejor dicho, meretrices de alguna riqueza. Se visten magníficamente como aquí se ve. Excepto que no se les permite andar por lugares sagrados sin no se cubren la cara, y tampoco se les permite montar en góndola, pues si no en ellas recaigan las multas que dispone la ley. La figura presente es de una cortesana o meretriz de fama, las cuales suelen tener perritos de raza francesa, y en lascivia superan a cualquier otra mujer.



54.5. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1610). BNE

Registro:

H21r. E.9. Estampa sin descripción en la que aparece una mujer.

H22r. Hoja con texto. Título: *CORTEGIANA VESTITA DA INVERNO*. Tr. Cortesana vestida de invierno + texto descriptivo →

Texto en italiano:

Di diuerse sorti lisci non mancano, ne habiti di molti ornamenti alle Meretrici, e Signore dishoneste di questa città, lequali secondo le stagioni sogliono portar diuersi vestimenti. Questa è vna Cortegiana ricca, vestita da verno con veste fodrata di bellissime pelli di gran valore; laquale così ornata, e vaga tende le reti della lasciuaia per prender gl'incauti giouani, che precipitosamente cadono nelli insidiosi lacci d'amore.

Traducción orientativa:

Raramente lisos, no faltan hábitos repletos de ornamentos a las meretrices y señoras deshonestas de esta ciudad, las cuales, dependiendo de la estación, suelen llevar distintas vestimentas. Esta es una cortesana rica vestida de invierno, con un vestido dorado de bellísimas pieles de gran valor. La cual así vestida va, tiende las redes de la lascivia para coger a los jóvenes incautos que precipitadamente caen en los insidiosos trucos de amor.



55.5. Giacomo Franco. *Habiti delle donne venetiane* (1610).
BNE

Registro:

H25r. E.11. Estampa sin descripción en la que aparece una mujer velada que mira directamente al espectador.

H26r. Hoja con texto. Título: *CORTEGIANA VESTITA ALLA FORESTA*. Tr. Cortesana vestida como extranjera + texto descriptivo →

Texto en italiano:

Io credo che se Apelle ritornasse dalla morte alla vita, non saperebbe formar vn'habito, che mostrasse maggior lasciua si quello che ne mostra questo dissegno, ch'è di vna Signora, laquale con venerea Maestà fura gli cuori de gli huomini, & mal'esperti giouani loquiali poi nel fallace & intricato laberinto. Questa Signora suol vestir vagamente, per prendersi in diuerse maniere grata a chi la mira

Traducción orientativa:

Yo creo que si Apeles volviese de la muerte a la vida, no sabría crear un hábito que mostrase mayor lascivia que el que se muestra en el diseño. Es el de una dama que con venérea majestuosidad, roba el corazón de los hombres e inexpertos jóvenes; los cuales, guiados por el desenfadado deseo amoroso, caen en las mentiras y enmarañado laberinto. Esta dama viste con delicadeza para parecer grata a quien la mira.

En la estampa de la *Cortigiana alla foresta* (55.5) encontramos un caso singular. El texto nos define a una mujer vestida como una extranjera, pues siguiendo lo sentado por Eugenia Paulicelli, lleva un hábito de estilo turco. La vestimenta es semejante a aquella de las sultanas, como bien podemos observar tanto en la estampa de la *Favorita del Turco* (*Capítulo 7 – 17.7*) de Vecellio, como en el cuadro de Roxelana de Tiziano, en el que probablemente se inspirase 55.5)⁵².




56.5. Tiziano. *La Sultana Rossa* (1550). John and Mable Ringling Museum of Art.
Wikimedia Commons.

⁵²Paulicelli, *Writing fashion...*, 164-165.

Con esto encontramos una doble problemática, ya que en primer lugar se considera al hábito de las mujeres turcas lascivo respecto al de las europeas, incluso aunque se trate de prendas usadas por la realeza. En segundo lugar, el hecho de vestir estas prendas por parte de las cortesanas genera una desestabilización cultural, pues no se adaptan a las normas suntuarias y vestimentarias. Además el corte del mismo vestido no se adapta a los códigos sartoriales europeos, por lo que rompe con la figura femenina tradicional. Se trata pues de una especie de travestismo de una feminidad a otra que genera incomodidad en el autor debido a su poder de atracción.

Aquí la violencia epistémica sostiene el mayor grado de todos, pues se alude a Apeles como hipotético testigo para reforzar el carácter vulgar de esta cortesana. Una genealogía de varones que describen y definen a las mujeres por su honestidad. Se la expone como una mujer que atrae a los inexpertos varones, que aparecen como sujetos pasivos. De nuevo el vestido funciona como motor del engaño, estableciendo una relación emocional entre el hábito de la protagonista y el sujeto observador.

Un último caso de transgresión suntuaria respecto a las cortesanas venecianas, que transmite igualmente un juego discursivo de violencia epistémica, es la *Cortesana* (57.5) de Vecellio, cuyo hilo conductor es el uso del velo, también presente en la *Cortesana extranjera de Franco* (55.5). Y es que en Venecia, las cortesanas generarán un verdadero problema, ya que al cubrirse pasarían desapercibidas en los espacios públicos, a pesar de que la legislación las obligaba a ir destapadas. Esta práctica es recogida por Vecellio, haciendo referencia explícitamente a la honestidad femenina, que supone un privilegio vedado para las mujeres que ejercían la prostitución.

<p style="text-align: center;">Cortigiana.</p>  <p style="text-align: center;">57.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H165v. E.106. <i>Cortigiana</i>. Tr. Cortesana. H166r. Hoja con texto. Página 107. <i>Cortigiane fuor di casa</i> [texto]. <i>Meretrix extra domum</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Quelle meretrici, che vogliono acquistare credito col mezo della finta honesta, si seruono dell'habito uedouile e di quello ancora delle maritate. Già soleuano la maggior parte d'esse andar in habito di donzelle; usanza non ancora dismessa affatto, ben che usata con modestia maggiore. Di maniera che non potendo star sempre serrate, e coperte con la cappa, che portano e non potendo d'altra parte esser vedute, sono finalmente sforzate scoprirsi alquanto, e è perciò impossibile, ch'elle non sieno conosciute à qualche gesto e perche sono loro prohibite le perle, sono in particolare conosciute per tali, quando mostrano scoperto il collo. Vestono del resto pomposamente: sotto usano brocadelli di seta, como ancora calze ricamate, cosi carpette e camicie.</i></p> <p>Traducción orientativa: Aquellas meretrices que quieren demostrar fiabilidad mediante un aspecto honesto, utilizan el hábito de viuda e incluso de las casadas. Ya incluso solían utilizar el hábito de las doncellas, e incluso lo siguen haciendo aunque con menos frecuencia. De modo que sin poder estar ocultas con el manto que llevan, son obligadas a descubrirse, por lo que se hace imposible el no reconocerlas, especialmente porque aunque les está prohibido llevar perlas, se caracterizan por ellas cuando descubren el cuello. Del resto visten de manera suntuosa, con brocados de seda, calzas bordadas, <i>carpette</i> y camisas.</p>
---	--

Según el texto de Vecellio, las cortesanas se saltan la normativa, tanto respecto a la cubierta de su cuerpo como también en relación a otros usos suntuarios, como el uso de perlas, símbolo de riqueza y posición social, cuya moda tendrá restricciones incluso para las casadas, pues no las podrían utilizar tras más de diez años de matrimonio. Aunque la realidad se enfrentaba a la norma, pues todas las mujeres utilizarán las perlas como elemento de distinción de manera asidua⁵³. Pero sin duda lo más interesante es el apunte al hecho de querer pasar por mujeres honestas, vistiendo como las doncellas, las casadas, o las viudas, como es el caso de la imagen que acompaña al texto.

Gerry Milligan ha apuntado cómo el hecho de hacer referencia al traje de viuda no es casual. Y esto es porque las viudas son vistas como mujeres independientes, tal y como vimos, cuya sexualidad no depende de un varón en muchos casos (*Capítulo 4*). El juicio por tanto se emite también para señalar que las viudas son peligrosas, que pueden ejercer el libertinaje sexual, ser promiscuas y que en definitiva, llevan acciones

⁵³Joanne M. Ferraro, "Making a living: the sex trade in Early Modern Venice", *The American Historical Review* 123, no. 1 (2018): 55.

equiparables a las de las prostitutas. Un juego perverso en el que la violencia discursiva se replica en ambas figuras mediante un círculo cerrado⁵⁴. El velo, como objeto conector en este trueque identitario, hemos de señalar nuevamente ese valor erótico al que hacíamos referencia cuando analizábamos a las doncellas, que tendría que ver con el propio significado sexual que tiene la pieza en sí misma, que pasa a convertirse casi en un fetiche⁵⁵.

Por último, y rompiendo un tanto con la visión tradicional ligada al color amarillo que se ha configurado en torno a las prostitutas, muchas regulaciones a lo largo del XVI remitían a este color, representativo de la marginalidad. Pero el uso de el velo amarillo por parte de las prostitutas parece ser que se convertiría en algo francamente incontrolable, de hecho no encontramos referencias a esto tan siquiera en los textos de Vecellio. Más aún si tenemos en cuenta la diversidad en cuanto a la prostitución, pues las cortesanas tendrán un poder adquisitivo mucho mayor que las prostitutas que ejercían en la marginalidad.


Diferente será el caso de la prostituta o meretriz, que se sitúa en la barrera de lo no humano, fuera de la moral social, debido a ciertos comportamientos que hacen detonar las normas. El ejemplo más claro de esta cuestión lo ofrece la estampa de Vecellio en la que se refiere a las *Meretrici Publiche* (58.5). En primer lugar afirma la gran diversidad en el vestir que pueden tener las meretrices, debido a cuestiones económicas, pues algunas cuentan con cierta fortuna. Sin embargo, otras mujeres con menor poder adquisitivo, no tienen acceso a prendas lujosas similares a aquellas de las cortesanas. Una diversidad en el vestir que fácilmente podría generar confusión, pero que el autor trata de solventar con unas pautas generales para reconocer a las meretrices venecianas según su vestimenta, que responde a ciertas prácticas de resistencia social y cultural.

Nos dice que por lo general usan ropas semejantes a las de los varones: jubón de seda, una camisa de hombre, y sobre ésta en verano utilizan un delantal fino y en invierno un sobretodo de lana. Utilizan indumentos como cadenas de oro y medallas de plata. A esto añade que como prenda interior usan *braghessa*, es decir calzas

⁵⁴Gerry Milligan, "Literary Representations", en *A Cultural History of Dress and Fashion*, Ed. Elizabeth Currie (London: Bloomsbury, 2017), 182.

⁵⁵*Ibidem*, 175-177.

masculinas. También utilizadas por las cortesanas y que son visibles en la estampa móvil de Pietro Bertelli (49.5).


 <p>58.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H172v. E.113. <i>Meretrice publiche</i>. Tr. Meretriz de la calle. H173r. Hoja con texto. Página 114. <i>Meretrice de luoghi publici</i> [texto]. <i>Publicae meretrices</i> [texto] →</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le publiche Meretrice, che stanno nei luoghi infami, non sono ne gli abiti loro uniformi: perche se bene tutte sono d'un essercitio medesimo: nondimeno l'inequalità della fortuna fa che non tutte uanno pompose ad un modo: hanno con tutto ciò in uso un'habito, che pede più tosto al uirile, perche portano giubbboni di seta, o di tela, e questi sono forniti con frange larghe: ma su le carni portano la caimicia da huomo, sopra la quale camicia si cingono nelle stagioni calde una trauerda ò grembiale di seta, ò di tela lunga fino a'piedi: e nei tempi freddi una uesticciuola foderata di panno. Usano monili d'oro, tondini di argento al collo, e ancora alcune braghese come gl'huomini con calzette di seta, ò di panno ricamate.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las meretrices públicas que se encuentran en los lugares infames no muestran una tipología de hábito uniforme. Pues si bien todas tienen el mismo ejercicio, sin embargo la inequidad de fortuna entre ellas hace que no todas vayan igual de lujosas. Junto a todo lo que llevan, tienen un hábito que se parece bastante al masculino, pues llevan jubones de seda o tela larga franjas [acuchillado]. Pero sobre el cuerpo llevan una camisa de hombre, sobre la cual en las estaciones calurosas se ponen un delantal de seda o tela larga hasta los pies. En la estación fría, una vestimenta forrada de lana. Usan cadenas de oro, medallas de plata al cuello, e incluso <i>braghese</i> (calzones)⁵⁶ como los hombres con calzas de seda o paño de gran calidad.</p>
---	---

Es importante detenernos en el hecho de que se especifique cierta indumentaria masculina, ya que esto sirve como estrategia para desprestigiar y deshonorar a estas mujeres, pues vestirse como varón se consideraba un acto de desviación sexual. Sin embargo, también podemos leerlo como un acto de rebeldía, de ruptura respecto a las imposiciones normativas del vestir. Aún así no contamos con datos que muestren realmente el uso de camisas masculinas. Sin embargo, sí parece ser que fue una generalidad el uso de las *braghese* por parte de las prostitutas venecianas. Masculinizar a las mujeres se convierte en una estrategia para desprestigiarlas y deshonorarlas, a pesar de que dicha práctica del *travestismo* o *cross-dressing* sería utilizada para alentar a

⁵⁶Treccani. Instituto della Enciclopedia Italiana. *Braghese*:
https://www.treccani.it/enciclopedia/mutande_%28Enciclopedia-Italiana%29/

ciertos sectores masculinos a consumir servicios sexuales, pues con ello se daban a entender ciertas prácticas no heteronormativas⁵⁷.

La descripción de las concubinas boloñesas (59.5) sin embargo es inversamente proporcional a las venecianas, las cuales según la información ofrecida por Vecellio, parecen distinguirse por presentar mayor recato. Este tratamiento benevolente respecto a las prostitutas de la ciudad de Bolonia se debe a la particularidad legislativa de la misma. Desde finales de la Edad Media, la afluencia de estudiantes varones aumentaría las demandas de servicios sexuales y por ende aumentaría el volumen de prostitutas. Las autoridades boloñesas en lugar de recriminar el comercio sexual llevará a cabo una cierta regulación en pro a que la clientela permaneciera en el lugar, consumiendo a su vez otros bienes y servicios⁵⁸.

<p style="text-align: center;">Concubina Bolognese.</p>  <p style="text-align: center;">59.5. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H261v. E.202. <i>Concubina Bolognese</i>. Tr. Concubina boloñesa. H262r. Hoja con texto. Página 203. <i>Meretrice Bolognese</i> [texto]. <i>Meretrix Bononiensis</i> [texto] →</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le meretrici usano di portare una veste longa fino in terra, e con alquanto di strascino, le maniche della quale sono agliate per longo, e legate poi con alcune cordelline; e appresso le mani si affibbian con bottoncini d'oro, si come anco tutta la ueste dalla parte dauanti: nella fronte appuntano un pezzo di ormesino, il quale di dietro cadendo giù per le spalle si stringe dinanzi con un bottone d'oro. Portano orecchini di perle, e con ricci leggiadramente si adornano la fronte.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las meretrices suelen llevar una vestidura larga hasta el suelo, con una pequeña cola. Las mangas se llevan largas y atadas con pequeños cordeles. Los puños se cierran con botones de oro igual que la parte delantera de la vestimenta. Llevan un velo de estofa desde la frente y le cae por la espalda, que se ata al cuello con un botón de oro. Llevan pendientes de perlas, y con rizos de pelo decoran su frente.</p>
---	--

Finalmente hemos de insistir en que la generalidad nos habla de las mujeres que ejercen la prostitución como sujetos que se sitúan en los márgenes de la moralidad, dando lugar a un tratamiento estereotipado que refleja una gran violencia sobre la descripción de estas mujeres. La vida de las prostitutas no debió ser fácil en absoluto,

⁵⁷Paulicelli, *Writing Fashion in Early Modern Italy...*, 119.

⁵⁸Vanessa Gillian McCarthy, *Prostitution, Community, and Civic Regulation in Early Modern Bologna* (Toronto: Universidad de Toronto, tesis doctoral, 2015).

pues debían mantenerse sorteando multitud de impedimentos sociales, códigos morales y violencias misóginas. Sin embargo los libros de trajes no contemplan otros tipos de prostitución, como la marginal, ejercida por mujeres sin recursos y/o racializadas, la prostitución infantil, la esclavitud sexual, o incluso la prostitución masculina, manteniendo cierto blanqueamiento y presentación idealizada de dicho oficio, siguiendo el discurso prescriptivo que atraviesa a todos los trabajos ejercidos por mujeres.

Bloque III

MIRADAS



Imagen: moriscas de Granada en el libro de trajes de Bartolomeo Grassi,
De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo (1585)

Capítulo 6

**ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN:
LAS MUJERES DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA**

6.1. La Monarquía Hispánica en el libro de trajes: una genealogía de imágenes

Es un hecho evidente que tanto el contexto en el cual nos situamos académicamente, como el interés particular, nos ha llevado a dedicar un análisis exhaustivo a la representación de España en los libros de trajes. Pero antes de comenzar nuestro análisis, consideramos que debemos aclarar algunas cuestiones.

En primer lugar, no es que entendamos a la Monarquía Hispánica fuera del compendio general de los libros de trajes, sino que es de nuestro interés su estudio en profundidad de manera aislada, tal y como haremos con el Imperio Otomano y el Continente Americano. Esto, insistimos, no equivale a que podamos observar a dicha entidad territorial fuera del tablero que componen todas las casillas proyectadas en los libros de trajes, que cobran sentido solamente dentro de ellos.

En segundo lugar, es una obviedad el hecho de que el imaginario sobre España en los libros de trajes tuvo un interés continuo por parte de sus autores. De hecho, esta atención tiene su origen en los primeros álbumes de trajes alemanes, como el *Trachtenbuch* de Weiditz o el *Códice Madrazo-Daza*, así como en las dos compilaciones de trajes de Eneas Vico, *Costumes espagnols du XVIIe Siècle* (2ª mitad del XVI) y *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* (1558), ya que debido a lo particular de su concepción misma, prestan especial interés en el territorio peninsular. Ésto, como vimos en el segundo capítulo, demuestra cómo estas primeras proyecciones supondrán el modelo a partir del cual se repetirán los modelos lo largo del siglo e incluso de manera posterior, no solo en otros libros de trajes, sino también en otras fuentes de naturaleza cartográfica, como el *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617) de Abraham Ortelius.

En tercer lugar, esta atención por parte de los propios autores de nuestra fuente de estudio en origen, es demostrable mediante un análisis cuantitativo, que evidencia la abundancia de imágenes referentes a la Península Ibérica. Por lo que dedicaremos a esta cuestión la primera parte del capítulo.

En cuarto lugar, no existe un equilibrio entre las figuras femeninas y masculinas representadas, pues serán las mujeres quienes aparezcan en mayor número. *A priori*, nuestra premisa se asienta en que ésto se debe al refuerzo de la distinción étnico-religiosa, encarnada por la corporalidad femenina, en la cual se enfrentan distintos modelos culturales. Un hecho que fortalece nuestra teoría de que los libros de trajes establecen la identidad femenina como soporte para la expresión de codificaciones morales y diferencias sociales. A esta y otras cuestiones dedicaremos pues la segunda

parte de este capítulo, dado nuestro interés específico por la construcción de la feminidad en los libros de trajes.

Como último punto, hemos de subrayar que nos enfrentamos a un imaginario que se sitúa exclusivamente en territorio peninsular, al que además se le da una identidad como España, no habiendo diferencias entre los distintos reinos que componen la Monarquía Hispánica. No aparecen por tanto como parte de España: las islas, los territorios italianos, Países Bajos, las plazas del norte de África, ni los territorios coloniales de ultramar. Sin embargo, debido al periodo en el que se producen los libros con los que estamos trabajando –a excepción de la obra de Ferdinando Bertelli que es de 1563/69– si formarán parte de la Monarquía Hispánica, los territorios peninsulares de Portugal, fruto de la Unión Ibérica en 1580 con Felipe II, que se extenderá hasta 1640.

El hecho de que no aparezcan como parte de la Monarquía Hispánica la mayor parte de los territorios que forman parte de ella, nos parece reseñable, ya que esto habla de un par de cuestiones

Una primera, que muestra una organización que se sigue un ordenamiento geográfico dentro de las lógicas representativas de la ciencia cartográfica renacentista. Los autores tratan de dar sentido independiente a cada unidad territorial por separado. Esto es un hecho general. Pero en segundo lugar, de manera específica en lo que respecta a España, es de vital importancia que no se asocien a esta la mayor parte de sus plazas territoriales, en especial las coloniales. Tengamos en cuenta que nos enfrentamos ante una potencia como lo era en Imperio Español, y que independientemente de cual sea nuestra postura frente a dicho ente político, no podemos dejar de lado su relevancia en el transcurso de la modernidad. Por tanto hay un distanciamiento entre la Monarquía Hispánica y su composición territorial real en lo que respecta a su imaginario en los libros de trajes.

Dicho esto, es imposible iniciar un estudio sobre las imágenes de la Península Ibérica en los libros de trajes sin destacar la evidente influencia que tuvieron tanto los álbumes de Christoph Weiditz y Christoph von Sternsee, como las dos compilaciones de trajes de Eneas Vico, en la creación de los modelos iniciales en los libros de trajes

Europeos, y de modo particular en el caso de la Península Ibérica¹. Como bien insistimos en el estudio material de las fuentes (*Capítulo 2*), la complejidad en el recorrido y la circulación de las distintas imágenes entre autores, hace en muchos casos imposible identificar de dónde provienen; sin embargo en otros casos, se hace muy evidente las copias casi exactas entre unas estampas y otras, así como la influencia directa a la hora de reelaborar las figuras.

El caso de la Península Ibérica es especialmente interesante porque en la mayoría de las estampas no dan cabida a la duda respecto a la genealogía que siguen. Pues aunque encontremos cierta dislocación en cuanto a los topónimos, nunca se ubican en ningún contexto extrapeninsular, como sí ocurre en cambio en otros casos. Además, en los tres autores citados, hay un interés específico por el contexto peninsular.

Es por ello que en este apartado, trataremos de proponer una genealogía sobre las imágenes que encontramos de la Península Ibérica, tomando como línea conductora los autores y obras que hemos seleccionado en nuestra muestra. Estos son Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569), Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585), Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594-1594-1596) y Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598). Queda excluida aquí la obra de Giacomo Franco, ya que no contiene imágenes sobre el ámbito peninsular. Con esto, nos serviremos también de otros libros de trajes que conocemos como hemos venido haciendo, para observar posibles copias o coincidencias, además de los cambios que pudieran darse tanto en la localización de las figuras como en la propia composición de las imágenes.

Comenzando por un estudio cuantitativo general, obtenemos información acerca de las obras donde localizamos estampas sobre la Península Ibérica, cuántas figuras aparecen en el conteo de estampas, y calcular el porcentaje de varones, mujeres e individuos infantiles que se representan en la cifra total de figuras.

¹Estas afirmaciones quedan asentadas por un lado, gracias a los trabajos de Larissa Carvalho en *Mapeando os livros de trajes do século XVI ea literatura de moda no Brasil* (Campinas: Universidad de Campinas, tesis doctoral, 2018), “Vico a Vecellio: indagações sobre a circulação de modelos nos livros de trajes do século XVI”, *Figura: Studies on the Classical Tradition* 8, no. 1 (2020): 184-210, y “A circulação ea transmissão de estereótipos culturais nos ‘livros de trajes’ quinhentistas” en *Global History, Visual Culture and Itinerancies: Changes and Continuities*, Coords. Francisco José Díaz Marcilla, Jorge Tomás García, Yvette Sobral dos Santos (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021): 230-252; por otro, debido a los trabajos de Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018) y “Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V.” *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530-79.

1º) ¿Dónde encontramos estampas sobre la Península Ibérica? En ambas ediciones de la obra de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569); en Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585); en los volúmenes I y III de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594/1596) y Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto el mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598).

2º) ¿Cuántas estampas encontramos? Si observamos los datos dispuestos en la *Tabla 1*, el total de estampas es de 50, de las cuales, 13 corresponden a Ferdinando Bertelli; 6 a Bartolomeo Grassi; 8 a Pietro Bertelli; y 23 a Cesare Vecellio.

3º) ¿Cuántas figuras aparecen en total? Hemos de tener en cuenta que contar figuras es contar el número de personas que aparecen en cada estampa, ya que en ocasiones encontramos más de una. Si observamos nuevamente los datos de la *Tabla 1*, vemos cómo el total de figuras es de 68, de las cuales 9 son varones, 57 mujeres, y 2 individuos infantiles.

4º) ¿Cuál es el porcentaje representativo por sexos? Respecto a los varones, estos representan un porcentaje mucho más bajo del total frente a las mujeres, un 13,23% frente a un 83,82% respectivamente. Lo mismo ocurre en cada uno de los casos, que siempre el número de mujeres supera al de varones, e incluso en casos como Bartolomeo Grassi o Pietro Bertelli, éstos ni tan siquiera aparecen.

5º) Respecto a los individuos infantiles, solo encontramos dos, que se corresponden con dos láminas de Ferdinando Bertelli. Sin embargo, lejos de ser un hecho anecdótico, estos niños se muestran como un marcador de clase, como bien veremos más adelante.

ESTAMPAS REFERENTES A LA PENÍNSULA IBÉRICA								
AUTOR	ESTAMPAS	FIGURAS POR AUTOR	VARONES	%	MUJERES	%	IND. INFANTILES	%
F. Bertelli 1563/69	13	15	3	20%	10	66,66%	2	13,33%
B. Grassi 1585	6	20	-	-	20	100%	-	-
P. Bertelli Vol. I y Vol. III	8	8	-	-	8	100%	-	-
C. Vecellio 1598	23	25	6	24%	19	76%	-	-
TOTAL	50	68	9	13,23%	57	83,82%	2	2,94%

Tabla 1.6. Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes a la Monarquía Hispánica en los libros seleccionados de la BNE. [Elaboración propia]

6.1.1. Ferdinando Bertelli

Comenzamos por el primero de nuestros casos de estudio, el *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* de Ferdinando Bertelli. Tal y como vimos, en la Biblioteca Nacional de España contamos con un ejemplar de cada una de sus dos ediciones (1563 y 1569). Después de una observación en profundidad, los datos que obtenemos de ambas ediciones del libro en lo referente a la Península Ibérica nos arrojan los mismos resultados, por lo que no duplicaremos la información. Trabajaremos con la primera edición, entendiendo que los datos sobre la Península se replican de igual modo en la segunda, aunque teniendo en cuenta que la numeración cambia, ya que la ordenación de las estampas difiere debido al añadido de algunas imágenes sobre otros lugares que no afectan a este estudio en particular.

Cuantitativamente, si observamos los datos de la *Tabla 1.6*, encontramos un total de 13 estampas sobre la Península Ibérica; en una de las estampas encontramos dos figuras, por lo que el número total de figuras es de 14, en cuya información figuran referencias en cuanto al género, con la sexuación del gentilicio; el estado civil, solo para las mujeres, pues recordemos que *mulier* hace referencia a una mujer casada; y clase

social, que para las imágenes que aquí observamos sólo se especifica en el caso de pertenecer al campesinado. Tengamos presente que este es el libro que menos datos ofrece en sus pies de imagen. Entonces, de las catorce figuras, 3 se presentan como varones, 10 como mujeres, y 2 individuos infantiles sin nombrar, acompañando a la figura principal de la estampa en dos ocasiones (*Tabla 2.6*: H53r. y H54r.).

Ferdinando Bertelli 1563
H48r. Lámina 44. E.44. <i>Hispana</i> . Tr. Hispana.
H51r. Lámina 47. E.47. <i>Hispanus</i> . Tr. Hispano.
H52r. Lámina 48. E.48. <i>Hispana m.[ulier]</i> . Tr. Hispana.
H53r. Lámina 49. E.49. <i>Hispania m.[ulier]</i> . Tr. Mujer de Hispania. Nota: acompañada de un niño, probablemente un criado.
H54r. Lámina 50. E.50. <i>Sacerdos Hispanus</i> . Tr. Sacerdote hispano. Nota: acompañado de un niño, probablemente un criado.
H55r. Lámina 51. E.51. <i>Hispaniae rustica</i> . Tr. Campesina hispana.
H56r. Lámina 52. E.52. <i>Hispana rustica</i> . Tr. Campesina hispana.
H58r. Lámina 54. E.54. <i>Hispaniae</i> . Tr. Hispana.
H59r. Lámina 55. E.55. <i>Hispania rustica</i> . Tr. Campesino de Hispania.
H61r. Lámina 57. E.57. <i>Hispana rustica mul[ier]</i> . Tr. Mujer campesina hispana.
H62r. Lámina 58. E.58. <i>Hispaniae</i> . Tr. Hispana.
H63r. Lámina 59. E.59. <i>Hispaniae Rustica</i> . Tr. Campesina hispana.
H64r. Lámina 60. E.60. <i>Hispaniae rustica</i> . Tr. Campesina hispana.

Tabla 2.6. Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563). Ejemplar de la BNE.
[Elaboración propia]

Respecto a los lugares, no se muestran topónimos específicos, sino que en todas las estampas nos remiten a *Hispania* (*Tabla 2.6*). Aunque es cierto que el topónimo *Hispania* guarda complejidad en cuanto a su amplitud, si partimos de Christoph Weiditz como referente, este establece una distinción clara entre España y Portugal, citadas como *Hispania/Spania* y *Portingall*². Basándonos entonces en el término *Hispania* y su relación con la Monarquía Hispánica tanto en Weiditz como posteriormente en Eneas Vico, entendemos que las imágenes de Ferdinando Bertelli hacen referencia a la España

²Utilizamos aquí el estudio del Trachtenbuch de José Luis Casado Soto, *El Códice de los Trajes. Trachtenbuch. Estudio histórico-científico* (Valencia: Ediciones Grial, 2001).

peninsular, no encontrando en este autor imágenes sobre Portugal. Aún así insistimos, hemos de entender que esta suposición no es tan clara.

Llevando a cabo un estudio comparativo, vemos clara la evidente copia de las estampas de Vico por parte de Bertelli, como el propio autor deja claro en el título de su obra. Sin embargo, no es menos interesante destacar cómo Weiditz se impone como primer modelo de seguimiento para la creación de las imágenes, tal y como podemos ver en las imágenes 1.6, 2.6 y 3.6. Es reseñable cómo en este ejemplo, la imagen pierde sentido fuera del contexto, pues si en Weiditz nos enfrentamos a una figura cuya indumentaria responde a una labor concreta, la de limpiar el grano, tanto en Vico como en Bertelli observamos un atuendo extraño para el contexto, en tanto que no se alcanza a comprender la utilidad de esa especie de cubrebocas que aparece en las imágenes, que solo es comprensible si vamos al origen.



En un segundo ejemplo, proponemos una de las láminas que sin embargo Ferdinando Bertelli añade, partiendo al parecer del modelo de Weiditz, aunque no podemos afirmar esto a ciencia cierta (4.6. y 5.6.). Larissa Carvalho destaca este hecho para otras planchas de Bertelli en las que hay una clara influencia de Weiditz pero que sin embargo no aparecen en los grabados de Vico. ¿Sería este último de algún modo el intermediario? esto aún es una incógnita. Lo que no es un enigma es la clara influencia de ambos precursores en este libro de trajes³.

³Carvalho, “Vico a Vecellio...”, 195-196.



4.6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529).
Wikimedia Commons

Transcripción de José Luis Casado:
Lam. 17. Así van los prelados ricos en el reino de Toledo.



5.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE.

Registro:
H54r. Lámina 50. E.50. *Sacerdos Hispanus*. Tr. Sacerdote hispano.

Finalmente, un último ejemplo nos permite afirmar una tercera influencia sobre la obra de Ferdinando Bertelli, y es aquella del libro de François Desprez, cuya complejidad en sus modelos también estará influida por las planchas de Eneas Vico. Para el caso de la *Campesina hispana* (8.6), Bertelli se basa en el modelo de Desprez (7.6), que de manera evidente tendrá su origen en una de las planchas de Vico custodiadas en la Biblioteca Nacional de Francia, *Costumes espagnols du XVIe Siècle* (6.6).



6.6. Eneas Vico. *Costumes espagnols du XVIe Siècle* (med. S. XVI). Gallica.

Pie de imagen: *Donna de Orence in Biscalia*.



7.6. François Desprez. *Recueil de la diversité des habits* (1567). Gallica.

Pie de imagen: *L'espaignole rusttique*.



8.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE.

Registro:
H63r. Lámina 59. E.59. *Hispaniae Rustica*. Tr. Campesina hispana.

6.1.2. Bartolomeo Grassi

Continuamos con *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585) de Bartolomeo Grassi. Tal y como vimos, contamos con un ejemplar de esta obra en la Biblioteca Nacional de España que sin embargo parece estar incompleta, si la comparamos con aquella análoga de la Biblioteca Nacional de Francia. La copia de la BNF –que no contiene datos de edición– ha sido catalogada bajo el nombre de *Recueil de costumes étrangers*⁴, fechada en 1581 y dispuesta como creación de Jean Jacques Boissard, dada la similitud con su libro de trajes, *Habitus Variarum Orbis Gentium* (1581). Sin embargo podemos afirmar casi sin lugar a dudas que se trata de un ejemplar del Grassi de la cual se perdió la portada donde figuraban los datos de la obra. Para nuestro estudio sobre la Península Ibérica sin embargo, no afectan aquellas láminas que faltan, a las cuales sí nos remitiremos cuando estudiemos los casos del Imperio Otomano y del Continente Americano.

Bartolomeo Grassi 1585
H26r. Lámina 25. E. 25 Figuras 1, 2, 3, 4. <i>Spagnole plebea di Tolleda</i> . Tr. Españolas plebeyas de Toledo Total de figuras: 4
H27r. Lámina 26. E 26 Fig. 1 y 2. <i>Spagnole di Santander</i> . Tr. Españolas de Santander Fig. 3. <i>Di Bilbao</i> . Tr. De bilbao Fig. 4. <i>Dixeres de la Frontera</i> . Tr. De Jerez de la Frontera Total de figuras: 4
H28r. Lámina 27. E. 27 Fig. 1, 2, 3, 4. <i>Contadine spagnole</i> . Tr. Campesinas españolas Total de figuras: 4
H29r. Lámina 28. E. 28 Fig. 1, 2, 3. <i>Rustiche di panpalona</i> . Tr. Campesinas de Pamplona Total de figuras: 3
H30r. Lámina 29. E. 29. Fig. 1, 2, 3, 4, 5. <i>Moreschi di granata</i> . Tr. Moriscos de Granada Total de figuras: 5

Tabla 3.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Bartolomeo Grassi, Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). Ejemplar de la BNE. [Elaboración propia]

Cuantitativamente contamos 6 estampas que suman 20 figuras, todas ellas representando personajes femeninos. Lo curioso aquí radica en la *Estampa 29* (Tabla 3.6) donde el pie de la imagen nos habla de *moriscos* en masculino cuando lo que se

⁴Jean-Jacques Boissard, *Recueil de costumes étrangers* (1581).

representan son mujeres moriscas que como bien veremos, basadas en los tipos de Weiditz (65.6-77.6). Esto nos abre una puerta a la posibilidad de que el autor no tuviese muy claro si las figuras que observó eran masculinas o femeninas, o por el contrario sigue la línea de nuestro posicionamiento desde el cual la comunidad morisca es imaginada mediante las mujeres.

En cuanto a los lugares, ahora si leemos topónimos concretos: Toledo, Santander, Bilbao, Jerez de la Frontera, Pamplona y Granada. También encontramos referencias sobre el estado civil, pues suponemos que en todas se alude a mujeres casadas; la clase social, que aparece determinada por el término *plebeyas* y *campesinas*; y marcadores étnico-religiosos en el caso de las moriscas. En este caso, territorialmente nos situamos en la Monarquía Hispánica, pues no aparecen referencias a Portugal. De hecho, el genérico *Hispania* en latín pasa en esta obra a ser *Spagna* en italiano, lo que refuerza la teoría de que Ferdinando Bertelli se refiriera a España con la utilización del topónimo *Hispania*.

Ahora bien, respecto a las imágenes, en este momento hemos de tener en cuenta tanto la huella que aún se percibe de los tipos propuestos por Christoph Weiditz (9.6), como la importancia que tuvo la publicación del libro de Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum* (1577) en Núremberg. Este libro supuso un punto de inflexión para la circulación de imaginarios sobre la Península Ibérica (12.6, 13.6, 14.6) conectando las influencias de aquellos libros del área francesa e italiana, y fijando los modelos que posteriormente encontramos en autores como Jean Jacques Boissard y Abraham Bruyn, este último especialmente va a influir en las imágenes de Bartolomeo Grassi (10.6)

Dichas influencias muestran una circulación abierta y constante de estereotipos que, aunque cada autor expresa a su manera, reforzará una fotografía fija de muchos lugares de la Península Ibérica⁵. Las imágenes sobre la Península Ibérica de Bartolomeo Grassi por tanto tienen una indiscutible conexión con el *Trachtenbuch* de Amman y Weigel.

⁵Para un estudio específico sobre este *Trachtenbuch* véase Rebeca García Haro, Raúl Ruiz Álvarez y Margarita M. Birriel Salcedo, “Vestirse y diferenciarse”, *Sharq Al-andalus* [aceptado].



9.6. Christoph Weiditz.

Trachtenbuch (1529). Wikimedia Commons

Transcripción de José Luis Casado:
Lam. 72. Así van las mujeres ricas en Barcelona o en el reino de cataluña



10.6. Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae gentium habitus* (1581). BNE



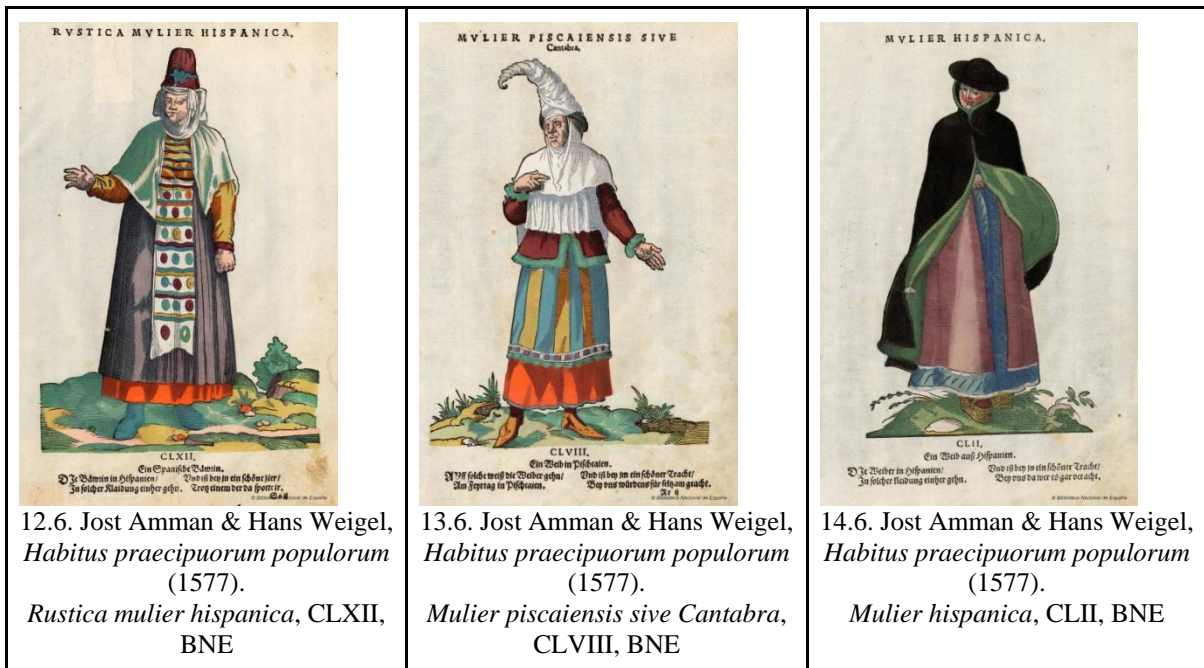
11.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:

H26r. Lámina 25. E. 25

Figuras 1, 2, 3, 4. *Spagnole plebea di Tolleda*. Tr. Españolas plebeyas de Toledo

Total de figuras: 4



12.6. Jost Amman & Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum* (1577). *Rustica mulier hispanica*, CLXII, BNE

13.6. Jost Amman & Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum* (1577). *Mulier piscaiensis sive Cantabra*, CLVIII, BNE

14.6. Jost Amman & Hans Weigel, *Habitus praecipuorum populorum* (1577). *Mulier hispanica*, CLII, BNE



15.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:

H27r. Lámina 26. E 26

Fig. 1 y 2. *Spagnole de Santander*. Tr. Españolas de Santander

Fig. 3. *Di Bilbao*. Tr. De bilbao

Fig. 4. *Dixeres de la Frontera*. Tr. De Jerez de la Frontera

Total de figuras: 4

6.1.3. Pietro Bertelli

En la Biblioteca Nacional Española contamos con tres ejemplares de cada uno de los volúmenes de la obra de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* en los cuales, encontramos imágenes sobre la Península Ibérica en los volúmenes I y II (1594). Sin embargo hemos de tener en cuenta que el volumen III de la BNE está incompleto, y precisamente dos de las estampas que faltan corresponden a dos moriscas, las cuales pudimos recoger en la Biblioteca Nacional Central de Roma, y que utilizaremos en el siguiente apartado (73.6 y 74.6).

Pietro Bertelli Vol. I (1594) Ejemplar de la BNE
H70r. Lámina 62. E. 61. <i>Mercatoris Valentiani uxor in Hispania</i> . Tr. Esposa de mercader valenciano en Hispania. [orden invertido]
Pietro Bertelli Vol. II (1594) Ejemplar de la BNE
H35r. Lámina 27. E.29. (numeración de la BNE). <i>Spagnola plebea di Toledo</i> . Tr. Plebeya española de Toledo.
H36r. Lámina 28. E.30. (numeración de la BNE). <i>Contadine Spagnole</i> . Tr. Campesina española.
H39r. Lámina 31. E.33. (numeración de la BNE). <i>Cántabra plebea</i> . Tr. Plebeya cántabra.
H40r. Lámina 32. E.34. (numeración de la BNE). <i>Nobilis Cantabra</i> . Tr. Noble cántabra.
H41 r. Lámina 33. E.35. (numeración de la BNE). <i>Nobilis mulier Pompelonensis</i> . Tr. Mujer noble de Pamplona.
H42r. Lámina 34. E.36. (numeración de la BNE). <i>Rustica Pompelonensis</i> . Tr. Campesina pamplonesa
H66r. Lámina 58. E.61. (numeración de la BNE). <i>Virogo Hispanica</i> . Tr. Virgen Española.

Tabla 4.6. Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Pietro Bertelli, Vols. I y II (1594-1596). Ejemplar de la BNE. [Elaboración propia]

Cuantitativamente por tanto, los ejemplares de la BNE nos ofrecen 8 estampas correspondientes a la Península Ibérica; una en el volumen I y siete en el volumen II, tal y como podemos observar en la *Tabla 4.6*. Todas ellas corresponden a personajes femeninos que nos ofrecen datos respecto al estado civil y la clase social. En cuanto a los lugares, el topónimo genérico se complejiza, ya que aparecen tanto *Hispania* como *Spagna* para referirse al territorio peninsular de la Monarquía Hispánica. Se muestran también otros lugares más concretos: Valencia, Toledo, Cornisa Cantábrica y Pamplona.

Respecto a las imágenes, las fuentes utilizadas por Pietro Bertelli serán por un lado, el *Omnium pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae gentium habitus*

(1581) de Abraham de Bruyn, pues podemos observar una copia exacta de la *Esposa valenciana* (imágenes 16.6 y 17.6).



16.6. Abraham de Bruyn. *Omnium pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae gentium habitus* (1581). BNE

Fig. 2: *Mercatoris Valentiani Uxor in Hispania citeriore*. Tr. Esposa de un mercader valenciano en Hispania Citerior.



17.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H70r. Lámina 62. E. 61[orden invertido].
Mercatoris Valentiani Uxor in Hispania. Tr. Esposa de un mercader valenciano en Hispania.

Por otro lado, el resto de imágenes serán copiadas directamente de Bartolomeo Grassi, como podemos observar entre la lámina de las Españolas plebeyas de Toledo (11.6) y la *Española plebea de Toledo* de Pietro Bertelli (18.6).



18.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:
H35r. Lámina 27. E.29. *Spagnola plebea di Toledo*. Tr. Plebeya española de Toledo.

6.1.4. Cesare Vecellio

Pasando a nuestro último caso, el de Cesare Vecellio. En el ejemplar estudiado de *Habiti antichi et moderni* (1598) de la BNE, contamos con todas las estampas que corresponden a la Península Ibérica, por tanto, partimos de toda la complejidad original de Vecellio.

Cuantitativamente el número de estampas es de 23, en una de la cual aparecen tres figuras, *Estampa 267* (tabla 5.6), por lo que computan un total de 25 figuras. Del total, 6 corresponden a varones y 19 a mujeres. En cuanto a los lugares, Vecellio habla de España. Es más podríamos decir que con énfasis en el poder monárquico, materializado en la imagen de Felipe II (*Estampa 251* – tabla 5.6). Portugal se incluye como parte de los dominios de la Monarquía Hispánica, por lo que aquí sí encontramos un conocimiento adaptado a la realidad política en la que se produce la obra.

En lo que respecta a las imágenes de Vecellio, sabemos el enorme trabajo de compilación que lleva a cabo el autor, como hemos venido observando a lo largo de los anteriores capítulos. Éste se nutre de varias fuentes, entre las cuales no solo se encuentran los libros de trajes que le preceden, sino también retratos, esculturas u otro tipo de fuentes cartográficas. Las imágenes de la Península Ibérica nos ofrecen una muestra del compendio utilizado para Vecellio en su trabajo, en el que podemos observar cómo conoce todos los libros de trajes de los que hemos venido hablando, tanto del contexto italiano como del área francesa y germana, comenzando por el *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz.

En la Península Ibérica, esta influencia se ve bien reflejada en figuras como aquella de Felipe II (20.6), muy probablemente respaldada por la escultura de Leone Leoni (19.6), pues como vimos el mismo escultor influyó en la construcción de la *Matrona de Augsburgo* basada en María de Hungría, tía paterna del soberano. Es también interesante esta representación sobre Felipe II porque muestra una imagen a la cual no acostumbramos, ya que se conocen pocas imágenes del monarca con la corona real. De hecho el propio Vecellio hace referencia a la vestimenta negra usualmente utilizada por éste.

Cesare Vecellio 1598
H310v. E.251. <i>Il Catholico Rè Filippo</i> . Tr. El Católico rey Felipe (II).
H311v. E.252. <i>Donna di Spagna</i> . Tr. Mujer de España.

H312v. E.253. <i>Spagnuolo nobile</i> . Tr. Español noble.
H313v. E.254. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Noble matrona española</i> .
H314v. E.255. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Viuda noble española</i> .
H315v. E.256. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Española noble en las fiestas</i> .
H316v. E.257. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Doncella española</i> .
H317v. E.258. <i>Citella Spagnuola</i> . Tr. Muchacha española.
H318v. E.259. <i>Matrona Spagnuola</i> . Tr. Matrona española.
H319v. E.260. <i>Donna di Toledo</i> . Tr. Mujer de Toledo.
H320v. E.261. <i>Donna di Santandos di Biscaglia</i> . Tr. Mujer de Santander en Cantabria.
H321v. E.262. <i>Donna di Bilbao in Biscaglia</i> . Tr. Mujer de Bilbao en Cantabria.
H322v. E.263. <i>Donna di Biscaglia</i> . Tr. Mujer de Cantabria.
H323v. E.264. <i>Biscaglina plebea</i> . Tr. Plebeya de Cantabria.
H324v. E.265. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Hombre de Granada</i> .
H325v. E.266. <i>Donna di Granata</i> . Tr. Mujer de Granada.
H326v. E.267. <i>Donzella di Granata</i> . Tr. Doncella de Granada.
H327v. E.268. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombre de Portugal.
H328v. E.269. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Matrona de Portugal</i> .
H329v. E.270. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Hombre de Galicia</i> .
H330v. E.271. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Matrona gallega</i> .
H331v. E.272. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Hombre de Navarra</i> .
H332v. E.273. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Mujer de Navarra</i> .

Tabla 5.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Cesare Vecellio Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo (1598)*. Ejemplar de la BNE. [Elaboración propia]



19.6. Leone Leoni. *Felipe II*. Museo Nacional del Prado



20.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:
H310v. E.251. *Il Catholico Rè Filippo*. Tr. El Católico rey Felipe (II).

Otro ejemplo lo podemos encontrar en el *Hombre de Granada* (22.6), cuya figura se recoge del *Civitates Orbis Terrarum* (21.6). Es importante aquí este ejemplo porque nos sirve para reseñar una cuestión sobre la cual insiste Raúl Ruiz Álvarez y sobre la que volveremos en el siguiente apartado. Y es que la exotización del reino de Granada, y en consecuencia de *lo morisco*, recae sobre el cuerpo de las mujeres, de manera que el varón morisco es una herramienta de expresión de lo exótico mucho menos utilizada en las fuentes, ya que son prendas femeninas como la *almalafa* las que marcan la diferencia (65.6-77.6). Por el contrario, los varones no eran percibidos mediante una distinción étnica tan visual, ya que las prendas y la indumentaria que se les supone, son difícilmente diferenciables de aquellas de los cristianos viejos⁶. Así, el de Vecellio es el único libro de trajes en el que aparece un varón de Granada que sobre entendemos, es un morisco, ya que su imagen está copiada de aquellos moriscos del *Civitates*. Además, Vecellio nos brinda una información ampliada gracias a sus textos, y describe las prendas del morisco como las de un individuo que se sale de la norma,

⁶Raúl Ruiz Álvarez, “Todos son una: los moriscos en las imágenes del siglo XVI”, en *De Nación Morisca*, Eds. Margarita M. Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020), 250.

marcando cierta distinción étnico-racial, pero comparándolos con el resto de lugares de España⁷.



21.6. Georg Braun & Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum* (ed. 1599). Libro I. BNE. Detalle de la vista de la ciudad de Granada



22.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:

H324v. E.265. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. *Hombre de Granada*.

⁷Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (Venezia: 1598): “I granatini portano un habito curto, et non solo differente da gli altri paesi, ma ancora quasi difforme”. Tr. Los granadinos llevan un hábito corto, pero no solo diferente al del resto de lugares, sino casi deforme [traducción propia], H325r, p. 266. *Huomo di Garnata*.

6.2. Entre la tradición y la transgresión: documentando a las mujeres de la Monarquía Hispánica

Tras un análisis material de las estampas, hemos observado cómo la cuantificación de las figuras que aparecen en las mismas nos ofrece una mayor cantidad de imágenes femeninas. Esto quiere decir que la proyección de la Monarquía Hispánica en los libros de trajes se hará a través de las mujeres, y que éstas determinarán los códigos morales y límites diferenciales mediante la perspectiva de los distintos autores que estamos estudiando. De manera que bajo los preceptos de esta investigación, resulta de gran interés aplicar un análisis específico sobre las estampas femeninas para observar aspectos sobre la vida material de las mujeres y su documentación a través de ojos foráneos.

En segundo lugar, hemos observado cierta problemática territorial tal y como señalábamos al principio, pues aunque hablemos de España hemos de tener en cuenta también a Portugal, que en cierto sentido, queda opacado por esa idea primigenia de España que es observable en los libros de trajes y que parece ocupar todo el territorio peninsular. En los libros estudiados, Portugal aparece sólo en una ocasión, en el *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598) de Cesare Vecellio, y lo hace formando parte de la Monarquía Hispánica. Otros libros como el de François Desprez o Abraham de Bruyn sí dan a Portugal entidad propia, pero éstos no forman parte de los libros que componen nuestra muestra. Podemos pensar que este hecho es fruto del poder que puede estar ejerciendo España en el contexto mediterráneo y atlántico, tanto política como confesionalmente, lo que hace que estos autores italianos sobrepongan su imagen a la de los vecinos lusos. Aunque por otra parte, como también dijimos, se resta importancia a la Monarquía Hispánica como potencia territorial.

Por otro lado, tres de los cuatro libros que contienen imágenes sobre la Península Ibérica se editaron tras la anexión del Reino de Portugal a la Monarquía Hispánica en 1580, la cual se extenderá hasta 1640. Aún así, la sobreposición es clara, pues la anexión no es incompatible con la posibilidad de aparición de imágenes específicas sobre la sociedad portuguesa. Esta tónica tendrá su origen en el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz, quien sólo dedicó dos acuarelas a Portugal.

En tercer lugar, hemos de destacar que autoras como Carmen Bernis, Amalia Descalzo o Katherine Bond, han hablado de una *estética española* que hunde sus raíces

en los primeros *álbumes de trajes*⁸. Dicha estética se configura paralelamente a los cambios sociales y políticos de España a partir del último tercio del siglo XV, expresando su visión desde el catolicismo como centro. Esto hace que por un lado, en los primeros códices como el *Trachtenbuch* (1529), la cultura hebrea ya no forme parte del ámbito peninsular, pues ya se baría llevado a cabo la expulsión de los judíos en 1492. Esto evidentemente pone sobre la mesa multitud de cuestiones que, en cuanto a lo que aquí respecta, nos lleva a pensar en la evidente existencia de una cultura híbrida mantenida por los conversos, pero que sin embargo no aparece de manera explícita en nuestra fuente de estudio.

Por otro lado, la cultura morisca, también conversa, sí aparece tanto en los primeros álbumes como en los libros de trajes, como una otredad exótica en incluso consumible⁹, dada la diferente situación política entre un grupo étnico y otro en el ámbito peninsular, pues los moriscos pudieron extender ciertas prácticas culturales en el tiempo que sin embargo fueron dando lugar a conflictos, donde el suntuario tendrá gran protagonismo, y de manera particular recaerá en las mujeres. A dicha diversidad se unen también los imaginarios creados sobre la Cornisa Cantábrica, donde igualmente la corporalidad femenina soportará el peso de la diferencia.

Pero si bien las citadas autoras hablan de una aparente pluralidad inicial que en cierto modo es aceptada, la necesidad de una homogeneización posterior, hace que el conflicto indumentario provoque la proyección del componente exótico como extraño, alógeno y peligroso. Esto es precisamente lo que ocurrirá como veremos en los libros de trajes, donde por ejemplo, la proyección de la comunidad morisca se mantiene, pero integrando debates como el uso de la *almalafa*, que interfieren incluso en los problemas que también acarrearán el *tapado*. Todo ello reflejado en las sucesivas leyes suntuarias.

6.2.1. De manto y saya: la creación de un modelo español

Nuestro recorrido empieza en Ferdinando Bertelli, con una de las imágenes más interesantes que encontramos. Se trata de la *Matrona de Hispania* de Ferdinando Bertelli (24.6), que se presenta acompañada de un criado. La imagen en cuestión tiene

⁸Carmen Bernis, *La indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Madrid: CSIC, 1962); Amalia Descalzo Lorenzo y José Luis Colomer, *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Vol. I (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014); Katherine Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* (Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018).

⁹Irigoyen García, resalta este hecho respecto al uso de indumentaria morisca junto a ciertas prácticas sociales como los juegos de cañas. En *Moros vestidos como moros...*, 55-60.

su origen en el Trachtenbuch (1529) de Christoph Weiditz, quien la presenta como una señora de Castilla que va camino de la iglesia (23.6). Bertelli no es tan explícito en su definición, y como es su proceder, saca de contexto la imagen, aunque serán elementos como el manto, el rosario y el paje quienes marquen las pautas de lectura de la imagen.

Pero antes hemos de hacer alusión a la propia traducción de la imagen, ya que en un primer momento, la *m* nos parecía que hacía referencia claramente a *mulier*, por lo que en principio estaríamos ante una mujer casada. Sin embargo la genealogía de esta figura nos ha llevado a pensar que la *m* hace referencia al estado de *matrona*, debido a la reinterpretación posterior por parte de autores como Pietro Bertelli (27.6) y Cesare Vecellio(28.6). Es más, ya para Christoph Weiditz es una señora, y como bien vimos, este término nos está indicando a una mujer de estado noble.

En segundo lugar debemos detenernos sobre la indumentaria, ya que las distintas piezas textiles que reconocemos darán lugar a un tipo social típicamente español, y que se reproducirá como parte del imaginario tanto desde la propia Monarquía Hispánica como por autores extranjeros. Nos referimos al denominado *traje de manto y saya*. Popularmente los estudios sobre vestido e indumentaria en España han señalado a éste como uno de los trajes femeninos tradicionales por excelencia, considerándose la saya lo que después se llamará vestido, y que podría componerse de una única pieza o por un cuerpo y una falda¹⁰. Entendemos pues, que no es un traje como tal, sino una manera de llevar estas dos piezas en el vestir cotidiano de las mujeres fuera de casa. El manto por sí solo, se convertirá en una de las piezas clave de la indumentaria femenina española, igual que en otras partes de Europa, aunque con repercusiones suntuarias específicas de este contexto como veremos en el siguiente apartado¹¹. Otro elemento importante es el rosario, que tal y como hemos visto en otras imágenes, ofrece una conexión directa con la religiosidad y el mundo católico.

En tercer lugar nos detenemos sobre el criado, que parece ser un *paje*, que como bien define la *Real Academia Española* es un “criado cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antesalas, atender al servicio de la mesa y otras actividades domésticas” difiriendo del *paje de armas* que veíamos en el

¹⁰Miguel Herrero García, *Estudios sobre la indumentaria española en la época de los Austrias* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014a), 306-316.

¹¹Según Herrero García, “el manto era la prenda genuinamente española que la mujer echaba sobre sus hombros y cabeza para salir de casa conservando su incógnito” en *Estudios sobre la indumentaria española en la época de los Austrias*, 306-316; sobre la saya: 286-293

Capítulo 5¹². Esta figura es de gran importancia porque encierra varias cuestiones. Primero, es de las pocas imágenes que incluye a criados en los libros de trajes, menos aún masculinos, pues aunque aquí nos encontramos con un individuo infantil no cabe duda de que es un varón. Y segundo, el paje funciona como un marcador de clase, en tanto que se trata de un individuo infantil al servicio de otra persona, lo cual implica superioridad social y poder adquisitivo. Y finalmente, el paje es un elemento suntuario como tal, pues es parte de la composición de la imagen de esta señora. Es más, la tenencia de criados pasa por la misma legislación suntuaria, pues en el caso de Castilla por ejemplo, su posesión llegó a suponer un problema, estando regulada para los grupos sociales no pertenecientes a la nobleza, ya que suponían un símbolo de opulencia¹³.



Posteriormente, esta imagen se repite en el libro de Jost Amman y Hans Weigel (25.6), pero aquí lo hace con un carácter moralizante, ya que la leyenda de la imagen establece ciertos límites morales, señalando una crítica hacia el estado de barraganía y la doble moral de la fe católica en la Monarquía Hispánica. En este caso por tanto parece ser que hay un tinte despectivo ya que desaparece por completo el sentido inicial de la

¹²RAE. *Paje*: <https://dle.rae.es/paje>.

¹³Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla”, *Revista de Historia Moderna*, no. 17 (1998-99): 277-278.

imagen de Weiditz, y equipara a las mujeres beatas con las barraganas, lo que simplifica el significado tanto de uno como de otro concepto¹⁴.

En segundo lugar, encontramos otra *Matrona Hispana* (26.6) en Ferdinando Bertelli, muy similar estéticamente, pero simplificada, ya que no porta el rosario ni va acompañada de un criado. Será esta imagen la que se replique en los subsiguientes libros de trajes que componen nuestra muestra, y resulta interesante observar cómo cambia de contexto y estatus. En Bartolomeo Grassi, la figura es situada junto a otras en el contexto rural como *Campesinas de Pamplona* (45.6 – fig.2), y aunque si bien no implica que pueda referirse a esta mujer como una campesina, trasladarla a un contexto rural, choca con esa visión de superioridad moral del campo sobre la ciudad que proyectan los libros de trajes. En Pietro Bertelli, la encontramos como *Mujer noble de Pamplona* (27.6), cuya razón de dicha localización no alcanzamos a comprender. Pues si bien es cierto que también la encontramos en François Desprez, este la cataloga como *Mujer de Compostela*¹⁵, lo cual nos lleva a pensar en dichas traslaciones de manera abiertamente aleatoria dentro del marco establecido por Eneas Vico en *Costumes Espagnols*, que se focaliza en el tercio norte y tercio sur peninsular.

Por último, Cesare Vecellio reproduce la imagen como *Matrona de Galicia* (28.6). Nuevamente se queda en contexto gallego, no sabemos si por influencia del libro de Desprez, pero sin darle una localización concreta. Lo que sí deja claro es que, salvando el caso de Grassi, este tipo se relaciona con la imagen de la matrona española, que se reproduce de distintos modos en los libros de trajes aquí estudiados.

¹⁴Para un análisis más extenso sobre esta imagen véase Rebeca García Haro, Raúl Ruiz Álvarez y Margarita M. Birriel Salcedo, “Vestirse y diferenciarse: las mujeres de la Península Ibérica en el *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel”, *Sharq Al-Andalus* [aceptado].

¹⁵Desprez, Recueil de la diversité... *La femme de Compostelle* [sin numeración]



26.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE.

Registro:

H52r. Lámina 48. E.48. *Hispana m.[atrona]*. Tr. Matrona Hispana.



27.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:

H41 r. Lámina 33. E.35. *Nobilis mulier Pompelonensis*. Tr. Mujer noble de Pamplona.



28.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).
Google Books.

Registro:

H330v. E.271. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Matrona gallega.
H331r. Hoja con texto. Página 272. *Matrona di Galitia* [texto].
Matrona Galleciensis [texto]→

Texto en italiano:

Le matrone nobili di Galitia usano quest'habito usato già ancora dalle Baronesse, e principali donne di Spagna, se bene sono differenti nel cappello, il quale è molto largo. il manto è di rascia, ò vero di panno, ò di seta: le sottouesti di damasco, ò di rasi, ò broccati à opera, le pianelle, e zoccoli sono all'usanza spagnuola, come si vede nel ritratto.

Traducción orientativa:

Las matronas nobles de Galicia usan este hábito utilizado ya por las baronesas y mujeres principales de España, si bien se diferencia en el sombrero, que es más ancho. El manto es de raso, paño o seda. Las prendas de abajo de damasco o raso brocado. Los pianelle o zuecos los llevan a la española, como se ve en el retrato

Ahora bien, aunque no veamos exactamente la misma imagen, Cesare Vecellio utiliza también el aspecto general de esta figura para componer su *Noble Matrona Española* (30.6), obviando el gorro. Se trata de una mujer noble que viste de manera sobria, con un vestido y un manto. En este caso, se insiste sobre el color del manto negro que cubre de cabeza a pies. Esto probablemente será fruto de la influencia tanto de los álbumes de trajes coloreados, probablemente el de Weiditz (29.6), como por el libro de Jost Amman y Hans Weigel (25.6). Esta plástica del color no está presente en los autores anteriores dado que las obras están en blanco y negro y sus textos no son lo suficientemente específicos como para señalar tal magnitud de detalles.

Respecto a los zapatos, es importante que estén a la vista, ya que los manuales de conducta y los textos de los moralistas critican este hecho. El calzado debía permanecer oculto, especialmente los de esta tipología, pues emulaban la ociosidad y el consumo¹⁶. Aquí se trata de unos *alcorques*, aunque el autor los denomina *chapines* debido a la variación lingüística respecto a este tipo de zapato alto. Además el alcorque es ligeramente diferente en tanto que la suela, mucho más estable, recorre toda la planta del zapato. Dicho esto, no sabemos cuál es la intención real de los autores, en especial de Vecellio, quien insiste sobre ellos, pero claramente parece un señalamiento moral, pues al resto de matronas que vimos a lo largo de Europa no se les ven los pies.



29.6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529).
Wikimedia Commons

Traducción de Casado Soto:

Lámina 43. Así conducen en cataluña a las señoras nobles de luto

¹⁶María Ruiz Ortiz, “Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVIII)” *Cuadernos de Historia Moderna* 39 (2014): 73.



30.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H313v. E.254. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. *Noble matrona española*.

H314r. Hoja con texto. Página 255. *Nobile matrona di Spagna* [texto]. *Nobilis matrona Hispanica* [texto]→

Texto en italiano

Le matrone nobili di Spagna e massimo quelle delle Città regie, usano habito molto graue e principalmente fuori di casa. portano un manto grande nero, di seta, o ferandina simile alle matrone romane, e anco di molte parti d'Italia, il quale ponendosi sopra il capo, cade fino in terra amplo e molto comodo, tenendoselo poi serrato dauanti nella cintura con le mani. portano di sotto poi una ueste di broccato d'oro, ò di seta, ò damasco, lunga fino a i piedi; e ne'piedi certe pianelle alte assai, le quali se le legano, e sono di velluto, e si vedono perche la ueste non arriua se non fino alle pianelle; usano alcuni busti tanto stretti ne i fianchi, che pare impossibile, che possano capir sotto il loro corpi.

Transcripción orientativa

Las matronas nobles de España y sobre todo aquellas de las ciudades regias, llevan un hábito muy austero fuera de casa. Llevan un manto grande negro de seda o ferrandina, similar al de las matronas romanas y otras partes de Italia, el cual se colocan sobre la cabeza y cae hasta el suelo de manera amplia y cómoda, sujetándose con las manos cerrado por delante a la altura de la cintura. Debajo llevan un vestido con brocados de oro, seda o damasco, largo hasta los pies. Llevan chapines altos y atados, y se ven porque el vestido no se los cubre. Usan corpiños tan estrechos que parece imposible que puedan caber en ellos.

Pasando a otro de los imaginarios femeninos más comunes de la Península que continúan con esta variante del *traje de manto y saya*, encontramos varias figuras. Comenzando por Bartolomeo Grassi nos detenemos sobre una de las señoras de Toledo (11.6 – fig. 1) que lleva un manto sobre el cual se sitúa un pequeño sombrero que cae sobre la frente. Este sombrerito se conoce como *tejadillo*¹⁷. Una figura similar en Grassi aparece localizada en Jerez de la Frontera (16.6 – fig. 4), solo que la mujer se coloca con su cuerpo hacia adelante y realiza el típico gesto de taparse. Tenemos aquí la primera referencia al *tapado*. Este tipo lo habría copiado directamente de la *Mulier hispanica* de Jost Amman y Hans Weigel (imagen 14.6), quien muestra además el manto y el tejadillo en el típico negro.

¹⁷Tejadillo: “especie de visera que cae sobre la frente”, en Herrero García, *Estudios sobre indumentaria española...*, 307.



Detalle imagen 11.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585).

BNE

Registro:
H26r. Lámina 25. E. 25
fig. 1





Detalle imagen 15.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585).

BNE

Registro:
H27r. Lámina 26. E 26
fig. 4


Posteriormente, la figura también aparece en el libro de Pietro Bertelli, como *Mercatoris Valentiani uxor in Hispania* (imagen 17.6) quien sin embargo la habría copiado de Abraham de Bruyn (16.6 – fig. 2), pues son idénticas, quien a su vez suponemos tuvo también como referencia a Amman y Weigel. En Vecellio este arquetipo viene protagonizado por la *Matrona de Portugal* (31.6), y que procede de toda esta genealogía de imágenes que hemos podido observar. En primer lugar, nos parece más razonable que su referencia fuese Bruyn, aunque también tuviese acceso a la obra de Pietro Bertelli, pues que utilice esta imagen como *Matrona de Portugal*, puede sostenerse por el hecho de que en la misma estampa de Bruyn, reconocemos a un *mercader lusitano* (16.6 – fig. 1). Pudo ser mera casualidad, aunque creemos que lo más factible para Vecellio fue la lógica de pensar que dos imágenes cercanas pudieran representar al mismo lugar. A esto, se suma la información que nos ofrece el propio texto, donde se especifica que las mujeres de Portugal se dedican al comercio y al tráfico de mercancías.

 <p>31. 6. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H328v. E.269. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Matrona de Portugal. H329r. Hoja con texto. Página 270. <i>Habito delle matrone Portoghesi</i> [texto]. <i>Lusitana mulier</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: Portano le Portoghesi un cappello tanto pendente dauanti, che quasi copre loro tutto il viso. usano di portar sopra un panno à guisa di manto, il quale con le mani tengono serrato al petto, vestono una zimarra nera, e soto una carpetta di setta fatta à opera; e si essercitano nè traffichi delle mercantie non meno de gli huomini.</p> <p>Traducción orientativa: Llevan las portuguesas un sombrero inclinado hacia la frente que casi les cubre toda la cara. Suelen llevar un paño a modo de manto, el cual mantienen cerrado al pecho con las manos. Visten una chaqueta negra, y debajo una <i>carpita</i>¹⁸ hecha de seda. Se dedican a los negocios no menos que los hombres.</p>	 <p>32.6. Georg Braun & Franz Hogenberg. <i>Civitates Orbis Terrarum</i> (ed. 1599). Libro I. BNE.</p> <p>Detalle de la vista de la ciudad de Granada</p>
---	---	--

Por otro lado no deja de parecer interesante que sea esta imagen la que personifique a una matrona portuguesa pues se trata de una mujer que porta un traje de manto y saya, haciendo más accesible esa sensación de absorción de Portugal dentro de la propia identidad hispánica. Esta imagen también es reproducida en el *Civitates orbis terrarum*, en la vista de Granada (32.6) y en la de Sevilla, e igual que en los libros de trajes alemanes, la composición visual se caracteriza por el color negro del manto. Ésta como bien dijimos va a ser una imagen típicamente española, que será parte de esa ambigüedad que provoca cubrir el cuerpo. Veremos esto de manera detenida en el siguiente epígrafe.

¹⁸ carpétta s. f. [dallo spagn. carpeta «tappeto da tavolino» e «cartella da scrivania», a sua volta dal fr. carpette «tappeto», e questo dall'ital. ant. carpita «coperta pelosa», der. del lat. carpere nel sign. di «filare la lana»]. – Nel linguaggio buocr. dell'Italia meridionale, cartella per documenti o per pratiche d'ufficio. <https://www.treccani.it/vocabolario/carpetta/> | 1 [Tess.] Panno di lana a pelo lungo, usato per far coperte grossolane, spessi indumenti per l'inverno o tappeti; l'abito, la coperta di carpita. TLIO

Por último, Cesare Vecellio recoge aquellos cambios que se dan en el traje de las españolas, marcando una temporalidad entre aquellas prendas utilizadas a principios de siglo XVI, y aquellas características de finales de la centuria y comienzos del siglo XVII. En este menester, la parte más interesante será la del busto, pues se pasa de un escote abierto con *gorguera*, a un pecho cerrado, caracterizado por la tan conocida *lechuguilla*. Este carácter variable aparece en la imagen de la *Mujer de España* (32.6), donde no solo apreciamos un vestido más holgado y que se corresponde con el comienzo del siglo, sino que las mujeres llevarían un velo mucho más escueto, elemento indumentario que traza una importante línea de cambio entre un momento y otro.

	<p>Texto en italiano: L’Habito sopra a posto è antico e si costumaua già del cento e quarantaquattro, e ben è uero che fino al di hoggi è usato in alcune parti della Spagna, e in alcune parti è imitatrice del nostro italiano, come nell’acconciatura della testa, e nel portar de’ capelli, i quali da loro furono portati coperti da un uelo, che appuntauano sopra essi capelli, e lasciauano pender di dietro alle spalle. Usauano una ueste falda lunga fino in terra di raso, o uelluto, la quale haueua un busto tondo, e scollato, dal quale si uedeua la camicia di sotto; essa ueste non haueua maniche, ma si copriuano le braccia con certe maniche di tela assai larghe, le quali si legauano attorno le braccia e in capo di esse maniche si serrauano uicino alle mani. Essa ueste era con alquanto di strascino, e riccamata tutta sa’piedi, con fregi diuersi. Soleuano portar in mano alcuni uentagli di piume rotondi e grandi e cosi senza altra pompa e ornamento procedeuano in publico.</p>
<p>32.6. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro:</p> <p>H311v. E.252. <i>Donna di Spagna</i>. Tr. Mujer de España. H312r. Hoja con texto. Página 253. <i>Donna antica di Spagna</i> [texto]. <i>Mulier antiqua Hispanica</i> [texto]→</p>	<p>Traducción orientativa: El vestido que aquí se ve es antiguo, de hace 144 años, y es bien cierto que hasta día de hoy se usa en algunas partes de España; y en algunos elementos imita nuestro estilo italiano, como en la cobertura de la cabeza y el peinado. Llevan un velo colocado sobre el cabello y dejan caer el pelo por detrás de los hombros; usan un vestido de falda larga hasta el suelo, de raso o terciopelo, la cual lleva un busto redondo y escotado del cual se ve la camisa debajo. Dicha vestidura no tenía mangas, pero se cubrían los brazos con mangas largas de tela, las cuales se colocaban en torno a los brazos y en las terminaciones se apretaban al llegar a las manos. El vestido era de gran longitud, bordado alrededor del dobladillo, con varios adornos. Solían llevar en la mano un abanico de plumas redondo y grande. Y así sin otra pompa u ornamento aparecían en público.</p>

De manera obvia, la moda española cambia a raíz de la Contrarreforma, y la sobriedad se traduce en el vestido, que se vuelve mucho más cerrado como podemos observar en la *Noble matrona española* (33.6), la *Española noble en las fiestas* (34.6), la *Viuda noble española* (37.6) y la *Doncella de España* (38.6) Estas imágenes son un añadido al segundo libro de Vecellio, pues no aparecen en el primero, por lo que entendemos que es precisamente esos cambios sobre lo que quiere hacer hincapié el

autor, pues hay una variación radical entre la española de antaño y la española de finales de siglo.

Si nos fijamos en la *Noble matrona española* (33.6) y la *Española noble en las fiestas* (34.6), ambas nos presentan el modelo de corte. El arquetipo es observable en multitud de retratos de figuras como Ana de Austria (35.6) o Isabel Clara Eugenia (36.6). Respecto a las diferencias entre ambas imágenes, en el texto de la Noble Matrona, Vecellio destaca el velo negro, por lo que es muy probable que esté marcando claras diferencias entre el modelo de la corte y el modo en que se cubren otras mujeres, fuesen nobles o no. El manto tiene un uso popularizado por lo que no lo vemos entre las mujeres de la más alta cuna.

En cuanto al modelo de *Viuda española* (37.6), Vecellio nos muestra uno similar al del resto de Europa. Esta viuda lleva una toca bajo el manto, la cual no es apreciable en la imagen pero sí en el texto. La diferencia más evidente es el rosario que lleva en la mano, señalando un claro fervor religioso.

Esta marcada religiosidad también se hace presente en el modelo de la *Doncella de España* (38.6), quienes también usan un gran manto. Si bien esta imagen podría ser confusa al principio, pues parece una tapada, no lo es. El manto cubre a la doncella, pero el tapado es una práctica que implica una gestualidad en la que el manto se coge con una mano dejando un ojo al descubierto. El uso del velo para cubrirse si será aceptado moralmente, sin embargo la legislación suntuaria, como ahora veremos, recoge explícitamente la prohibición de la práctica del tapado.

La doncella por tanto, sí cumple con el código moral establecido en tanto que cubre su cabeza y parte de su rostro como símbolo de decoro, pudor y obediencia. Aún así, Vecellio parece exagerar tanto la imagen como el texto, en tanto que oculta prácticamente por completo el rostro, una referencia quizás a esa ambigüedad entre el tapado y el velado, como práctica de velarse o cubrirse con un velo o manto, que supuso un verdadero conflicto suntuario en la España de finales del XVI y comienzos del XVII.



33.6. Cesare Vecellio. *Degli habitii antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:

H313v. E.254. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Noble matrona española.

H314r. Hoja con texto. Página 255. *Nobile matrona di Spagna* [texto]. *Nobilis matrona Hispanica* [texto]→

Texto en italiano:

L'Habito di queste matrone principali è modestissimo, e grauissimo: e però da molte signore principali d'Italia uiene ogni di piu imitato. Questo è tutto nero, e di seta. La rubba è lunga fino in terra di uelluto a opera uella fronte accomodano uil uelo di seta nera con alcune trinette d'oro. Portano lattughe grandissime al collo, e alle mani. Il giubbone stà molto assettato alla uita. Di sotto portano il verducato, che rende leuesti ample, e commode al caminare; e le sottane sono di seta con oro, e con argento, secondo che più loro piace.

Traducción orientativa:

El hábito de las principales matronas es modestísimo y elegantísimo. Es por lo que lo imitan muchas de las nobles italianas. Es completamente negro y de seda. El vestido es largo hasta el suelo y de terciopelo, a la altura de la frente colocan un velo de seda negro con algunas decoraciones de oro. Llevan lechuguillas grandísimas en las mangas y en el cuello. El jubón está bien ajustado al cuerpo. Debajo llevan el verdugado, que hace amplio el vestido, y cómodo al caminar. El vestido de encima es de seda con oro y planta, según más les gusta.



34.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:

H315v. E.256. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. *Española noble en las fiestas.*

H316r. Hoja con texto. Página 257. *Spagnuola nobile alle feste* [texto]. *Nobilis hispana in publicis spectaculis* [texto]→

Texto en Italiano:

Le nobili di Spagna andando à feste publiche uestono sete colorate, come più loro piace. Le maniche della sopra ueste si uedono pendenti. Ornano il capo di molte gioie, e la fronte con capelli inanellati molto alti. Le maniche del giubbone, delle quali sono coperte le braccia, sono strettissime, e colorate, come la carpetta di sotto, la quale suole esser di ricchissimo drappo con oro, e fatta à opera. Usano centi, e catene di oro superbissime: e sotto il uerdugato, ò faldiglia, che uogliamo chiamarla.

Traducción orientativa:

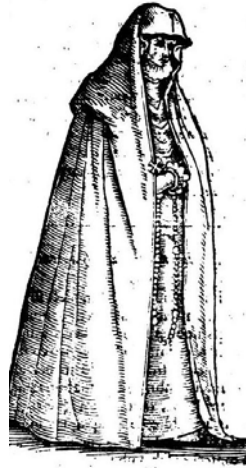
Las nobles de España cuando van a fiestas públicas vistien con sedas de los colores que más les gusten. Las mangas de la ropa de encima cuelgan como se ve. Decoran el cabello con joyas, y la frente con el cabello enroscado bien alto. Las mangas del jubón que cubre los brazos son estrechísimas y de color, como la falda, la cual suele estar drapeada en oro. Usan un centenar de soberbias cadenas de oro, incluso bajo el verdugado o falda, como la queremos llamar.



35.6. Ana de Austria. Alonso Sánchez Coello (1571). Kunsthistorisches Museum. Wikimedia Commons



36.6. Isabel Clara Eugenia. Sofonisba Anguissola (1599). Embajada de España en Francia. Wikimedia Commons



37.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).
Google Books

Registro:

H314v. E.255. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Viuda noble española.

H315r. Hoja con texto. Página 256. *Vedoua nobile di Spagna* [texto]. *Nobilis vidua Hispanica* [texto]→

Texto en Italiano:

Il manto di queste vedoue è simile à quello della sopraposta figura: mà però alquanto più calato nella fronte; e sotto questo portano un velo bianco come le monache, il quale à modo di collare desca loro sotto la cintola. Le vesti sono di pano, ò di rascia fina. In mano portano una corona longa, e vscendo di casa, uaano seco sempre ò paggi, ò altri loro seruitori.

Traducción orientativa:

El manto de estas viudas es similar al de la figura anterior pero algo más bajo en la frente; debajo del cual llevan un velo blanco como las monjas, con cintas al cuello que llegan hasta la cintura. La ropa es de paño o raso fino. En la mano llevan gran rosario y al salir de casa siempre van acompañadas de sus pajes y otros criados.



38.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).
Google Books.

Registro:

H316v. E.257. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Doncella española.

H317r. Hoja con texto. Página 258. *Donzelle di Spagna* [texto]. *Virgo hispana* [texto]→

Texto en italiano:

Le donzelle di Spagna fuor di casa, accompagnandosi con altre donzelle sogliono darsi la mano, e camminare à due modestissimamente; coprendosi con il manto quasi tutto il viso, si che difficilmente possono vedersi. Al collo, e alle mani, usano lattughe assai grandi: e in mano tengono la corona, ò l'officio della madona.

Traducción orientativa:

Las doncellas de España fuera de casa, acompañándose de otras doncellas suelen darse la mano y caminar juntas modestamente; se cubren casi todo el rostro con el manto, por lo que son difíciles de ver. En cuello y mangas usan grandes lechuguillas, y en la mano llevan un rosario o el Libro de Oficios de la Virgen.

6.2.2. *Y por sí mismo, el manto no hace a la tapada: el tapado entre la práctica y el conflicto suntuario*

Si en el apartado anterior hemos visto cómo se utilizan ciertas prendas para la creación de un modelo femenino típicamente asociado a la Península Ibérica, no podemos dejar de abordar uno de los tópicos que más ha llamado la atención respecto al uso del manto: *el tapado*. Para ello, hemos de distinguir dos cuestiones importantes que tienen que ver con la práctica suntuaria. Debemos entender que por un lado tenemos la pieza indumentaria como tal, es decir, el manto; y por otro tenemos las prácticas sociales que se asocian a dicha prenda¹⁹. Es decir, la prenda de por sí no es la que crea el conflicto suntuario –que a grandes rasgos no es más que un conflicto social, cultural y político– sino el uso que se hace de ella. Esta idea debemos retenerla de aquí en adelante, ya que veremos otros conflictos suntuarios asociados a otras prendas en los apartados siguientes.

Y es que cubrirse y taparse tienen implicaciones morales diferentes. En la España de finales del XVI y principios del XVII, cubrirse era una práctica tanto masculina como femenina, cuyo origen se situaba en esa batalla cortesana por las apariencias, en la que el atavío proporciona un lenguaje inmediato a la hora de determinar la clase social. Cubrirse proporcionaba una especie de anonimato que permitía a la persona pasar desapercibida en cierto modo. Pero esto se convirtió en un problema cuanto el cubrirse trasgredió el simple hecho de colocar una pieza de encima para tapar el atuendo, ocultándose el rostro, ya que desdibujaba las jerarquías sociales establecidas. Y esto fue especialmente grave en el caso de las mujeres, quienes además de tener la posibilidad de transgredir ciertos condicionamientos de clase, podrían hacerlo con los de género:

Ocultar el rostro y borrar así la identidad permitía anular transitoriamente la necesidad de atenerse a determinados códigos de comportamiento. Propiciaba conductas distintas a las permitidas por la reputación estamental, pero también a las señaladas por el decoro de género. En definitiva, cubrirse el rostro con embozo, capa, velo o manto ponía en peligro el cuerpo social y complicaba lo que debía quedar como una lectura clara de su jerarquía²⁰.

¹⁹Laura R. Bass y Amanda Wunder, “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima” *Hispanic Review* 77, no. 1 (2009): 108. En la página señalada, Bass y Wunder ofrecen una clara explicación respecto a esta cuestión. De ellas hemos tomado la expresión “in and of itself, a mantle did not a tapada make” [Y por sí mismo, el manto no hace a la tapada], que da título a este epígrafe.

²⁰Carmen 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)*. Vol. I, Dirs. José Luis Colomer y Amalia Descalzo Lorenzo (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014), 294.

Dicho esto, en la España de finales del siglo XVI y de principios del XVII, al manto se lo empieza a asociar con la práctica del *tapado*, mediante el cual las mujeres cubren su cabeza y sus rostros dejando al descubierto solo un ojo, naciendo así la expresión *tapadas de medio ojo*. La perspectiva clásica ha sido la de otorgar al tapado un origen morisco dada la similitud de esta práctica con la asociada a la *almalafa*, manto que cubría a las moriscas y que dejaba ver sus ojos²¹. Sin embargo ya en su momento, Carmen Bernis señalaba las diferencias entre ambas prendas y prácticas, otorgándole al tapado un sentido de libertad y rebeldía mediante el cual las mujeres podían pasar desapercibidas.

Esta posición ha sido revisada por Laura Bass y Amanda Wunder, quienes aceptan la propuesta de un origen independiente del morisco, pero matizando el objetivo que Bernis otorga al tapado. Éstas circunscriben el tapado al surgimiento de las grandes ciudades, y por ende, a la modernidad misma. Lo interpretan como un modo de estar presentes en los espacios públicos, pero dejando de lado el carácter transgresor. Se trataría más de la manera en que las mujeres adaptan sus cuerpos y sus presencias al espacio. Esto además se refuerza el hecho de que las mujeres se cubren y velan en otros lugares respondiendo a distintas prácticas, como vimos en el *Capítulo 4*, lo que nos hace hablar de una tradición arraigada en el tiempo, y que tiene en el tapado una de sus variantes, con la problemática que éste conlleva²². El velo tendría el objetivo de dignificar la feminidad, como símbolo de virtud y pudor; pero también generaría conflictos, debido a su suntuosidad o ambigüedad en ciertas prácticas. Precisamente esto último ocurrirá con el tapado, generando ese carácter ambiguo al cuerpo que lo practica.

Como praxis el tapado comienza a aparecer en las fuentes a partir del siglo XVI, no sólo en imágenes, sino en distintas peticiones a Cortes y posteriores pragmáticas para regular dicha costumbre ya que empezaba a suponer un problema público. La tapada era una figura incierta, que daba pie a la confusión identitaria, tanto en términos sexuales como de estatus. Sobre esto, nos ilustra Juan Sempere y Guarinos en su *Historia del lujo y las leyes suntuarias en España* (1788):

En medio del furor del lujo de los vestidos, se havia introducido por el mismo tiempo un estilo, que á primera apariencia parecia bien poco incompatible con él, porque le quitaba mucha parte de su lucimiento. Tal era el de las *Tapadas*. Quien no mirara las cosas mas que por la superficie, diria que lejos de deberse prohibir aquel estilo, debia

²¹Amelia Mas Gorrochategur y Antonio Muñoz Rodríguez, “El cobijado de Vejer y su leyenda morisca”, *Magazin* 1 (2009): 75-76.

²²Bass y Wunder, “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World...”, 105.

por el contrario fomentarse: porque con él quitaba al luxo gran parte de su estímulo, haciendo inútiles, y superfluos muchos adornos pues no se havian de ver; se vestia con mas decencia, ocultando el rostro, los pechos y las manos y porque en fin, con semejante especie de disfraz se podian hacer muchas limosnas, y otras buenas obras, sin que se viera la mano de donde procedían. Todo esto era cierto: mas también lo era, que la malicia, mucho mas general y comun que la virtud, podia abusar, y abusaba efectivamente del mismo medio para otros fines muy diversos, quales eran el de estafar, insultar, burlar la vigilancia, y cuidado de los padres con los demás que se exponen en la peticion 48 de las Cortes de 1590 por las que se prohibió á quel estilo, mandando que todas las mugeres llevaran el rostro descubierto²³

Si bien es cierto que hubo una petición a Cortes, esta fue en 1586, mediante la cual de manera posterior se prohibió el tapado a las mujeres. La prohibición se ratificó en la Pragmática de 1594, según lo expuesto en la *Prematica en que su Magestad manda, que ninguna muger ande tapada, sino descubierta el rostro, de manera que pueda ser vista y conocida, so las penas en ella contenidas, y de las demas que tratan de lo susodicho* de 1639, el texto más conocido y extendido sobre las tapadas²⁴. Según cuenta el propio documento, la norma seguía sin cumplirse a pesar de las numerosas tentativas legislativas.

Si nos vamos a nuestra fuente, cuyas imágenes confluyen con esta problemática indumentaria, hemos observado en el epígrafe anterior cómo el uso del manto era una práctica extendida en la España peninsular de manera que componía una de las piezas clave de la indumentaria femenina, respondiendo a una codificación de género y clase social. Sin embargo, encontramos una imagen en Pietro Bertelli (39.6) y que posteriormente es replicada por Cesare Vecellio (40.6), que ilustra el tapado como gesto. Se trata de la Doncella Española que aparece completamente tapada –que no cubierta– por un manto, dejando ver un leve hueco a la altura del ojo.

Esta imagen tiene una clara intencionalidad, pues muestra una figura paradigmática, cubierta, que supuestamente reside bajo el pesado manto. Vecellio con su texto descriptivo, nos ofrece además datos que se corresponden con esta ambigüedad que la imagen produce. En éste hay un tono crítico y peyorativo, ya que si bien deja claro que esta práctica de cubrirse el rostro también se lleva a cabo por las doncellas venecianas al salir a la calle, como veíamos en el *Capítulo 4*, el tinte jocoso lo leemos en su descripción sobre el físico y el comportamiento de las españolas. Es más, aunque no se detenga sobre las diferencias entre la prenda utilizada para cubrir, velo en las

²³Juan Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo y las leyes suntuarias en España*. Tomo II (Madrid: En la Imprenta Real, 1788), 94.

²⁴Enlace al documento digitalizado: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=12216>

venecianas, manto en las españolas, parece dejar claro de manera implícita, que es una imitación tosca de dicha costumbre. Expone una falta de higiene y ausencia de ciertas prácticas del cuidado, que se suman a una actitud lujuriosa. Es decir, nos describe una especie de doble moral en las españolas que no percibe sin embargo en las venecianas. Este desdén aumenta en los ojos del observador el desasosiego que provoca el tapado, que ya se asociaba a una actitud peligrosa.

Por tanto, si en la mayoría de imágenes que hemos analizado, el cubrir el rostro se basa en principio en el sentido del pudor y la honestidad, en un modo de disciplinar el cuerpo femenino, esta práctica no deja de sobreponerse a distintos límites morales, con toda la complejidad que conlleva un cuerpo oculto. En el caso de la Península Ibérica además se entenderá como un problema étnico religioso, ya que se relaciona con lo morisco, con la herencia musulmana, impregnando un carácter aún más pernicioso a esta práctica.

El hecho es que en España, el tapado fue relacionándose cada vez más con la actividad delictiva y la prostitución, dando lugar a un imaginario presente en otras fuentes como las literarias o artísticas. Contamos por ejemplo con el famoso cuadro de la *Alameda de Hércules* de Sevilla (41.6) o la *Vista de Zaragoza* (42.6), en el que la figura de la tapada es elemento recurrente e interactúa en la escena como símbolo de seducción y picaresca²⁵. Sobre las tapadas, Quevedo escribiría varios sonetos, entre los que podemos destacar el que dice:

Venía por la calle del Niño hacia mi una mujer hermosa, riéndose de mis pasos cojos, y sabiendo que la miraban y llegando a los corazones llenos de deseo. El mío no fue menos, y era una puta de lujo, tapada de medio lado, que se diría que su rostro era nieve y grana²⁶.

Esto nos lleva a recordar cómo el propio Vecellio aludía a la problemática que generaban las prostitutas al hacer uso del velo de viuda, por lo que podemos establecer una doble conexión con la prostitución tanto por parte de la visión misma del autor, como por parte del propio contexto (*Capítulo 5 – 57.5*).

²⁵Candelas Argüello del Canto, “Las tapadas. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro”, *BSAA Arte*, no. 83 (2017): 235-252.

²⁶Citado en *Ibidem*, 237-238.



39.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:

H66r. Lámina 58. E.61. *Virogo Hispanica*. Tr. Doncella Española.



40.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H317v. E.258. *Citella Spagnuola*. Tr. Muchacha española.

H318r. Hoja con texto. Página 259. *Citella Spagnuola* [texto]. *Puella Hispana* [texto]→

Texto en italiano:

Le Citelle Spagnuole usano di andar coperte con un manto à guisa delle Venetiane; ma esse Spagnuole acconciano destramente un'apertura di esso manto con la mano à gli occhi e per quella vedono. Fuor di casa tutte vestono di nero, eccetto le spose; in piedi portano certi zoccoli, ò pianelle assai alti, ma fatti con poco bel garbo, i quali si allacciano sopra de'piedi, come fanno i frati zoccolanti. Rade volte si lauano il capo, e portano i capelli neri, e come sono fatti dalla natura, tirandoseli alti nel fronte quasi in quel modo. Quaste tal donne spagnuole sono assai dedite alla libidine, ma sono sobrie nel mangiare e por lo più beuono acqua; costumano cibi ordinarij senza dilettarsi molto di certe viuande delicate, che si fanno in Italia.

Traducción orientativa:

Las muchachas solteras españolas normalmente salen cubiertas con un manto al estilo de las venecianas; dejan una apertura diestramente hecha con la mano a la altura de los ojos, y así ven. Fuera de casa todas visten de negro, excepto las casadas. En los pies llevan unos zuecos o pianelle altos, pero hechos con poco encanto, los cuales se atan en los pies como lo hacen los frailes calzados. Rara vez se lavan la cabeza, y llevan el cabello negro, de modo natural, estirándoselo alto hasta la frente, llevándolo casi como la gente ultramontana. Estas mujeres españolas son dadas a la lujuria, pero son sobrias en el comer, y por lo demás beben agua. Están acostumbradas a comidas ordinarias, sin deleitarse mucho de ciertas bebidas delicadas que se hacen en Italia.



41. 6. *La alameda de Hércules* (anónimo de 1647). Centro Velázquez.



42.6. Juan Bautista Martínez del Mazo. *Vista de Zaragoza* (1647). Museo Nacional del Prado

En definitiva, el tapado es una antítesis disciplinaria en la cual las mujeres se ven inmersas, debido al control de sus cuerpos. Una práctica llevada *in extremis* que acaba por convertirse en todo lo contrario de su objetivo inicial, que mantiene ese carácter peligroso del cuerpo femenino. Sin embargo, como se ha pensado durante años, el tapado no se convierte en una práctica de libertad, sino en la posibilidad de resistir en un mundo patriarcal y androcéntrico, con unas normativas y una regulación corporal y de las apariencias que controla y estigmatiza a las mujeres, no solo respecto a la restricción suntuaria, sino como sujetos peligrosos para los varones. Una tradición que pervivió en el tiempo en otras, no solo en la Península Ibérica sino también en América, pues bien conocidas son las *tapadas limeñas*. En la propia España las *cobijadas* de Vejer de la Frontera tuvieron presencia en este pueblo gaditano hasta las últimas décadas del siglo XX, convirtiéndose en símbolo inequívoco de la localidad.

6.2.3. Campesinas: entre la compra-venta y la producción textil

Respecto a las mujeres que forman parte del campesinado encontramos distinciones complejas que tienen que ver tanto con la traslación de las imágenes de una obra a otra, como por la percepción que hace de ellas el autor. Primero, encontramos diversidad respecto a las apariencias, que puede hablarnos de las diferencias respecto a las distintas condiciones materiales del campesinado como grupo heterogéneo. Segundo, observamos una variedad de actividades entre las campesinas de la Península Ibérica que no aparece en otros lugares, debido a las actividades cotidianas que llevan a cabo. Diremos Península Ibérica porque como bien dijimos los límites territoriales en este momento son difusos, pero no encontramos referencias a Portugal entre las mujeres campesinas.

Sobre campesinas encontramos referencias en Ferdinando Bertelli y Bartolomeo Grassi. Con esto nos referimos a que son definidas como tal, sin embargo algunas imágenes tendrían otra definición en origen. Centrándonos en el aspecto observamos a mujeres que se caracterizan por una indumentaria muy diferente a aquella de las matronas o de las mujeres asociadas al ámbito urbano, cuyo atuendo característico era aquel del *traje de manto y saya*. En muchas de las imágenes que observamos a continuación podemos reconocer algunos tocados de tipo corniforme (43.6 y 44.6) y sombreros anchos característicos del norte peninsular (46.6), pues la genealogía de todas estas imágenes a las cuales nos enfrentamos, tienen su origen en las planchas de Eneas Vico, tal y como vimos al principio, quien las sitúa en la Cornisa Cantábrica. Encontramos sin embargo una excepción en Bartolomeo Grassi (45.6. – fig. 2) en la que vemos a una campesina de Pamplona que es exactamente igual que aquellas matronas que recogían Ferdinando y Pietro Bertelli (imágenes –). En este sentido lo más probable es que haya una disolución entre las fronteras campo-ciudad, así como una relación con lo rural en cuanto a términos geográficos. Aunque sobre esto hablaremos de manera más extensa en el siguiente apartado, pero no podemos dejar de señalar la ruralidad que parece asociarse a las gentes del norte de España.

Sobre las actividades que desarrollan, encontramos dos tipologías: actividades de compra-venta y actividades asociadas al textil. En cuanto a las primeras, entran dentro de las líneas que marcamos en el *Capítulo 5* sobre las mujeres campesinas. Cumplen el esquema de proveedoras representando esa simbiosis entre campo-ciudad en la cual el ámbito rural queda supeditado al urbano, este último como centro de la actividad política y comercial. Si observamos las imágenes éstas se caracterizan por

llevar una cesta cargada de productos hortofrutícolas e incluso algunos pequeños animales (46.6, 47.6, 48.6).



43.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE.

Registro:
H55r. Lámina 51. E.51. *Hispaniae rustica*. Tr. Campesina hispana.



44.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE.

Registro:
H56r. Lámina 52. E.52. *Hispana rustica*. Tr. Campesina hispana.



45.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

Registro:
H29r. Lámina 28. E. 28
Fig. 1, 2, 3. *Rustiche di panpalona*. Tr. Campesinas de Pamplona
Total de figuras: 3



46.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H58r. Lámina 54. E.54.
Hispaniae. Tr. Hispana.



47.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H64r. Lámina 60. E.60. *Hispaniae rustica*. Tr. Campesina hispana.



48.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:
H42r. Lámina 34. E.36. *Rustica Pompelonensis*. Tr. Campesina pamplonesa.

Pero si las actividades de compra-venta son importantes en tanto que confirman las relaciones de poder que se estipulan en los libros de trajes, las actividades relacionadas con el textil en las campesinas españolas sin embargo, rompen con todos los esquemas estipulados. Encontramos una serie de imágenes en las cuales aparecen mujeres portando rollos de tela, cuya tipología no nos atrevemos a afirmar, ya que tampoco conocemos las localizaciones exactas de estas mujeres. Puede ser interesante relacionar este hecho con dos cuestiones.

Una primera es la *Petición a las Cortes de Valladolid de 1555* a la que nos hace referencia Juan Sempere y Guarinos en su *Historia del lujo y las leyes suntuarias en España* (1788), en la cual se expone la problemática respecto al comercio de lienzos extranjeros y las restricciones comerciales del lino en territorio peninsular, debido a los altos precios y a la escasez de poder adquisitivo en las capas sociales menos pudientes. Es por ello que se expone:

mucha gente, especialmente las mujeres pobres y necesitadas se darían al trabajo de hilar y hacer lienzos, hallando lino en cantidad y precio moderado lo qual al presente no se halla [...] Y que también se mande que las personas particulares de los tales pueblos que tuvieran heredades, cada año continuamente siembren una parte de la tal heredad de lino, y comenzando de haber mucho lino en estos reynos, que con ayuda divina será dentro de dos años, que esto se pusiere en execucion en adelante, se mande que el principal exercicio de las mujeres sea hilar y hacer telas de lino, como ahora es el labrar, y que no hagan otra cosa, ni ninguna se pueda librar²⁷.

Esto choca, en segundo lugar, con el evidente desarrollo de la industria textil en todo el contexto peninsular que ha sido contrastado por varios trabajos desde finales del pasado siglo y en la actualidad, afirmándose que existiría una geografía pañera española durante el siglo XVI mayor aún cuando se produjo la Unión Ibérica²⁸. De hecho, al desarrollo textil urbano se unió el desarrollo textil rural, con el llamado *verlagssystem*, en el que se fabricaban tejidos en los pequeños asentamientos poblacionales donde habría una presencia de mercaderes y fabricantes de la ciudad que compran y comercializan la producción²⁹. Parece ser además que las mujeres se instruyen en la

²⁷Sempere y Guarinos, *Historia del Luxo...* Tomo II, 37.

²⁸Manuel F. Fernández Chaves, “El pastel de las *Ilhas Atlânticas* portuguesas y la producción textil en la Andalucía del siglo XVI” en *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, Eds. Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García y Manuel F. Fernández Chaves (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015), 537-538.

²⁹Hilario Casado Alonso, “El comercio del pastel. Datos para una geografía de la industria pañera española en el siglo XVI”, *Revista de Historia Económica*, no. 3 (1990): 529-539.

ciudad para ejercer posteriormente en el campo, escapando así de las normativas gremiales³⁰.

Ambas cuestiones sitúan a las mujeres en el foco del desarrollo textil rural en el que no sólo está presente el hilado, sino también la fabricación de telas.

Si observamos detenidamente las imágenes, la primera de este tipo la encontramos en Ferdinando Bertelli como Campesina Española (49.6). Esta lleva unos rollos de tela junto a lo que parece ser un pequeño telar de mano. El telar nos está indicando que no se trata de una actividad llevada a cabo en un contexto fabril, sino que se realiza en el contexto del hogar, lo cual concuerda tanto con el hecho de que el campesinado tiene un requerimiento de lienzos, como con el que existía una fabricación textil ligada a ámbitos rurales de otras tipologías de tejidos.



49.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H61r. Lámina 57. E.57. *Hispana rustica mul[ier]*. Tr. Campesina española.



Detalle de imagen precedente: rollos de tela y telar

La siguiente imagen la encontramos en Bartolomeo Grassi, en cuya estampa encontramos varias figuras definidas como Campesinas Españolas (50.6) que interactúan entre sí. Dos de ellas portan rollos de tela, y hablan con aquellas otras que se relacionan con la actividad comercial. Este hecho nos hace pensar en un espacio de intercambio de bienes, lo cual nos acerca a la fabricación textil directamente relacionada con el contexto urbano. Posteriormente, una de las figuras de Grassi es replicada por

³⁰Ofelia Rey Castelao, "El trabajo de las mujeres rurales en la España Moderna. Un balance historiográfico, 1994/2013", *Revista Historiografía* 22 (2015): 190.

Pietro Bertelli (51.6) quien cierra este imaginario representativo, al menos para nuestra muestra de estudio. Si recordamos, sólo hallamos un caso similar en Flandes (19.5). Fuera de lo dicho, de momento no hemos encontrado imágenes similares ni relacionadas con la Monarquía Hispánica, ni con otros contextos en otros libros de trajes. Aún así podríamos entenderlas como la idealización de un imaginario que relaciona a la Península Ibérica con la producción textil.



50. 6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE
 Registro:
 H28r. Lámina 27. E. 27
 Fig. 1, 2, 3, 4. *Contadine spagnole*. Tr. Campesinas españolas
 Total de figuras: 4



51.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE
 Registro:
 H36r. Lámina 28. E.30. *Contadine Spagnole*. Tr. Campesina española.

6.2.4. Las mujeres de la Cornisa Cantábrica: entre la percepción foránea y la distinción social

Respecto a las figuras que se refieren a las mujeres de la Cornisa Cantábrica, éstas encierran varias particularidades que hemos de aclarar para un estudio en profundidad. Por un lado nos circunscriben a un espacio peninsular que se escapa a nuestro entendimiento actual. Por otro, configuran su imagen bajo una indumentaria singular que ha impregnado de un carácter inconfundible a dicho territorio a lo largo de los siglos gracias a la circulación de imágenes sobre el mismo.

Comenzando por los topónimos que encontramos, estos se circunscriben al cantábrico oriental aludiendo a zonas de Navarra, País Vasco y Cantabria, aunque curiosamente no aparece ninguna localización asturiana o gallega. Por otro lado,

encontramos un uso ambivalente de los topónimos *Cantabria* y *Vizcaya*. José Luis Casado ya señalaría en el estudio del *Trachtenbuch* cómo hablamos de unos límites geográficos que no están claros y que se trata de un error común en las fuentes de los siglos XVI y XVII el utilizar esta terminología para referirse al espacio de la Cornisa Cantábrica, a grandes rasgos³¹. Y es que ciertamente las fronteras son difusas ya que en los primeros álbumes como el de Weiditz hay una fuerte presencia de localizaciones asturianas, muy en relación como veremos con el relato de Laurent Vital. Así como en las planchas de Vico, se incluye a Galicia dentro de los términos regionales de Vizcaya. Hemos de pensar en cómo las imágenes se han ido diseminando y reubicando en los distintos lugares que aparecen en relación con la Cornisa Cantábrica. Podríamos apuntar entonces a una ambigüedad tanto por la cuestión lingüística como por los usos indumentarios que ahora veremos³².

Estas especulaciones territoriales son fruto de la propia estética de las imágenes, ligadas a una genealogía que comienza en el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz y que está presente en otros álbumes de trajes que aparecen en distintos momentos del siglo, muy ligada a al uso de *tocados altos y corniformes*³³. Entre estos tocados, quizás haya sido éste último el que haya identificado mejor a las mujeres de la Cornisa Cantábrica, sin embargo no está exento de debate. Las primeras representaciones de los tocados corniformes aparecen en la baja edad media, en la Meseta norte peninsular, concretamente en el área burgalesa, y su uso en los imaginarios se extenderá posteriormente desde zonas de Galicia hasta Aragón. Dicha extensión parece tener relación con el propio uso del tocado que se ha vinculado a la nobleza³⁴. Es con posterioridad que se vinculan sólo con las zonas del este de la Cornisa Cantábrica, debido a la influencia de las crónicas de Antoine de Lalaing y Laurent Vital, así como de la interpretación que la historiografía ha hecho de ellas.

En 1922, Julio de Urquijo parte de las crónicas de Antoine de Lalaing para su estudio sobre el uso del tocado corniforme de las mujeres vascas. Según las conclusiones de Urquijo, éste tendría una tradición pagana, vinculada al sentido que las primeras poblaciones daban a la naturaleza que les rodeaba. Pero deja claro que este

³¹Casado Soto, *Trachtenbuch...*, 64.

³²Hermínia Menéndez de la Torre y Eduardo Quintana Loché, "Indumentaria popular asturiana en el siglo XVI", *Revista de Folklore* 26, no. 306 (2006), 213-216.

³³Amaya Medina González, "Tocados corniformes y otros tocados altos en España durante el siglo XVI según los *Álbumes de Trajes*", *Santander. Estudios de Patrimonio* 5 (2022), 353-378.

³⁴Amaya Medina González, "El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media" *Santander. Estudios de Patrimonio* 4 (2021), 237.

tocado no es exclusivo ni de dicha zona, ni tampoco de España³⁵. Sin embargo, hacia los años sesenta se extiende la posición de Carmen Bernis respecto a estos tocados, los cuales denomina como parte de la *indumentaria regional*, que según su argumentación, mantendrá en el norte de España características específicas dado el aislamiento de estos grupos humanos. Bernis nos señala lo llamativo de los tocados de Asturias, Santander, *Vascongadas* y Navarra en las crónicas de principios del siglo XVI. Incluyendo no solo el tocado corniforme, sino otros tocados altos y anchos que aparecen en las acuarelas de Weiditz o el Códice Madrazo Daza, que junto a la crónica de Laurent Vital, serán su fuente primaria de estudio³⁶.

Y es que una de las visiones más importantes y que más ha calado a lo largo de las décadas fue la de Laurent Vital tras su llegada a la Península con la corte de Carlos I, que desembarca en Villaviciosa el 19 de septiembre de 1517. Según Bernis, este hace una descripción sobre dos tipos de tocados: uno alto que parecía hecho de varios pisos de colmenas o un cesto de cerezas, y otro que parecía el cuello y la cabeza de un gallo. Para el caso de Andrea Navagero, describió los tocados de las mujeres de Guipúzcoa y Vizcaya como el pecho y el pico de una grulla en *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia* (1563)³⁷.

Sin embargo, Carmen Bernis elude la comparativa fálica que Vital hace del tocado corniforme, probablemente por su propio posicionamiento en el momento de acercarse a la fuente. Lo que sí incluye por un lado es la referencia a la supuesta leyenda que cuenta el origen del tocado, cuya razón fue el castigo que en tiempos antiguos el rey de Castilla impuso a las mujeres por su negativa a convertirse al cristianismo. La propia Bernis da su acuerdo con esta leyenda, aludiendo a las mujeres como víctimas por tener que portar estos tocados. Sin embargo la cuestión es más compleja que la crónica de Vital. Por otro lado también incluye el nombre por el que supuestamente era conocido este tocado: *tontorra*³⁸. Decimos supuestamente porque se refiere a un documento posterior y de una zona muy concreta. Una disposición de 1623 en del territorio de Navarra, en la que se prohibía el uso de dicho tocado. Y es que si los tocados altos y corniformes se extendieron por un amplio territorio y tuvieron muy diversas variables, también se conocerán por diversos nombres, aunque no por ello desestimamos la

³⁵Julio de Urquijo, “Sobre el tocado corniforme de las mujeres vascas”, *Revista Internacional de Estudios Vascos* 13, no. 4 (1922): 2-6; 12.

³⁶Bernis, *La indumentaria española en tiempos de Carlos V*, 50.

³⁷Andrea Navagero, *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia* (Venecia: en la imprenta de Domenico Farri, 1563).

³⁸Bernis, *La indumentaria española en tiempos de Carlos V*, 71.

riqueza de las aportaciones de Carmen Bernis. Se conocen otras disposiciones anteriores en dicha zona en las que hubo otras tentativas de prohibición del uso de la tontorra, sin embargo no parecían surtir efecto dada la sucesiva repetición de las mismas³⁹.

La alusión fálica de Laurent Vital sobre el tocado corniforme sería abordada unos años más tarde por José Manuel Gómez de Tabanera, quien lleva a cabo un estudio desde la perspectiva del psicoanálisis. Este se centra en aquella definición que vital hace del tocado corniforme como “fárragos”, “canutos”, y “esas cosas con las que los hombres hacen niños”⁴⁰. Tomando en consideración esta observación, Gómez de Tabanera propone que este tocado pudo tener un valor ritual o protector, pues muchas culturas vinculan al falo como un elemento de protección. Pero la realidad es que como el propio autor señala, la observación fálica de este tocado surge tras la crónica de Vital, coincidiendo con el conflicto suntuario, pues la Iglesia empieza a considerarlo como una práctica inmoral.

Respecto a esta interpretación fálica tal vez nos parece demasiado *falocéntrica*, aunque estamos de acuerdo en que el tocado tiene un condicionante de género. Y es que como parece estuvo vinculado a las casadas, por tanto nos habla de diferencia sexual y distinción respecto al estado civil⁴¹. Desde nuestra perspectiva, la visión más lógica nos parece aquella que propone Katherine Bond, ya que hace una lectura de las fuentes sin tratar al tocado corniforme como un elemento exótico. Lo vincula a la nobleza, a la extensión de la hidalguía en el norte peninsular, como elemento arraigado a la pureza cristiana y al valor distintivo respecto al resto de territorios de la península⁴². Por tanto, además de un carácter sexual, tiene una clara vinculación con el estatus, siendo una pieza costosa que necesita gran cantidad de tela. De hecho, como bien señalamos, no todos los tocados altos tienen un aspecto corniforme, sino que se basan más en la suntuosidad del tamaño y la forma, aunque este haya sido el que ha mantenido su vinculación visual con estos espacios.

³⁹Pablo Orduna Portús, “Aspectos de la cultura material de la nobleza en el norte del Ebro durante el Antiguo Régimen”, *BROCAR* 38 (2008): 95.

⁴⁰José Manuel Gómez de Tabanera, “Del tocado ‘corniforme’ de las mujeres asturianas en el siglo XVI”, *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*, no. 5 (1978): 39-47.

⁴¹El hecho de que este tocado se vinculase sólo con las mujeres casadas parece no ponerlo en duda ninguna de las autoras citadas hasta el momento. Es más, tanto Carmen Bernis, *Indumentaria en tiempos de Carlos V*, 70 como Amaya Medina, “El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media”, 216, insisten en esto en relación al estado de virginidad, en el cual las doncellas iban con la cabeza rapada, denominadas *mozas en pelo*. De hecho, el *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz y el *Habitus praeciporum...*(1577) de Jost Amman y Hans Weigel muestran una imagen que hace referencia a ello. Para referencias más concretas véase Birriel Salcedo, Ruiz Álvarez y García Haro, “Vestirse y diferenciarse”.

⁴²Bond, *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire...*, 305-317.

Si nos vamos a nuestra fuente observamos cómo el *tocado corniforme* se conecta en un primer momento a la propia identidad española, y posteriormente, a zonas del norte peninsular de manera específica. Lo reconocemos por ejemplo en algunas de las campesinas que veíamos en el apartado anterior (43.6-48.6). A nuestro entender, esta vinculación *tocado-península* tiene mucho que ver con la influencia tanto de Christoph Weiditz como de Eneas Vico, donde contamos una inmensa cantidad de tocados no solo corniformes, sino de muchas otras variantes llamativas, pasando por distintas zonas de la Cornisa Cantábrica y el Norte de la Meseta. Los libros de trajes con los que estamos trabajando aquí evidentemente no exponen tal cantidad de imágenes sobre la España, dado que su objetivo es la documentación de muchos más territorios, pero mantienen a este tocado como uno de los sellos distintivos de la indumentaria peninsular, tal y como ocurre con el *traje de manto y saya* y el *tapado*.



52. 6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE Registro: H62r. Lámina 58. E.58. *Hispaniae*. Tr. Hispana.



Sección de imagen 15.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

fig. 1: Españolas de Santander



53.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H320v. E.261. *Donna di Santandos di Vizcaya*.

Tr. Mujer de Santander en Vizcaya.

H321r. Hoja con texto. Página 262. *Donna di Santandos di Biscaglia* [texto]. *Mulier Santandana in Cantabria* [texto]→

Texto en italiano:

L'habito di questa Biscaglina è leggiadro, e bello, nè meno uago, che honesto, nè meno honesto, che utile, nè meno utile, che di poca spesa. L'acconciatura della testa è un cappelletto di feltro, ò di uelluto, che l'è tanto alto, che ui auuilge uno sciugatoio intiero attorno di tela sottilissima di renso, ò qualche posta di seta. sotto esso cappelletto mette un pezzo di ormesino, ò taffetano, che gli scende sopra le spalle di dietro uia. la sottana è di panno lunga fino al collo de'piedi. la sopraueste è di ormesino; ma senza maniche; ma però con alquanta di principio, seruendosi delle maniche della camicia. Costuma cignetsi con una cinta di uelo, ò di seta, un grembiale di seta, ouero di tela di lino, e alcune plebee lo portano lauorato assai.

Traducción orientativa:

El hábito de esta mujer es gracioso y hermoso, no menos hermoso que casto, no menos casto que práctico, no menos práctico que asequible. Su tocado es un pequeño sombrero de fieltro o terciopelo, lo suficientemente alto como para que ella pueda envolver una pañoleta de sutilísima tela de hecho o cualquier pieza de seda. Bajo este gorrito coloca un trozo de ormesino o tafetán, que le cae sobre los hombros y por la espalda. La sotana es de paño larga hasta los pies. Su abrigo es de ormesino, sin mangas, sirviéndose de las del traje de la camisa; se lo ajusta con una cinta de velo o seda; un delantal de seda o tela de lino. Algunas plebeyas lo llevan así.

En Bartolomeo Grassi, encontramos el tocado corniforme en cuatro ocasiones y en distintas variantes, la primera de ellas en una de las *Españolas de Santander* (15.6), que de manera evidente toma su inspiración de la *Hispana* de Ferdinando Bertelli (52.6). La composición general es la misma, en la que destaca una indumentaria poco elaborada si pensamos otros lugares vistos hasta el momento, incluso de la propia Península Ibérica. El tocado es igualmente de tipo corniforme achatado, y dispuesto sobre un velo.

La misma figura aparece en Cesare Vecellio (53.6), quien nos da, como en muchas ocasiones, una explicación al detalle sobre su elaboración. Vecellio también hace referencia a la castidad del atuendo en general, lo cual nos lleva a pensar no solo en la importancia de su conexión con el estado civil, sino también a los valores morales que se relacionan con el propio territorio, donde hay un interés particular por la limpieza de sangre y el linaje cristiano.

Volviendo a Bartolomeo Grassi, encontramos otras dos figuras que se replican posteriormente en Pietro Bertelli. La *Española de Santander* de Grassi (imagen) aparecerá como como *Noble de Cantabria* en Bertelli (imagen), y la *Mujer de Bilbao* (imagen) como *Plebeya de Cantabria* (imagen). Vemos cómo pasamos de localizaciones concretas al topónimo Cantabria. Si nos fijamos en las imágenes de

Bertelli, el tamaño del tocado corniforme será lo que otorgue el estatus de nobleza a la mujer que se representa, aunque como bien hemos dicho, estos tocados se relacionan solo con las mujeres nobles. Bertelli dentro de su lógica interpretativa, supone que aquella con el tocado más pequeño es plebeya.

Sin embargo la plebeya de cantabria vuelve a aparecer en Vecellio como *Mujer de Bilbao en Vizcaya* (56.6) y el texto nos expone su condición como noble; en primer lugar, su imagen parece estar copiada de Bartolomeo Grassi, de ahí su localización; y en segundo lugar, podríamos suponer que Vecellio es conocedor de otras fuentes alternativas que habrían documentado los tocados de las españolas, de ahí a que sea consciente de que a pesar de la diversidad que puedan mostrar los mismos dependiendo de la zona, responden a un estatus nobiliario. Esto corrobora lo que el propio autor cuenta en la presentación de la obra, y es una intensa documentación para llevarla a cabo.



Sección de imagen 15.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

fig. 2: Españolas de Santander



Sección de imagen 15.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE

fig. 3: De Bilbao



54.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:
H40r. Lámina 32. E.34. (numeración de la BNE).
Nobilis Cantabra. Tr. Noble cántabra.



55.6. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II (1594). BNE

Registro:
H39r. Lámina 31. E.33. (numeración de la BNE).
Cantabra plebea. Tr. Plebeya cántabra.



56.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598).
Google Books.

Registro:

H321v. E.262. *Donna di Bilbao in Biscaglia*. Tr. Mujer de Bilbao en Vizcaya.

H322r. Hoja con texto. Página 263. *Donna di Bilbao in Biscaglia* [texto]. *Mulier Fauibrigensis in Cantabria* [texto]→

Texto en italiano:

Qvesto è un'habito da donna leggiadro, e graue, che mostra in se nobilita, e serue in tempo di uerno. è alquanto diuerso da gl'altri habitti usati da donne delle principali Città si Spagna, perche tutte portano i uisi coperti da un loro manto, e questa sopra posta vâ scoperta; e porta di sopra una robba, ò sopraueste di damasco, ò seta ad opera lungo fino à meza gamba, e è tutta foderata di pelli di bassette finissime, ò martori ò poine. sotto hà una ueste di raso, con alcune liste attorno di broccato d'oro lunga fino al collo de'piedi, la quale si cigne con cordelle di seta di un grembiale di seta laurato. si orna il collo con grosse perle, e la testa con un concierto strauagante, come dimostra il sopra posto habito. in mano suol portar guati, ò altre gentilezze, e cosi se ne vâ conuersando tra parenti e amici.

Traducción orientativa:

Este es un precioso y sobrio hábito de mujer, que demuestra su noble condición y es adecuado para el invierno. Es bastante diferente de las prendas que usan las mujeres de las principales ciudades de España, porque todas mantienen sus rostros cubiertos con un manto, mientras que el de la mujer que se muestra aquí se mantiene al descubierto. Encima lleva una túnica hasta la pantorrilla o una prenda interior de damasco o seda estampada, forrada con piel de cordero, marta o zorro silvestre muy fino. Debajo, lleva un vestido de satén hasta los tobillos rodeado de bandas de brocado dorado ceñido con los lazos de un delantal de seda labrada. Adorna su cuello con grandes perlas y su cabeza con un extraño tocado, como muestra el anterior grabado. En las manos por lo general usan guantes o algún otro refinamiento, y va de un lado a otro, encontrándose con parientes y amigos

Una última imagen femenina en la que aparece el tocado corniforme la encontramos en Vecellio. Dicha imagen parece inspirarse en la Mujer vasca que va a misa de Christoph Weiditz (57.6). El discurso de esta *Mujer de Vizcaya* (58.6) es importante porque describe aquello que también apuntaba Laurent Vital, y es la gran cantidad de tela utilizada en el tocado, casi la misma que para el vestido. Esto confirma el conocimiento de dicha crónica por parte de nuestro autor⁴³.

⁴³“Sus adornos son penosos y muy pesados de llevar por la gran cantidad de tela que emplean, que les cuesta tanto como el exceso de sus vestidos” citado en Menéndez de la Torre y Quintana Loché, “Indumentaria popular asturiana en el siglo XVI”, 214.



57.6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529). Wikimedia Commons

Traducción de Casado Soto:

Lámina 126. Así van las mujeres de Vizcaya a la Iglesia con recogimiento, pues son muy piadosas



58.6. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H322v. E.263. *Donna di Biscaglia*. Tr. Mujer de Vizcaya.

H323r. Hoja con texto. Página 264. *Habito di donna di Biscaglia* [texto]. *Cantabrae mulieris habitus* [texto]→

Texto en italiano:

Biscaglia fu chiamata anticamente Numantia, e produce buonissimi nauigatori. l'habito della soprraposta è un conziero fatto di uelo assai lungo, e appuntato, il quale queste donne si mettono in capo, e lo stringono, e allargano, come bisogna loro, perche è attorniato nella sua fine con una fascia di seta, e quella aggroppano alla banda largo, e stretto, come à quelle più piace. portano poi un panno di ormesino, quale si legano sopra la testa, e fanno pender dauanti sotto la gola, quella coprendo, e ancora il petto. usano alcune sottouesti lunghe fino al collo de'piedi, di panno, e le soprauesti del medesimo discinte, e senza altro ornamento. e si calzano scarpe bianche, ò nere di cordouano.

Traducción orientativa:

Vizcaya fue llamada antiguamente Numancia. Tiene buenísimos navegantes. El hábito de la mujer que se muestra consta de un gorro hecho de velo, largo y apuntado, al cual dan forma como bien necesitan, y que termina con una banda de seda la cual la cual se colocan como más les gusta. Llevan debajo un paño de ormesino que se ponen directamente sobre la cabeza, y que se sujeta bajo la barbilla, cubriendo el cuello y el pecho. Usan vestidos de abajo largas y hasta el tobillo, de paño; el vestido de encima es igual, sin ningún otro ornamento. Se calzan zapatos blancos o negros de cuero.

Ahora bien, el caso de Navarra es cuanto menos peculiar, ya que ésta no aparece asociada al tocado corniforme, pero sí a otro tipo de tocados de ala ancha como vimos en el anterior apartado sobre las mujeres campesinas en Bartolomeo Grassi (imagen 39.6 – figs. 1 y 3) y Pietro Bertelli (imagen 42.6). Sin embargo, cuando llegamos a Vecellio, Navarra ha perdido cualquier referencia a este tipo de tocados, ni corniformes ni altos de ninguna tipología. Eso lo vemos claramente en la *Mujer de Navarra* (imagen), que es tomada de la *Suiza* de Ferdinando Bertelli, quien a su vez tuvo como

referencia a la Portuguesa de Christoph Weiditz. Según la descripción, Vecellio parece deslocalizar en cierto sentido el territorio navarro en su vinculación con Francia. Tal vez por esto utiliza una imagen cualquiera para ilustrar dicha región.



59.6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529).
Wikimedia Commons

Traducción de Casado Soto:
Lámina 15. así van generalmente las mujeres en Portugal



60.6. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H37r. Lámina 33. E.33. *Heluetia*. Elvética.



61.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H332v. E.273. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujer de Navarra.
H333r. Hoja con texto. Página 274. *Donne di Nauarra* [texto]. *Nauarrae mulieres* [texto]→

Texto en italiano:




Le donne Nauarresi costumano per lo più habiti alla spagnola se bene alcune imitano il francese, e io hò eletto questo, il quale partecipa del l'uno, e dell'altro. la berretta è di uelluto, ò di panno, secondo le forze loro. portano i capelli sparsi, un busto tondo con le maniche tripartite di sottilissima tela colorata: si cingono con poste di seta, sotto il corpo solleuanto alquanto le uesti; le quali sono di panni fini: e sotto le portano d'un'altro colore. al collo usano quell'ornamento, che nel ritratto si uede, d'oro.

Traducción orientativa:

Las mujeres de Navarra visten a la española, si bien algunas imitan a las francesas. Yo he elegido este hábito, el cual participa de ambos estilos. El sombrero es de terciopelo o de lana, según su condición. Llevan el cabello suelto, el escote redondo y las mangas tripartitas con sutil tela coloreada. se atan pañuelos de seda al cuerpo para sostener las demás prendas, las cuales son de tejido fino, y llevan una debajo y otra encima de otro color. Al cuello llevan ese ornamento que se ve en el retrato.

El caso más significativo sin embargo es el de la *Mujer de Toledo* de Vecellio (62.6) figura que si en algún momento se localizó en términos de la cornisa cantábrica, termina descontextualizada por completo. Situamos aquí su análisis porque como vimos

es una de las que aparece en la lámina de las *Campesinas de Pamplona* de Bartolomeo Grassi (imagen 45.6 – fig. 3).

 <p>Repetición: 8.6. Ferdinando Bertelli. <i>Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus</i> (1563). BNE</p> <p>Registro: H63r. Lámina 59. E.59. <i>Hispaniae Rustica</i>. Tr. Campesina hispana.</p>	 <p>Sección de imagen 45.6. Bartolomeo Grassi. <i>Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo</i> (1585). BNE</p> <p>Registro: H29r. Lámina 28. E. 28 Fig. 3: Campesina de Pamplona</p>
 <p>62.6. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H319v. E.260. <i>Donna di Toledo</i>. Tr. Mujer de Toledo. H320r. Hoja con texto. Página 261. <i>Habito di donna di Toledo</i> [texto]. <i>Toletarum mulierum habitus</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Toledo è una Città principale del Regno di Spagna e è ricca, e nobile e piena di edificj superbi. hà una Chiesa fra le altre archiepiscopale, che hà d'entrata dugento mila scudi. l'habito delle donne dunque di quella Cità è, che portano in assetto i capelli sotto un feltro bianco fatto à guisa di dolipante turchesco, ma bislongo in cima, che è molto utile. le loro vesti di ciambelotto, ò panno, ò seta, sono corte, che non trapassano il collo de'piedi, e hanno alcuni busti bassi, e aperti dauanti, ma gli allacciano con cordoncini di seta, le cui maniche sono molto larghe, e senza alcun ornamento, nè pieghe. si cingono alcuni grembiali tessuti ad opere diuerse, di babbage, ò seta. si mettono al collo alcuni fili di perle assai grosse, e ai piedi scarpe, ouero stiualetti di color diuerso.</i></p> <p>Traducción orientativa: Toledo es una de las principales ciudades del Reino de España; es rica, noble y llena de soberbios edificios; una de entre sus tantas iglesias funciona como arzobispado, con un ingreso de doscientos mil escudos. Las mujeres de esta ciudad visten de la siguiente manera: llevan el pelo cuidadosamente arreglado debajo de una pieza de fieltro blanco con forma de turbante turco, pero ensanchado en la parte superior, cosa muy útil. Sus vestidos de <i>chamelote</i>, paño o seda son cortos, sin llegar hasta el tobillo, y llevan corpiños de corte bajo abiertos al frente, pero los atan con cordones de seda. Las mangas son muy anchas, sin ningún recorte o pliegues. Atan delantales de algodón o seda, tejidos en distintos estampados. Al cuello llevan collares de grandes perlas, y en los pies, zapatos o botas cortas de varios colores.</p>

Es una de las imágenes más paradigmáticas en lo que corresponde a la Península Ibérica, ya que su origen lo encontramos en la *Mujer de Ourense en Vizcaya* de Eneas Vico. Es más que relevante la traslación que dicha figura hace de manera posterior,

pasando por Ferdinando Bertelli (8.6) y Bartolomeo Grassi como ya señalamos, hasta llegar a Vecellio. Lejos de su traslación de un extremo a otro de la cornisa Cantábrica, al situarla en Toledo pierde por completo todo su significado, pues no se ha llegado a relacionar esta imagen con el sentido que se le da a los tocados altos del norte peninsular en las fuentes. Nuestra única explicación es que Vecellio no relaciona este tipo de tocado con el norte de España dejando como exclusivo de esta región el tocado corniforme.

Por último, sólo encontramos una imagen relacionada con la Cornisa Cantábrica a la cual no se le atribuye ninguno de estos tocados. Una imagen que de nuevo Vecellio ha sacado de contexto. Como vimos en el *Capítulo 5* el hilado es una tecnología feminizada, representativa de las mujeres en cualquier contexto. Aquí de manera evidente hay un condicionamiento de clase, pues la única mujer que no lleva un tocado corniforme aparece hilando, lo cual refuerza la idea de que dicho tocado es un marcador social en un contexto truncado por las tensiones políticas de la nobleza.

Finalmente, huelga destacar que se utilizan este tipo de tocados representando a mujeres de clases sociales que en principio no corresponde, dada la relación de éstos con la nobleza. Quizás, como bien propone Katherine Bond, se trate de una cuestión de percepción, ya que ni los autores de los libros de trajes, ni aquellas fuentes en las que se basan, entienden las dinámicas de la nobleza del norte de España, cuyos usos suntuarios y condiciones materiales difieren de otros imaginarios de nobleza. El norte de España en este caso es un entorno mucho más ruralizado en el que muchos nobles hidalgos, a pesar de su condición, labran su propia tierra. De modo que esta visión implantada por los álbumes de trajes y los relatos de figuras como Laurent Vital, se mantuvo en el tiempo, impregnando el mismo discurso en los libros de trajes. Es sin embargo a finales de siglo, cuando Vecellio da un giro al discurso y, aunque solo utilizando el tocado corniforme, determina este tipo de tocados altos como distintivo de nobleza, salvando las distancias entre su contexto y el que está representando y obviamente, a pesar de su parcialidad o comparaciones jocosas.



63.6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529). Wikimedia Commons

Traducción de Casado Soto:

Lámina 146. *Así van las mujeres en el país Limosín*



64.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H323v. E.264. *Biscagliina plebea*. Tr. Plebeya de Vizcaya.

H324r. Hoja con texto. Página 265. *Donna Biscagliina plebea* [texto]. *Cantabra mulier ignobilis* [texto]→

Texto en italiano:

L'Aconciatura della testa è assai semplice, e è di feltro, ò panno bianco, che gli cuopre la testa, e tutto il collo di dietro, e è duro per alcuni cerchietti di legno, ò rame, che di dentro ci mettono, portano poi una veste di fustagno, ò bambagina lunga fino al collo de'piedi, con un busto scauato nel collo, e con maniche lunghe, e larghe, le quali legano nel mezzo, e attaccano ad essa veste con alcune cordelle tessute di filo. Si cingono con cinture di corde, ò di cuoio, alla quale attaccano una guaina con un coltello. A i piedi costumano zoccoli di legno, e ne vanno sempre filando.

Traducción orientativa:

Su tocado es muy simple, de fieltro o lana blanca, y cubre toda su cabeza y toda la parte superior de su cuello; está reforzado con pequeños aros de madera o cobre que ponen por dentro. Llevan un vestido de fustán o de algodón hasta el tobillo, con un corpiño de cuello bajo y mangas largas y anchas que se unen a la mitad del vestido con paños tejidos. Usan cinturones de cuerda o cuero, de los cuales sale una vaina que contiene un cuchillo. En los pies normalmente llevan zuecos; siempre van hilando.

6.2.5. Las moriscas del reino de Granada: emblemas de un conflicto étnico-religioso

La cuestión morisca ha sido fruto de una sostenida producción historiográfica desde los años cincuenta del pasado siglo. Más de setenta años de historia que han ido solventando muchos de los interrogantes en torno a dicho grupo social. Si algo han dejado claro tantas décadas de investigación ha sido la diversidad en cuanto a *lo morisco*. Es decir, lo morisco no puede entenderse como una entidad homogénea y estática, sino heterogénea y cambiante, dependiendo del lugar y las circunstancias⁴⁴. Dos de las cuestiones más representativas sobre las actuales líneas de estudio que están en abierto son precisamente aquellas tanto de la representación de los moriscos, como de las mujeres moriscas. Y en ambos casos, el abordaje de dichas cuestiones supone partir tanto de la conflictividad étnico-religiosa, como del conocido conflicto indumentario. Pero antes de llevar a cabo un análisis de nuestras imágenes desde estos parámetros, pongámonos en contexto.

Una definición sencilla y completa sobre qué significa ser morisco nos la ofrece Bernard Vincent en el marco del proyecto *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*:

Los moriscos eran los descendientes de los musulmanes españoles obligados a elegir entre conversión o exilio ya en 1502 para los que vivían en tierras de la Corona de Castilla y en 1525 para los de la Corona de Aragón. No queriendo sacrificar ni su tierra ni su fe la inmensa mayoría se convirtió al cristianismo pero manteniendo clandestinamente su fidelidad al Islam⁴⁵.

La cuestión morisca es un hecho por tanto, que hunde sus raíces en la edad media, durante la convivencia entre judíos, musulmanes y cristianos. Es aquí donde, según Christiane Stallaert, cabe buscar la *originalidad étnica española*, pues el avance de la conquista cristiana sobre la Península Ibérica, muestra los primeros problemas de contacto respecto a las otras religiones. Según Stallaert, el proceso final de conquista, con la consecuente expulsión de judíos y musulmanes en 1492, obligará a la monarquía a reconsiderar sus confines étnicos, que se ordenan en una nueva casta, la cristiana, dividida entre viejos y nuevos cristianos, siendo estos últimos los judíos o musulmanes conversos.

⁴⁴Para un estado actual del arte véase Bernard Vincent, “Paseos por los estudios moriscos” en *De nación morisca*, Eds. Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020), 13-33.

⁴⁵Bernard Vincent, entrada sobre *Los moriscos*. Página web del proyecto *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*: <http://www2.ual.es/ideimand/los-moriscos/>

Pero la problemática es más compleja en tanto que se asienta en una concepción biológica de la religión y en la importancia de un origen limpio. De ahí la importancia de la palabra *casta*, que durante el siglo XVI se relaciona con un linaje puro. Aunque los significados de la palabra pudieran variar en sus distintas acepciones, ésta siempre haría referencia a la religiosidad. Bajo esta concepción aparecerán los *Estatutos de limpieza de sangre*, cuyo objetivo era el de mostrar un origen limpio, de sangre pura cristianovieja, no contaminada por la sangre conversa. Los estatutos alimentarán un sistema segregacionista mediante el cual los cristianos viejos tendrán acceso a ciertos privilegios, mientras que los conversos serán condenados a una serie de restricciones, como la imposibilidad de participar de la vida política y religiosa⁴⁶.

Por tanto, vemos una segregación étnica, una racialidad que implica la marginalidad de ciertos grupos sustentada en una concepción biológica de la religión. Para el caso de la comunidad morisca, la racialidad está en su misma existencia, en su propio origen como grupo étnico, ya que éste aparece mediante un proceso de *etnogénesis*⁴⁷, en el momento mismo de la conversión forzosa de los musulmanes de la Monarquía Hispánica. Se crea un grupo cuyo nexo común es el religioso, pero que a ojos de filósofos y moralistas católicos serán todos iguales, hijos e hijas de una misma nación, de una *nación morisca*. Una concepción que posteriormente será mucho más fácil a la segregación de dicha comunidad⁴⁸. Dicho esto, vamos a centrarnos en lo que respecta a nuestro presente estudio.

El trabajo de Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo marca algunos de los problemas que ha tenido el estudio de las representaciones de los

⁴⁶Christiane Stallaert, *Etnogénesis y etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológica al casticismo* (Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1998), 20-23.

⁴⁷Si recordamos la definición de *etnogénesis* que dábamos en nuestro marco teórico, ésta se entiende como el “proceso por el cual personas de ambientes muy heterogéneos son atraídas dentro de una nueva comunidad étnica, y llegan a ser convencidas, por antiguas tradiciones transmitidas oralmente, de que comparten un origen común y por lo tanto deberían vivir de acuerdo a ciertos valores y normas”, en María Marcela Mantel, “Etnogénesis, relatos de origen, etnicidad e identidad étnica: en torno a los conceptos y sus definiciones”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 51 (2017), 72.

⁴⁸Youssef El Alaoui, “De la nación morisca. Evolución de su percepción en obras de refutación de los siglos XVI y XVII: de fábricas de estereotipos a guías para un mejor conocimiento del otro, en *De nación morisca*, Eds. Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020), 59.

moriscos en las fuentes de naturaleza visual y literaria. Primero, respecto a la propia construcción del relato historiográfico tradicional, escrito a través de una mirada previamente asentada sobre la estereotipación de lo morisco y su componente exótico. Segundo, el problema anterior se une a la escasa pluralidad de fuentes visuales. Respecto a esto por ejemplo, las imágenes que encontramos en los libros de trajes han contribuido a esa exotización sostenida en el tiempo. Una de las puntualizaciones más importantes en estos autores es cómo justifican el hecho de que representar al morisco, un *morisco imaginado*, es resultado del paradigma étnico-racial en la Península, que tanto mediante la apariencia física como por su indumentaria, se percibe como una *otredad* desde distintos medios simbólicos⁴⁹.

Por otro lado, en cuanto a las mujeres moriscas, éstas han estado presentes en el centro de la discusión sobre la cuestión morisca en los últimos años, especialmente impulsada por figuras como Mary Elisabeth Perry o Margarita M. Birriel Salcedo. Lo más interesante ha sido la extracción del modelo de *mujer morisca* configurado por el discurso hegemónico, extensible a todas las moriscas independientemente de su estatus social o localización territorial, y su posterior disolución de algún modo mediante el estudio de fuentes como las notariales⁵⁰. Pero aún así el modelo de *la morisca* aún se hace sentir, ya que la cultura textual ha intercedido notablemente en el proceso de tipificación de la imagen de las moriscas. Así como vemos, hay una relación directa entre la representación de la comunidad morisca en las fuentes y la creación de un estereotipo de mujer morisca.

Junto a las problemáticas, en ambas hemos de incluir el conflicto indumentario, que de manera transversal fue uno de los tópicos que permaneció en el centro del debate sobre la cuestión morisca. Esto resulta igualmente importante para la tarea que aquí nos ocupa, ya que existe una clara relación entre la proyección de la comunidad morisca y los usos indumentarios, a la vez que serán los cuerpos de las mujeres quienes soportan esta vinculación como protagonistas principales de las imágenes.

⁴⁹Borja Franco Llopis y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* (Madrid: Cátedra, 2019): 14; 25-46.

⁵⁰Margarita M. Birriel Salcedo, "Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico religioso desde el género", en *Una vida dedicada a la universidad. Estudios en homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, Coord. Carlos Martínez Shaw (Córdoba: Ediciones Universidad de Córdoba, 2019), 151-170. Mary Elisabeth Perry, "Moriscos, gender, and the politics of religion in 16th and 17th Century Spain", *Chronica Nova* 32 (2016): 251-266. Hago referencia a estas dos autoras porque han sido quienes han incidido más en las categorías con las que estamos trabajando, pero ello no excluye la extensa producción de gran calidad que ha eclosionado durante los últimos años.

De manera inseparable, es necesario además reseñar aquí lo que Javier Irigoyen ha señalado como una vinculación determinista entre la indumentaria morisca y el islam, como fruto del conflicto étnico-religioso, y el valor que se da a las prendas como parte de los cuerpos, biológicamente contaminados por una herencia musulmana. Sin embargo, nada más lejos de la realidad, pues aquellas manifestaciones no solo indumentarias, sino culturales, ligadas a *lo morisco*, serán propiamente peninsulares, además de claramente heterogéneas. En este sentido, cabría por tanto desechar también aquella visión por parte de la historiografía clásica –con figuras como Carmen Bernis o Louis Cardaillac– en la que la ropa o la *moda a la morisca* se entiende como un producto aislado y homogéneo, con una continuidad inmutable entre los siglos del Medievo y el Renacimiento⁵¹.

Ahora bien, en los libros de trajes estudiados, resulta significativo el hecho de que solo se represente a la comunidad morisca del reino de Granada, relegándola a un espacio muy concreto, cuando sabemos que la realidad es que los moriscos se distribuyen por distintas zonas de la Península, tanto en la Corona de Castilla como de Aragón. Pero es que además nos muestra una morisca tipificada para todo el reino de Granada, cuando la realidad es que las diferencias territoriales se manifestaron inclusive entre las distintas regiones de un mismo reino, como pudiera ser por ejemplo entre la ciudad de Granada y La Alpujarra⁵².





En segundo lugar, también es importante señalar cómo el número de imágenes femeninas es muy superior a las masculinas, que para nuestro caso, resulta casi anecdótica. Sin embargo, como dijimos en el epígrafe anterior, la anécdota nos brinda información, nos da un porqué. Los varones serán un recurso útil en tanto que se contraponen a la masculinidad normativa. Su infrarrepresentación deshace la posibilidad de una masculinidad poderosa y deseable (imagen 22.6). Por tanto tenemos tres estampas que hacen alusión a las moriscas del reino de Granada, entre las cuales contamos un total de 9 figuras, una cifra importante dada la escasez general de representaciones visuales sobre moriscos con la que contamos.

⁵¹Javier Irigoyen García, “*Moros vestidos como moros*”. *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018), 20-23; 131.

⁵²Birriel Salcedo, “Las moriscas del reino de Granada...”, 151.

Igual que hemos ido viendo con el resto de imágenes, la proyección de las mujeres moriscas, lejos de ser una excepción, también tiene su modelo base en la obra de Christoph Weiditz (65.6-67.6), e igualmente estarán muy presentes en la obra de Eneas Vico (68.6 y 69.6), quien las incluirá en un número considerable. Pero las imágenes de Weiditz no sólo son importantes porque componen el modelo y codifican visualmente lo que algunos viajeros hacen por escrito, sino porque asientan la distinción racial, ya que las moriscas son coloreadas con la tez morena. Siguiendo a Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, esto tiene que ver con la conciencia semiótica del color, y cómo los artistas lo utilizan para delimitar aquellas distinciones étnicas que no pueden manifestarse claramente de manera visual. La tez oscura no sólo equivaldría a una conexión con el Mediterráneo oriental o el norte de África –que también– sino con esa distinción entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad⁵³. De esta manera se imprime la huella musulmana en las mujeres conversas. Este no es un hecho aislado, pues la representación de la tez morena estará presente de manera posterior en algunos libros de trajes como el de Jost Amman y Hans Weigel (70.6 y 71.6), e incluso de manera descrita como veremos en Cesare Vecellio.

⁵³Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso...*, 36.

 <p>65.6. Christoph Weiditz. <i>Trachtenbuch</i> (1529). Wikimedia Commons</p> <p>Traducción de Casado Soto: <i>Lámina 97. Así van por la calle las mujeres moriscas de Granada vistas por la espalda</i> <i>Lámina 98. así van por la calle las grandes señoras moriscas de Granada</i></p>	 <p>66.6. Christoph Weiditz. <i>Trachtenbuch</i> (1529). Wikimedia Commons</p> <p>Traducción de Casado Soto: <i>Lámina 103. Así van en su casa las muchachas moriscas</i></p>	 <p>67.6. Christoph Weiditz. <i>Trachtenbuch</i> (1529). Wikimedia Commons</p> <p>Traducción de Casado Soto: <i>Lámina 101. Así van a hilar en su casa las moriscas</i></p>
 <p>68.6. Eneas Vico. <i>Costumes espagnols du XVIe Siècle</i> (mediados S. XVI). BNF</p>	 <p>69.6. Eneas Vico. <i>Costumes espagnols du XVIe Siècle</i> (mediados S. XVI). BNF</p>	
 <p>70. 6. Jost Amman & Hans Weigel. <i>Habitus praeciporum</i> (1577). BNE</p>	 <p>71.6. Jost Amman & Hans Weigel. <i>Habitus praeciporum</i> (1577). BNE</p>	

Siguiendo ahora los casos de estudio que aquí nos ocupan, empezamos por la estampa que encontramos en el libro de Bartolomeo Grassi. Se compone de cinco figuras femeninas que son definidas como *Moreschi di granada*, moriscos de Granada (72.6).



72.6. Bartolomeo Grassi. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo* (1585). BNE Registro: H30r. Lámina 29. E. 29. Fig. 1, 2, 3, 4, 5. *Moreschi di granata*. Tr. Moriscos de Granada Total de figuras: 5

El hecho de que un grupo femenino esté definido mediante el masculino plural, podría entenderse como una equivocación o como una señal de uso del masculino como neutro en la expresión androcéntrica y patriarcal de las fuentes. Sin embargo, aunque bien hemos de partir de la base de que nos enfrentamos a una fuente eminentemente sexuada y androcéntrica, no parece que ninguna de estas cuestiones sea la opción más acertada, pues no afina suficientemente la sutileza de este uso lingüístico. Otras observaciones como la de Javier Irigoyen sobre la Pragmática de Moriscos de 1567, ponen de relevancia el uso del masculino plural a la hora de hablar sobre cuestiones que atañen tanto a varones como a mujeres⁵⁴.

En resumidas cuentas, esta práctica entre el lenguaje escrito y visual que observamos en el libro de trajes pero también en otras fuentes como el *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617), nos lleva a pensar cómo las mujeres moriscas, y en especial ciertas prácticas indumentarias, han monopolizado la creación de una imagen de los moriscos como grupo social ya en desde el siglo XVI que se ha mantenido en el tiempo, reflexión que compartimos de manera muy estrecha con Raúl Ruiz Álvarez⁵⁵.

⁵⁴Irigoyen, *Moros Vestidos como moros...*, 140-141.

⁵⁵Ruiz Álvarez, "Todos son una: los moriscos en las imágenes del siglo XVI", 257-260.

Si nos fijamos ahora en los elementos de la indumentaria, estos se repiten respecto a lo que observamos en Weiditz, Vico, Amman y Weigel. Las prendas son recogidas por Carmen Bernis gracias a los relatos de Andrea Navagero, Hieronymus Münzer y Luis del Mármol Carvajal⁵⁶:

- *Almalafa*: manto que usaban las mujeres moriscas. Según las descripciones la almalafa siempre es blanca, fabricada en lino, seda o algodón. También podría decorarse con cenefas de distintos materiales de diversa calidad.
- *Borcegués*: calzado de origen morisco, de cuero o de bandana, muy flexible, que cubría el pie y la pierna hasta la rodilla. Podía utilizarse con otro calzado o podía reforzarse su suela.
- *Camisa*.
- *Escarpines*: funda de lienzo que se pone sobre el pie debajo de la calza. Siguiendo a Covarrubias, se trataría de una especie de calcetines que facilitaba el mantenimiento de las calzas y su limpieza por más tiempo.
- *Marlota*: traje de encima morisco, muy rico, holgado y despegado del cuerpo.
- *Medias Calzas*: se usaban para cubrir las piernas. En el caso de las moriscas las vemos arrugadas hasta la rodilla.
- *Zaragüelles*: prenda como el calzón, que unas veces llegaba hasta la rodilla y otras hasta el tobillo. Posiblemente los cristianos en un principio llamaron zargüelles a los calzones de lienzo tomados por los moros – la voz *sarawil* como nombre de una especie de pantalón existía ya entre los musulmanes andaluces del siglo X. Esta prenda también es recogida por Herrero García quien distingue dos clases, los andaluces-levantinos, blancos y de lino; y los castellanos, de raso leonado⁵⁷.
- *Zuecos*: calzado de suela de corcho que como los chapines podía tener gran altura.

Los usos de estas prendas sin embargo tuvieron un claro componente jerárquico, pues se trata de piezas que responden a cierta clase social y a unas prácticas determinadas. Manuela Marín nos indica la aparición en los textos de autores andalusíes de los siglos X-XI de prendas como el velo, el manto, la almalafa, la camisa, o los

⁵⁶Todos ellos han sido recogidos del glosario de Carmen Bernis en *La indumentaria española en tiempos de Carlos V*, 75-110. Hacemos esta cita general para evitar repeticiones innecesarias.

⁵⁷Herrero García, *Estudios sobre la indumentaria española...*, 88.

zaragüelles, entre otras también de uso cristiano, que el marido debía ofrendar a la esposa tras el matrimonio. Indumentaria cuyo objetivo principal era cubrir el cuerpo, sus formas y ofrecer amplitud de movimiento⁵⁸. Esto nos dice varias cosas. Primero, que ya desde un principio las imágenes que asociamos a las mujeres moriscas como grupo homogéneo, realmente nos hablan de un determinado grupo social. Si esto lo unimos al hecho de que la propia Bernis, citando a Navaggero, señala tejidos como la seda y el lino, no habría lugar para la duda.

Segundo, que la elaboración de las imágenes sobre las moriscas tienen una intencionalidad clara a la hora de conectarlas con la herencia musulmana, pues se escogen las prendas a conciencia, a pesar de que la documentación del siglo XVI, muestra ajuares de gran variabilidad atendiendo no solo a la especificidad del contexto sino a la clase social⁵⁹.

Por otro lado, es relevante la continuidad de imágenes de la comunidad morisca centradas en el reino de Granada, como una foto fija, ya que según la fecha de la estampa de Bartolomeo Grassi (1585), nos sitúa en un momento posterior a la deportación desde el reino de Granada hacia otras zonas de Castilla tras la *Guerra de las Alpujarras* (1568-1571), otorgando una validez permanente a las imágenes. En este menester es importante tener en cuenta la importancia que el propio conflicto suntuario tendrá como parte de la rebelión, aunque con ciertos matices distintos de aquellos que se han aceptado tradicionalmente.

Bien conocidos son el *Decreto de Carlos V* (1526) como la *Pragmática de Felipe II* (1567) –esta última en especial– que restringen los usos y costumbres de la comunidad morisca⁶⁰. Sin embargo, la lectura superflua de dicha documentación, ha

⁵⁸Manuela Marín Niño, *Mujeres en al-Ándalus* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000), 198-203.

⁵⁹Margarita M. Birriel Salcedo, “Notas sobre el matrimonio de los moriscos granadinos (1563)”, en *Mélanges. Louis Cardaillac*, Comp. Abdeljelil Temimi (Zaghuan: Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et L’information, 1995), 97-107; Israel Lasmariás Ponz, “Vestir al morisco, vestir a la morisca: el traje de los moriscos en Aragón en la Edad Moderna”, en *30 años de mudejarismo. Memoria y futuro (1975-2005): actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16 septiembre 2005* (Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, 2007), 629-642; Máximo García Fernández, “Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos”, *Biblioteca: estudio e investigación*, no. 26 (2011): 25-47. Francisco J. Moreno Díaz del Campo, “Observando el hogar. Vida cotidiana y realidad material doméstica de los moriscos de Castilla”, *Sharq Al-Andalus*, no. 21 (2014-2016): 79-113; M^a Aurora Molina Fajardo, “La casa rural granadina del siglo XVI: Características y ajuar”, en *Patrimonio, cultura y turismo: Claves para el desarrollo económico y demográfico de La Alpujarra*, Eds. María José Ortega Chinchilla y Raúl Ruiz Álvarez (Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021), 151-172.

⁶⁰Julio Caro Baroja en *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia Social* (Madrid, DIANA Artes Gráficas, 1957), transcribe de la Pragmática de 1567 en la que puede leerse: IV. Que los moriscos

tendido a arraigar sobremanera lo que en ella se contiene, como si ésta supusiera un despojo total de lo que significaba la cultura morisca. Podría decirse que la propia ley hizo la trampa ya que pone el foco sobre ciertas prendas, prácticas y costumbres que ya formaban parte de un imaginario popular idealizado e inocuo, reforzando así el sentido mismo de la comunidad morisca como grupo segregado⁶¹.

Y por supuesto, uno de los mayores distintivos a los cuales nos enfrentamos es el de la *almalafa*, ya que a pesar de prohibirse específicamente su uso, será símbolo de continuidad de lo morisco. Esto nos lleva al debate sobre *el tapado* y la cubierta corporal, pues se le ha dado a la *almalafa* ese poder de ocultación, de elemento exótico, cuando sin embargo existían otras prendas, como bien hemos visto, que cumplían esta función de cubrir la cara y el cuerpo. Es más, en la pragmática se prohíbe su uso y se insta descubrir la cara –como a las cristianoviejas– pero no se prohíbe el uso del velo o el manto, ya que estos permanecen dentro de ese imaginario del honor y del pudor femenino. Es más, ni tan siquiera los propios libros de trajes hacen uso exclusivo de la *almalafa* para cubrir los cuerpos de las moriscas. Sobre esto, Javier Irigoyen señala que tendría más que ver el elemento económico que la costumbre de cubrirse, ya que la *almalafa* es una prenda de lujo, que se corresponde con las mujeres de la élite morisca. La prohibición respondería al doble objetivo tanto de homogeneizar como bien hemos dicho anteriormente, como de desestructurar las jerarquías de la comunidad morisca⁶².

La supresión de la prenda se centra además en esa conexión étnico-religiosa que se le otorga, no en la práctica de cubrirse la cabeza y el cuerpo. Lo contrario sin embargo ocurría con *el tapado*, que se prohíbe la práctica de ocultación de la cara, pero no la prenda, pues siempre prevalece la norma cristiana de velar cabeza y cuerpo en público. Esto rompe el mito de ocultación corporal ligado de manera exclusiva a la herencia musulmana, y para acabar de quebrantar esta creencia, hacemos de nuevo referencia a otros casos como el de las doncellas italianas, que salen a la calle completamente veladas.

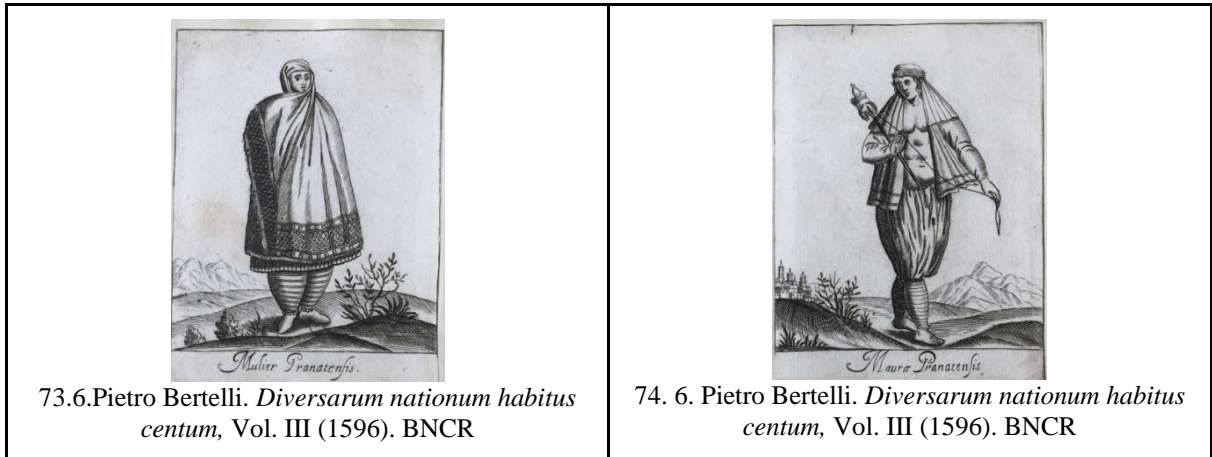
De manera posterior a Bartolomeo Grassi, Pietro Bertelli tomará dos de estas figuras para incluirlas en su tercer volúmen. Sin embargo, dichas estampas no aparecen en el ejemplar que custodia la Biblioteca Nacional Española. Pudimos conocer las imágenes mediante el ejemplar de la Biblioteca Nacional Central de Roma (73.6 y

se vistieran a la castellana, no haciéndose *marlotas*, *almalafas* ni *calzas*, y que sus mujeres fueran con las caras destapadas, 152.

⁶¹Irigoyen García, *Moros vestidos como moros...*, 130.

⁶²*Ibidem*, 140-144.

74.6). Bertelli escoge por supuesto aquellas dos figuras que componen la antítesis de la visión de las mujeres moriscas: aquella en la que encontramos a una mujer completamente cubierta por la *almalafa*, y otra en la que encontramos a una mujer semidesnuda.



La imagen de la morisca con el busto al descubierto, también es escogida por Cesare Vecellio para formar parte de su elenco representativo de mujeres de Granada con su *Doncella de Granada* (75.6), lo que bien merece pues, detenernos sobre esta genealogía. Si observamos a imagen de la morisca hilando en el código de Weiditz (67.6), vemos cómo ésta es el modelo que sigue posteriormente al resto de copias, sin embargo, en las demás la morisca aparece con el busto desnudo, como en la de Jost Amman y Hans Weigel (70.6). La semejanza entre el color de la camisa y el color de la piel, pudo afectar a la posterior percepción de la imagen, que al mostrar una racialización previa, es malinterpretada, entendiendo el tejido de la camisa propiamente como piel.



75.6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:

H326v. E.267. *Donzella di Granata*. Tr. Doncella de Granada.

H327r. Hoja con texto. Página 268. *Donzella di Granata* [texto]. *Bethica virgo* [texto]→

Texto en italiano:

Sono alcune donzelle nel regno di Granata, le quali uanno nude dal mezo in sù; e che portano per concierto di testa un cerchio di legno, ò rame ingrossato attorno di bambage, il quale tien fermo un panno, ò tela, ch'elle si mettono sopra il capo, e che sotto detto cerchio loro cade fino sopra le spalle; sotto di esso panno, o tela portano un mantelletto corto aperto dauanti, et ricamato da'piedi con liste lauorate d'altra sorte, e d'altro colore di quello del mantelletto corto aperto dauanti, et ricamato da'piedi con liste lauorate d'altra sorte, e d'altro colore di quello del mantelletto, il quale è tanto lungo, che loro arriua fino alle coscie si mettono poi un paro di bragesse, è calzoni bianchi di tela di lino, ò panno, ma però assai strette, le quali legano alla cintura; e si sadciano le gambe con certe dasce in quel modo, che noi fasciamo i bambini; e perche sono pouere se ne uanno à quel modo filando.

Traducción orientativa:

Hay algunas doncellas en el Reino de Granada que van desnudas de cintura para arriba, y que llevan como sombrero de madera o cobre forrado de algodón, que debajo tienen un paño o tela de lino que ellas se colocan sobre la cabeza y les cae finalmente por los hombros. Debajo de esta pieza de lana o lino llevan una capa corta, hasta los muslos, abierta al frente y recortada a lo largo del dobladillo con bandas bordadas de otro tipo y color de tela. Luego usan un par de *bragesse* o calzones de lino o lana, muy ceñidos, que se atan a la cintura. Se arreglan las piernas en el modo el cual nosotros hacemos a los niños. Y como son pobres, van de este modo hilando.



A pesar de no haber podido conocer a ciencia cierta dónde se produjo el origen de este error, es significativo porque crea un modelo de morisca apartado de la disciplina corporal que nos habla del decoro y la ocultación del cuerpo. Una imagen que ha contribuido a asentar la visión de la morisca como la contraparte al modelo femenino normativo. En el mismo grabado, Vecellio resta importancia a otras prendas como la marlota o la almalafa, que aparecen en las figuras en miniatura. Por otro lado, resulta clave la prescripción que hace de la imagen, en la cual infantiliza a las moriscas mediante el uso de prendas como los zaragüelles. Finalmente, cabe destacar la actividad que lleva a cabo: el hilado. El autor insiste sobre este tema, confirmando lo expuesto en el *Capítulo 5* cuando nos referíamos a la importancia del hilado como actividad que

forma parte de la propia construcción de la feminidad. Es decir, aunque nos encontremos ante un modelo no-normativo, ésta no deja de ser una mujer, mostrando la relación esencialista entre las mujeres y el hilado. Pero Vecellio insiste en el estado de pobreza de la doncella, lo cual refuerza también la teoría de que hay un valor económico enraizado dentro del conflicto étnico. Justifica una pobreza irreal de la comunidad morisca.

Finalmente, acabamos con una imagen del todo enigmática, la *Mujer de Granada* (77.6) ya que su genealogía no se corresponde con la imagen de una morisca, sino que Vecellio la copia del *Hombre de Portugal* de Christoph Weiditz (76.6). Aquí nos parece leer una intencionalidad clara, al igual que ocurría en el caso de la *Mujer de Navarra*, pues se intenta distorsionar la identidad de la persona que se representa, rompiendo con la genealogía que la precede. Esto nos ofrece aún más sentido para el caso de la navarresa porque muestra que no hay un conocimiento equívoco en Vecellio sino que todo tiene una intencionalidad. Y claramente todo esto se justifica mediante la lectura del texto escrito.

En primer lugar, compara a la mujer morisca con las mujeres del norte de África, tanto por su vestimenta como por su aspecto físico, aludiendo al color de piel. Esto contribuye a deslocalizarla y a conectarla con espacios en relación con el Islam. Pero es que además este gesto contiene una doble violencia simbólica en tanto que por un lado, la morisca es racializada mediante el tono de su piel y el vestido, y por otro se entiende a la similitud con lo exógeno y extranjero como raro e inferior, lo cual también contiene una enorme carga de violencia. Una inferioridad y extrañeza que es justificada mediante la descripción de su vestimenta, que es comparada con la de un sacerdote. Este hecho no es baladí, pues Jeronimo Münzer describiría los zaragüelles de la siguiente manera: “las mujeres usan calzas de lino o de lana, anchas, con pliegues como las de los monjes”⁶³. Vecellio pudo tener acceso a este texto y utilizarlo para su compilación.

⁶³Hieronymus Münzer citado por Carmen Bernis en *La indumentaria española en tiempos de Carlos V...*, 72.



76. 6. Christoph Weiditz. *Trachtenbuch* (1529). Wikimedia Commons.

Traducción de Casado Soto:

Lámina 14. Así van normalmente los portugueses.



77. 6. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:

H325v. E.266. *Donna di Granata*. Tr. Mujer de Granada.

H326r. Hoja con texto. Página 267. *Habito di Donna di Granata* [texto]. *Mulier Bethica* [texto]→

Texto en italiano:

L'Habito della sopraposta dona è molto strauagante; e quanto à me pare, che sia simile all'habito delle more di Barbaria; poscia che nel colore si confanno insieme. questa dunque porta una acconciatura di testa molto semplice, con i capelli lunghi, che suentolano giù per le spalle, sopra de'quali pone un berrettino di uelluto tondo, con una medaglietta alla banda si getta in capo, e lascia cadere sopra le spalle un'habito di panno assai largo, fatto à guisa di una cotta da prete, il quale non ha busto, ne maniche, come nel disegno si uede. si calcia pou certi stiuali tagliati sotto le ginochia, sopra de'quali in piedi legano alcune corde, alle quali attaccano alcune suole di legno sotto de i piedi, che li serue per scarpe.

Traducción orientativa:

El hábito de la mujer expuesta en la estampa es muy extravagante; y cuanto me parece es más similar al de las moras de barbaria; además son semejantes en el color. En cambio esta lleva un peinado simple con el cabello largo que le cae por los hombros, sobre el cual coloca un sombrerito de terciopelo redondo, con una medalla en la banda. Deja caer sobre sus hombros un hábito de lana largo, hecho a guisa de la vestimenta de un sacerdote, el cual no tiene busto, ni mangas, tal y como se ve en el diseño. Se calza unas inusuales botas hasta las rodillas, arriba de las cuales atan algunas cuerdas y se unen a las suelas de madera, y les sirve como zapatos.

En el sustrato del texto vemos pues un mensaje claro: la morisca se encuentra en tierra de nadie. Es una Medea entre dos mundos pero en ninguno, que no compone una identidad propia del lugar, pero que tampoco se corresponde con la de ninguno propio. Es una extraña que contamina y que está contaminada⁶⁴. Son las guardianas de una

⁶⁴Para esta idea comparada de las moriscas con la figura de Medea, me baso en la lectura que Patricia Caraffi hace de las diferentes versiones de este mito, entendiendo a Medea como una mujer peligrosa porque proviene de una cultura extranjera y puede contaminar la cultura a la que llega debido a su unión matrimonial. Patricia Caraffi, *Figure femminili del sapere: XII-XV secolo* (Bologna: Carocci, 2003), 37-65.

cultura híbrida, cuyos cuerpos encarnan el propio conflicto étnico-religioso. Cuerpos que se sitúan en un espacio de frontera, el reino de Granada, lugar donde interseccionan tradiciones diversas, y que supone un riesgo para el poder político⁶⁵.

⁶⁵Birriel Salcedo, “Las moriscas del reino de Granada...”, 159.

Capítulo 7

[des]VELADAS: LAS MUJERES DEL IMPERIO OTOMANO

7.1. El imperio Otomano en los Libros de Trajes: una genealogía de imágenes

Durante el siglo XVI, el Imperio Otomano conformaba un gigante territorial que se extendía desde el este de Europa hasta Oriente Próximo y el norte de África. Se componía de una pluralidad que constituía su principal razón de ser¹. Para *Occidente*, no suponía una entidad política desconocida, ni mucho menos lejana, sino que se reconoce como otro de los grandes poderes con influencia en Europa y el Mediterráneo. Sin embargo el Imperio Otomano se presenta como el gran *otro* a ojos de Occidente, la puerta hacia un *Oriente* tan exótico como imaginado. Es reconocido como un extranjero al no compartir las mismas bases morales y religiosas.

En lo que respecta a la entidad política del Imperio Otomano, es importante distinguir por un lado entre el poder central con sede en Estambul, representado por el sultán, a quien Occidente conocerá bajo el sobrenombre de *El Turco*; y por otro, entre el resto de territorios controlados por el poder imperial o que se encuentran bajo su influencia, ya fuese por cercanía, ya fuese por relaciones tributarias. Esto nos obliga a detenernos a reflexionar sobre el término *turco* y la trascendencia que éste tiene en el contexto en el que nos movemos. Y es que hablar del *turco* o de los *turcos* en el siglo XVI no sólo implica cuestiones territoriales y políticas, sino que tiene un alcance respecto a marcadores étnico-religiosos; es decir al grupo étnico que conforma el poder central, que es el pueblo turco-otomano, cuya fe religiosa es la del islam.

Para ver una definición que se acerque al contexto en *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611) de Sebastián Covarrubias leemos:

TVRCO: esta nacion es mas conocida de lo que auiamos menester por auer venido a señorear tan gran parte del orbe, gente baxa, y de malas costumbres que viuian de robar y maltratar a los demas. Vinieron de la Scotia, y de aquellos que habitan en el monte Caucasos, entre el Ponto Euxino y el Mar Caspio, y algunos quieren sayan dicho Turcos, de la prouincia de donde salieron, dicha Turqui, vel Turcia. Pero Abraham Ort. [elius] en su thesauro, verbo Turcae refiere de un autor dicho calcondilas. Estas palabras, *Turcu[m] significare hominem qui agrestiore[m] victus ratione[m] sequitur*. En este mesmo lugar veras algunas curiosidades, en razon de llamarse cerca de los hebreos Togarma. Otros quieren se ayan dicho turcos de los Turquinos, confines de la Persia, podria ser todo vno. Ay historias particulares desta gente. El padre fr. Geronimo Roman en la Republica de los Turcos, haze mencion de su origen y etimología, diciendo auerse

¹En *Daily life in the Ottoman Empire* (Santa Barbara: Greenwood, 2011), XII, Mehrdad Kia señala que en Europa, el Imperio comprendía Crimea, Hungría, Podolia, Transilvania, Moldavia, Valaquia, Serbia, Montenegro, Bosnia, Herzegovina, Albania, Macedonia, Bulgaria, Grecia, así como las islas del Egeo, Creta y Chipre, mientras que en Asia gobernó Anatolia, el Medio Oriente árabe hasta el sur del Golfo Pérsico y el Golfo de Adén, así como partes del sur del Cáucaso. Finalmente, en el norte de África, los otomanos controlaron Egipto, Libia (Trípoli y Benghazi), Túnez y Argelia.

llamado turcos, porque se dauan a robar, y viuian como baruaros, y eran muy pobres, y no les parecia hazer agrauio a nadie, tomando lo ageno².

Por tanto hemos de distinguir al pueblo turco del resto de pueblos que componen el Imperio Otomano, que son aquellos que le otorgan su carácter plural³. Respecto a esta diversidad étnica y religiosa de las distintas gentes, Suraiya Faroqui subraya la importancia del poder central como promotor de la fe islámica, la cual era la puerta de entrada para poder ser ciudadanos y ciudadanas de primer orden, ya que las demás confesiones estaban permitidas pero con restricciones sociales y sobre todo políticas. Aún así, no hubo una represión sistemática como ocurrió en Europa, y esa es la clave para comprender el choque cultural entre Oriente y Occidente. Mientras que las grandes monarquías y la nobleza europea –en especial la Monarquía Hispánica– pretendían un blanqueamiento étnico, el Imperio Otomano aceptaba una pluralidad con condicionantes, lo cual produjo severos choques identitarios para Europa, ya que esto abría la posibilidad a un avance del Turco sin medidas⁴. Hemos de señalar sin embargo que estos condicionantes que permitían la pervivencia de una pluralidad étnica se asentaban en fuertes cargas tributarias tanto pecuniarias como humanas.

Respecto a la visión que empieza a construir Europa en torno al Imperio Otomano como ente ontológico, tendrán un lugar clave aquellas fuentes que tratan de retratarlo partiendo de la visión de viajeros o diplomáticos. En este sentido, juegan un papel importante las aportaciones de historiadores de la época como la de Luigi Bassano, *I costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (1545)⁵, Teodoro Spandugino, *Delle historie et origine de' principi de' Turchi, ordine della Corte, lor rito et costumi* (1550)⁶, y por supuesto Francesco Sansovino, *Historia vniuersale*

²Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española* (1611), 58r [nueva numeración a partir de la R]: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>

³Respecto a la diversidad étnico-religiosa, Kia, *Daily life in the Ottoman Empire...*, XIII, indica poblaciones como los turcos, tártaros, húngaros, serbios, montenegrinos, bosnios, albaneses, rumanos, búlgaros, griegos, georgianos, circasianos, abjasios, armenios, árabes, bereberes, kurdos, judíos entre otros.

⁴Suraiya Faroqui, *The Ottoman Empire. A short history* (Princeton: Markus Wiener Publishers, 2009), 71-75.

⁵Luigi Bassano da Zara, *I costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (Roma: imprenta de Antonio Blado Asolano, 1545):

https://books.google.es/books?id=6HVUAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁶Citado en Jeannine Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio. Abiti e costumi esotici nel '500* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998), 58.

dell'origine et imperio de Turchi (1560)⁷. Así como compilaciones de viaje como la de Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* (1576)⁸ la cual marcará un antes y un después sobre la visión del Imperio Otomano. El interés de la obra de Nicolay no recae solo en la cantidad de información que transfiere mediante sus textos, sino también en las imágenes que los acompañan. Estas fuentes sin duda tendrán gran influencia sobre la representación del Imperio Otomano en los libros de trajes, aunque también hemos de destacar otras vías de influjo, como fueron los grabados de Pieter Coecke (1.7 y 2.7) y Melchior Lorck (3.7).



1.7. Pieter Coecke van Aelst, *Las costumbres y los usos de los turcos* (1553). Rijksmuseum



2.7. Pieter Coecke van Aelst, *Las costumbres y los usos de los turcos* (1553). Rijksmuseum



3.7. Melchior Lorck, *Retrato del Sultán Suleyman I* (1559). Rijksmuseum

Ahora bien, desde la obra de François Desprez, existen alusiones al Imperio Otomano en los libros de trajes. Una presencia que irá aumentando a lo largo de los distintos libros que se van publicando hasta finales de siglo. Este interés parece reforzarse a partir de la publicación del *Habitus praeciporum* (1577) de Jost Amman y Hans Weigel (4.7), coincidiendo con los años posteriores a la Batalla de Lepanto

⁷Francesco Sansovino, *Historia vniuersale dell'origine et imperio de Turchi* (Venecia: en la imprenta de Stefano Zazzara, ed. 1568): <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000266740&page=1>

⁸Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* (Amberes: en la imprenta de Guillaume Siluius, 1576): <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15200977>

(1571). Una cuestión que para Jeannine Guérin Dalle Mese no es baladí, quien propuso que el aumento de imágenes en los libros de trajes sobre el imperio otomano, y en especial sobre aquellas figuras representativas del poder central, formaban parte de la estrategia de enaltecimiento europeo que provocó la victoria en Lepanto⁹. ¿De qué manera? con el establecimiento de una equiparación social y política para enaltecer al *otro* de manera suficiente como para ser un enemigo contra cuya victoria merezca la pena ensalzar y promocionar. Una comparación en la que los varones serán los protagonistas. Esto, por ende, no sólo validará la lucha contra el Turco, sino que engrandecerá los poderes en Occidente, quien se veía empequeñecer ante el avance de las conquistas otomanas en distintos frentes. Además, a nuestro parecer, esto supone una estrategia para medir la superioridad masculina, que se sitúa siempre en el centro del poder.

En el caso de los libros de trajes que se imprimen desde el área de influencia veneciana, el Imperio Turco cobrará un especial protagonismo. Este será el caso de los libros que forman parte de nuestro estudio, Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569); Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594, 1596); y Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598). En lo que respecta a Bartolomeo Grassi, el ejemplar de la Biblioteca Nacional Española con el que hemos trabajado no contiene estampas sobre el Imperio Otomano. Sin embargo, sí podemos encontrarlas en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Francia. Aunque no lo tendremos en cuenta más adelante en el conteo y análisis de las estampas. Cabe destacar algunas cuestiones sobre esta obra.

El ejemplar completo de Bartolomeo Grassi de la Biblioteca Nacional de Francia contiene sólo tres estampas en lo que respecta al mundo otomano (7.7-8.7), frente a casos como el de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio, que cuentan numerosas estampas. Esto suponemos se debe a varios factores: primero, la magnitud de la obra, que en su caso es menos extensa; segundo, que la obra es producida en Roma ya que el autor trabajó en dicha zona, por lo que no estaría tan influido por el poder de Venecia; y tercero, porque nos enfrentamos a un libro en el cual las mujeres forman el mayor grueso, por lo que ese ensalzamiento del enemigo que gira en torno a la masculinidad no tiene tanto protagonismo en esta obra.

⁹El estudio de referencia sobre la representación del Imperio Otomano en los libros de trajes continúa siendo hasta la fecha la obra de Guérin Dalle Mese, *L'occhio di Cesare Vecellio...* .



4.7. Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praeciporum* (1577). BNE



5.7. Jean Jacques Boissard, *Habitus variarum orbis gentium* (1581). BNE



6.7. Abraham Bruyn, *Omnium Pene Europae, Asiae, Africae atque Americae* (1581). BNE



7.7. Bartolomeo Grassi (J.J. Boissard). *Recueil de costumes étrangers*. BNF



8.7. Bartolomeo Grassi (J.J. Boissard). *Recueil de costumes étrangers*. BNF



9.7. Bartolomeo Grassi (J.J. Boissard). *Recueil de costumes étrangers*. BNF

Siguiendo la línea que conecta los libros producidos en el área veneciana con la relación que la *Serenissima* tuvo con *El Turco*, hemos de destacar, además del contacto comercial, el papel de la diplomacia. En el último tercio de siglo, sobresalen figuras como Jacopo Soranzo, Maffeo Venier, Paolo Contarini, Gian Francesco Morosini y Giovanni Moro, cuyas crónicas se manifiestan en libros de gran envergadura como lo son el de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio. En este sentido cabe insistir en ese carácter de mediador que supuso la República de Venecia entre dos gigantes como lo fueron el

Sacro Imperio y el Imperio Otomano¹⁰. Una idea que debemos tener presente para entender la importancia que la representación del mundo otomano tendrá en estos libros de trajes y cómo se presenta su protagonismo y el juego de poderes.

Centrándonos en nuestros casos de estudio, comenzamos por un análisis cuantitativo general. Igual que para el caso de la Península Ibérica, vamos a ver dónde localizamos estampas sobre el Imperio Otomano, cuántas figuras aparecen en el conteo de estampas, y calculamos el porcentaje de varones, mujeres e individuos infantiles que se representan en la cifra total de figuras.

1º) ¿Dónde encontramos estampas sobre el Imperio Otomano? En ambas ediciones de la obra de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563 y 1569); en los volúmenes I y III de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594/1596); y en el segundo libro de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure* (1598).

2º) ¿Cuántas estampas encontramos? Observando los datos dispuestos en la *Tabla 1.7*, el total de estampas es de 138, de las cuales, 17 corresponden a Ferdinando Bertelli; 39 a Pietro Bertelli; y 82 a Cesare Vecellio.

3º) ¿Cuántas figuras aparecen en total? Hemos de tener en cuenta de nuevo que contar figuras es contar el número de personas que aparecen en cada estampa, pues en ocasiones encontramos más de una. Si observamos los datos de la *Tabla 1.7*, vemos cómo el total de figuras es de 153, de las cuales 96 son varones, 56 mujeres, y 1 individuo infantil.

4º) ¿Cuál es el porcentaje representativo por sexos? Respecto a los varones, estos representan un porcentaje mucho más alto del total frente a las mujeres, un 62,7% frente a un 36,7% respectivamente. Lo mismo ocurre en cada caso particular, donde aunque sea por una ligera diferencia los varones siempre superan a las mujeres.

¹⁰Daniel Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 138-140.

ESTAMPAS REFERENTES AL IMPERIO OTOMANO								
AUTOR	ESTAMPAS	FIGURAS POR AUTOR	VARONES	%	MUJERES	%	IND. INFANTILES	%
F. Bertelli 1563/69	17	18	9	50%	8	44,4%	1	5,5%
P. Bertelli Vol. I y Vol. III 1594/1596	39	45	31	68,8%	14	31,1%	-	-
C. Vecellio 1598	82	90	56	62,2%	34	37,7%	-	-
TOTAL	138	153	96	62,7%	56	36,6%	1	0,65%

Tabla 1.7. Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes al Imperio Otomano en los libros seleccionados [elaboración propia]

7.1.1. Ferdinando Bertelli

Iniciamos nuestro recorrido específico por autores con la obra de Pietro Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, utilizando igualmente la edición de 1563, ya que los datos se replican, y pese al añadido de nuevas imágenes y el cambio de numeración, esto no afecta a nuestro estudio.

Cuantitativamente, si observamos los datos recogidos en la *Tabla 1.7*, para Ferdinando Bertelli encontramos un total de 17 estampas, en las que figura información sobre el género, gentilicio, clase social y profesión, así como sobre el estado civil en el caso específico de las mujeres. Aunque este sea el libro que menos información nos proporciona sobre las figuras que se representan, hay más variedad de información en las mismas en comparación con otros lugares como por ejemplo puede ser la Península Ibérica. Este hecho puede relacionarse con la estrecha relación existente entre la República de Venecia y el Imperio Otomano, como señalamos al principio de este epígrafe.

Entre el total de estampas, se suman 18 figuras, ya que en una encontramos a dos personajes, que se corresponden con una mujer y un individuo infantil (*Tabla 2.7 – H46r. Lámina 42. E.42*). Y del total de figuras, contamos 9 varones, 8 mujeres y 1 individuo infantil. Este libro marcará la tónica general del resto de casos de estudio que abarcamos en este conteo de estampas, y es que los varones siempre van a superar en

número a las mujeres, aunque mostrando diferencias territoriales específicas al interior de los márgenes del imperio¹¹.

Con esto queremos decir que la representación femenina aumenta en tanto que nos alejamos del centro del poder, y disminuye cuando nos acercamos al mismo. Es por ello que en el libro de Ferdinando Bertelli no se observa apenas una diferencia relevante respecto al porcentaje de varones (50%) y mujeres (44,4%), ya que contamos con muy pocas representaciones que se sitúan en el centro del poder político. Hecho que nos lleva a los topónimos, que vienen dados por diversos gentilicios caracterizados por una gran diversidad si pensamos otra vez en el caso de la Península Ibérica, donde siempre la referencia era *Hispania*. Recogemos gentilicios como turco, húngaro/a, epirota,, babilónico/a y árabe. Junto a esto, encontramos marcadores étnicos como tártaro/a, lo que nos habla también de la distinción étnico-religiosa, que no depende tanto del lugar como de las diferencias culturales.

Ferdinando Bertelli (1563)
H14r. Lámina 10. E.10. Vngaricae mulier. Tr. Húngara
H15r. Lámina 11. E.11. Vngarcicae. Tr. Húngaro
H16r. Lámina 12. E.12. Vngaricae. Tr. Húngaro
H17r. Lámina 13. E.13. Hongara. Tr. Húngara
H22r. Lámina 18. E. 18. Tartara m [atrona]. Tr. Matrona tártara
H30r. Lámina 26. E.26. Epirota. Tr. Hombre de Epiro
H31r. Lámina 27. E.27. Tartarus. Tr.Tártaro
H32r. Lámina 28. E.28. Solimani Turcorum Regis puer Seruus. Tr. Sirviente de Solimán

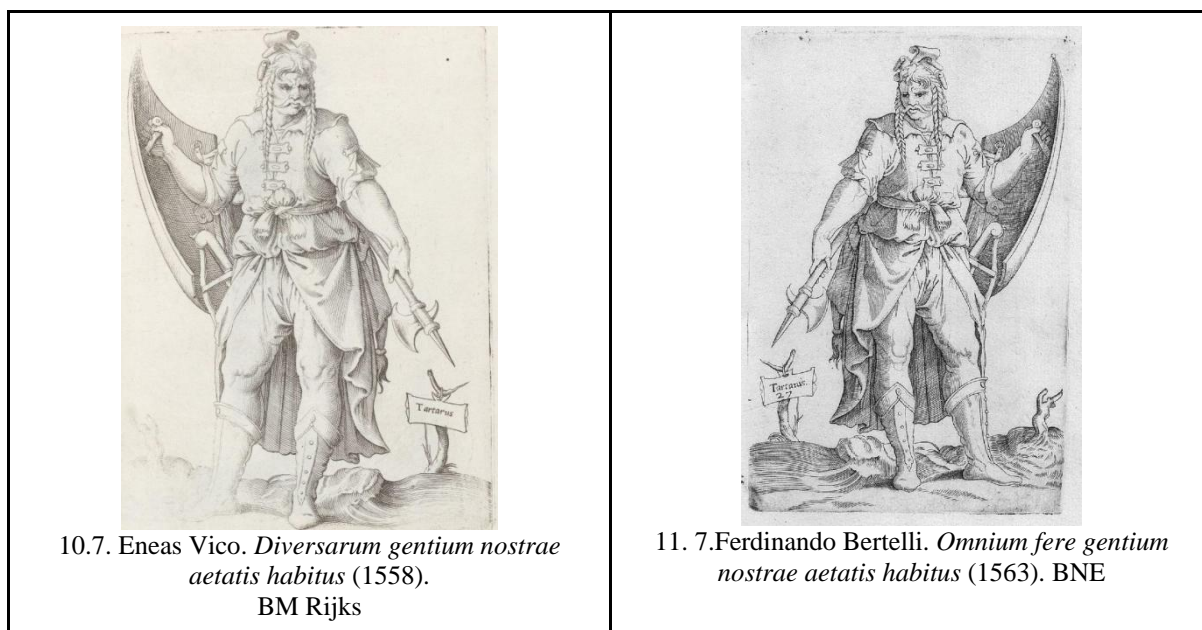
¹¹Recordamos que hemos excluido de aquí el caso de Bartolomeo Grassi pues el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España no presenta las estampas sobre el Imperio Otomano. Este, insistimos, es un caso particular ya que de forma general el porcentaje representativo de mujeres es muy superior al de varones en el conteo total del libro.

H33r. Lámina 29. E.29. <i>Epirota</i> . m. [atrona]. Mujer epirota
H38r. Lámina 34. E.34. <i>Sulimani Turchorum</i> . Turco de Solimán
H40r. Lámina 36. E.36. <i>Babiloniae</i> . Babilónico
H41r. Lámina 37. E. 37. <i>Babiloniae mul[ier] rustica</i> . Campesina babilónica
H42r. Lámina 38. E. 38. <i>Babiloniae mulier</i> . Babilónica
H43r. Lámina 39. E.39. <i>Babiloniae</i> . Babilónico
H44r. Lámina 40. E.40. <i>Turchus</i> . Turco
H45r. Lámina 41. E.41. <i>Arrabi uxor</i> . Esposa árabe
H46r. Lámina 42. E.42. [sin descripción]. Nota: es la esposa árabe de espaldas

Tabla 2.7. Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti* (1563). Ejemplar de la BNE [elaboración propia]

Sobre los marcadores *húngaro* y *tártaro*, pueden resultar problemáticos de encasillar, aunque en el caso pensamos que la lógica del libro propone a estas figuras bajo el orbe de influencia del Imperio Otomano. Aún así hablamos de marcadores difusos ya que el autor no los propone como parte de ninguna entidad política superior.

En cuanto a la genealogía de imágenes, Ferdinando Bertelli (11.7) parte de las estampas de Eneas Vico (10.7) quien probablemente se inspiró en los grabados de Pieter Coecke que mencionamos anteriormente sobre los *Usos y costumbres de los turcos* (1550). Y de manera posterior, el propio Ferdinando sirvió como fuente para otros libros como el de Jost Amman y Hans Weigel.



7.1.2. Pietro Bertelli

Continuando con la obra de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* encontramos estampas sobre el Imperio Otomano tanto en el primer como en el segundo volumen de la obra, que para el caso de la Biblioteca Nacional de España, se editan en 1594 y 1596 respectivamente. El total de láminas que contamos sobre el Imperio Otomano es de 39, e igual que en el caso anterior en éstas figura información sobre el género, gentilicio, clase social y profesión de la persona/s que se representa, así como sobre el estado civil en el caso específico de las mujeres (*Tabla 3.7*). Destacan además el alto número de referencias a cargos políticos y militares. De estas estampas, contamos un total de 45 figuras, entre las cuales 31 corresponden a individuos masculinos, 14 a individuos femeninos, y ningún individuo infantil. Nuevamente los datos nos llevan a una superioridad en el número de representaciones masculinas que suponen un 68,8% frente a un 31,1% de mujeres.

Pietro Bertelli V. I (1594)
H53r. Lámina 45. E.45. <i>Ianizeri Constantinopla Uxor</i> . Tr. Esposa jenízara en Constantinopla.
H65r. Lámina 57. E.57. <i>Tartarus gentili more fermatus</i> . Tr. Tártaro.

H69r. Lámina 61. E.62. <i>Mulier Macedonica pane Venditis.</i> Tr. Mujer macedónica vendedora de pan.
H76r. Lámina 67. E.68. <i>Nobilis in Grecia Habitus.</i> Tr. Noble de Grecia.
H77r. Lámina 68. E.69. <i>Mulier in Groecia.</i> Tr. Mujer en Grecia.
H78r. Lámina 69. E.70. <i>Nobilis et Plebeia foemina Turcica ad balneais.</i> Tr. Mujer noble y mujer plebeya turca en baño. Nota: dos figuras.
H79r. Lámina 70. E.71. <i>Mulier Judea Hadrianopola Inquilina.</i> Tr. Mujer judía habitante de Adrianópolis (Edirne).
H80r. Lámina 71. E.72. <i>Virgo Judeagure Hadrianopola commoratur.</i> Tr. Judía virgen de Adrianópolis (Edirne).
H82r. Lámina 73. E.74. <i>Nobilis matrona Hadrianopolitana.</i> Tr. Matrona noble de Adrianópolis
H83r. Lámina 74. E.75. <i>Iudecus medicus quo Vestitu vtitur.</i> Tr. Aquí el vestido de un médico judío.
H84r. Lámina 75. E.76. <i>Rusticorum fere hic habitus estim Graecia.</i> Tr. Hábito de los campesinos en Grecia.
H85r. Lámina 76. E.77. <i>Patriarca di Constanti nopoli.</i> Tr. Patriarca de Constantinopla.
H86r. Lámina 77. E.78. <i>Pedagogi habitus qui Christianos instruunt.</i> Tr. Habito de los maestros que instruyen el cristianismo.
H87r. Lámina 78. E.79. <i>Turca mulier Ut domi sese Continet.</i> Tr. Mujer turca en casa.
H88r. Lámina 79. E.80. <i>Sponsa Turca Constantinopolitana.</i> Tr. Esposa turca constantinopolitana.
H89r. Lámina 80. E.81. <i>Turcica mulier balneis.</i> Tr. Mujer turca en el baño.
H90 r. Lámina 81. E.82. <i>Plebeia foemina Turcica.</i> Tr. Mujer plebeya turca.
H91r. Lámina 82. E.83. <i>Ianizer excubias agens Constantinapo li pro Aulu Imperatoris.</i> Tr. Jenízaro de servicio en la corte del Emperador [otomano] en Constantinopla.
H92r. Lámina 83. E.84. <i>Bolucha Bassa Cent aurio Ianizerorum.</i> Tr. Bajá Bolucha, un centurión de los jenízaros.
H93r. Lámina 84. E.85. <i>Saaitarius scipator Turcici Imperatoris.</i> Tr. Arquero protector del Emperador turco.

H94r. Lámina 85. E.86. <i>Aliud. genus audacissimorum militum.</i> Tr. Otro noble y audaz militar.
H95r. Lámina 86. E.87. <i>Praefectus tormentorum.</i> Tr. Prefecto guerrero.
H96r. Lámina 87. E.88. <i>Ferrentarii Ianizeri habitus Militaris.</i> Tr. Habito militar de los jenízaros.
H97r. Lámina 88. E.89. <i>Lotatores apud Turcas.</i> Tr. Luchadores en Turquía.
H98r. Lámina 89. E.90. <i>Turc. Imperatoris coquus.</i> Tr. Cocinero del Emperador turco.
H99r. Lámina 90. E.91. <i>Maurus Algerianum Mancipatus.</i> Tr. Liberto mauro argelino.
H100r. Lámina 91. E.92. <i>Maura Virgo Algeriana.</i> Tr. Maura virgen argelina.
H103r. Lámina 94. E.95. <i>Arabs habitu Gentili.</i> Tr. Árabe noble
H104r. Lámina 95. E.96. <i>Arabs Nobilis.</i> Tr. Árabe noble.
H105r. Lámina 96. E.97. <i>Habitus sacerdotis quem Turci Kalendarium nominant.</i> Tr. Sacerdote al cargo del calendario designado por los turcos.
H107r. Lámina 98. E.99. <i>Mechani peregrinataries qui iniciati religione sepulcrum visunt Mahomatis.</i> Tr. Peregrinadores hacia la meca visitan la tumba de Mahoma inspirados por la religión.
H108r. Lámina 99. E.100. <i>Habitus monachi feras cicurantis in Urbibus.</i> Tr. Hábitos de los monjes en las ciudades.
H109r. Lámina 100. E.101. <i>Monachi habitus quem Ieruisium nominant.</i> Tr. Hábito de los monjes designados.
H110r. Lámina 101. E.102. <i>Torlaquinus in Turcia Monachus.</i> Tr. Monje torlaquín en Turquía.
H111r. Lámina 102. E.103. <i>Acqua peregrinator Mechanus qui obuijs aquam propinat religionis ergo.</i> Tr. Peregrino hacia la Meca.
H112r. Lámina 103. E.104. <i>Mammalucus qui abiurata Christ. religione Turc. sectam sequitur.</i> Tr. Mameluco que abjuró de cristo para seguir la religión de los turcos.
Pietro Bertelli V. III (1596)
H33r. Lámina 25. E.27. <i>Turcae Sagittis malo infigendis cursim se Exercentes.</i> Tr. Entrenamiento de los veloces arqueros turcos.

H55r. Lámina 47. E.50. (numeración de la BNE). *Nobilis Grecus*. Tr. Noble griego.

H56r. Lámina 48. E.51. (numeración de la BNE). *Fémína grecha*. Tr. Mujer griega.

Tabla 3.7. *Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Pietro Bertelli Diversarum nationum habitus centum (1594/1596)*. Ejemplar de la BNE [elaboración propia]

Si observamos los datos de la *Tabla 3.7*, en la que se recogen las estampas que hacen referencia al Imperio Otomano en la obra de Pietro Bertelli, nuevamente la puerta se abre a la pluralidad. Encontramos topónimos como Constantinopla, Macedonia o Edirne; y gentilicios como griego/a, argelino/a y árabe. También aparecen alusiones a grupos sociales concretos como los jenízaros y los mamelucos. El calificativo turco/a, como bien reflexionamos al principio, no sólo tiene implicaciones geográficas sino también étnico-religiosas, por lo que es un marcador complejo de encasillar. A su vez es el más relevante pues es el grupo mayoritario que representa al Imperio Otomano en el centro del poder.

En cuanto a la genealogía de imágenes, el caso de Pietro Bertelli es importante porque en el momento anterior de publicarse su obra, se sucede todo un aluvión de textos impresos sobre el Imperio Otomano, entre los cuales destacan por un lado, fuentes visuales como las de Melchior Lorck¹²; y por otro, tanto la información como las estampas que acompañan a la obra de Nicolas de Nicolay, *Les navigations, péréginations et voyages faicts en la Turquie* (1576). Una producción que permeó aquellos libros que se produjeron entre 1570 y 1580, como el de Jost Amman y Hans Weigel (4.7), el de Jean Jacques Boissard (5.7), el de Abraham de Bruyn (6.7), y por supuesto el de Bartolomeo Grassi (7.7-9.7).

Dicho interés se verá reflejado en la obra de Pietro Bertelli con especial atención, pues lleva a cabo una gran compilación de estampas como hemos podido comprobar en el estudio cuantitativo, las cuales se concentran en su mayoría en el primer volumen de la obra. Esto se debe a la propia atracción personal del autor por el mundo otomano, la cual queda patente en otras obras suyas tales como *Vite de gl'Imperatori de turchi* (1599)¹³, como señalamos en el *Capítulo 3*, unida a la cercanía de Venecia con el Imperio Otomano.

¹²Aunque las primeras estampas aparecen ya a finales de la década de los 50 del siglo XVI, es hacia finales de los 70 cuando observamos tipos sobre las gentes del Imperio Otomano. Referencias a su vida y obra pueden consultarse en el proyecto *Google Arts and Culture*:

<https://artsandculture.google.com/entity/melchior-lorck/m09g9jck?hl=es>

¹³Pietro Bertelli, *Vite de gl'Imperatori de turchi* (Vicenza: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1599).



12. 7. Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (1576). BNF



13.7. Jost Amman & Hans Weigel. *Habitus praeciporum* (1577). BNE



14.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

7.1.3. Cesare Vecellio

Pasando a Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598), este es el último de nuestros casos de estudio en el que contamos estampas sobre el Imperio Otomano. Tenemos un total de 82, entre las cuales tenemos 90 figuras. De estas, 56 se corresponden con individuos masculinos, 34 femeninos, y ningún individuo infantil, por lo que varones y mujeres presentan porcentajes bastante dispares, con un 62,2% y un 37,7% respectivamente (*Tabla 1.7*). Seguimos en la línea general de representación por sexos en la que los varones superan por mucho a las mujeres.

En Cesare Vecellio, al igual que en Pietro Bertelli, el interés pasa por la diversidad, tanto política como social. De manera particular encontramos una enorme cantidad de cargos políticos ostentados por figuras masculinas de gran relevancia. Pero el caso de las mujeres también es aquí particular, pues el autor nos ofrece una mirada hacia un nuevo espacio político ocupado por éstas: el *harem*. Sumado a estas cuestiones particulares, la magnificencia de Vecellio hace que sus textos ofrezcan una cantidad de información que deja muy clara cuál es la mirada de *Occidente* sobre *Oriente*.

Por otro lado, la diversidad territorial en Vecellio también es mayor frente a las dos obras anteriores. Presenta de manera ordenada y en su contexto aquellos territorios que forman parte del Imperio Otomano, desde Europa, pasando primero por África y después por Asia. De modo que encontramos topónimos como Constantinopla, Anatolia, Grecia, Creta, Macedonia, Tesalónica, Mitilene, Rodas, Ragusa (Dubrovnik), Carmania, Armenia, Damasco, Trípoli, Beirut, Alepo y Siria. Como gentilicios que nos

señalan otros lugares recogemos: húngaro, croata, georgiano/a y árabe. El factor étnico también se muestra como marcador desde los propios turcos como grupo social que ostenta el poder, pasando por los tártaros, moro/a o hebrea. Incluso encontramos la referencia *negro* para hacer una distinción racial entre los distintos grupos humanos que configuran el norte de África.

Cesare Vecellio (1598)
H417v. E.357. <i>SVLTAN A MVRHAT.</i> Tr. Sultán Murad III
H418v. E.358. <i>MVSTI.</i> Tr. Musti (Mushir: mariscal)
H419v. E.359. <i>AGA.</i> Tr. Agá (<i>Agha</i> : gran hermano)
H420v. E.360. <i>BOLVC BASSI.</i> Tr. Visir (Pachá o Pasha mayor)
H421v. E.361. <i>CADIL ESCHIER.</i> Tr. Cadí (gobernante)
H422v. E.362. <i>Turco di grado in casa.</i> Tr. Turco de alta condición en casa
H423v. E.363. <i>CAPVGI</i>
H424v. E.364. <i>Turco quando pioue.</i> Tr. Turco cuando llueve
H425v. E.365. <i>PECEQ.</i> Tr. Pachá
H426v. E.366. <i>Giannizzero Soldato.</i> Tr. Soldado Jenízaro
H427v. E.367. <i>Solachi.</i> Tr. Arquero
H428v. E.368. <i>Donna Turca in casa.</i> Tr. Mujer turca en casa.
H429v. E.369. <i>Turca di conditione.</i> Tr. Turca de alta cuna.
H430v. E.370. Estampa sin descripción en la que aparecen cuatro portadores de un palio que cubre a una mujer noble a caballo. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Esposa turca</i>
H431v. E.371. <i>Fauorita del Turco.</i> Tr. La favorita del Turco
H432v. E.372. <i>Donna del Serraglio.</i> Tr. Mujer del Serrallo

H433v. E.373. <i>Turca di mediocre conditione.</i> Tr. Turca de mediocre condición
H434v. E.374. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombre de armas de Grecia
H435v. E.375. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombre de armas de Anatolia
H436v. E.376. <i>Azzappi.</i> Tr. Arquero
H437v. E.377. <i>Iopeagi.</i> Tr. bombardero
H438v. E.378. <i>Paggi del Signore.</i> Tr. Paje del señor
H439v. E.379. <i>ROMCASSI.</i> Tr. Soldado vigoroso
H440v. E.380. <i>DELLICASSI</i>
H441v. E.381. <i>CUL BASSA</i>
H442v. E.382. <i>AGIAMOGLANI</i>
H443v. E.383. <i>Turco pirato.</i> Tr. Pirata
H444v. E.384. <i>Seruo Turco.</i> Tr. Siervo turco
H445v. E.385. <i>Donna Turca.</i> Tr. Mujer turca
H446v. E.386. Estampa sin descripción en la que aparecen cuatro portadores de un féretro. Se corresponde con la hoja del texto. Turco muerto
H447v. E.387. <i>SEICHIR.</i> Tr. Eremita/asceta
H448v. E.388. <i>ZERVISC.</i> Tr. Religioso
H450v. E.390. <i>PATRIARCHA DE GRECI.</i> Tr. Patriarca griego
H451v. E.391. <i>Religioso Greco.</i> Tr. Religioso griego
H452v. E.392. <i>Frate Greco in schiena.</i> Tr. Fraile griego de espaldas
H453v. E.393. <i>Religiosa Greca.</i> Tr. Religiosa griega

H454v. E.394. <i>Nobile Greco</i> . Tr. Noble griego
H455v. E.395. <i>Mercante Greco</i> . Tr. Mercader griego
H456v. E.396. <i>Sposa Greca di Pera</i> . Tr. Esposa griega de Pera
H457v. E.397. <i>Greca in Pera</i> . Tr. Griega en Pera
H458v. E.398. <i>Donna Greca</i> . Tr. Mujer Griega
H459v. E.399. <i>Sfachiotta di Candia</i> . Tr. Sfachiotta de Candia (Creta)
H460v. E.400. <i>Sfachiotta di Candia</i> . Tr. Sfachiotta de Candia (Creta)
H461v. E.401. <i>Nobile Donzella</i> . Tr. Doncella noble
H462v. E.402. <i>Matrona Macedonica</i> . Tr. Matrona macedónica
H463v. E.403. <i>Sposa Thessalonica</i> . Tr. Esposa de Tesalónica
H464v. E.404. <i>Donna Mitilena</i> . Tr. Mujer de Mitilene
H465v. E.405. <i>Concubina Rhodiana</i> . Tr. Concubina de Rodas
H466v. E.406. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Príncipe de Transilvania
H467v. E.407. <i>Vngaro ò Crouato Nobile</i> . Húngaro o croata noble
H468v. E.408. <i>Crouato</i> . Tr. Croata
H469v. E.409. <i>Ongaro</i> . Tr. Húngaro
H474v. E.414. <i>Giouanetta Ragusea</i> . Tr. Muchacha de Ragusa (Dubrovnik).
H481v. E.421. <i>CAMPSV GAVRI GRA SOLDA</i> . Tr. Gran soldado (Cairo)
H483v. E.422. <i>Armiraqli & Consiglieri</i> . Tr. Generals y consejeros
H484v. E.423. <i>Moro nobile del Cairo</i> . Tr. Moro noble del Cairo
H485v. E.424. <i>Donna del Cairo</i> . Tr. Mujer del Cairo

H486v. E.425. <i>Mamalucchi</i> . Tr. Mameluco
H501v. E.440. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Gran Can.
H502v. E.441. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Soldado Tártaro.
H503v. E.442. <i>Nobile antica Caramanica</i> . Tr. Mujer noble de antaño de Carmania
H504v. E.443. <i>Caramanica moderna</i> . Tr. Carmania moderna
H505v. E.444. <i>Dona de Caramania</i> . Tr. Mujer de Carmania
H506v. E.445. <i>Carmano di conditione</i> . Tr. Carmano noble
H507v. E.446. <i>Caramana più Moderna</i> . Carmana más moderna
H508v. E.447. <i>Armeno di conditione</i> . Tr. Armenio noble
H509v. E.448. <i>Armeno mercante</i> . Tr. Mercader armenio
H510v. E.449. <i>Donna d'Armenia</i> . Tr. Mujer de Armenia
H511v. E.450. <i>Armena Casta</i> . Tr. Casta armenia
H512v. E.451. <i>Nobile Armeno</i> . Tr. Armenio noble
H513v. E.452. <i>Georgiano</i> . Tr. Georgiano
H523v. E.462. <i>Donna Damascena</i> . Tr. Dona de Damasco
H524v. E.463. <i>Tripolitana</i> . Tr. Mujer tripolitana (Trípoli del Líbano)
H525v. E.464. <i>Donna di Barutti</i> . Tr. Mujer de Beirut
H526v. E.465. <i>Nobile D'Aleppo</i> . Tr. Mujer noble de Alepo
H527v. E.466. <i>Donzella d'Aleppo</i> . Tr. Doncella de Alepo
H528v. E.467. <i>Matrona della Siria</i> . Tr. Matrona de Siria

H529v. E.468. <i>Maritata della Siria</i> . Tr. Mujer casada de Siria
H530v. E.469. <i>Greca in Soria</i> . Tr. Mujer griega en Siria
H531v. E.470. <i>Hebrea</i> . Tr. Hebrea
H542v. E.481. <i>ARABO</i> . Tr. Árabe
H543v. E.482. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujer árabe

Tabla 4.7. *Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni (1598)*. Ejemplar de la BNE [elaboración propia]

En cuanto a la genealogía de imágenes, Cesare Vecellio copia todas aquellas imágenes del Imperio Otomano precedentes de otros libros de trajes, aquellas precedentes de Pietro Bertelli, junto a muchas otras de Nicolas de Nicolay y de Jost Amman y Hans Weigel (17.7). En el caso particular de Vecellio, como fuentes de información directa para la elaboración de sus textos, se basa en las obras de Luigi Bassano, *I costumi et i modi particolari della vita de' Turchi* (1545) y de Teodoro Spandugino, *Delle historie et origine de' principi de' Turchi, ordine della Corte, lor rito et costumi* (1550), citados anteriormente.



7.1.4. Algunas categorías problemáticas

En los libros estudiados aparecen diversos términos problemáticos a la hora de encuadrar aquellos territorios balcánicos que se encuentran bajo orbe otomana o que por el contrario, se mantienen bajo la influencia de occidente. Nos referimos a las categorías *sclauonice*, *schiauone/a*, *dalmatino/a* y *crouato*. Todas ellas hacen referencia a lo que actualmente conocemos como Croacia, aunque hemos de romper con nuestras propias limitaciones geográficas para comprender la particularidad de estos términos. La distinción entre categorías sucede debido a las tensiones territoriales que estarían presentes en territorio croato entre otomanos y venecianos. Si nos basamos en los datos que nos ofrece Cesare Vecellio gracias a la información que nos brindan sus textos, éste excluye las denominaciones *sclauonice*, *schiauone/a*, *dalmatino/a* fuera de la influencia Otomana, por lo que nosotras también hemos dejado fuera estas categorías. Es más, Vecellio nos está hablando de una realidad patente con ello, y es la del movimiento constante de una frontera como son los Balcanes, concretamente en las regiones de Dalmacia, término de carácter histórico, y de Eslavonia. Parte de la antigua Dalmacia quedó bajo control de la República de Venecia hasta su desintegración, así como Eslavonia siempre supuso un espacio de resistencia entre el Imperio Otomano y la casa de Habsburgo

Masculino	Femenino	Autor
<i>Sclauonice</i>	<i>Sclauonice mulier</i>	F. Bertelli (1563/69)
<i>Crouato</i>		C. Vecellio (1598)
<i>Schiauone ò vero dalmatino</i>	<i>Dalmatina ò Schiauona</i>	

Por otro lado, cabe destacar que otras zonas fronterizas como lo son Hungría – cuya parte oriental integra aquellas posesiones del Imperio Otomano en Europa–, y Transilvania o el Kanato de Crimea como estados vasallos, sí quedan claramente reflejadas como territorios que se encuentran bajo el poder y la influencia otomana en el libro de trajes de Vecellio, por eso tuvimos en cuenta los términos *húngaro* y *tártaro* para el libro de Ferdinando Bertelli.

7.2. [des]Veladas: las mujeres del Imperio Otomano

La situación de las mujeres en el Imperio Otomano era tan diversa como diversos lo eran sus territorios. De manera especial, las diferencias religiosas, darían lugar a una interpretación de la vida cotidiana muy heterogénea entre las mujeres de los distintos grupos sociales. Los libros de trajes nos muestran esta diversidad en su modo particular de proyectar el mundo, de representar la vida y las experiencias de las mujeres, que como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, pasa por la mirada patriarcal. En el caso del imperio Otomano, la proyección femenina pasa a través de la mirada orientalista, que evoca un discurso sobre las distintas presencias femeninas, siempre enfrentadas al modelo occidental.

Como hemos visto en el estudio cuantitativo, en los libros de trajes seleccionados las mujeres otomanas representan una cifra representativa bastante inferior en comparación con los varones, por lo que se hace más complejo el hecho de trazar una cotidianidad femenina tan compleja como la que hemos observado en otros contextos. Esto pasa por el interés de una comparativa política entre Europa y el Imperio Otomano, que es esencialmente masculina. La realidad de las mujeres ocupa por tanto un papel secundario, orientado a reforzar esa otredad femenina que sirve para establecer diferencias morales entre oriente y occidente.

Dicho esto, reconocemos ciertos espacios en lo que respecta a la representación de las mujeres otomanas en los libros de trajes. Primero, aquellas que se sitúan en el centro del poder y que forman parte del tejido político de la corte; segundo, aquellas mujeres que se sitúan en el tejido urbano y que habitan la ciudad de Estambul, símbolo del dominio otomano. Éstas pueden responder a condiciones materiales diversas; y tercero, aquellas mujeres que forman parte de los lugares periféricos, las cuales presentan evidentes diferencias culturales entre unas y otras. Por tanto, para nuestro análisis, no vamos a seguir el orden cronológico de los tres libros seleccionados, sino que nos guiaremos por el factor territorial, distinguiendo entre aquellas mujeres que se sitúan en el centro del poder político y aquellas que ocupan otros espacios entre el centro y la periferia del imperio.

7.2.1. Mujeres en el harén imperial

Comenzando nuestro recorrido por aquellas mujeres que pertenecen a las élites, encontramos dos figuras que se relacionan directamente con el sultán, y son *La Favorita* (17.7) y la *Mujer del Serrallo* (18.7), ambas en el libro de Cesare Vecellio. Pero antes de analizar estas imágenes y el texto que las acompaña, hemos de acercarnos de manera breve a la realidad de las mujeres otomanas en espacios del poder político, para ver cuales son las disidencias que encontramos respecto a la percepción europea.

Si comenzamos por el espacio que más resuena a la hora de hablar de las mujeres que ocupan un lugar en la corte, ese es el *harén* o *serrallo*. Si la primera acepción tiene un solo significado, la segunda puede hacer referencia tanto al *harén* como al palacio en el cual habita el sultán. En términos lingüísticos, la palabra harén significa santuario o lugar sagrado. Un espacio al que el acceso general está restringido o controlado, y donde la presencia de ciertos individuos y/o comportamientos queda prohibida. El origen del uso de la palabra para referirse al grupo de mujeres desligado del acceso a los varones que no fuesen inmediatamente parientes o esclavos, proviene del propio nombre que se le dio al espacio separado que ocupaban las mujeres en las yurtas turcas en origen. Por lo que fue el espacio físico el que dio nombre al espacio ontológico¹⁴.

En términos generales, el harén de una casa o unidad familiar, estaría formado por las mujeres de la familia: la esposa o esposas, las concubinas si las hubiera, las hijas, o cualquier otra fémina que habite en el hogar y que forme parte del linaje familiar¹⁵. Partiendo de que nos referimos a unidades familiares musulmanas, la ley islámica permitía a los varones tener hasta cuatro esposas y algunas concubinas, siempre que las pudiera mantener. Sin embargo parece que esto no fue habitual más que en ciertos sectores sociales acomodados y con el poder suficiente para tener que establecer alianzas comerciales y/o políticas. Por lo demás, la monogamia parece ser la norma entre las unidades familiares musulmanas en el Imperio Otomano, rompiendo así con la desfasada idea que reproduce el binomio islam-poligamia¹⁶.

Pero el harén imperial sí responde a la necesidad de alianzas o estrategias políticas mediante las cuales las mujeres y sus cuerpos, como propiedad legítima de los varones, tendrán un claro protagonismo. Legalmente el sultán podía tener tanto esposas

¹⁴Godfrey Goodwin, *The private world of ottoman women* (Londres: Saqui Books, 2013), e-book.

¹⁵Leslie P. Peirce, *The imperial harem. Women and sovereignty in the Ottoman Empire* (Nueva York: Oxford University Press, 1993), 3-6.

¹⁶Kia, *Everyday Life...*, 197-198.

como concubinas, de las cuales podía engendrar hijos legítimos, con la norma de que solamente se tendría un hijo por mujer, debido a que según la *Ley Islámica*, la filiación la daba el padre, por lo que no importaba el origen de la madre. La diferencia por tanto entre concubina y esposa es que la esposa pertenecía a la nobleza musulmana tanto urbana como de grupos tribales de Anatolia, y en lo que respecta a las concubinas, eran esclavas cristianas ortodoxas de distintas regiones, que eran raptadas o requeridas a sus familias como tributo. Por tanto el harén imperial es el grupo de mujeres que forman parte del linaje del sultán bien por línea familiar, bien por las distintas uniones conyugales.

Si en los primeros siglos de vida de la Casa Otomana los matrimonios con descendencia fueron políticamente muy interesantes para crear alianzas duraderas, hacia mediados del siglo XV y en el XVI, la tendencia de los sultanes fue la de no tener descendencia con sus esposas pero sí con sus concubinas, desechando así la pureza étnica en pro a la lealtad. Y es que desestimar la procreación con esposas nobles étnicamente semejantes, evitaría una posible lucha de poderes. Las relaciones sexuales entre el sultán y sus esposas o concubinas no solo estaban reguladas, sino que en ocasiones eran inexistentes, como sucedió durante esta etapa de concubinato en la cual las esposas no eran tomadas por el sultán. Por tanto, el sistema de continuidad del linaje se basaba en el control de la descendencia mediante la unión en concubinato. Las concubinas suponen una herramienta en un juego perverso de control patriarcal de la descendencia, en el cual, el cuerpo de las mujeres es utilizado como garantía al sistema.

Vayámonos ahora a la primera imagen que encontramos, aquella de *La Favorita* (17.7). Esta representa a la figura de la *Haseki*, aquella concubina principal que podía o no ser la madre del futuro sultán, aunque esta era una de las razones de mayor peso. Esto además era un título inestable, ya que la *haseki* no tenía por qué ser siempre la misma concubina¹⁷. Sin embargo, la tendencia al concubinato dio popularidad a las *haseki* por el propio advenimiento de las circunstancias, ya que algunas favoritas ostentaron el título de consorte imperial como fue el caso de la *Haseki Hürrem* (Roxelana), concubina de Solimán El Magnífico, con la que posteriormente se casó y nombró consorte.

¹⁷De hecho el propio término se utiliza de manera ambivalente tanto para sujetos femeninos como masculinos para designar a otros miembros influyentes de la corte como por ejemplo fue el caso de Ibrahim Pasha, gran visir de Solimán: Peirce, *The imperial harem...*, 72-73.

Aquí es donde entraría en juego el título de *sultana*. Este título surge como parte de la occidentalización de la figura de la consorte, pues realmente no existiría una sultana como tal, debido al carácter fluido que tendría la situación de las consortes. Una visión que fue reforzada por el impacto que tuvo la figura de Roxelana, auspiciada por el propio Solimán para conectar culturalmente al Imperio Otomano con Occidente. Sin embargo ni todas las *hasekis* eran consortes, ni todas las consortes eran *hasekis* –aunque fue lo general durante el siglo XVI y XVII– y tampoco ostentaban dichos cargos de manera permanente. Estos títulos no eran algo vitalicio y tenían un carácter fluido y cambiante, lo que nos muestra toda una serie de dinámicas de poder que se daban dentro del harén.

Por otro lado tenemos la figura de la *valide sultan* o *sultana madre*. Esta era la cabeza de la jerarquía del harén y la figura más importante en los entresijos de la corte otomana, no sólo por su importancia en las relaciones diplomáticas como madre del emperador, sino como dirigente del harén. La *valide sultan* controlará las relaciones sexuales entre el sultan, esposas y concubinas, siendo una pieza clave en la continuidad del linaje. Además, proponiendo un paralelismo, eran verdaderas matronas imperiales, que llevaban a cabo la promoción religiosa, cultural y arquitectónica, cuya huella está presente hasta la figura de Gülnus Sultan¹⁸. Esta presencia e influencia femenina en centro del poder político imperial, es lo que ha hecho que se conozca a este periodo como Sultanato de las mujeres (1533-1683).

¹⁸Muzaffer Özgüles, *The women who built the Ottoman world. Female patronage and the architectural legacy of Gülnus Sultan* (Londres-Nueva York: I.B. Taurus, 2017).

<p style="text-align: center;">Fauorita del Turco.</p>  <p>17.7. Cesare Vecellio. <i>Degli habiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H431v. E.371. <i>Fauorita del Turco</i>. Tr. La favorita. H432r. Hoja con texto. Página 372. <i>La piú favorita del Turco</i> [texto]. <i>Mulier Turcica apud Turcarum Imperatorem aliarum omnium gratiosissima</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano</p> <p><i>Questa tale piú fauorita di questo Signore habita nel medesimo serraglio, c'habita lui, quando è in Costantinopoli, nel quale è un'altro serraglio alla sultana sua moglie, il quale è pieno di bagni magnifici, e ui è anco un luogo doue habitano i paggi, che arriuano al numero per un'ordinario al manco di 500 ò 600 i quali sono alleuati alla maumettana, e essercitati in ogni genere di seruitù; e particolarmente nell'arte militare. E venendo al vestire della piú fauorita del Signor Turco; è forza che c'imaginiamo che l'oro e l'stro che porta sia assiguo e poca cosa, à comparatione delle perle che adornano tal donna. Il Cidarî suo è assai ben'alto, con un fregiato bellissimo, e piú che sottilissimo uelo, che da esso fino à terra discende. ne'suoi uestimenti usa colori secondo il suo capriccio.</i></p> <p>Traducción orientativa</p> <p>Ésta dicha la más favorita de esta Señor, vive en el mismo serrallo que él cuando está en Constantinopla, donde la sultana, su mujer, está en otro serrallo, el cual está lleno de baños magníficos, y alberga un lugar donde viven los pajes, que de manera ordinaria alcanzan la cifra de 500 o 600. Estos están criados a la mahometana y aleccionados en multitud de servicios, particularmente en el arte militar. Fijándonos en el vestir de la Favorita del Turco, imaginemos que lo que aquí porta es poco para el oro y perlas que realmente cubren a esta señora. El tocado (Cidarî) que lleva es alto con un frontal bellísimo, y cubierto de un finísimo velo que llega hasta el suelo. Y en sus vestiduras usa distintos colores a capricho.</p>
---	--

Vecellio en el texto hace una separación entre la figura de la *haseki* y la de la *sultana* –como consorte– lo cual da muestras de una barrera moral que no le permite llegar a comprender el rol de las concubinas, pues para nuestro autor el concubinato se relaciona con una situación de pecado y promiscuidad. De hecho si recordamos aquella imagen de Giacomo Franco de la *Cortesana vestida de extranjera* (Capítulo 5 – 55.5), comparten el mismo discurso. Es decir hay una conexión entre concubinato y prostitución, ya que el sistema otomano de concubinato desborda los límites morales de la mirada occidental.

Y es que, si bien el hecho de existe una relación entre concubinato y sexualidad está claro, el valor sexual de estas mujeres recae en su importancia como arma política, no en ese sentido erótico que prevalece en el imaginario colectivo. Lo cual obviamente no deja de mostrarnos una vez más, distintas formas de ejercer la violencia sobre las mujeres y sus cuerpos en distintos contextos.

La favorita que Vecellio representa probablemente sería Safiye, *haseki* de Murad III, quien al parecer tuvo gran influencia sobre el Sultán, y que posteriormente sería


valide sultan bajo el reinado de su hijo Mehmed III. Conocidas son las tensiones entre Nurbanu, *valide sultan* durante el mandato de Murad III y Safiye.

Vemos pues cómo el *harén*, lejos de ser ese lugar sobre el cual se han vertido verdaderos discursos y definiciones de naturaleza erótica, compone un grupo formado por mujeres, que permite la continuidad de la casa imperial lejos de la necesidad de alianzas políticas para la reproducción, creando además figuras completamente leales al sultán¹⁹. De hecho las mujeres del harén han sido comparadas con el ejército de jenízaros, como parte de esa élite fiel sin relación étnica con la nobleza otomana.

En la *Mujer del Serrallo* (18.7), Vecellio banaliza esta importancia del harén como aparato político, promoviendo esa idea de un grupo de mujeres al servicio del placer del sultán. No cabe ni en el pensamiento de éste, ni en el de las fuentes que se basa, el hecho de que las mujeres como grupo puedan ejercer un papel en la política otomana, por lo que se limitan a otorgar al *serrallo* una identidad que solo tiene que ver con las necesidades sexuales del Sultán. Por otro lado sitúa a todas las mujeres del harén en igualdad, cuando la realidad es que había claras jerarquías entre las mujeres que formaban parte de él.

Finalmente, el conocimiento sobre el *harén imperial* nos lleva a observar la ruptura entre los conceptos público/privado y dentro/fuera, pues hablamos de un espacio restringido y unas estrategias de poder que repercuten en lo político, por lo que se disipan las posibles barreras preconcebidas a la hora de acercarnos a observar la realidad de las mujeres de las élites otomanas.

¹⁹Malek Alloula, *The colonial Harem. Images of a suberotism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), 105-124.

<p style="text-align: center;">Donna del ferraglio.</p>  <p>18.7. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H432v. E.372. <i>Donna del Serraglio</i>. Tr. Mujer del Serrallo. H433r. Hoja con texto. Página 373. <i>Donna del Serraglio</i> [texto]. <i>Mulier in Gynaeeo degens</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano <i>Perche si ritroua una gran moltitudine di mogli, ò concubine del Signor Turco, determinate al seruigio di esso solo, però procedono meritamente ad una istessa uguaglianza di viuere, e di uestire. Però qui sopra sarà posto un'habito solo, acciò da quello si sappia tutto il resto, queste tutte sono uestite due uolte, ò tre l'anno, secondo la stagione, dal Signore, e rappresentano con la loro nobiltà del uestire, la nobiltà ancora della seruitù, quale esse fanno. Portano le uesti di sotto accollate; e non pongono altro studio ne'cappelli, che'l pettine, lasciando cadere le treccie loro dietro le spalle. I berrettini, che accompagnano le uesti sono di uelluto, ò di raso riccamati d'oro, ma non molto alti.</i></p> <p>Traducción orientativa Ya que se encuentran una gran multitud de esposas o concubinas al servicio del Señor Turco, exclusivamente para él solo, se les concede igualdad en el modo de vivir y de vestir. Aquí mostramos solo un modelo de hábito aunque sabemos que existen otros, ya que lo cambian dos o tres veces al año según la estación. Y representan en el vestir la nobleza de su servidumbre. Llevan la ropa de debajo hasta el cuello, y no ponen mucha atención al cabello, el cual peinan dejándolo caer sobre la espalda. El birrete que acompaña al vestido es de terciopelo o raso bordado de oro, no muy alto.</p>
--	--

7.2.2. El modelo de mujer turca

Tal y como hemos visto, el *harén* es un espacio político sujeto a los conceptos *dentro/fuera*, ya que las mujeres están dentro de un espacio pero participan de lo político. Pero estos límites *dentro/fuera* – *público/privado* también forman parte de los espacios colectivos, como la calle, la mezquita u otros lugares, en los cuales las mujeres están presentes²⁰. Esta presencia de las mujeres en el espacio externo se hace mediante la cobertura o el velado, ya que éstas se entienden como una propiedad privada. Pero el significado del velado de las mujeres otomanas va mucho más allá, ya que se sostiene por límites morales que no sólo tendrán que ver con la *Ley Islámica*, sino con el imaginario social propuesto por la *Ley Otomana*, que permea a toda la multitud étnico-religiosa.

Para la *Ley Otomana*, los varones han de proteger el honor de las mujeres, no ante la familia, sino ante la comunidad moral, por lo que el sentido del honor tendría

²⁰Ebru Boyar, “The public presence and political visibility of ottoman women”, en *Ottoman women in public space*, eds. Ebru Broyar y Kate Fleet (Leiden: Brill, 2016), 230-236.

una perspectiva colectiva. Las mujeres que no respondían con su virtud ante dicha comunidad eran consideradas parias sociales. De modo que el deseo de proteger a las mujeres no tenía tanto que ver con el bienestar de ellas, sino con el bienestar social, pues una mujer inmoral significaba una comunidad inmoral. Por ello la manera en que las mujeres ocupan espacios públicos –ya sea dentro, ya sea fuera– se hace de un modo determinado: el honor y el respeto pasaría por un protocolo de velado y reclusión corporal²¹. Este imaginario además parece coincidir con la legislación suntuaria, la cual promovió la ocultación del cuerpo femenino en todo el Imperio, independientemente de cuestiones étnico-religiosas, aunque evidentemente cada situación específica se definiría en su contexto²². Sin embargo, este respeto tendría más que ver con unos parámetros de marcación social entre las clases altas, que se replican de distintos modos entre las mujeres de las diferentes capas sociales. Una práctica por tanto que tiene más condicionamientos de clase que étnico-religiosos, por lo que se rompe la relación entre velo-islam, respondiendo a la importancia que el honor tiene para el estatus según la tradición otomana. El estatus se vincularía con una dificultad hacia el acceso de la persona/s, ocultándose bien mediante el uso de indumentaria específica, bien mediante la reclusión en espacios arquitectónicos concretos. Esto no solo era característico de las mujeres, sino también de los varones. Sin embargo, en el caso de las mujeres, el señalamiento corporal se hace más evidente ya que están supeditadas a la dominación sexual por parte de los varones, siendo ahí donde radican las diferencias de género en lo que respecta al honor²³.

Como bien vimos en el *Capítulo 4*, los usos del velo responden a unas prácticas culturales que se extienden a lo largo del Mediterráneo, manifestándose de diversas formas. Igualmente en el *Capítulo 6*, observamos el caso particular de la Península Ibérica, donde no sólo el uso del *manto* o la *almalafa* darán pie a prácticas y debates morales, sino también el uso de tocados, como el *corniforme*. En el mundo otomano el honor y la pureza femenina se focalizan en el valor que éstos tienen para la comunidad, frente al contexto europeo donde el sentido del honor tiende hacia la individualidad del linaje familiar. La raíz común entre estas distintas variantes será pues, el ideario misógino y patriarcal promovido desde el pensamiento religioso, que sitúa sobre las

²¹Ebru Boyar, “An imagined moral community: Ottoman female public presence”, en *Ottoman women in public space*, eds. Ebru Broyar y Kate Fleet (Leiden: Brill, 2016), 188-189.

²²Madeline C. Zilfi, “Women, minorities and the changing politics of dress in the Ottoman Empire, 1650-1830” en *The right to dress. Sumptuary laws in a global perspective, c.1200-1800*. Giorgio Riello y Ulinka Rublack (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 399-413.

²³Peirce, Peirce, *The imperial harem*.10-11.

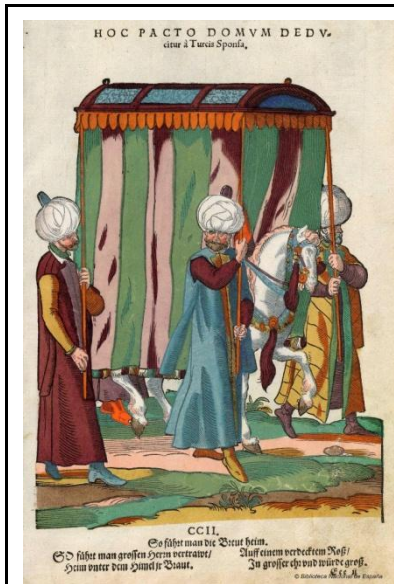
mujeres la responsabilidad del honor, el pudor y la castidad, ya sea individual, ya sea colectiva, y que se traduce en el control sobre sus cuerpos.

Volviendo al contexto otomano en particular, según Giorgio Riello, las distintas problemáticas a la hora de abordar los usos del velo y otras piezas suntuarias para cubrir el cuerpo de las mujeres otomanas, ha sido en primer lugar la homogeneización religiosa centrada en el islam, lo cual ha desestimado un proyecto de observación desde la diversidad religiosa, presente en todo el Imperio; en segundo lugar, más allá de la religión, los usos del velo, como ya dijimos, responden a un proceso de sincretismo cultural, que no es original de ninguna de las tres *religiones del libro*; y en tercer lugar, el hecho de no haber tenido en cuenta estas diferencias, y la relación con el islam, ha dado pie a legitimar la vinculación Imperio Otomano-Mundo Árabe, cuando la realidad es que los usos del velo difieren notablemente en los diferentes entidades territoriales islámicas como fueron el Imperio Safávida o el propio Imperio Otomano, con sus respectivas diversidades²⁴.

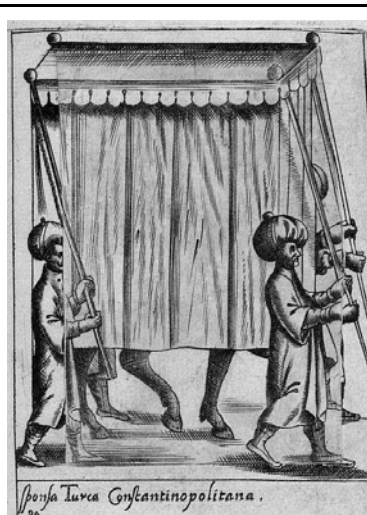
Dicho esto, la interpretación del cuerpo velado en los libros de trajes, cumple un objetivo importante a la hora de componer un modelo femenino que en el contexto otomano se asocia a *lo turco* como realidad imaginada. A esa identidad común que configura aquellos grupos sociales relacionados con una supuesta herencia túrquica, y que nuestra fuente determina como turcos. Este modelo femenino se refleja en aquellas mujeres que son definidas como *turcas* y cuya presencia se construye no sólo mediante una indumentaria común, sino a través de un juego visual que pone en el centro el acceso a una corporalidad femenina que se vela y se desvela.

Si nos vamos al análisis de las imágenes, en Pietro Bertelli encontramos la estampa de la *Esposa turca de Constantinopla* (20.7), probablemente copia de Jost Amman y Hans Weigel (19.7), en la que observamos a una mujer turca a caballo oculta por un palio. En el caso de Bertelli, el cuerpo se vela y se desvela al espectador a través de ese juego voyerista que nos ofrece al convertir el palio en una solapa, igual que ocurre en otras estampas como la de la *Cortesana Veneciana* (Capítulo 5 – 49.5). El autor repite este modo de acceder a la intimidad femenina. En ambos casos, tanto en el de la cortesana como en el de la esposa turca, desvela feminidades moralmente opuestas al modelo normativo de feminidad occidental.

²⁴Giorgio Riello, “Velare e svelare: le donne ottomane e l’intransigenza europea” (secoli XVI-XVIII), en *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo-primaria Età moderna*, eds. Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani y Gabriella Zarri (Bologna: Il Mulino, 2014), 175-180.

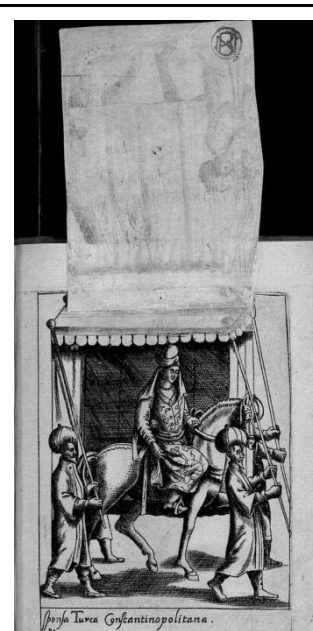


19.7. Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praeciporum* (1577). *Esposa turca* CCII. BNE

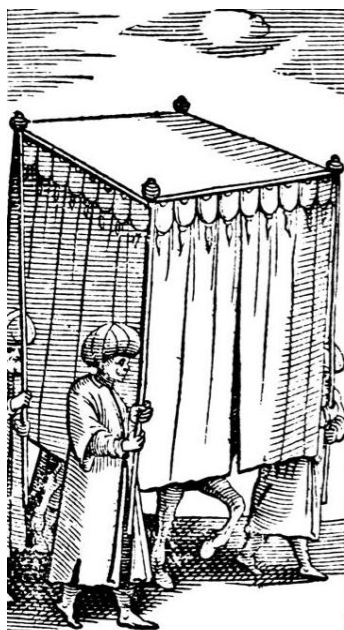


20.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H88r. Lámina 79. E.80. *Sponsa Turca Constantinopolitana*. Tr. *Esposa turca constantinopolitana*.



Detalle estampa anterior



21.7. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H430v. E.370. Estampa sin descripción en la que aparecen cuatro portadores de un palio que cubre a una mujer noble a caballo. Se corresponde con la hoja del texto. *Esposa turca*.
H431r. Hoja con texto. Página 371. *Sposa Turca* [texto]. *Turcica Sponsa* [texto]→

Texto en italiano:

Possono i Turchi tener più mogli, ma una è la principale, con la quale dormono il venerdì ordinariamente, ch'è il giorno della lor festa. Questa nel l'andar à spasso per la Città caualca un cauallò bene ornato, sotto un baldacchino portato da quattro seruitori con cortine intorno, che la cuoprono quasi fino al ginocchio, à tal che uedono altri, e non possono simili spose esser viste, e ciò procede dalle dette cortine del baldacchino: e ancor che uadino tali spose così serrate, nondimeno uestono di più belle uesti, che possono di broccati, ò seta ad opera di molto prezzo, con ornamento grande di gioie, e perle assai intorno il capo, collo e petto di molta ualuda, L'altre mogli poi si pigliano senza tante solennità.

Traducción orientativa:

Los turcos pueden tener varias esposas pero una es la principal, con la que normalmente duermen el viernes, que es su día sagrado. Ésta al andar por la ciudad va sobre un caballo bajo un palio que llevan cuatro sirvientes, rodeado de cortinas, que la cubren prácticamente hasta la rodilla, de modo que pueden ver a los demás pero ellas no pueden ser vistas. Pero aunque vayan así de ocultas, esto no significa que vayan vestidas con prendas de menor belleza, hechas de seda y brocados de gran cuantía, con numerosas joyas y perlas alrededor del cuello y la cabeza. Las otras esposas no van con tanta solemnidad.

La versión de Cesare Vecellio sobre esta *Esposa turca* (21.7), nos ofrece mayor información descriptiva sobre la escena. En este caso, nos especifica el origen noble de la mujer que observamos, además de tratarse de la principal esposa de algún miembro de la élite otomana. El autor insiste en el hecho de que estas mujeres no podrían ser vistas en público, por lo que mantiene el ocultamiento a ojos del espectador. Es interesante ver cómo la identidad femenina se crea en torno a una pieza suntuaria, en este caso un palio, que no solo simboliza que la persona que se oculta debajo es una mujer, sino que marca unos límites de clase muy claros.

Ahora bien, encontramos otros casos de mujeres ocultas mediante métodos no tan ortodoxos como aquel del palio. Tenemos una imagen que se repite desde Ferdinando Bertelli (22.7), pasando por Pietro Bertelli (24.7) y llega hasta Cesare Vecellio (25.7). En ella vemos a una mujer con un vestido más o menos holgado, y una especie de velo con una visera que parece ser una malla. En el texto de Vecellio, el cual describe a una *Noble turca* (25.7), podemos leer cierta homogeneización que justifica el hecho de que todas las mujeres turcas independientemente de su condición, van completamente cubiertas de cabeza a pies. Las excluye prácticamente de los espacios colectivos, a excepción de la mezquita, aunque su descripción también cuenta que solo van los viernes, el día sagrado.

El carácter general que nos ofrece esta imagen, es el hecho de que en origen hace referencia a una mujer de la Península Arábiga, lo que, como nos ha ocurrido en otros casos a lo largo de nuestra investigación, nos sitúa en el carácter aleatorio de la fuente. En este particular, hay una homogeneización respecto a los usos y costumbres en el vestir de las mujeres del Imperio Otomano, aunque entendemos que aquí el hilo conector será la cuestión religiosa, hecho que como bien apuntábamos anteriormente, ha dado lugar a la uniformidad representativa de las mujeres, especialmente en cuanto a los usos del velo.

Pero esta dualidad (des)velada, se hace también mediante la representación del cuerpo de las mujeres turcas en espacios de intimidad, en los que el cuerpo puede desvelarse e incluso puede revelar una clara carga erótica.



22.7. Ferdinando Bertelli. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* (1563). BNE

Registro:
H45r. Lámina 41. E.41. *Arrabi uxor*. Esposa árabe.



23.7. Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praeciporum* (1577). *Plebeya turca* CCVIII. BNE



24.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H90 r. Lámina 81. E.82. *Plebeia foemina Turcica*. Tr. *Mujer plebeya turca*.



25.7. Cesare Vecellio. *Degli habitus antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H429v. E.369. *Turca di conditione*. Tr. *Noble turca*
H430r. Hoja con texto. Página 370. *Turca di conditione fuori di casa* [texto]. *Nobilis mulier Turcica extra domum* [texto]→

Texto e italiano:

Le donne turche di qualche conditione no uanno molto fuori di casa; ma se pu uanno, si cuoprono la fronte con un certo panno fino à gli occhi, quale è di uelluto, ò d'altro, e alcune con un uelo si cuoprono tutto il uiso, e cosi uedono, e non sono uedute. Non uanno in piazza per conprar, e uender, ma possono andar alla Moschea, nella quale hanno un luogo separato; nè altre ui entrano, eccetto le maritate, nel qual luogo niuno può entrare à uederle. Ne meno uano alla Moschea ogni giorno; ma solamente il Venere, e da mezzogiorno i là, e ui fanno oratione. Queste tra loro usano molta honestà, che non pur fanno; ma ne anco dicono cosa lasciuia. Queste sono mogli de'principali, e di coloro, cui non fa bisogno habitar sempre con esse; ma che occupati in qualche maneggio hanno bisogno di mutar luogo. Sono lasciate in custodia à gli Eunuchi più che diligenti à tal officio.

Traducción orientativa:

Las turcas de cualquier condición no van mucho fuera de casa, pero si lo hacen, se cubren la frente con un pañuelo hasta los ojos, de terciopelo u otro material, incluso algunas se cubren toda la cara con el velo, así pueden ver pero no son vistas. No van a la plaza a comprar y vender, pero pueden ir a la mezquita, en la cual tienen un lugar separado; [...] ni mucho menos van todos los días a la mezquita, solo el viernes a medio día. Esta que vemos aquí va vestida con enorme honestidad, y tampoco se comportan de manera lasciva. Son las esposas de los altos cargos, con las cuales no es necesario que convivan siempre, pues por sus distintas ocupaciones cambian a menudo de lugar. Las esposas quedan bajo custodia de los eunucos, más que diligentes en este menester.

En esta imagen se muestra la idea preconcebida de dentro/fuera, en la que se presupone que las mujeres en casa se descubren, pero la realidad es que esto dependería de la situación, pues como bien hemos dicho, éstas deben cubrirse delante de todos los varones a excepción de aquellos que sean familiares directos. Por otro lado, esta imagen muestra la estereotipación que occidente hace del físico de las mujeres turcas, asentada sobre una corporalidad disidente, ya que nos encontramos ante mujeres más gruesas, lo que evoca un señalamiento moral. Igualmente la manera de comentar las formas y el comportamiento a la hora de sentarse y acomodarse, marca claros límites. Vemos cómo el discurso reproduce una doble violencia. Ya que si por un lado se propone un contramodelo femenino, por otro se impone la idea de que las mujeres deben cumplir con unos cánones estéticos determinados y unas pautas de ser y estar ineludibles a todas.

Finalmente la estampa de *Turca en el Baño* (30.7) de Pietro Bertelli, que copia de Amman y Weigel (29.7), nos abre la puerta a un espacio que no tiene cabida en Europa. Una imagen cuanto menos atrayente al punto de rozar los límites de lo erótico. La mirada queda fija en un cuerpo velado que marca los atributos sexuales. Sin embargo, lejos de lo que pueda suscitar la imagen, para las mujeres el baño es un espacio de socialización donde se relacionan con otras congéneres, charlan sobre cuestiones políticas, se relajan y disfrutan de placeres como el café. Un lugar donde relacionarse en el que no cabía el pudor que sin embargo transfiere la mirada occidental²⁵. Luigi Bassani expone la problemática de la promiscuidad femenina en los baños, debido a que las mujeres pasan en éstos demasiado tiempo juntas, solas y desnudas:

onde si fa che tra donne è amore grandissimo per la familiarità del lauarsi e strapicciarsi. Vedersi per questo ancora spesso donna innamorata de l'altra [...]. Questa e altre dishonestà nascono dal lauarsi delle donne [...]. Prima perche non essendo lauate non possono far oratione in Chiesa; l'altra per hauere scusa d'andar fuora di casa²⁶.

de ahí que entre las mujeres surja un amor grandísimo por la familiaridad de lavarse y frotarse. Se encuentran por tanto frecuentemente mujeres enamoradas entre sí. Esta y otras deshonestidades nacen del baño en las mujeres. Primero porque si no se lavan no pueden ir a rezar a la Iglesia; y segundo porque así tienen excusa para estar fuera de casa.

²⁵Goodwin, *The private world of ottoman women...*, e-book.

²⁶Bassano, *I costumi et i modi particolari...*, 5r.

Con un tono moralizante, culpa de ello a la necesidad de limpieza del islam, que sirve a las mujeres no solo para quedar a en los baños y retozar de manera ociosa, sino también para engañar a sus maridos yendo a otros lugares. El texto alude claramente a una promiscuidad lésbica, lo cual, como ocurría en el caso de la turca en casa, supone una doble violencia ya que si por un lado se desacredita a las mujeres y ciertas prácticas sociales, por otro se enfrentan esas mismas prácticas a la moralidad occidental, desestimando la posibilidad de una sexualidad diversa de la propia, o de los modos en que las mujeres se relacionan con sus cuerpos y ejercen el control propio sobre ellos.

Por tanto, repensando tanto en ésta como en el resto de imágenes, encontramos una serie de prácticas respecto al cuerpo femenino velado y desvelado en las cuales existe un descrédito desde la visión occidental, pues se entienden como incongruentes. Tenemos a mujeres que se cubren de pies a cabeza frente a mujeres que se descubren y muestran un modelo femenino que que rompe con el cánón estético y con la disciplina corporal occidental.



29.7. Jost Amman y Hans Weigel, *Habitus praeciporum* (1577). BNE



30.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H89r. Lámina 80. E.81. *Turcica mulier balneis*. Tr. Mujer turca en el baño.

7.2.3. Feminidades fronterizas y periféricas

Como bien señalamos en el análisis sobre la genealogía de estampas, la cuestión territorial entre el Imperio Otomano y aquellos territorios occidentales que sirven como frontera, van a suponer un hecho tan palpable, que incluso encontramos categorías que muestran ese carácter fluido en espacios como los Balcanes. Un espacio donde además, junto a los límites territoriales jugarán un papel crucial los condicionantes étnico-religiosos. De manera que, aquellas corporalidades que se sitúan en dicho lugar, muestra ese carácter fronterizo, bien sea dentro, bien sea fuera de las lindes otomanas. Dentro de los límites del Imperio, un grupo sobresale sobre el resto, y ese es aquel que viene a ser denominado bajo la categoría griego o griega. Y es que aunque en ciertas situaciones observamos corporalidades bajo la denominación griego/griega que se sitúan en lugares que se corresponden con la actual Grecia, la realidad es que la lectura de las fuentes nos lleva a pensar que este es utilizado más como un marcador étnico-religioso, pues nos parece alude a una territorialidad que no está clara. Si nuevamente nos basamos en Vecellio y en su ordenación geográfica, dentro de los hábitos de los griegos (*habiti dei greci*), encontramos localizaciones como Pera o Macedonia. Las gentes designadas bajo el gentilicio griego, es porque son cristianos ortodoxos cuya fe se sustenta en el rito bizantino.

Venimos a reforzar esta idea con la figura de la *Religiosa Griega* (31.7), la única imagen femenina que representa a una figura integrante del clero, en este caso una monja de la Iglesia Ortodoxa. Que además de mostrar cómo el objetivo del término griego realmente es sinónimo de ortodoxo, nos muestra la diferencia corporalizada mediante la feminidad, pues no encontramos monjas católicas.

Si pasamos a otro espacio problemático dentro de los Balcanes como lo es Croacia, significativo resulta el caso de Ragusa, actual Dubrovnik, que desde 1458 mantendría relaciones de vasallaje con el Imperio Otomano²⁷. Ragusa supuso un importante puerto comercial, desestabilizando ese carácter de centralidad veneciana en el comercio mediterráneo, que además también habría perdido envergadura debido al comercio atlántico.

Tal vez por ello Ragusa aparece en Pietro Bertelli (32.7) y Cesare Vecellio (33.7) de manera anecdótica. Y lo que es más interesante, con una figura femenina. En el texto de Vecellio leemos un desprestigio mediante la corporalidad de la doncella que

²⁷Gábor Ágoston y Bruce Masters, *Encyclopedia of the Ottoman Empire* (Nueva York: Facts On File, 2008), 447.

representa a la Perla del Adriático, pues en su texto habla de la fealdad de las muchachas de Ragusa. Esto resulta aún más importante dado el hecho de que los venecianos continúan teniendo control sobre la costa croata, por lo que suponemos que en el texto del autor se unen fuertes sentimientos. Existe cierto despotismo sobre la descripción de las mujeres de Ragusa, pues si su primer dato es que no son muy bellas, prosigue elaborando un discurso que señala toda la riqueza que engalana sus cuerpos, por lo que parece un señalamiento moral por parte del autor. Se ejerce un discurso de aversión mediante la violencia sobre el cuerpo de las mujeres.



31.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:
H453v. E.393. *Religiosa Greca*. Tr. Religiosa griega.
H454r. Hoja con texto. Página 394. *Religiosa Greca* [texto]. *Greca mulier Religiosa* [texto]→

Texto en italiano:

L'habito di tali Religiose Greche è una ueste di sotto in luogo di Tonica di panno nero, ò rouano, e di sopra un manto nero, posto sopra il capo, che quasi scende in terra; hanno un bauero e soggolo come le nostre monache, e portano in mano le corone per diuotione. Sono ancora alcune altre simili, che sono state mogli de'preti ò papassi, que quali dopò la morte de'loro mariti non si possono più maritate, e portano in capo un mantello fino à meza gamba.

Traducción orientativa:

El hábito de tales religiosas griegas es una vestimenta de abajo como túnica de lana negra, y encima un manto negro sobre la cabeza que llega casi hasta el suelo. Llevan gorgueras y griñones como las de nuestras monjas, y llevan el rosario en la mano. Hay otras parecidas que han sido esposas de los religiosos ortodoxos, que tras la muerte de sus maridos no se pueden volver a casar, y llevan en la cabeza un manto fino hasta media pierna.



<p>Giouanetta Ragusea.</p> <p>33.7. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books. Registro: H474v. E.414. <i>Giouanetta Ragusea</i>. Tr. Muchacha de Ragusa (Dubrovnik). H475r. Hoja con texto. Página 415. <i>Giouanetta Ragusea</i> [texto]. <i>Iuuenis Epydaurica</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donne ragusee ordinariamente sono poco belle; e portano in testa una acconciatura d'una rete d'oro, ò d'argento, la quale in se raccoglie tutti i capelli. Hanno orecchini di perle, e d'altre gioie. Arrichiscono il collo di perle di grande stima. Portano una sottana di tele d'oro, è d'argento, ò di uelluto ad opera fino à piedi, con alquanto di fregio à basso. il manto è negro, e aperto d'ambe le bande, per potere cauar fuora le braccia.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres de ragusa normalmente son poco bellas; y llevan en la cabeza un tocado de red de oro o plata, en la que se recogen todo el cabello. Tienen pendientes de perlas y otras joyas. Enriquecen el cuello con perlas de gran valor. Llevan un vestido con bordados de oro y plata, o de seda, hasta los pies, con una cenefa. El manto negro está abierto a ambos lados para poder introducir las manos en él.</p>
---	--

Por otro lado, Vecellio es el único que compila lugares tan significativos en el levante mediterráneo –Siria, Damasco, Beirut, Trípoli y Alepo– y Egipto, que muestran la gran extensión e influencia del Imperio Otomano. Sin embargo, el autor construye una especie de lejanía fundada entre estos lugares y el centro del poder político,

Constantinopla. Esta lejanía es figurada por el autor con un aumento de la diversidad y de la diferencia respecto a la feminidad. Singularidad que sin embargo no está presente en la construcción de una masculinidad que ajusta su aspecto a la moda turca. Un buen ejemplo es el de Egipto. En este caso, el varón (34.7) proyecta la identidad turca mediante el turbante, como signo inequívoco del dominio otomano. Sin embargo, la mujer (35.7) se presenta con un aspecto completamente diverso al otomano.

Por otro lado, también será particular su observación sobre la Península Arábiga, donde si observamos ocurre lo mismo entre varones (36.7) y mujeres (37.7), si bien en libros como el de Ferdinando Bertelli hemos observado una conexión suntuaria entre las mujeres turcas y aquellas de la península arábiga, Vecellio rompe cualquier tipo de parecido, dotándola de un aspecto diferencial. Esto además es interesante en tanto que el autor se basa en conocidas obras que forman parte de su entorno que ya configurarán tipos sociales con un marcado sesgo temporal y representativo (38.7 y 39.7). Estos lugares sin embargo tienen una centralidad importante para el Imperio Otomano. Tanto el levante sirio-palestino, como la Península Arábiga, no solo son centros de tráfico comercial, sino religioso, con lo cual son un punto clave como corazón ideológico. Por otro lado, Egipto y las plazas del norte de África suponen un verdadero bastión tanto para el control del Mediterráneo, como para refrenar la influencia europea en el área norteafricana.

Moro nobile del Cairo.



34.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:
H484v. E.423. *Moro nobile del Cairo*. Tr. Moro noble del Cairo.

Donna del Cairo.



35.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books:

Registro:
H485v. E.424. *Donna del Cairo*. Tr. Mujer del Cairo.

ARABO



36.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:
H542v. E.481. *ARABO*. Tr. Árabe.



37.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books

Registro:
H543v. E.482. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujer árabe.



38.7. Giovanni & Gentile Bellini. *La predicación de San Marcos en Alejandría* (1507). Pinacoteca Brera. Wikimedia Commons



39.7. Anónimo veneciano. *La recepción de los embajadores en Damasco* (1511). Museo del Louvre. Wikimedia Commons

Finalizamos este capítulo con un caso particular, ya que en él encontramos tanto una feminidad fronteriza, que responde a cuestiones étnico religiosas, como periférica, ya que se la sitúa siempre como extranjera, independientemente del lugar en que se sitúe. Éstas serán las mujeres judías. Las mujeres judías, como guardianas de su cultura, aparecen dispuestas como moradoras o inquilinas, como mujeres sin patria. Tanto en Pietro Bertelli (42.7 y 43.7) como en Cesare Vecellio (45.7), la identidad de las mujeres hebreas se construye a partir de imágenes aleatorias que se copian de la obra de Nicolas de Nicolay.

Bertelli propone dos hebreas moradoras de Edirne, cuya identidad se define por su origen étnico (42.7 y 43.7). Esto aporta un sentido de deslocalización. Una estrategia

que igualmente es utilizada en Cesare Vecellio cuando nos presenta a su mujer hebrea en Siria (45.7).



40.7. Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (1576). BNF



41.7. Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (1576). BNF



42.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H79r. Lámina 70. E.71. *Mulier Judea Hadrianopola Inquilina*. Tr. Mujer judía habitante en Adrianópolis (Edirne).



43.7. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:
H80r. Lámina 71. E.72. *Virgo Judeagure Hadrianopola commoratur*. Tr. Judía virgen de Adrianópolis (Edirne).

Si nos acercamos al texto de Vecellio, podemos hacer una interesante comparativa aquí con el que aparece en su primer libro, *Habiti antichi di diuerse parti del mondo* (1590) donde encontramos cierta información que para el segundo ha sido desechada, probablemente por falta de espacio. En el primer libro, Vecellio cuenta cómo los judíos han sido expulsados de muchos lugares de Europa y que viven en completa fuga. Sin embargo señala cómo han sido acogidos por el Gran Turco, y que en Siria viven una gran multitud de ellos. Hace referencia al Gueto de Venecia en el

cual habita una comunidad considerable de judíos levantinos. Al exponer que los judíos son moradores en muchas de las tierras bajo dominio otomano, refuerza la separación moral entre oriente y occidente, entre la limpieza étnica y la diversidad del mundo otomano.



44.7. Nicolas de Nicolay, *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie* (1576). BNF



45.7. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H531v. E.470. *Hebrea*. Tr. Hebrea.
H532r. Hoja con texto. Página 471. *Hebrea in Soria* [texto]. *Hebrea in Syria* [texto]→

Texto en italiano:

Le hebreo della Soria usano un cappelletto, o berretta alta, coperta di uelo di seta con bell'opera d'aco, all'intorno della qualle è da bassi un cerchietto d'oro giogiellato, e sotto si ueggono alquanto scoperti i capelli, ch'elle portano molto bene acconci, e coperti da vna benda di seta, che cinge la fronte. La sottana è o di seta o di panno colorata, e con liste da piedi; e per esser corta, si uedono le calze di cuoio colorato, come anco le scarpe. La sopraueste è aperta dinanzi, corta senza maniche, e con il busto, che copre il petto. Le camicie da capo sono molto ben laurate. Usano grossissime perle, grembiale di seta, e ornati riccamente. E sopra tutti questi ornamenti usano un panno di lino, che loro serue per mantello.

Traducción orientativa:

Las hebreas de Siria usan un gorrito o birrete alto, cubierta de un velo de seda junto a un bello peinado, alrededor del cual se coloca como base un aro de oro enjoyado, y por debajo se dejan ver algunos cabellos, los cuales cubren con una banda de seda o lana que les llega hasta la frente. El vestido es o de seda o de lana de color y cenefas, y por ser cortas se ven las calzas y los zapatos de cuero. El hábito de encima es abierta, corta y sin mangas, con un busto que cubre el pecho. Las camisas que llevan están muy elaboradas. Utilizan enormes perlas y delantales de seda ricamente decorados. Y sobre todos estos ornamentos, llevan una pieza de lino que usan como manto.

El texto del primer libro, el cual nos ha parecido relevante recuperar, dice lo siguiente:

Hay pocos lugares en el mundo de los que no se haya expulsado a los judíos. Después de la caída final de Jerusalén, que fue su castigo por el grave pecado que cometieron, siempre han vagado por el mundo como vagabundos, arrojados de un lugar a otro. Viven en la miseria, haciéndose sospechar por todos, y en perpetua fuga. Pero a pesar de ser mal vistos y tenidos por seres abominables por todas las naciones, dondequiera que encuentren refugio, siempre se ven grandiosos y espléndidos, tanto en el vestir como en otros ornamentos. En Siria, por tanto, y en otros territorios del Gran Turco, vive una gran multitud de ellos, entre los cuales vive mucha gente rica. Los hombres visten a la siriana, un hábito que se ajusta a la forma de vestir de los turcos, pero llevan en la cabeza un turbante amarillo de velo, como los hebreos levantinos que hay en Venecia, donde se encuentran aún un gran número de hebreos, que mantienen allí su estancia permanente junto a sus mujeres e hijos. Estos viven en uno de los extremos de la ciudad llamado *Ghetto*, lugar encajado por un canal a modo de ciudadela, a la cual se entra por dos laterales con dos puertas, a los cuales se accede a través de dos puentes sobre el canal que lo rodea. Visten como los venecianos, imitando a otros mercaderes y artesanos de esta ciudad; si bien algunos de ellos son doctores en medicina y visten un hábito completamente diferente al de los demás. Visten un hábito largo con mangas largas de doctor y de color negro. Pero para ser distinguidos de los demás, llevan el sombrero amarillo. Y así las mujeres, también se diferencian en diversos modos de las mujeres cristianas, especialmente en la cubierta de la cabeza, que incluye un velo amarillo. Cuando salen a la calle, estas mujeres son perfectamente distinguibles de las otras, porque además del tocado diferente, llevan maquillaje verde y rojo, de una forma tan indiscreta que parece llevan máscaras, si bien aún así algunas de ellas son bellas.

He hecho aquí esta pequeña digresión porque cuando hablé anteriormente del vestido en Venecia, no mencioné a los judíos de Venecia. Ahora, volviendo a las mujeres hebreas en Siria, estas llevan un pequeño gorro o sombrero alto, cubierto por un hermoso velo en tejido de seda, bordado en el extremo con una cenefa de oro y piedras preciosas; debajo, se puede ver parte de su cabello, arreglado de forma espléndida, debajo de una banda de seda que empieza en la frente y le llega hasta la nuca. Hacen uso de dos vestidos diferentes: uno es una sotana de seda y lana coloreada con un borde que hace contraste en el dobladillo, y es tan corta que deja al descubierto sus calzas de piel, que llevan en el color que más les guste, como también ocurre con sus zapatos de estilo turco. Usan también otra prenda abierta a modo de cimarra abierta al frente, pero más corta y sin mangas, con el busto acortado, pero que les cubre el pecho. Alrededor de los bordes de la camisa, que también le cubre el pecho, llevan hermosos bordados de seda, de los cuales este país presume de tener los mejores. Al cuello llevan perlas de gran valor, y de frente, un delantal de seda blanca decorado con colores y varios tipos de detalles bordados en oro y seda al estilo persa. Encima de toda esta indumentaria, se cubren con una pieza de seda u otro tejido, que tiene la forma de un pequeño manto. Vestidas de esta forma, pasean por la ciudad cuando tienen razón de hacerlo; porque si no se presenta ocasión para salir de casa, de manera normal, raramente se dejan ver²⁸.

²⁸Mujer hebrea en Siria (pp. 962-964 ed. facsímil en italiano; en el Vecellio original 1ª ed. 463v, 464r y 464v)

Esta información es completamente recortada en el segundo libro, donde únicamente se expone la descripción del atuendo de la *Mujer judía en Siria*, obviando además el carácter diferencial de la indumentaria como lo es el velo amarillo. Aún así, esta y las otras imágenes no pierden ese carácter de paradigma con el que podemos observar a las mujeres judías, como representantes de la depravación, de la contaminación cultural en el universo del Turco. Aquí vemos una doble violencia en tanto que por un lado, se deslegitima al Imperio Otomano por su carácter plural, aunque la realidad fuera que dicha pluralidad era utilizada desde el poder central para proveerse fiscal y humanamente; y por otro, sobre los judíos recae ese carácter de impureza, estableciendo además una fuerte unión de grupo respecto a todos los judíos, que sin embargo serían muy diferentes a lo largo de toda Europa y el mediterráneo. Este carácter de segregación es lo que da cohesión a un grupo étnico, y en este momento, refuerza distintos actos sobre los judíos como lo fueron las diversas expulsiones que sufrieron, y que de manera similar a aquella de los moriscos, supusieron una verdadera migración forzada.

Reflexionando un poco más en torno a esto, según la investigadora en derechos humanos Silvia Almenara, las consecuencias socio-políticas de la migración forzada están estrechamente relacionadas con diversas situaciones de violencia que han de enfrentar los distintos grupos poblacionales, bien sea directa, sobre el determinado grupo étnico, o debido a conflictos bélicos. Esto da lugar a la pérdida relacional del lugar y el grupo de pertenencia y se asocia a un posterior periodo en el que peligran la integridad moral y física de los sujetos. Una situación asociada a los elementos de urgencia e involuntariedad, que conlleva un trauma y deseo de retorno. Trayendo a colación a Floya Anthias y Avtar Brah, Almenara destaca cómo el punto en común respecto a la migración forzada es el propio desplazamiento, y no la correlación étnica, que será lo que cree de manera posterior el sentimiento de comunidad y la necesidad de creación de una historia y una memoria colectiva. Y esto sucede en gran variedad de contextos, bien sean actuales, o desde una perspectiva histórica: conquista, colonización, expulsión, esclavitud, persecución o desplazamiento forzado²⁹.

Con respecto a la situación de las mujeres en estos contextos, ellas se relacionan siempre con su capacidad reproductora, evitándose su capacidad de agencia y acción en los mismos. Generalmente son observadas y responsabilizadas de guardar la tradición,

²⁹Silvia Almenara “Entendiendo las migraciones forzadas desde los estudios Diaspóricos. Un análisis con perspectiva de género”, *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, no. 19 (2017): 298-306.

tanto biológica como simbólicamente. Desde una perspectiva histórica, esto se observa en la mayor parte de los movimientos diaspóricos, en los cuales son las madres las que transfieren la identidad de la comunidad.

Capítulo 8

**[des]CUBIERTAS:
LAS MUJERES DEL CONTINENTE AMERICANO**

8.1. América en los libros de trajes: una genealogía de imágenes

Para abordar el paradigma americano en los libros de trajes, hemos de recuperar algunas de las ideas que desarrollamos en el *Capítulo 2* cuando hablábamos del desbordamiento de los límites geográficos de la *Modernidad*, pues el conocimiento científico y geográfico que Europa empieza a tener del mundo a partir de la colonización americana, rompe con las barreras ontológicas de su propia situación en el mundo. Este cambio de paradigma dará lugar a una materialización del concepto de *Universalitas* en las distintas fuentes que se producen, bien fuesen textos visuales, bien fuesen escritos¹. En este modelo hacíamos alusión al proceso mismo de construcción de una realidad propia desde la filosofía clásica, encarnada por la figura de Ulises como explorador, que articula una visión del mundo universal en la que se enfrenta el *yo* con aquellos elementos externos entendidos como lo *otro*. Un ejercicio epistemológico de la identidad propia frente a lo ajeno.

Volvemos sobre estas cuestiones porque en el caso de América, esto se verá muy bien reflejado ya que las fuentes se enfrentan ante un *Nuevo Mundo* que se concibe como un supuesto lienzo en blanco para Europa. El proceso de representación es distinto por ejemplo respecto al del Imperio Otomano, ya que no existe una relación previa ni un sincretismo cultural como sucede en el Mediterráneo, sino que el continente americano es entendido como un lugar completamente ignoto. Sin embargo en los imaginarios que se conciben sobre dicho territorio, la mirada de los autores ya está prescrita, pues desde su percepción eurocéntrica ya existen unos códigos morales de representación. Esta será precisamente la lógica perversa de la colonización, que justificará no solo las acciones llevadas a cabo por el poder colonial, sino de aquellas estrategias de proyección de unos cuerpos desconocidos.

Aproximarnos pues a la particularidad representativa del continente americano en los libros de trajes significa llevar a cabo un acercamiento sobre las primeras imágenes que circularon por Europa respecto a América y que constituyen la base de aquellos modelos que se proponen en nuestra fuente². Entre finales del siglo XV e inicios del XVI, presenciamos la elaboración de un programa iconográfico sobre América llevado a cabo gracias a las descripciones hechas por viajeros. Pero a partir de

¹Joan Pau Rubiés, “The discovery of New Worlds and Sixteenth Century Philosophy”, en *Routledge Companion to Sixteenth-Century Philosophy*, Coords. Henrik Lagerlund y Benjamin Hill (Londres: Routledge, 2017), 54-82.

²Una genealogía de las primeras imágenes sobre América la encontramos en Sandra Sáenz-López Pérez, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna”, *Anales de Historia del Arte* 21 (2011): 463-481.

la segunda mitad del XVI, y coincidiendo con los momentos de eclosión del libro de trajes, la percepción sobre las gentes de América se hará más compleja en tanto que serán los propios viajeros quienes reproduzcan las imágenes de manera directa. En este proceso sin embargo, hemos de tener en cuenta los límites representativos de los autores, quienes ya parten de una percepción inicial que coincide con un cánón ajustado a los límites expresivos del Renacimiento, y que darán lugar a unos imaginarios asentados bajo la mirada europea³.

Una de las primeras imágenes más conocidas y difundidas sobre América fue el grabado que realizó Johann Froschauer para la publicación en alemán de la *Carta Vespasiana* o *Mundus Novus* (1503) de Américo Vespuccio, obra que precisamente definió al continente americano bajo la acepción de *Nuevo Mundo* (1.8). En la escena se representa a un grupo de personas en la que podemos reconocer varones, mujeres e individuos infantiles. Sobre su apariencia, destaca el uso de indumentaria de plumas como faldillas y tocados, junto a ciertas modificaciones corporales como incrustaciones en la piel. Respecto a las acciones que llevan a cabo, sobresale la actividad antropofágica. De modo que respecto a esta imagen llaman la atención tres elementos como son la desnudez, la utilización de indumentaria de plumas, y las escenas de canibalismo.



1.8. Escena sobre canibalismo en *Mundus Novus*. Grabado de Johann Froschauer (1505). Wikimedia Commons

En primer lugar, si nos centramos en el concepto de desnudez, este no se basa en una exposición inocente de los cuerpos, sino que podemos hacer una lectura que va más

³Joan Pau Rubiés, “Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos: salvajes y civilizados, 1500-1650”, *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, comps. Joan Lluís Palos y Diana Carrió Invernizzi (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008), 327-358.

allá de los límites representativos. El hecho mismo de descubrir el cuerpo puede asociarse con el concepto de *descubrimiento*, es decir, unos cuerpos que se descubren en una tierra descubierta⁴. La desnudez adquiere un sentido ambivalente en estas imágenes. Por un lado, porque la idea de lo nuevo se relaciona con aquellos nuevos grupos sociales. Y por otro lado, como cuerpos que se exponen desnudos en su propia naturalidad, en un estado primitivo. Y es que vestirse se traduce en un signo de superioridad moral, por lo que la desnudez desde la perspectiva colonial se entiende como símbolo de inferioridad social⁵. Esta inferioridad justificada por dicha lógica, es lo que da lugar a la deshumanización de los cuerpos, y a su expresión como objetos de estudio y consumo, como un gabinete de curiosidades⁶.

Pero además de esta ambivalencia, la desnudez colonial se basa en una doble acepción, como dos caras de la misma moneda. Por una parte, aquella de la ingenuidad y la inocencia, de la pureza y perfección; por otra, la del cuerpo en su desfase civilizatorio, cargado de un contenido sexual y erótico. El cuerpo desnudo contiene ambos elementos ya que por un lado se justifican las acciones coloniales mediante un paternalismo impuesto, cuya lógica entiende que dichos cuerpos pueden cambiar su estado de pureza e inocencia al cubrirse, como signo identificativo de civilización. Por otro lado, este contenido erótico de un cuerpo desnudo se entiende como una metáfora de ofrecimiento, que permite asaltar la tierra e incluso los propios cuerpos.

En segundo lugar, contamos con el elemento de las plumas. Desde una mirada colonial, el plumaje se relaciona con lo salvaje, con lo puramente ancestral y terrenal, como un componente que se incorpora de manera natural al *habitus*. Sin embargo, en esta construcción del modelo de *indio emplumado*⁷, existe una percepción inicial basada en el conocimiento a priori de ciertas piezas de plumas que llegan a Europa desde América, y que posteriormente se utilizan como parte de esa performance de

⁴Esta exposición teórica fue publicada en Rebeca García Haro “[des]Cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes”, *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, no. 7 (2021): 120.

⁵La idea de la desnudez y su sentido ambivalente fue desarrollada por Nicole Pellegrin en “Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVI^e siècle” en *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, dirs. Jean Céard et Jean-Claude Margolin (París: Maisonneuve et Larose, 1987), 509-530.

⁶Rosalind Jones, “Habits, Holdings, Heterologies. Populations in Print in a 1562 Costume Book”, *Yale French Studies* 110 (2006): 92-121.

⁷Jesús Bustamante, “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”, *Nuevo mundo, Nuevos mundos* (2017), [en línea].

construcción de las gentes americanas, estableciendo un imaginario simplista de dichos tipos sociales⁸.

Sin embargo, estas piezas que llegan de manera descontextualizada, son parte de un complejo aparato cultural y ritual que no tiene sentido de manera aislada. Además es importante poner en tela de juicio, cómo las plumas son observadas como un elemento de atraso o de transición entre lo salvaje y lo civilizado en los cuerpos de las gentes americanas, mientras que por otro lado, se convierten en un elemento exótico y de lujo en el contexto europeo, precisamente por el alto valor económico de dicho material. Esto es porque existe una idea indisoluble de estos cuerpos como sujetos selváticos, cuyo plumaje es prácticamente parte de su propio cuerpo. E igual que las plumas podemos incluir en esto otros materiales como pueden ser las pieles o los elementos vegetales.

Junto a esto, también destacan las modificaciones corporales, porque van a entenderse igualmente como parte del atuendo salvaje, cuando la realidad es que el plano simbólico de elementos como perforaciones, pinturas o tatuajes se sitúa en un alto grado de complejidad cultural, y comprenden una estrategia comunicativa no sólo del yo sino de la comunidad con su propio cuerpo⁹.

Y en tercer lugar, sobre la introducción de la antropofagia, resulta un hecho interesante ya que se saca de contexto. Parece que estas prácticas serían llevadas a cabo por los Tupinambá de la zona de Brasil, con un sentido ritual muy concreto: aquel de obtener la fuerza del enemigo. Sin embargo, estos relatos sobre el canibalismo permearon la visión peyorativa de las gentes de América, pues esta no era una actividad moralmente aceptable desde los ojos de Europa, lo que además le quitaba su sentido como manifestación social y política¹⁰.

Estos tres elementos contribuyen por tanto, a la creación de un modelo inicial, conocido como el modelo del *indio salvaje o emplumado*. Dentro de este esquema, se incluyen las primeras representaciones sobre América en los libros de trajes, que por supuesto, se basan en aquellos modelos que proponen los álbumes de trajes como el *Trachtenbuch* o el *Códice Madrazo*.

⁸Sáenz-López Pérez, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos...”, 472.

⁹Julia Pérez Amigo, “Tatuaje y feminismo: la reconquista del cuerpo”, en *Investigación joven con perspectiva de género II*, eds. Marian Blanco y Clara Sainz de Baranda (Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, 2017),156.

¹⁰Larissa Carvalho, “Contact, Perception and Representation of the ‘American Other’ in XVI-Century Costume Books”, en *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, Coords. Irene Graziani y Maria Vittoria Spissu (Bologna: Edizioni Minerva, 2019), 236-237.

Las primeras imágenes que reconocemos son las del *Trachtenbuch* (1529) de Christoph Weiditz. En dicha obra, aparecen trece acuarelas antropomorfas referentes al continente americano, algunas de las cuales se presentan de manera hierática, y otras llevando a cabo acciones (2.8). De éstas, doce pertenecen a personajes masculinos, y una a un personaje femenino: la mujer necesaria para la continuidad de la vida. Es de hecho esta imagen, la única que se presenta completamente hierática, como posando para quien la retrata. Un canon de representación de la feminidad típico del Renacimiento (3.8).

Por otro lado, es destacable aquí cómo no hay una sobrecarga respecto a la desnudez de esta mujer, a la que solo le vemos cabeza y piernas, mientras que el resto del cuerpo se cubre con una gran capa emplumada. Dicha capa ha sido objeto de debate, ya que no existe constancia documental sobre estas capas emplumadas en el espacio ocupado por el imperio Azteca. Probablemente el desfase en cuanto a los materiales se produjese en una conjunción con otros objetos materiales como penachos o abanicos que sí estaban compuestos por plumas¹¹.

Las imágenes masculinas aparecen bajo el ya citado estereotipo del *indio emplumado*, pero sin embargo no son todos iguales, ya que aparecen de manera jerárquica, algo que se observa gracias a la mayor o menor suntuosidad de su indumentaria, e incluso aparecen llevando a cabo acciones de la vida cotidiana. La particularidad de estas imágenes recae en el hecho de que existió la posibilidad de que su autor tuviese algún contacto, o con información directa, o con las mismas personas en la corte de Carlos V. Sin embargo, los indios de Weiditz siguen los modelos impuestos desde inicios de siglo. Es por ello que el debate sobre la originalidad de Weiditz gira en torno a la veracidad o no de sus imágenes. Sea como fuere, éstas no pueden darse por sentado, pues a día de hoy no se sabe con certeza cuáles fueron las fuentes de información del autor. Pero la gran novedad es sin duda el color que se ofrece a la piel, que es oscurecida. De manera que ya observamos una racialización explícita que distingue sólidamente a unos individuos de otros.

Seguidamente, encontramos imágenes sobre América en el *Códice Madrazo-Daza* (1548). Por un lado, encontramos una pareja de indios con un individuo infantil que cumplen el patrón del *indio emplumado* (4.8). Este modelo de pareja de indios con su descendencia permanecerá en el imaginario social americano hasta tal punto que lo

¹¹Katherine Bond, "Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)" (tesis doctoral, facultad de historia, Universidad de Cambridge, 2017), pp. 226-234.

veremos en numerosos momentos y en distintos usos. Uno de los cuales lo vemos un par de siglos más tarde en las pinturas de castas que reproducen este modelo en muchas de sus series, como muestra de aquellos habitantes naturales del continente por los que no ha pasado la huella del mestizaje. En cuanto a la figura masculina aparece portando un loro, reforzando la idea de lo salvaje, ligado a la naturaleza. La figura femenina porta en una mano una flor, al igual que aquella mujer del *Códice Tudela* (13.8) que sin embargo representa el modelo contrario de indígena. Esto podría ser una referencia misma a la feminidad. Con la otra mano agarra al individuo infantil, conectando la maternidad al ámbito femenino. Ambos adultos presentan las mismas modificaciones corporales que observamos tanto en el grabado de Froschauer (1.8) como en la obra de Weiditz. Una especie de incrustaciones en la cara. La tez de estas personas, al igual que las anteriores, es morena, por lo que hay una continuidad de la racialización en los tipos humanos sobre América.



Ahora bien, las primeras imágenes sobre América en un libro de trajes las encontramos en el libro de François Desprez (5.8 y 6.8)). Una pareja de indios tupinambá de Brasil que probablemente fuese inspirada por las descripciones de Jean de Lèry en *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578)¹². Para el caso de la figura femenina (6.8) su cuerpo se presenta desnudo, pero de espaldas al público, guardando su sexo de las miradas. La melena larga cae suelta por la espalda, símbolo también de un

¹²Rubiés, Joan-Pau, "Texts, images and the perception of 'savages' in Early Modern Europe: What we can learn from White and Harriot", *European Visions: American Voices*, comp. Kim Sloan (Londres: British Museum Press, 2009), 120.

estado salvaje. En sus brazos porta un bebé, lo que nos devuelve de nuevo a la naturalización de la maternidad. El texto que acompaña a la imagen sin embargo no hace referencia específica a ninguna cuestión sobre su indumentaria, pues probablemente no hubiese un interés explícito del autor en ello. Lo relevante aquí de todos modos es la continuidad que nos ofrecen los tipos representativos. Respecto al individuo masculino este cumple el prototipo inicial de indio emplumado (5.8), cuyas partes íntimas se tapan con este material. Porta un arco y unas flechas, lo que evoca esa relación de la masculinidad con la guerra y la protección de la comunidad. La misma pareja se repite en el libro de trajes de Jean Bellère *Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies* (1572), (7.8 y 8.8).



Posteriormente esta tipología representativa también es reinterpretada por Jost Amman y Hans Weigel en el *Habitus praecipuorum populorum tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti* (1577), en tres estampas dedicadas a América. Dos de ellas se sitúan en Brasil y una tercera hace referencia a las Indias españolas, que en este caso se corresponden con el Imperio Azteca, ya que la imagen es copia de Weiditz.

Respecto a la *Pareja de brasileños* (9.8) siguen el modelo de los anteriores libros de François Desprez y Jean Bellère, fruto de la obvia influencia de alguno de ellos. Esta imagen es interesante porque en ella se hace referencia a un hábito del Perú. Esto lleva a pensar cómo a parte de la complejidad que encierra el uso probablemente inadecuado de

la indumentaria, de la aún inexistencia de fronteras territoriales definidas en el espacio colonial americano. Otro hecho interesante es que observamos de nuevo una pareja heterosexual en su estado más primitivo, pero en este caso la mujer se presenta de frente y tapa su sexo con la mano. En el caso del varón de nuevo hay una utilización de la falda de plumas como elemento que mantiene cierto grado de decoro para la mirada europea, clara influencia de las primeras imágenes sobre las gentes de América y de aquellas del *Trachtenbuch* y del *Códice Madrazo*.

Es reseñable el hecho de que, si bien en los libros de trajes la infancia no aparece con una continuidad respecto a Europa, Asia y África, el mayor número de individuos infantiles que podemos observar en los libros de trajes, pertenecen al continente americano, donde la infancia sí tiene un papel relevante en multitud de territorios. Esto nos advierte de un ideal de familia monógama, patriarcal y heterosexual, en la cual el varón es quien provee y la mujer es quien da continuidad.

Seguidamente nos detenemos en la imagen del *Brasileño armado* (10.8), ya que hace referencia a la figura del guerrero, y es la primera vez que aparecen en un libro de trajes tanto el *iwera pemme* como el manto tradicional tupinambá. El error interpretativo de esta imagen se asienta en el hecho de que se presenta a un hombre armado en un sentido militar. Sin embargo, tanto el manto como el *iwera* tienen un valor ceremonial, pues serían parte de los rituales antropofágicos en los que participaba toda la comunidad. El *iwera peme* era el artefacto utilizado para asestar a la persona seleccionada el golpe de muerte¹³. Aquí, ambos elementos son simplificados y despojados de su significado para acercarlos a la estructura social europea.

Sobre la *Mujer engalanada* (11.8) la imagen parece tomar el modelo de Weiditz, pero con ciertas licencias. Por un lado, es situada de manera genérica en América mediante el topónimo *India*, lo cual generaliza con una imagen la diversidad americana. Por otro, hace una serie de cambios en la indumentaria, pues añade plumaje a la capa, haciéndola más cercana a lo que sería una capa ceremonial tupinambá, a lo que suma una *maraca* también tupinambá que sostiene con la mano derecha¹⁴.

¹³Sáenz-López Pérez, “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos...”, 479-480.

¹⁴Eduardo Sola Chagas Lima, “The maracá in the beginning of european contact: its role in tupinambá society as a religious token and musical instrument”, *Revista Música Hodie* 15, no. 2 (2016), 234-249.



Por último encontramos dos imágenes sobre América en el ejemplar de Bartolomeo Grassi de la Biblioteca Nacional de Francia atribuido a Jean Jacques Boissard (12.8). Encontramos dos figuras que hacen referencia a América junto a otras dos que aluden a China y Japón. Se refuerza así la visión de dichos territorios como contextos alejados de Europa. Se trata nuevamente de un varón y una mujer . La figura del varón hace referencia a *Atahualpa Rey de América* (12.8 – fig. 3), último emperador de los Incas. Este hecho es importante e innovador porque es la primera y única referencia sobre un personaje *real* en términos históricos que aparece sobre América en un libro de trajes. O al menos de los que conocemos hasta la fecha. Dicha imagen será copiada por Pietro Bertelli en su libro de trajes, como veremos en su análisis específico (18.8).



De nuevo se produce una descontextualización con la vestimenta, pues se utiliza el recurso de la capa de plumas, cuando realmente el textil es una de las características más llamativas de la cultura inca. Aún así, como ocurre con el resto de imágenes es imposible resumir en una estampa toda la diversidad cultural de un lugar¹⁵. Por otro lado, el valor central de la figura se basa en el carácter militar que se da a la masculinidad, más aún en esta ocasión en la que se expone al monarca inca.

Con la figura femenina, *Mujer del rey de América* (12.8 – fig.4), ocurre algo similar, ya que se reproduce una imagen inspirada en la *Mujer engalanada* de Jost Amman y Hans Weigel (11.8), reproduciendo algunas de las atribuciones incorrectas, como el exceso en el plumaje de la vestimenta o la maraca ritual propia de la cultura tupinambá. Por otro lado, es importante el papel que protagoniza dicha figura, pues se presenta como esposa del rey. Se adapta la visión europea de reina consorte para el contexto americano, situando a la mujer en una escala inferior al varón dentro de la jerarquía política. Hay pues un ajuste de los modelos sociales europeos y en especial aquellos basados en la diferencia entre varones y mujeres.

Pero el avance de la colonización, va a asentar otros modelos que tratarán de ajustar la visión europea a la sociedad americana. Es por ello que encontramos otro imaginario muy relacionado con las fuentes coloniales españolas como fueron el *Códice Tudela* (entre 1530-54), el *Códice Ríos* (1547-62) o la *Crónica del Perú* (1540-50). Gracias a las imágenes de estos documentos, se configuran los arquetipos que quedarán ligados a los grandes imperios, México y Perú, construyéndose el arquetipo de *indio civilizado o a la romana* (imagen)¹⁶. Visualmente, este prototipo se asentará en la Antigüedad Clásica, lo que hace susceptible una conexión con Europa en aquellos momentos de construcción de la *civitas*. Con ello se construye un ideal semejante pero que se sitúa en un cierto desfase social y político, tanto para los varones como para las mujeres (13.8)

Aunque encontramos una acuarela con cinco figuras sobre este ideal en el *Códice Madrazo Daza* (14.8), este arquetipo no tendrá una difusión en los libros de trajes como sin embargo sí hemos visto con el modelo de *indio salvaje*. La excepción será el caso de Cesare Vecellio, quien parte de estos esquemas para construir la imagen

¹⁵Isabel Martínez Armijo, “Vestimenta de las estatuillas antropomorfas incas en el contexto de la capacocha: un estudio preliminar”, *XXVIII Congreso Internacional de Americanística* (Mérida, octubre 2006), 2-4. Jean-Jacques Decoster, “Identidad étnica y manipulación cultural: la indumentaria inca en la época colonial”, *Estudios Atacameños*, 29 (2005) p. 164.

¹⁶Bustamante, “La invención del indio americano y su imagen...”.

de México y Perú, como veremos más abajo. Observamos tres individuos masculinos que mantienen una conversación, en una pose que sin lugar a dudas nos retrotrae a la Antigüedad Clásica. Respecto a su vestimenta, portan la típica capa mexicana anudada al cuello o *tilmatli*, acompañada de una camisa de estilo europeo.

Por otro lado, las otras figuras muestran a dos mujeres que también mantienen una conversación. Ambas portan un *huipil*, típico vestido femenino mexicana. La indumentaria tanto del grupo de varones como la de la pareja de mujeres, lleva a tener en cuenta que, si bien observamos una racialización de los cuerpos, estamos frente a personas de cierto estatus, pues el uso de estas prendas tradicionales y rituales los coloca en un plano de superioridad moral respecto a la pareja de indios salvajes. A ello se une la separación entre hombres y mujeres, disponiendo a cada quien en su lugar, en espacios separados. Y finalmente, la gestualidad hace referencia a una mayor complejidad social. Es importante recordar que aunque este modelo difiere del salvaje emplumado, la racialidad también se marca mediante el color de la piel en este caso.



13.8. Mujer mexicana en el *Códice Tudela* (mediados del S.XVI).
Wikimedia Commons



14.8. Grupo de hombres y pareja de mujeres en el *Códice Madrazo-Daza* (mediados del S.XVI). BNE

Por último, a finales de siglo XVI la difusión tanto de la *Admiranda Narratio* como de la *Brevis Narratio*, supondrán un salto cualitativo que ofrecerá nuevos modelos para la comprensión y difusión de imágenes sobre el continente americano, tras la llegada de los europeos a las tierras de Virginia y Florida. La *Admiranda Narratio* (1590) de John White y Thomas Harriot tuvo gran impacto tras la llegada de los colonos ingleses a Virginia. Los grabados de esta crónica de viajes, realizados por Théodore de

Bry presentan a unas gentes con una organización social compleja que sin embargo se sitúan en un paraje que les confiere cierta sensación etérea y de aislamiento. Respecto a las corporalidades están muy alejadas de lo que podría entenderse como civilizado desde la visión colonial, pues nuevamente el desnudo se incluye como parte de la indumentaria, junto a piezas elaboradas con pieles de animales (15.8). Pero lo más interesante es que tanto los modos de vida, como las modificaciones corporales de las gentes de la Virginia, se conectarán con el propio pasado británico, ya que la obra incluye una serie de textos y estampas que hacen referencia directa a los denominados pueblos pictos prerromanos. Esa conexión ofrece por un lado un sentido de historicidad y semejanza; y por otro, un estado de inocencia pre-civilizatorio de estas gentes (16.8)¹⁷.

Un año después, tras el intento francés de colonizar Virginia, el mismo Théodore de Bry publicará la *Brevis Narratio* (1591), basada en los dibujos que Jacques Le Moyne de Morgues realizó durante uno de sus viajes. En este caso, las imágenes giran en torno al poder monárquico, pues el rey y la reina son los grandes protagonistas de la mayor parte de las escenas. Las modificaciones corporales, unidas al uso de pieles de animales y hojas, van a caracterizar sin duda las corporalidades, sobre las cuales también tendrá un papel importante el desnudo (17.8).



15.8. John White & Thomas Harriot. Grabado de Theodore de Bry. Matrona de Virginia. *Admiranda Narratio* (1590). BNE



16.8. John White & Thomas Harriot. Grabado de Theodore de Bry. Mujer de los pictos. *Admiranda Narratio* (1590). BNE

¹⁷Bustamante, “La invención del indio americano y su imagen...”.



17.8. *Corteo del rey y de la reina*. Grabado de Theodore de Bry (1591). Bureau of American Ethnology.

Ahora bien, partiendo de los que nos ofrece un primer estudio cuantitativo,

1º) ¿Dónde encontramos estampas sobre el Continente Americano? En los volúmenes I y II de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594) y en el libro de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598).

2º) ¿Cuántas estampas encontramos? Un total de 24 estampas, de las cuales sólo 4 corresponden a Pietro Bertelli y 20 a Cesare Vecellio, pues este último será quien lleve a cabo la mayor compilación sobre América en un libro de trajes hasta el momento.

3º) ¿Cuántas figuras aparecen en total? Un total de 28 figuras, de las cuales 17 corresponden a varones, 9 a mujeres y un individuo infantil. A lo que hemos de sumar la figura del *Ídolo de Virginia* que no contamos como individuo humano.

4º) ¿Cuál es el porcentaje representativo por sexos? El porcentaje representativo de figuras masculinas es de un 60,71%, frente a un 32,14% de figuras femeninas. Igual que ocurre para el caso del Imperio Otomano, los varones superan a las mujeres.

5º) Respecto a los individuos infantiles, estos aparecen casi de manera anecdótica, solo en una ocasión. Sin embargo la aparición de individuos infantiles acompañando a mujeres funciona como un claro marcador de la maternidad como actividad feminizada y atribuida a éstas de manera exclusiva desde la visión europea.

ESTAMPAS REFERENTES AL CONTINENTE AMERICANO								
AUTOR	ESTAMPAS	FIGURAS POR AUTOR	VARONES	%	MUJERES	%	IND. INFANTILES	%
P. Bertelli Vol. I y Vol. III	4	4	2	50%	2	50%	-	-
C. Vecellio 1598	20	24	15	62,5%	7	29,16%	1	4,16%
TOTAL	24	28	17	60,71%	9	32,14%	1	3,57%



Tabla 1.8. Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes al continente americano en los libros seleccionados [elaboración propia]

8.1.1. Pietro Bertelli

Comenzando por la obra de Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum* (1594), cuantitativamente encontramos en ella un total de 4 estampas que contienen cuatro figuras reconocibles, ya que al fondo de las imágenes que corresponden a Virginia se observan escenas rituales al fondo, que sin embargo no nos dejan observar detenidamente cuestiones más precisas. Del total, 2 corresponden a varones y 2 a mujeres, por lo que nos encontramos ante un equilibrio respecto al género. Respecto a la genealogía de imágenes, Bertelli parte del modelo de Bartolomeo Grassi (12.8) para crear la estampa de Atahualpa (18.8), así como la de la mujer noble (23.8). Por otro lado, para las dos figuras que se sitúan en el contexto de Virginia, parte directamente de los modelos de De Bry. Es importante resaltar en estas imágenes el valor que se da al aspecto militar asociado a la masculinidad, y particularmente a esa relación de la guerra como objeto político, que se sitúa como un fenómeno social de importancia.

Pietro Bertelli. Vol. I (1594)
H73 r. Lámina 64. E. 65. <i>Athabalippa Rex Ubimus America</i> . Tr. Atahualpa quien fue rey en América.
H74r. Lámina 65. E. 66. <i>Nobilis fémina in America</i> . Tr. Mujer noble americana.
Vol. II (1594)
H33r. Lámina 25. E.27. <i>Mulier Virginie insule Habitatrix</i> . Tr. Mujer habitante de la isla de Virginia. Nota: imagen ritual al fondo
H34r. Lámina 26. E.28. <i>Vir Virginiae insule Habitator</i> . Tr. Hombre habitante de la isla de Virginia. Nota: escena ritual al fondo

Tabla 2.8. Estampas referentes al continente americano en el libro de trajes de Pietro Bertelli *Diversarum nationum habitus centum Vol. I y II (1594)*. Ejemplar de la BNE [elaboración propia]

	
<p>18.8. Pietro Bertelli. <i>Diversarum nationum habitus centum</i>, Vol. I (1594). BNE</p> <p>Registro: H73 r. Lámina 64. E. 65. <i>Athabalippa Rex Ubimus America</i>. Tr. Atahualpa quien fue rey en América</p>	<p>19.8. Pietro Bertelli. <i>Diversarum nationum habitus centum</i>, Vol. II (1594). BNE</p> <p>Registro: H34r. Lámina 26. E.28. <i>Vir Virginiae insule Habitator</i>. Tr. Hombre habitante de la isla de Virginia.</p>

8.1.2. Cesare Vecellio

Pasamos ahora a ver el caso de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (1598). Cuantitativamente, encontramos un total de 20 estampas entre las que suman 24 figuras; de éstas, 15 son varones, 7 mujeres, 1 individuo infantil, y una figura antropomorfa que es reconocida como el Ídolo de Virginia.

Sobre el origen de las imágenes, Vecellio es innovador, pues utiliza todos los recursos que tiene a su alcance. Respecto a la compilación de información de los textos,

para México y Perú, utilizó fuentes españolas como el *Sumario de la natural y general historia de las Indias occidentales* (1534) de Gonzalo Fernández de Oviedo, e *Historias del descubrimiento y conquista del Perú* (1563) de Agustín de Zarate. Para Virginia, su recurso fue la *Admiranda Narratio* (1590) y para Florida, la *Brevis Narratio* (1591) también se basa en los grabados que de Bry realizó sobre los aportes de Jacques Moyne de Morgues en 1591¹⁸.

Cesare Vecellio (1598)
H548v. E.487. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Hombres del Perú.
H549v. E.488. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Noble de Cuzco.
H550v. E.489. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Soldado del Perú.
H551v. E.490. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Soldado del Perú.
H552v. E.491. Estampa sin descripción de figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. Mujeres de Perú.
H553v. E.492. Estampa sin descripción de figuras masculinas. Se corresponde con la hoja del texto. Joven mexicano y soldado chichimeca.
H554v. E.493. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Noble mexicano.
H555v. E.494. Estampa sin descripción de dos figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. Mujeres mexicanas.
H556v. E.495. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Ídolo de Virginia.
H557v. E.496. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Rey de la Florida.
H558v. E.497. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Reina de la Florida.

¹⁸Guerin dalle mese, *L'occhio di Cesare Vecellio...*, 204-219.

H559v. E.498. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Soldado de la Florida.
H560v. E.499. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Paje de la Florida.
H561v. E. 500. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Matrona de la Virginia.
H562v. E.501. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Centurión.
H563v. E.502. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. El principal del campo.
H564v. E.503. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Mujer de la Virginia. Nota: con bebé.
H565v. E.504. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Sacerdote de Virginia.
H566v. E.505. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. El magnate más viejo de la isla.
H567v. E.506. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. Príncipe de Virginia.

Tabla 3.8. *Estampas referentes al continente americano en el libro de trajes de Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni (1598). Ejemplar de la BNE [elaboración propia]*

El caso de Vecellio y el Continente Americano es relevante porque nos ofrece un orden muy concreto y un compendio de imágenes que contribuyen a una identificación bien diferenciada de los lugares que se representan. El autor nos ofrece un viaje por Europa, África y Asia, para culminar una travesía que nos lleva a un *Nuevo Mundo*. Este gesto de situar América en el final coincide con la última experiencia que Europa tiene sobre el conocimiento del mundo, y refuerza esa idea de un lugar que se sitúa en los confines de lo conocido. Por otro lado, igual que en Pietro Bertelli, hay una centralidad a la hora de representar una sociedad estructurada en torno al elemento militar (20.8). Si volvemos un poco la vista hacia atrás sucede lo mismo que en el caso del Imperio Otomano, pues existe una estructuración política semejante. También se da relevancia al papel de la nobleza, lo cual expresa aquello que es importante a ojos del autor (21.8).



20.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H550v. E.489. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. *Soldado del Perú.*



21.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H554v. E.493. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. *Noble mexicano.*

8.2. [des]Cubiertas: Mujeres del Continente Americano

Como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, en los libros de trajes las mujeres van a construirse como una proyección de la diferencia, pues en ellos se reproduce un discurso en el cual lo femenino se corresponde con la otredad a lo masculino. Sin embargo, desde dicho punto de partida, hemos visto cómo podemos hacer distintas lecturas en lo que respecta a la vida cotidiana de las mujeres, pues esta fuente nos ofrece mucha más información que la evidente separación binaria entre los géneros.

En el contexto americano, esta dicotomía va a ser de utilidad al discurso que reproduce nuestra fuente en dos sentidos muy bien definidos. En primer lugar, ajustando la sociedad americana a los ojos de Europa, una mirada a través de la cual se entiende que mujeres y varones se relacionan del mismo modo en todos los contextos y que las estrategias de poder respecto al género son las mismas; Y en segundo lugar, puesto que América se considera una otredad en sí misma, los varones se sitúan en el primer escalón de la alteridad mientras que las mujeres estarán por debajo de ellos. Por lo que podemos reconocer distintas subalternidades, pues las mujeres se presentan como las subalternas de lo subalterno, sufriendo una doble violencia epistémica¹⁹. Además, esta doble violencia epistémica se manifiesta mediante la estrategia de *feminización del otro*, lo cual hace que si los varones sufren una violencia representativa en tanto que no se ajustan a la visión del varón blanco europeo, las mujeres sean percibidas como figuras doblemente marginales, no solo como sujetos femeninos, sino por su feminidad en sí misma, que se entiende como negativa.

Pero dichas violencias se sostendrán no sólo mediante la imposición de las diferencias de género, sino también a través de la raza. Aunque en los textos que vamos a analizar inmediatamente a continuación observaremos una evidente estrategia de elusión respecto a las características fenotípicas del cuerpo, realmente no hay una necesidad de que éstas estén presentes para hacer una lectura de las fuentes como producto de la doctrina racial. Y es que el hecho de representar a una comunidad o grupo social fuera de su cosmovisión propia, y bajo un discurso paternalista y patriarcal, ya supone una racialización, pues se da por hecho que dicho espacio geográfico, y por ende unos cuerpos situados en él con características diferentes, son inferiores.

¹⁹Para esto nos sigue pareciendo de utilidad la fórmula estipulada por Gayatri Spivak en “¿Tiene voz el sujeto subalterno?” para entender cómo se formulan los silencios en las fuentes coloniales, dando pie a la percepción de una

En segundo lugar, como bien expone Aníbal Quijano, en América vemos muy bien las falacias que suponen la construcción de categorías sociales clasificatorias como el género, la clase o la raza, que tienen un trasfondo biologicista, pero que realmente esconden la justificación para ejercer el poder político sobre los individuos, puesto que no existe una diferencia real entre los cuerpos que justifique la distinción por razones de género, el lugar de nacimiento o distinción económica. Según Quijano, en estas estrategias de construcción de la diferencia la cuestión de la intelectualidad se sitúa en el centro, actuando como un medidor de desarrollo cultural, ubicando a todo lo *no europeo* en un escalón inferior. Así es precisamente cómo actúan los tres niveles de colonización: del poder, del saber y del ser²⁰. De hecho en las imágenes de los libros de trajes, son observables estos tres niveles de colonialidad, en tanto que en primer lugar, hablamos de fuentes que reproducen un orden social establecido desde el poder; segundo, se sitúan como un discurso normativo bajo el supuesto de un conocimiento científico; y tercero, porque modelan unos cuerpos y una intelectualidad desde la visión propia, sin dejar espacio a las distintas realidades discursivas de las culturas autóctonas.

En tercer lugar, hemos de situarnos en estas imágenes desde el punto de vista histórico, ya que en ellas lo que vamos a observar es una transfiguración sobre la idea de América. Es decir, la reproducción del discurso simbólico de lo que Europa piensa que es el continente americano, cuyas variables simbólicas hemos descrito en el anterior apartado. Con esto nos referimos a que en estas imágenes el devenir histórico pasa por la descripción de una serie de grupos humanos idealizados. En el discurso no observamos la complejidad de los cambios sociales y políticos que se dan en América en el momento en que los colonizadores ponen un pie en ella: enfermedades, apropiación sistemática de la tierra, destrucción de las comunidades indígenas, conversiones forzosas, etc. En este sentido, hemos de entender que lo que realmente se produjo fue un *choque cultural*, “por la violencia del encuentro” en su más amplio sentido, así como una *imposición cultural*, “dado el carácter compulsivo con que se orienta el cambio en el mundo aborigen por parte del pueblo conquistador, provocando una profunda desarticulación del universo cultural indígena²¹”.

²⁰Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Eds. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007), 96-108.

²¹Ramón María Serrera, *La América de los Habsburgo (1517-1700)* (Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011), 33.

Pero si en las figuraciones que veremos existe un cierto blanqueamiento dado que no se tendrán en cuenta el devenir histórico desde la heterogeneidad de los hechos, la variabilidad territorial, y la crudeza de los enfrentamientos y los actos coloniales, sí veremos, desde la perspectiva de los ojos que describen, cierto mestizaje en tanto que se apuntan cambios en el vestir, en las aptitudes e incluso en las creencias religiosas.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que no todas las imágenes de naturaleza similar a las figuraciones del libro de trajes, muestran una dulcificación en sus imaginarios. Un buen ejemplo serían los grabados que Theodor de Bry realiza para la *Narratio Regiorum Indicarum* (1598), versión en latín de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas. Algunos de los grabados que ilustran la obra, impresa en Frankfurt, muestran la violencia por parte de los colonizadores españoles, en las cuales destacan el uso de perros como animal de guerra (22.8)²².



22.8. *Narratio Regiorum Indicarum* (1598) de Fray Bartolomé de las Casas
Grabado de Theodore de Bry. BNF

Dicho esto, distinguimos cuatro contextos según los datos que nos devuelven las estampas de Pietro Bertelli y Cesare Vecellio: Perú, México, Virginia y Florida. El caso de Pietro Bertelli es paradigmático ya que, si bien en tres de sus cuatro estampas sobre América contamos con la localización concreta, aquella estampa femenina que aparece en el primer volumen de la obra resulta imposible de localizar en un lugar determinado.

Se trata del grabado que muestra a la *Mujer noble americana* (23.8). Ésta es una copia de la *Mujer del rey de América* de Bartolomeo Grassi (12.8 – fig. 4), donde el

²²Alfredo Bueno Jiménez, "Los perros en la conquista de América: historia e iconografía", *Chronica Nova*, no. 37 (2011): 199-201.

modelo visual sigue el esquema de corporalidad semidesnuda y emplumada. La estampa de Bertelli es interesante en tanto que no hace referencia a nada en particular, sino que se muestra como una escenificación de la propia América. En ella observamos elementos como la capa y la falda de plumas, o incluso la maraca tupinambá, como un conjunto de elementos que representan al continente mediante un cuerpo femenino. Nos parece que es la propia idea de América expresada mediante una figura antropomorfa. De hecho tampoco nos parece casualidad que sea una imagen femenina, como metáfora de la propia tierra que se expone, se ofrece y está dispuesta para ser tomada, en contraposición a la figura masculina que encontramos en el mismo volumen, la cual presentaba al *Rey Atahualpa* (18.8) con características guerreras.



23.8. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:

H74r. Lámina 65. E. 66. *Nobilis femina in America*. Tr. Mujer noble americana.

Ahora bien, tanto en el segundo volumen de Bertelli como en el libro de Vecellio, encontramos estampas que responden a localizaciones concretas. Además, es a partir de este momento que observamos un salto cualitativo respecto a las imágenes sobre América en los libros de trajes de manera general. La razón de esto será la pluralidad de fuentes en relación al Continente Americano a las cuales los autores tienen acceso ya a finales del siglo XVI. Especialmente en Vecellio, hay un interés por una documentación sistemática y calculada, aunque siempre bajo los términos de la mirada colonial. Como decíamos, entre ambos autores leemos cuatro zonas bien diferenciadas, pero hemos de tener en cuenta en el número tan reducido de imágenes que nos ofrece Pietro Bertelli frente al compendio de Vecellio. Es por ello que centraremos nuestro

análisis en la disposición de imágenes de éste último e incluiremos aquello de Bertelli donde proceda.

Empezando nuestro recorrido por los imperios, Perú y México, tal y como comienza Cesare Vecellio en *Habiti Antichi* (1598), debemos tener en cuenta que entre el inicio del proceso colonial español en estos territorios y la producción de estas estampas existe un enorme salto temporal. Basta recordar un par de fechas clave como son el establecimiento del *Virreinato de Nueva España* el 8 de marzo de 1535 y el del *Virreinato del Perú* el 20 de noviembre de 1542, a lo que debemos sumar toda la conflictividad anterior y posterior, y el inicio de ciertos procesos de cambio social y cultural ya desde la inmediata llegada de los colonizadores a América. Estos datos ya chocan con unos libros que se producen a finales de siglo, y que cuenta con las fuentes suficientes como para reconocer una diversidad más allá de la idealización de ciertos imaginarios.

Si comenzamos por el caso de las *Mujeres de Perú* (24.8) de Cesare Vecellio, podemos observar en el texto la gran relevancia que se le da a la labor textil llevada a cabo por las mujeres. Sin embargo hay un tinte de inferioridad al destacar que no es un *sastre* quien se encarga de estas labores. Por tanto se pone en entredicho un supuesto sistema de producción textil llevado a cabo por mujeres. Tengamos en cuenta la importancia que en estos momentos tienen los manuales de geometría y traza, ya que en Europa la sastrería se entiende como una tecnología ligada a los varones. Observamos por tanto en este texto una posicionamiento que deslegitima la posibilidad de que las labores textiles de las mujeres se encuentren en un plano tecnológico, presuponiendo además que se trata de una labor es básica y poco compleja.

Sin embargo, por otro lado se insiste en la labor del hilado como actividad común a las mujeres, pudiendo observarse además un huso en la imagen. La presencia del huso es importante porque lejos de que esta actividad estuviera o no en manos de las mujeres, este es un símbolo de feminidad, como bien vimos en el *Capítulo 5*. El huso iguala las mujeres y la capacidad tecnológica de su trabajo, por lo que supone una *ginotecnología*, una labor tan arraigada a las mujeres en el plano simbólico europeo que resulta imposible separarla de ellas.

Respecto a la composición del vestido, si bien el autor da por supuesta una sencillez de la misma, parece que lo que Vecellio está describiendo es un *aqsu*, es decir, un vestido tradicional prehispánico utilizado por las mujeres de las élites incas. Parece ser que la prenda estuvo vinculada a cuestiones rituales, por lo que en la descripción la

indumentaria femenina pierde todo su valor ceremonial²³. La clave aquí es cómo se banalizan los usos indumentarios de una cultura determinada ya que las descripciones parten de la realidad propia como lo normativo.



24.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H552v. E.491. Estampa sin descripción de figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. Mujeres de Perú.

H553r. Hoja con texto. Página 492. *Habito delle donne del Perù* [texto]. *Habitus mulierum Peruanarum* [texto]→

Texto en italiano:

Costumano queste donne del Perù un modo di uestire nel quale non adoperano sarti; ma pigliano una pezza di panno ò di lana, ò di bambagia, che le cupra fino à piedi, e se lo stringono attorno la uita, si cingono poi con una fascia tutto il corpo fin sotto le mammelle per due uolte, e con un altra cinta di diuersi colori si ritornano à infasciare tutto il corpo un'altra uolta, doue sono sempre sane. Usano i capelli giù per le spalle con quella cinta attorno. Si maritano giouane, e uanno con i brazzi nudi. Filano come più si uede e il più delle uolte uscendo di casa; hanno sopra le spalle un panno fatto di uary colori.

Traducción orientativa:

Era costumbre de estas mujeres del Perú un modo de vestir en el cual no necesitarían sastres; más bien toman un trozo de tela, lana o algodón, que las cubre hasta los pies y se la ajustan sobre la espalda con alfileres, y se lo ajustan a la cintura; se rodean el tronco después con una faja doble hasta debajo del pecho, y con otra cinta de otro color, se rodean otra vez, por lo que siempre mantienen buena postura. Llevan el pelo suelto y les cae sobre los hombros, con aquella cinta encima. Se casan jóvenes y llevan los brazos desnudos. Hilan, como se puede ver, y la mayoría de las veces lo hacen fuera de casa; tienen sobre la espalda un paño hecho en varios colores.

Por otro lado, hemos de entender la importancia que tuvo la actividad textil en el Imperio Inca en relación con las mujeres, no solamente de manera cotidiana, sino con la vinculación que las nobles tuvieron con la fabricación de textiles sagrados de gran valor social y religioso²⁴. Esto además es interesante porque el sistema colonial español posteriormente integrará esta labor textil en el circuito comercial del que las mujeres entran a formar parte como mano de obra, bajo unas condiciones abusivas como

²³Penny Dransart, "Pachamama. The Inka Earth Mother of the Long Sweeping Garment", en *Dress and gender: making and meaning in cultural contexts*, Eds. Ruth Barnes y Joanne B. Eicher (Londres: Bloomsbury, 1993), 149. Waldo Jordán Zelaya, "El aqsu: su permanencia después de 500 años", *Textos Antropológicos* 14, no. 1 (2003): 77-86.

²⁴Ana María Presta, "Indígenas, españoles y mestizaje en la región andina", en *Historia de las mujeres en España y América Latina. El mundo moderno*. Vol. II., coords. Margarita Ortega, Asunción Lavrín y Pilar Pérez Cantó (Madrid: Cátedra, 2005), 556.

posteriormente denunció Guamán Poma de Ayala en su *Nueva crónica y buen gobierno del Perú* (1617)²⁵.

Ahora bien, si solo contamos con una estampa que hace referencia a las mujeres de Perú, la feminidad será utilizada por Vecellio como marcador de la masculinidad en estos contextos, por lo que no podemos limitar aquí nuestros ejemplos a las mujeres. Lo femenino se impone como factor importante en la construcción simbólica de ambos géneros. Esto lo leemos en la estampa que retrata a los *Hombres del Perú* (25.8), cuyo texto argumenta:

Este hábito es usado, y aún se usa, por las gentes occidentales; está hecho de algodón o lana con labrados de animales de dicho país; el resto del cuerpo lo llevan desnudo. Solían cortar su melena, para diferenciarse de las mujeres, que llevarían el pelo largo, pues siendo salvajes difícilmente se podrían diferenciar. Utilizan un arado de madera de palma. Pero tras haber adoptado la devoción de España, han alcanzado mejor modo de vida, y se han convertido al catolicismo y, dejando sus ídolos, adoran ahora al verdadero Dios.

Vecellio alude al estado salvaje como promotor de una naturalidad indeseable por parte de la mirada europea, ya que no permite diferenciar correctamente a varones y mujeres. Sin embargo, señala la promoción de cambio gracias a la influencia de los españoles y de la Iglesia. Recordemos que el autor es muy conservador en cuanto a su posicionamiento, por lo que señala no sólo cuestiones como esta supuesta ruptura de la construcción de lo masculino y lo femenino, sino que también insiste en el desnudo como elemento marcador de una sociedad que se sitúa en un estado de inferioridad. El cabello y la desnudez por tanto, se sitúan como marcadores que aluden al estado natural e incivilizado, y ayudan en esa construcción del estereotipo de lo salvaje. Y por último, siguiendo con el cabello, es importante cómo Vecellio marca sus propios límites apuntando en el caso de las mujeres que llevan el cabello largo y suelto, y sobre los varones insiste en la melena corta.

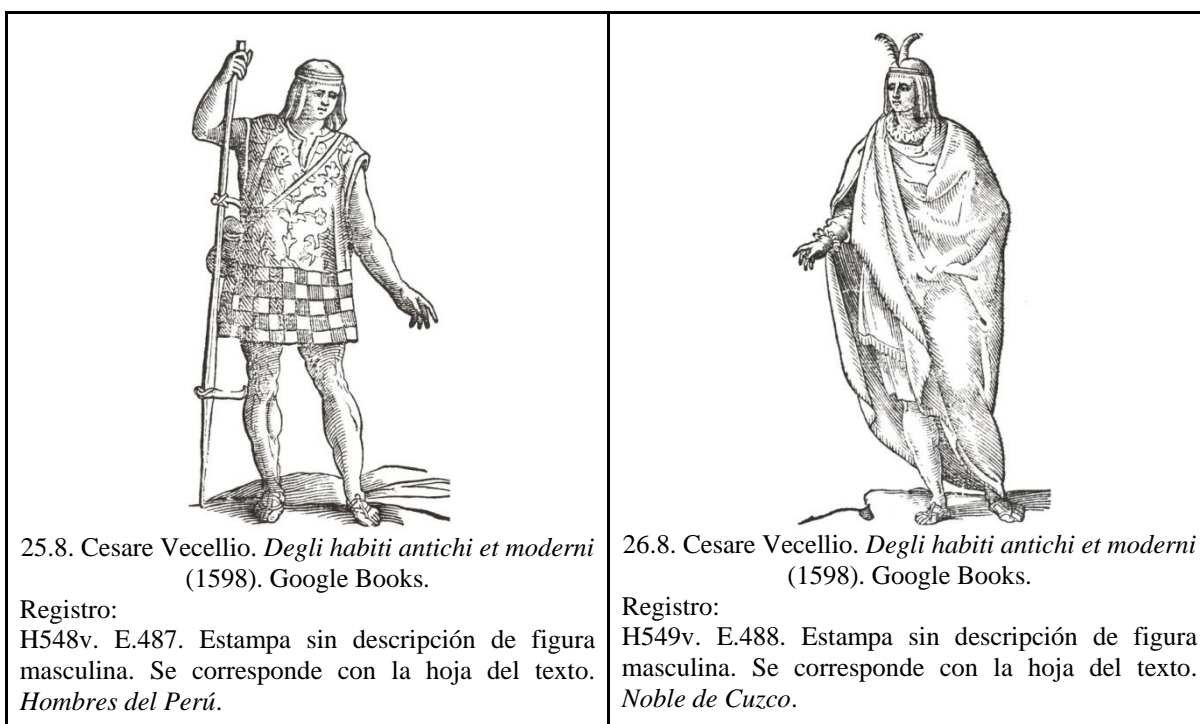
Si observamos otro ejemplo, el del *Noble de Cuzco* (26.8) aquí la transmutación de la performance corporal es más interesante, probablemente en un esfuerzo de conectar a las élites con el poder colonial:

El personaje más noble de este país al que llamamos América ha llevado distintos ropajes, pero no de un alto precio. Solía llevar sobre el vestido cuadrado, un manto similar a una sábana de algodón negro o blanco, o bien de lana; hoy en día se cubren con un manto al que llaman hacola. Les encantan las camisas que puedan serles donadas por parte de los españoles. Se adornan la cabeza con una cinta de indistinto color, y

²⁵Irene Silverblatt, "Mujeres del campesinado en el alto Perú bajo el dominio español", en *Mujeres invadidas. La sangre de la conquista de América*, Comp. Verena Stolcke (Madrid: Horas y Horas, 1993), 52-55.

colocan dos plumas a la altura de la frente. Todavía se agujerean las orejas, en donde colocan huesos de peces. Esta práctica solo les está permitida a los más nobles de Cuzco y sus círculo de influencia más cercano.

Se habla de cómo estos varones han adoptado ciertos usos indumentarios como la camisa, la cual puede observarse perfectamente en la imagen, ya que bajo la capa sobresalen las lechuguillas del cuello y los puños. En la imagen podemos reconocer cierto mestizaje indumentario que es utilizado para reforzar el valor de lo europeo sobre lo indígena. Un mestizaje que sin embargo no aparece en las figuraciones femeninas. Por tanto, si bien los varones responden al cambio, las mujeres se presentan como guardianas de la tradición, algo similar a lo que ocurría con las moriscas del reino de Granada.



Si pasamos al contexto mexicano con las *Mujeres Mexicanas* (27.8), ocurre una generalización similar como en el caso de Perú, donde se describe a estas mujeres mediante un tono paternalista y condescendiente. Sin embargo, contamos con elementos que si bien hemos de matizar presentan cierta correlación con la vida cotidiana de las mujeres mexicas.

Más que interesante resulta la descripción tan específica que nuevamente Vecellio hace del vestido y su composición. Durante el Imperio Azteca se extendió entre las mujeres de distinta clase el uso de la falda o *nagua* y del *huipil*, una camisa

construida por varias piezas de tela y unida por costuras visibles, tal y como describe el autor. La distinción entre el *huipil* de unas y otras mujeres radicaría en los materiales, entre los que parece ser, el algodón fue el más restringido, siendo propio de las mujeres de las clases dominantes. Sin embargo, la llegada de los españoles establecería ciertas restricciones sobre el *huipil* por no responder a los preceptos de decoro impuestos por el pensamiento colonial. Otro de los elementos de la indumentaria de las mujeres mexicas que destacan fue el *mamatl* o manto que servía como pieza para cargar, a la cual también hace referencia Vecellio en el texto²⁶.



27.8. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H555v. E.494. Estampa sin descripción de figuras femeninas. Se corresponde con la hoja del texto. Mujeres mexicanas.

H556r. Hoja con texto. Página 495. *Habiti delle donne di Messico* [texto]. *Mulierum mexicarum habitus* [texto]→

Texto en italiano:

Qveste donne di Messico e anco della Prouincia di Nicaqua usano questo modo di uestire. Le loro uesti sono la maggior parte di lana, ò di bambage uergato di diuersi colori simili à un lenzuolo, e se lo crespano sopra i fianchi, e poi si cingono, lasciando un'apertura e congiontione sopra i fianchi, che carriua à ,eza gamba, con una uestilina aperta nei lati di diuersi colori. Nel resto del corpo uanno nude. Congli capelli giù per spalla. Filano come qui si uede. Sono certe altre che portano un panno sopra le spalle candido di tela, e altre merci. E hora obediscono alla Chiesa.

Traducción orientativa:

Estas mujeres de México e igualmente las de la provincia de Nicaragua usan este modo de vestir. Sus vestidos son la gran mayoría de lana o algodón, a rayas de distintos colores, similar a una sábana, que acaba en las caderas, y luego se lo atan dejando una abertura hacia los lados que llega hasta media pierna, acompañado de una vestimenta corta abierta en los dos lados de diversos colores. El resto del cuerpo queda desnudo y el cabello les cae por la espalda. Hilan como aquí se ve. Hay otras que llevan una pieza blanca de tela u otro material sobre los hombros. Ahora obedecen a la Iglesia.

Junto a esto, el hecho de que aparezca el huso en la escena se debe a la relación de las mujeres con el hilado desde corta edad, ya que el huso fue un regalo común a las niñas recién nacidas, junto a un conjunto de *huipil* y *nagua*, siendo por tanto éstos los

²⁶Martha Sandoval Villegas, “El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirs. María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres, Juan Miguel González Martínez (Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009), sin numeración.

símbolos por excelencia de la feminidad mexicana²⁷. Hablamos por tanto de una feminidad prescriptiva y que se acepta desde el discurso dominante con ciertas modificaciones.

Por último, Vecellio afirma la obediencia a la Iglesia de estas mujeres. Esto podría relacionarse con la imposición de determinados códigos de decoro y conducta en relación a la indumentaria. Pero dicha aserción también pone en entredicho el propio poder precolonial, estableciendo como referente político al sistema colonial y reafirmando la superioridad religiosa.

Del mismo modo que hemos observado en el caso de Perú, en México también se establecen ciertas conexiones textuales respecto a una feminización masculina. Si analizamos tanto en el *Joven Mexicano* (28.8) como en el *Noble Mexicano* (21.8), vemos que en ambos hay una clara feminización, rompiendo en cierto modo con la imagen del gran guerrero y sacerdote azteca.

Sobre el *Jóven mexicano* (28.8) leemos:

En esta provincia utilizan numerosos accesorios delicados, de flores y perfumes, y con ellos se adornan la cabeza y los llevan usualmente en las manos, e incluso algún espejo, los cuales tienen como joyas traídas por los españoles desde Europa; son muchos los que llevan este hábito. Encima llevan un vestido corto de finísimo algodón, con unos calzones que no llegan a la rodilla. El vestido de encima está decorado con bellísimos dibujos de flores y otros animalillos, e incluso de plumas de pájaros; del resto, brazos y piernas, van desnudos. Hay otros de una provincia llamada Chichencha, los cuales van desnudos debido al gran calor; se cubren solo las vergüenzas, duermen encima de los árboles y usan flechas en la guerra.

Éste más que un muchacho, parece una representación de un efebo romano: la postura de los brazos abiertos, la cabellera que simula el rizo del troquel, la corona decorativa... es casi un Apolo en todo su esplendor. Sus manos ocupadas, una por un ramillete de flores y otra por un espejo, muestran la ociosidad y la vanidad, actitudes claramente contrarias a la masculinidad europea. Además el texto nos ofrece una mirada de ingenuidad sobre el asombro respecto a los objetos ofrecidos por los colonizadores españoles. Cabe destacar cómo se describen de manera casi aleatoria a los Indios Chichimecas, naturales del centro de México, sobre quienes esta vez, el desnudo tiene un objetivo frente a las condiciones climáticas.

Para el caso del *Noble Mexicano* (21.8), el texto de Vecellio dice:

Los más mayores llevan un manto a rayas atado sobre los hombros; debajo, lo mismo que llevan puesto los jóvenes, con los mismos ornamentos. Aún usan camisas de

²⁷*Ibidem*, objetos que se han encontrado en diversos ajueres y enterramientos.

sutilísima tela adornada de flores. Llevan el cabello largo atado sobre la frente. Adoran al sol y a la luna y les hacen sacrificios para obtener su ayuda.

Éste es definido mediante dos cambios que se producen en el vestido, que muestran el paso a la mayoría de edad: el manto y el recogido en la cabeza. Nuevamente se repite el ramo de flores en la mano derecha, además de un peinado que también va a ser parte de la indumentaria femenina de las mujeres mexicanas, como podemos observar en la figura secundaria que aparece en la xilografía del Hábito de las *Mujeres de México* (27.8).



28.8. Cesare Vecellio. *Degli habiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H553v. E.492. Estampa sin descripción de figuras masculinas. Se corresponde con la hoja del texto. *Joven mexicano y soldado chichimeca*.

Pasando ahora a dos contextos completamente diversos como lo serán Florida y Virginia, hemos de tener en cuenta aspectos similares, aunque partiendo del *handicap* de que en estos casos, la información de los autores será mucho más reducida. Y es que por un lado, a pesar de lo que observaremos en las imágenes, la realidad es que en el momento del primer contacto entre los europeos y América del Norte, ésta albergaba niveles de diversidad lingüística y cultural mayores que Europa, por lo que hemos de tener en cuenta la gran complejidad territorial preexistente. Por otro lado, es importante

señalar que los grupos indígenas del norte respondieron a la invasión colonial mediante distintas fórmulas, desde la violencia y la resistencia, hasta la adaptación y la negociación. Finalmente debemos resaltar que hablamos de zonas en disputa por el poder colonial entre distintas potencias europeas: España, Francia e Inglaterra²⁸.

Junto a esto hemos de considerar datos como las campañas en la Florida por parte de los españoles, primero con Hernándo de Soto (1539) y segundo con Francisco Vázquez de Coronado (1540). Respecto a Virginia, ésta fue fundada como colonia británica en 1584 en la expedición comandada por Walter Raleigh sobre la Isla de Roanoke, en la actual Carolina del Norte. Cabe destacar que en ambos casos hablamos de poblaciones complejas, estructuradas en torno a distintos centros de población de los cuales dependían otros centros menores a pesar de la simplicidad que muestran las imágenes y textos que veremos a continuación²⁹.

Comenzando por el caso de Florida, aquí, como en los demás, solo encontramos a una mujer representante de toda la complejidad y pluralidad femenina, la *Reina de la Florida* (31.8). Frente a tres figuras masculinas que representan al *Rey de la Florida* (29.8), los *soldados* (*Capítulo 3* – 49.3) y el *paje* (30.8). Como veíamos en aquel grabado de Bartolomeo Grassi sobre Atahualpa y su esposa (12.8), en las figuras del rey y la reina de Florida observamos esa tentativa de adaptación del propio lenguaje político hacia la realidad americana. Sobre el rey Vecellio nos cuenta:

El rey de la Isla de Florida usa este hábito hecho de este modo, con piel de ciervo, atado sobre los hombros; el resto del cuerpo va desnudo. Aunque les encanta pintarse, llevan largas las uñas de manos y pies; llevan al cuello un triple collar de cobre o plata, también en los brazos y en las piernas bajo las rodillas; llevan un alto bastón en la mano, con flores y hojas encima. Tiene sirvientes que le sujetan el vestido cuando sale a la calle, para que éste no toque la tierra; otros van delante portando abanicos para protegerlo del sol. Llevan el pelo recogido encima de la cabeza, colocándose encima colas de animales. En las orejas llevan huesos de peces.

En el texto, aunque observamos unas claras relaciones jerárquicas respecto al rey y su séquito, pueden sentirse unas definiciones en las cuales se transmite el estado de inferioridad política, que viene reforzado por la exposición corporal, cuyo elemento más llamativo son las modificaciones corporales. Éstas alejan al lector europeo del siglo XVI de su propia realidad, marcando unas claras diferencias entre la definición tanto personal como colectiva.

²⁸Cameron B. Wesson, “America in 1492”, en *The Oxford handbook of American Indian history*, editado por Frederick E. Hoxie (New York: Oxford University Press, 2016), 17-40.

²⁹Robbie Ethridge, “European invasion and early settlement, 1500-1680” en *The Oxford handbook of American Indian history*, Ed. Frederick E. Hoxie (New York: Oxford University Press, 2016), 41-56.



29.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

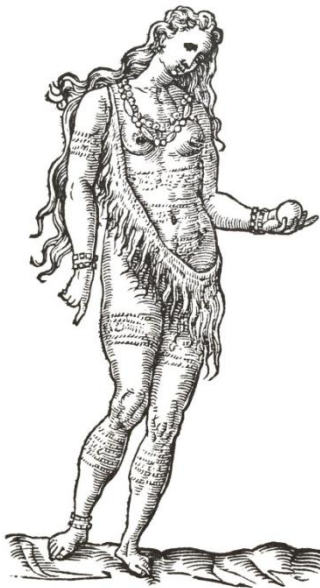
H557v. E.496. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. *Rey de la Florida*.



30.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H560v. E.499. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. *Paje de la Florida*.



31.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H558v. E.497. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. *Reina de la Florida*.

H559r. Hoja con texto. Página 498. *Habito della Regina* [texto]. *Reginae habitus* [texto]→

Texto en italiano:

Questo Re quando uol prender moglie piglia sempre delle più nobili e più belle, che si ritrouino, e usa molte ceremonie. Pongono la Regina sopra un palco ornato di pelle dipinte, di dietro le fanno un'ornamento di foglie e di fiori; di poi quattro portano il palo, li vanno innanzi alcuni che suonano di tromba, e due paggi con ventagli di penne di vecelli; di dietro segue gran numero di donzelle con ceste piene di frutti e fiori. La Regina uà innanzi con i capelli giù per le spalle, con molte collane al collo, alle braccia, e alle gambe; si diletta molto dipingersi, cuprono le spalle e le vergogne con foglie di arbori; e nelle orecchie portano ossi di pesce.

Traducción orientativa:

Este rey, cuando desea una esposa, la elige siempre de entre las más nobles y bellas que se encuentran en dicho lugar, llevando a cabo multitud de ceremonias. Colocan a la reina sobre un palco ornamentado con piel tintada, y en el respaldo colocan una decoración de hojas y flores. Después cuatro [sirvientes] llevan el palco; otros van a la cabeza de éste, haciendo sonar trompetas; dos pajes portan abanicos de plumas de aves; detrás les siguen un gran número de doncellas con cestas llenas de frutas y flores. La reina va delante, lleva el cabello que le cae sobre los hombros, una multitud de collares al cuello, brazos y piernas; gustan de pintarse [el cuerpo], y cubren hombros y partes de la vergüenza con hojas de árboles; y en las orejas llevan huesos de peces.

Pero si el rey presenta una identidad propia, con la reina ocurre todo lo contrario. Vecellio construye la identidad de la *Reina de la Florida* (31.8) a partir de la del rey,

pues nos habla de ella a través de los deseos de éste cuando decide tomar esposa. En este menester, características como la belleza serán el marcador que propicie la unión conyugal. Por otro lado, la imagen describe un fasto ceremonial a la europea. Sin embargo todos los elementos que se describen se ligan a lo salvaje, al estado de naturaleza: hojas, flores, plumas de aves, frutas... casi como una descripción del Edén.

En cuanto a la corporalidad de la reina destaca la alusión a la melena, las modificaciones corporales y la cobertura del sexo. Si nos fijamos en la imagen, en ésta hay una correlación descriptiva, cuyo esquema representativo nos lleva inmediatamente a la figura de una Venus. Sin embargo esta que aquí se nos presenta es una Eva, en su conexión con una tierra virginal, con el paraíso³⁰. El cuerpo desnudo esconde solo sus partes íntimas. La mirada baja la sitúa en una posición de obediencia, como una Eva arrepentida tras haber pecado y que no mira de frente al mundo.

Pero esta cautivadora imagen guarda una simbología que va aún más allá, y es aquella que la relaciona con la figura de medusa, cuyo sincretismo cultural a lo largo de los siglos daría lugar a su performación en la serpiente bíblica. El cabello y el cuerpo serpenteante aluden a esta cuestión, a la peligrosidad femenina, de su mirada, de su impureza. Una fluidez corporal que además se ha atribuido a la sangre menstrual como fluido mismo³¹. Con su mano izquierda sostiene un fruto y lo ofrece al espectador; con la derecha, señala la tierra, como si ella misma fuese una transfiguración de ella. Una imagen que invita a poseer a estas mujeres y con ello, a tomar la tierra ajena como propia.

Finalmente, nos detenemos sobre el *Paje de Florida* (30.8). Sobre este Vecellio describe:

Este paje es uno de aquellos que, como hemos dicho de sobra van junto al rey con aquel abanico hecho de plumas para protegerlo del sol; van desnudos, solo se cubren las vergüenzas con algunas pieles, llevan colas que les caen por detrás. Esta isla es abundantísima de cualquier cosa, pero no saben cómo utilizar las uvas, por lo que no beben vino. Son hombres fuertes, que no viven delicadamente, por lo que viven largo tiempo. Cuando mueren, sus mujeres lloran durante tres días continuos sobre el sepulcro, sin comer o beber.

Es interesante porque hay un guiño al pudor, hablando de las vergüenzas. Un recurso que el autor solo utiliza cuando describe a las mujeres, por tanto hay una

³⁰Margaret Rosenthal y Rosalind Jones, *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, Americas* (Londres Thames & Hudson, 2008), 37.

³¹Angela Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*. Bari: Edizioni Dedalo, 2012), 188-201.

feminización discursiva en la narración del paje. Además, la imagen nos deja ver abiertamente la parte trasera del paje, concediéndonos un acceso hacia una parte del cuerpo nunca antes vista en ninguna de las láminas analizadas.

Pasando ahora al caso de Virginia, en este contexto contamos con un grabado de Pietro Bertelli y dos de Cesare Vecellio. En ambos autores encontramos una *Mujer de Virginia* (32.8 y 33.8) caracterizada por el uso de una falda corta, un collar sobre el que reposa uno de sus brazos y una pieza cerámica. Destacan además la desnudez del cuerpo y las modificaciones corporales.



32.8. Pietro Bertelli. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I (1594). BNE

Registro:

H33r. Lámina 25. E.27. *Mulier Virginie insule Habitatrix*. Tr. Mujer habitante de la isla de Virginia



33.8. Cesare Vecellio. *Degli abiti antichi et moderni* (1598). Google Books.

Registro:

H561v. E. 500. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. Matrona de la Virginia. H562r. Hoja con texto. Página 501. *Habito delle matrone donzelle* [texto]. *Matronarum ac virginum habitus* [texto]→

Texto en italiano:

Qvest habito serue per le matrone, e anco per le donzelle; ben è vero che le donzelle usano portat le braccia pogiate al petto per scondersi le mammelle; ma nel resto non u'è punto di differenza. Portano li capelli già per le spalle; si cuprono con pelle le parte vergognose; portano al collo alcune catenelle di rame; e si dipingono maraugliosamente; hanno poi alcuni vasi ne i quali portano acqua, e si diletmano assai di cacciare, e di pescare.

Traducción orientativa:

Éste hábito sirve tanto para las matronas como para las doncellas; aunque cierto es que las doncellas llevan los brazos apoyados en el pecho para cubrir las mamas, pero por lo demás no hay ninguna otra diferencia. El pelo les cae por los hombros; se cubren con pieles las partes de la vergüenza; llevan al cuello varias cadenas de cobre y se pintan maravillosamente. Portan unos vasos donde llevan agua y les complace cazar y pescar.

La *Mujer de Virginia* (32.8) de Bertelli aparece situada sobre un fondo más o menos elaborado en el cual hay una escena ritual de fondo. La imagen ha sido directamente copiada de la *Admiranda Narratio*, y presenta las características propias de aquellos grabados de De Bry. Dicha figura es copiada también por Cesare Vecellio (33.8) pero omitiendo las imágenes del fondo. En el texto se describe a todas las mujeres como iguales, pues llevan la misma indumentaria, probablemente dicha visión es proyectada por las propias limitaciones socioculturales que puedan enfrentar estas mujeres según Vecellio. Además, la desnudez aquí claramente tiene un tinte negativo, pues el autor insiste en el pudor de las mujeres al taparse el pecho, estableciendo una correlación entre la desnudez y el pudor desde los ojos de quien observa.



La segunda estampa que encontramos en el libro de Vecellio sobre los sujetos femeninos en Virginia, es aún más interesante, Las mujeres de Virginia (35.8) . En ella se vuelve a insistir sobre la homogeneidad que caracteriza a las mujeres de este lugar, añadiendo además el fenómeno de la maternidad. Si bien los individuos infantiles aparecen en pocas ocasiones en los libros de trajes, como vimos en el *Capítulo 4*, cuando están presentes su función es aquella de reforzar la maternidad prescriptiva. El rol de las mujeres como madres y cuidadoras.

La maternidad es el elemento diferenciador más importante para señalar las diferentes labores entre varones y mujeres. Por tanto, la fuente nos brinda un espacio en el que nos enseña cómo a pesar de ser diferentes, las mujeres comparten ciertos elementos que las hacen iguales en todos los lugares del mundo. No da la posibilidad a una maternidad alternativa, o a un cuidado diferente de los individuos infantiles. Sino que pone al bebé como parte del propio *habitus* femenino, inseparable de la madre. Si observamos esta imagen en contraposición al *Príncipe de Virginia* (34.8) vemos cómo se refuerza esa visión ancestral de la madre en su estado más natural, frente al varón como guerrero, guía de todo el grupo social.

Sobre este príncipe Vecellio narra:

Los príncipes, o reyes menores, usan en la guerra lanzas, flechas y arcos. No se cubren con prenda alguna, a excepción de las partes de la vergüenza, la cuales se tapan con una pielecilla.; llevan el cabello corto a excepción de algunos mechones que les cuelgan junto a las orejas, o algunas partes sobre la cabeza simulando una cresta, con algunas plumas de colores; en las orejas se cuelgan pies de animales; también usan collares de cobre. En lo demás, no son muy diferentes a los otros.

En este caso también nos llama la atención esa alusión al pudor y a las vergüenzas que veíamos en el *Paje de Florida* (30.8), con la que si por un lado se señala una supuesta inferioridad social, por otro se abre la posibilidad de la vergüenza como mecanismo mediante el cual el propio discurso justifica una necesidad latente sobre estos cuerpos de cubrirse y de ser instruidos por los saberes coloniales. Una retórica que genera claras violencias sobre los cuerpos que observamos.

 <p>34.8. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H567v. E.506. Estampa sin descripción de figura masculina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>Príncipe de Virginia</i>.</p>	 <p>35.8. Cesare Vecellio. <i>Degli abiti antichi et moderni</i> (1598). Google Books.</p> <p>Registro: H564v. E.503. Estampa sin descripción de figura femenina. Se corresponde con la hoja del texto. <i>De las mujeres de Virginia</i>. H565r. Hoja con texto. Página 504. <i>Habito delle donne dell'Isola Virginia</i> [texto]. <i>Habitus mulierum Virginiae Insule</i> [texto]→</p>	<p>Texto en italiano: <i>Le donne dell'Isola Virginia usano un bel modo di portare i lor fanciulli, facendoli seder sopra le spalle, come si vede nell'impronto, usano i capelli longhi, sparsi giù per le spalle; non hanno ueste alcuna fuor che una pelle, con la quale si cuprono le parti uergognose, si delectano molto di pescare. Hanno usasi ai una certa materia perfettissima per cocinar, e meschiano insieme il pesce con lio altri frutti, e uiono sobriamente.</i></p> <p>Traducción orientativa: Las mujeres de la Isla de Virginia tienen un buen modo para llevar a sus niños, sentándolos sobre la espalda, como se ve en la impresión; llevan el cabello largo, que le cae sobre la espalda; no llevan ropas, a excepción de unas pieles de animales para cubrir sus partes vergonzosas y se enorgullecen de pescar; tienen vasos de una cierta materia perfectísima para cocinar, y mezclan juntos el pescado y otros frutos; viven sobriamente.</p>
---	--	---

Vistos los distintos textos, tenemos varios elementos comunes y diferenciadores entre los distintos lugares que representan no solo a las mujeres, sino también a los varones. Desde el criterio eurocéntrico, las gentes de América se proyectan como lejanas y extrañas a la mirada europea. Los varones se definen mediante la fuerza, el estatus o sus características guerreras, aunque por otro lado, la feminidad se utilizará como recurso diferencial para separar la masculinidad americana de la europea. Las mujeres se definen mediante conceptos coloniales como la desnudez, la belleza, o el

estado civil, categorías que clasifican a la otredad desde un lenguaje propio. Además se expresa en estos documentos una clara división sexual de las distintas labores y roles que ocupan varones y mujeres. Si nos centramos en los componentes de la corporalidad, destacan tres como medidores del grado civilizatorio de estas mujeres: desnudez, cabello y modificaciones corporales.

En primer lugar, el nivel de desnudez se presenta como un marcador realmente complejo. Lejos de exponerse como un elemento que simplemente distingue unos cuerpos de otros, se coloca como un medidor de la civilización. El cuerpo que aparece más cubierto es más aceptable, y se acerca política y socialmente a lo que Europa entiende por civilizado debido a la idea preconcebida de que el cuerpo desnudo es un cuerpo que queda lejos de los límites morales. Es especialmente importante en el caso de las mujeres, pues es en ellas donde se expresan actitudes como la modestia o el decoro. Es por ello que si bien en las mujeres de los imperios topamos con una desnudez más o menos aceptable, que marca distancias pero que se entiende como fruto de una minoría de edad que puede cambiar gracias a las prácticas coloniales, en lugares como Florida y Virginia el desnudo nos lleva desde lo virginal a lo inmoral. Aún así nos parece interesante resaltar cómo el hecho de que no se aprecie una descubierta total, con la utilización de indumentaria para cubrir los atributos sexuales, e incluso justificando ciertas aptitudes con la vergüenza y el pudor, ofrece un espacio imaginado para la privacidad del cuerpo. De todos modos, estas imágenes no dejan de hacernos sentir una especie de voyerismo respecto al proceso de observación de unos cuerpos ajenos, y que expresan su corporalidad precisamente mediante el desnudo.

En segundo lugar las modificaciones corporales nos hablan de cómo la indumentaria, la cultura material y el adorno que se liga al cuerpo, funciona también como medidor civilizatorio. En el caso de Perú y México, las mujeres se expresan como guardianas de la tradición mediante su corporalidad, como portadoras de una genealogía cultural que les imprime un carácter más relevante a los ojos del espectador, mediante una labor bien aceptada como es el hilado. En el caso de Florida y Virginia sin embargo, el uso de modificaciones corporales como las pinturas o perforaciones, se entienden como un elemento que queda lejos del significado de lo humano para el pensamiento del siglo XVI, y fuera de lo que éticamente se considera un cuerpo limpio. Más si cabe en el caso de las mujeres, que son el marcador moral de la sociedad.

Sin embargo, tal y como vimos, la dimensión cultural de las modificaciones corporales va mucho más allá del decoro, y traspasa no sólo barreras de género, sino

también de clase e incluso condicionamientos étnicos de gran relevancia. Es más, si vamos un poco más allá, hay una clara hipocresía al entender que ciertas modificaciones corporales son un atraso o menos aceptables que otras, cuando realmente en Europa la modificación del cuerpo también se llevaba a cabo de distintas maneras, como el uso de maquillaje, el afeitado, los tintes para el pelo, etc. aunque estos sufrieran también una evidente crítica desde los discursos morales.

Y en tercer lugar, el último elemento a destacar es el cabello. La melena como símil de la propia naturaleza. Pero no solo esto, sino también la relación que la cabellera femenina tiene respecto a figuras como Venus o Eva. Con ello nos referimos a un elemento cargado de erotismo, pues el pelo abundante, serpenteante y fluido se relaciona con figuras potencialmente sexualizadas por el discurso patriarcal³². De hecho, el cabello tiene una presencia ligada al decoro en los libros de trajes pues éste es recogido en distintos modos y coronado por algún elemento que cubra la cabeza. Como vimos, la presencia simbólica del velo alude no solo a la castidad y la obediencia, sino al pecado mismo femenino. Evidentemente esta práctica generó otros espacios tanto de transgresión –pautas de consumo u ocultación corporal– así como de practicidad. Aún así, en el contexto europeo el cabello siempre se oculta, las mujeres van *a capo coperto*. El cabello suelto por tanto, lo hemos visto en pocas ocasiones, siempre relacionado a contextos de una otredad respecto a Europa, como en América o en el Imperio Otomano, donde vimos a *La mujer del serrallo*, imagen que responde a un alto contenido sexual.

Finalmente cabe señalar que observamos una idealización corporal de lo que Europa entendió –y casi aún entiende– como América. Pero la proyección de estas imágenes fue muy limitada, pues no muestra otros fenómenos equidistantes y complejos como por ejemplo lo fue el mestizaje en América Latina. Aún así, como bien expuso Ilona Katzew³³ en su trabajo sobre las pinturas de castas del siglo XVIII, hay una evidente influencia de estos tipos expresivos en lo que más adelante sería este fenómeno artístico. Para Katzew fue precisamente el fervor de lo exótico, observado de manera clara en los libros de trajes pero también en otras fuentes del siglo XVI, lo que sentó las bases para catalogar y exponer la diferencia desde marcadores propios. Es por ello que encontramos una racialidad en los libros de trajes, pues se elaboran unos textos visuales

³²Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura* (Madrid: Cátedra, 1994), 56-68.

³³Ilona Katzew, *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII* (Madrid: Turner, 2004), 63-67.

y escritos más o menos adaptados a la mirada colonial que modelan y clasifican la realidad a través de unos parámetros que construyen y refuerzan las relaciones de poder entre los cuerpos colonizados y los colonizadores.

[des]Cubiertas: las mujeres del continente americano

Conclusiones

UNAS REFLEXIONES FINALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN DEL LIBRO DE TRAJES

A lo largo del presente trabajo hemos ido solventando una serie de cuestiones que han respondido tanto a una falta de abordaje en la investigación general sobre el libro de trajes, como a intereses propios con respecto a nuestro bagaje historiográfico. La tarea no ha sido sencilla, pero sin embargo creemos haber respondido tanto tópicos en abierto, como interrogantes que no han sido planteados, bien por falta de interés, bien por falta de perspectiva a la hora de observar la fuente como artefacto material en todas sus facetas. Tal vez haya sido la admiración en lo que respecta a la cuestión indumentaria en el libro de trajes, lo que ha hecho sombra a otras temáticas que pueden ser estudiadas a través de éste. Dicho esto, partiendo de una perspectiva feminista y descolonial, y desde una metodología asentada sobre los Estudios Culturales, hemos conseguido desgranar algunos aspectos de esta fuente.

En primer lugar, hemos observado la importancia que el libro de trajes ocupa en el fondo antiguo, como fuente portadora de unas genealogías del saber que nos hablan sobre la manera en que se generan unos conocimientos propios en la Europa del Renacimiento. En este camino habrían sido importantes aquellas redes que sustentan nuestra fuente en toda su multiplicidad. Estas son:

- La fluidez comunicativa entre el libro de trajes y otras fuentes con las cuales comparte un discurso común, como la cartografía, la crónica de viajes, los manuales de moral y conducta, e incluso la legislación suntuaria. Un marco ideológico en el que el cuerpo como lugar central de estos diálogos, como integrador de estas narrativas comunes, adquiere una disciplina corporal desde sus propios límites morales. En este sentido, dichas fuentes se permean unas entre otras, existiendo un intercambio de saberes entre las mismas.
- Un mercado del libro perfectamente cohesionado y dinámico, en el cual los autores, impresores y promotores de obras se encuentran en estrecha relación. El estudio comparativo del volumen de obras que encontramos en distintos fondos antiguos nos habla de la importancia que el libro de trajes tuvo en el tráfico de lo

impreso, especialmente aquellos italianos en el área mediterránea, protagonistas de nuestro estudio.

En segundo lugar, partiendo de lo anterior, hemos analizado cómo esta intertextualidad, este discurso universalizante, se expresa en el libro de trajes mediante una serie de estrategias clasificatorias que muestran el mundo a través del pensamiento normativo renacentista. Un ejercicio en el cual, el lenguaje se sitúa como primer constructor de una materialidad que responde a cuestiones de género, clase, raza y étnico-religiosas. De manera escrita, las distintas categorías clasifican a varones y mujeres. La dimensión femenina se caracterizará por el uso de partículas que señalen el estado civil. Sin embargo, el plano masculino construye su identidad en torno a marcadores como la clase social, la raza o los condicionamientos étnicos. Estos últimos marcadores también serán compartidos por las mujeres, pero el estado civil será exclusivo de ellas.

Un hecho que nos habla de cómo el sustrato filosófico del siglo XVI afecta a la construcción de imaginarios, asentando fuertes diferencias entre los hombres y las mujeres, desde su misma definición. Un *biopoder* que también lleva a cabo una segregación mediante otros condicionantes como apuntábamos más arriba, componiendo un imaginario colectivo de modelos estancos que se sustenta sobre la diferencia. Un mensaje que se formula para ser traducido a una narrativa visual sobre los cuerpos, cuya identidad moldea la distinción entre mujeres y varones, entre lo propio y lo ajeno. Cuerpos que además se establecen como legitimadores de barreras territoriales basadas en la moralidad como elemento de cohesión o divergencia.

En este camino de construcción de la diferencia, aquella de género muestra cómo el pensamiento patriarcal, eurocéntrico y heteronormativo crea sus redes de poder discursivas. Las mujeres como otredad, responderán ante unas relaciones que las confinan en su corporalidad como cuerpos sexuados. La sexualidad será el punto de partida a la hora de componer la identidad femenina. Un control del cuerpo de las mujeres que se manifiesta mediante el estado civil, quedando por tanto siempre sujetas a su relación con los varones. Las mujeres serán doncellas, casadas o viudas, y además serán madres, pues la maternidad se proyecta como bastión innegable de la feminidad. Y para responder a la norma las mujeres son clasificadas mediante el hábito, como espacio desde el cual reflejar aquellos discursos que nos cuentan cómo son. Aquí, el

velo como elemento suntuario tendría, un papel central, como marcador de castidad y de obediencia, de estatus social y legal, aunque en ocasiones también de ambigüedad y transgresión.

En tercer lugar, hemos visto cómo las condiciones materiales de las mujeres se reflejan en el libro de trajes no solo mediante la indumentaria, sino también a través de las actividades que éstas llevan a cabo. Si bien hemos visto que la identidad laboral en el libro de trajes es un universo que pertenece a los varones, encontramos ciertas aberturas a las que asomarnos para entender qué trabajos y actividades realizan las mujeres. Además de aquellas actividades de compra-venta, del servicio doméstico y de la presencia en los conflictos militares, hemos dado cuenta de dos actividades que se traducen exclusivamente como propias de las mujeres, y que suponen un espacio vedado a la masculinidad. Estas serían el hilado y la prostitución, que se muestran como verdaderas tecnologías femeninas, como *ginotecnologías*. Sobre ambas actividades se desata un discurso moral que arraiga ciertos imaginarios misóginos proyectados mediante la gestualidad, la indumentaria y los objetos.

Junto a todo esto, nos hemos acercado a tres contextos específicos que presentan características con las que demuestran la circulación de saberes entre unos y otros autores, lo que sirve para reforzar ciertos tipos y estereotipos sociales. En la Monarquía Hispánica, ciertos usos indumentarios construyen el imaginario femenino español, arraigado a ciertas prendas y objetos que nos hablan de tradición y transgresión, de conflictos de género y étnico-religiosos. Respecto a la creación de un modelo normativo, el uso del *traje de manto* y *saya* se propone como reflejo del estereotipo femenino de mujer noble española. Sin embargo, la aparición del conflicto suntuario respecto al uso del manto en relación a la práctica del *tapado*, encuentra también un espacio en el libro de trajes.

Por su parte, las campesinas españolas suponen toda una peculiaridad representativa en tanto que éstas se relacionan con la producción textil. Un hecho que nos hace pensar tanto en la posible construcción de un imaginario ligado a la Península Ibérica como centro productor de paños, así como en las repercusiones que el sistema *verlagssystem* tuvo en esa fluidez económica entre espacio rural y espacio urbano.

El caso de las mujeres del norte de España y del reino de Granada, suponen dos caras de una misma moneda, en los cuales se unen los usos de ciertas prendas y su abuso a la hora de construir los imaginarios de éstas mujeres, frente al conflicto étnico

religioso que tiene presencia en estos lugares. Las mujeres, como guardianas de la tradición, reflejarán en sus cuerpos dichos enfrentamientos culturales con la utilización de elementos tan característicos como el *tocado corniforme* en las primeras o la *almalafa* en las segundas, entre otras prendas.

En el Imperio Otomano hemos observado cómo se construye la tradición narrativa de la otredad mediante una genealogía de imágenes que circulan y reinterpretan entre unos y otros autores. En este contexto se construye un prototipo de feminidad que parece responder a cierta homogeneidad basado en un modelo de mujer turca, frente a unas *feminidades fronterizas y periféricas* que responde a la pluralidad del imperio. En este sentido, el cuerpo desvelado de las mujeres turcas compone una dualidad simbólica en tanto que promueve la mirada entre lo oculto y lo peligroso, creando una narrativa cuyo componente erótico caracterizará a la propia visión sobre el Oriente.

Por otro lado, el arraigo de ciertas representaciones femeninas asociadas a distintos condicionantes étnico-religiosos como la cuestión ortodoxa y judía, junto al desarraigo de ciertos territorios mediante la diferencia cultural, expresada en los cuerpos de las mujeres, sirven a Europa para deslegitimar un poder otomano claramente estructurado y cohesionado, que se presenta como un verdadero contrincante político.

Y finalmente, en el continente americano, el discurso sobre la *otredad* muestra un ejercicio común a otras fuentes similares al libro de trajes. Una estrategia desde la cual se presenta una supuesta realidad desconocida mediante parámetros preexistentes. El caso de América además es particular porque responde a una *colonialidad*, desde la cual, los cuerpos se disponen como escaparate de una diferencia siempre sesgada y en la mayoría de las ocasiones desconocida. La feminidad en este contexto tendrá un valor central, no sólo porque las mujeres se sitúan como guardianas de la tradición, como portadoras de una identidad común, sino porque lo femenino será utilizado como herramienta para desprestigiar y deslegitimar a una masculinidad *otra*.

Para concluir, nos gustaría reflexionar que, cuando iniciamos nuestro recorrido científico en torno al libro de trajes para conocer cómo se construyen los discursos sobre la diferencia en el siglo XVI, éramos conscientes de que nos acercábamos a una fuente particularmente compleja, y que podía ser abordada desde múltiples perspectivas y prácticas metodológicas. A día de hoy aún continuamos definiendo cuáles son los límites a la hora de estudiar el libro de trajes, pues somos conscientes de que lo que aquí

hemos relatado, si bien es lo suficientemente fértil para un trabajo preliminar, supone, como diría Isaac Newton, una gota de agua, frente a un océano.

Conclusioni

ALCUNE RIFLESSIONI SULLO STUDIO DEL LIBRO DI ABITI

Nel corso di questo lavoro abbiamo cercato di rispondere ad una serie di domande che colmando sia una mancanza di approccio nella ricerca generale sul libro di abiti, sia i nostri stessi interessi rispetto al nostro bagaglio storiografico. Il compito non è stato facile, ma riteniamo comunque di aver risposto sia a temi aperti sia a domande che non sono state poste, vuoi per mancanza di interesse o per mancanza di prospettiva quando si tratta di osservare la fonte come artefatto materiale in tutte i suoi aspetti. Forse è stata l'ammirazione per la questione dell'abbigliamento nel libro di abiti che ha oscurato altri aspetti che possono essere studiati. Detto questo, partendo da una prospettiva femminista e decoloniale, e da una metodologia basata sugli studi culturali, siamo riusciti a sviscerare alcuni aspetti di questa fonte.

In primo luogo, abbiamo osservato l'importanza che il libro di abiti occupa negli archivi come fonte che porta alcune genealogie di sapere che ci raccontano il modo in cui la conoscenza si genera nell'Europa del Cinquecento. In questo percorso sono state importanti quelle reti che sostengono la nostra fonte in tutta la sua molteplicità. Esse sono:

- La fluidità comunicativa tra il libro di abiti e altre fonti con cui condivide un discorso comune, come la cartografia, le cronache di viaggio, i manuali morali e di condotta, e persino la legislazione suntuaria. Una cornice ideologica in cui il corpo come luogo centrale di questi dialoghi e come integratore di queste narrazioni comuni acquisisce una disciplina corporea dai propri limiti morali. Queste fonti si contaminano, essendoci uno scambio di conoscenze tra di loro.
- Un mercato del libro dinamico in cui autori, stampatori e promotori di opere sono strettamente legati. Un confronto del volume di opere che troviamo in archivio ci racconta l'importanza che il libro di abiti aveva nel traffico degli stampati, soprattutto quelli italiani dell'area mediterranea, protagonisti del nostro studio.

In secondo luogo, sulla base di quanto sopra, abbiamo analizzato come questa intertestualità, questo discorso universalizzante, si esprima nel libro di abiti attraverso una serie di strategie classificatrici che mostrano il mondo attraverso il pensiero normativo rinascimentale. Un esercizio in cui il linguaggio si pone come primo

costruttore di una materialità che risponde a questioni di genere, classe, razza ed etnico-religiose. In modo scritto, le diverse categorie classificano uomini e donne. La dimensione femminile è caratterizzata dall'uso di sostantivi che rimandano allo stato civile. Tuttavia, il piano maschile costruisce la sua identità attorno a marcatori come la classe sociale, la razza o il condizionamento etnico. Questi ultimi marcatori saranno condivisi anche dalle donne, ma lo stato civile sarà esclusivo per loro. Fatto che ci racconta come il sostrato filosofico del Cinquecento influisce sulla costruzione degli immaginari, stabilendo forti differenze tra uomini e donne, fin dalla loro stessa definizione.

Un *biopotere* che opera anche una segregazione attraverso altre condizioni come abbiamo accennato sopra, componendo un immaginario collettivo di modelli ideali che si fonda sulla differenza. Un messaggio che nasce per essere tradotto in una narrazione visuale sui corpi, la cui identità plasma la distinzione tra donne e uomini, tra ciò che è proprio e ciò che è estraneo. Corpi che si affermano anche come legittimanti di barriere territoriali fondate sulla moralità come elemento di coesione o di divergenza.

In questo percorso di costruzione della differenza, quella di genere mostra come il pensiero patriarcale, eurocentrico ed eteronormativo compone le sue reti di potere discorsivo. Le donne come alterità risponderanno alle relazioni che le confinano nella loro corporeità di corpi sessuati. La sessualità sarà il punto di partenza quando si tratterà di comporre l'identità femminile. Un controllo del corpo delle donne che si manifesta attraverso lo stato civile, rimanendo così sempre soggette al loro rapporto con gli uomini.

Le donne saranno vergine, mogli o vedove, e anche madri, poiché la maternità è proiettata come innegabile baluardo della femminilità. E per rispondere alla norma, le donne sono classificate per l'abito, come uno spazio da cui riflettere quei discorsi che ci dicono *cosa sono le donne*. Qui, il velo come elemento sontuario avrebbe un ruolo centrale, come indicatore di castità e obbedienza, di status sociale e legale, ma anche di ambiguità e trasgressione.

In terzo luogo, abbiamo visto come le condizioni materiali delle donne si riflettano nel libro di abiti non solo attraverso l'abbigliamento, ma anche attraverso le attività che svolgono. Sebbene abbiamo visto che l'identità lavorativa nel libro di abiti è un universo che appartiene agli uomini, abbiamo trovato alcuni spunti in cui scrutare per capire quali lavori e attività appartengono alle donne.

Oltre a quelle attività di compravendita, servizio domestico e presenza in conflitti militari, abbiamo riportato due attività che si traducono esclusivamente come appartenenti alle donne, e che presuppongono uno spazio proibito alla mascolinità. Si tratterebbe della filatura e della prostituzione, che vengono mostrate come vere tecnologie femminili, come *ginotecnologie*. Su entrambe le attività si scatena un discorso morale che attecchisce certi immaginari misogini proiettati attraverso gesti, vestiti e oggetti.

Insieme a tutto questo, ci siamo avvicinati a tre contesti specifici che presentano caratteristiche con cui dimostrano la circolazione della conoscenza tra un autore e l'altro, che serve a rafforzare alcuni tipi e stereotipi sociali. Nella monarchia ispanica, certi usi dell'abbigliamento costruiscono l'immaginario femminile spagnolo, radicato in certi indumenti e oggetti che ci parlano di tradizione e trasgressione, di genere e di conflitti etnico-religiosi.

Per quanto riguarda la creazione di un modello normativo, l'uso del *traje de manto y saya* viene proposto come riflesso dello stereotipo femminile della nobildonna spagnola. Tuttavia, l'apparizione del conflitto suntuario riguardante l'uso del mantello in relazione alla pratica del *tapado*, trova spazio anche nel libro di abiti.

Da parte loro, le contadine spagnole rappresentano una peculiarità rappresentativa in quanto legate alla produzione tessile. Fatto che fa riflettere sia sulla possibile costruzione di un immaginario legato alla penisola iberica come centro produttivo di stoffe, sia sulle ripercussioni che il *verlagssystem* ha avuto su quella fluidità economica tra spazio rurale e urbano.

Il caso delle donne del nord della Spagna e del regno di Granada sono due facce della stessa medaglia. Qui si uniscono prima, gli usi di certi indumenti; l'abuso di questi abbigliamenti nella costruzione d'immaginari; e il conflitto etnico-religioso che ha presenza in questi luoghi. Le donne, in quanto custodi della tradizione, rifletteranno sui loro corpi questi confronti culturali con l'uso di elementi caratteristici come il *tocado corniforme* o l'*almalafa*, tra gli altri indumenti.

Nell'impero ottomano abbiamo osservato come la tradizione narrativa dell'alterità si costruisca attraverso una genealogia di immagini che circolano e vengono reinterpretate da un autore e dall'altro. In questo contesto si costruisce un prototipo di femminilità che sembra rispondere a una certa omogeneità basata su un modello di donna turca, di fronte a femminilità di confine e periferiche che risponde alla pluralità dell'impero. In questo senso, il corpo svelato delle donne turche compone una dualità

simbolica in quanto favorisce lo sguardo tra il nascosto e il pericoloso, creando una narrazione la cui componente erotica caratterizza la visione stessa dell'Oriente.

D'altra parte, il radicamento di certe rappresentazioni femminili legate a diverse condizioni etnico-religiose come la questione ortodossa ed ebraica, insieme allo sradicamento di alcuni territori attraverso la differenza culturale, espressa nei corpi delle donne, servono all'Europa per delegittimare un potere Ottomano chiaramente strutturato e coeso, che si presenta come un vero avversario politico.

E infine, nel continente americano, il discorso sull'alterità mostra un esercizio comune ad altre fonti simili al libro di abiti. Una strategia da cui una presunta realtà sconosciuta viene presentata attraverso parametri preesistenti. Il caso dell'America è particolare anche perché risponde a una *colonialità*, dalla quale, i corpi sono disposti come vetrina di una differenza sempre distorta e nella maggior parte dei casi sconosciuta. La femminilità in questo contesto avrà un valore centrale, non solo perché le donne si pongono come custodi della tradizione, come portatrici di un'identità comune, ma anche perché il femminile sarà utilizzato come strumento per screditare e delegittimare un'altra mascolinità.

Per concludere, vorremmo riflettere sul fatto che, quando abbiamo iniziato il nostro viaggio scientifico intorno al libro di abiti per conoscere come si costruivano i discorsi sulla differenza nel XVI secolo, eravamo consapevoli di avvicinarci a una fonte particolarmente complessa che poteva essere affrontata da molteplici prospettive e pratiche metodologiche. Ancora oggi stiamo definendo i confini dello studio del libro di abiti, poiché siamo consapevoli che quanto qui riportato, pur essendo abbastanza fertile per un lavoro preliminare, presuppone, come direbbe Isaac Newton, una goccia d'acqua, di fronte un oceano.

FUENTES

-
- AMMAN, Jost & WEIGEL, Hans. *Habitus praecipuorum populorum*, Nuremberg: en la imprenta de Jost Amman, 1577.
- & MODIUS, François. *Gynæceum, Siue Theatrum Myliervm, In Qvo Praecipvarvm Omnivm Per Evropam In Primis, Nationvm, Gentivm, Popvlorvmque*. Frankfurt: en la imprenta de Sigmund Feyerabend, 1586.
- BASSANO, Luigi. *I costumi et i modi particolari della vita de' Turchi*. Roma: imprenta de Antonio Blado Asolano, 1545.
- BERTELLI, Ferdinando. *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus*, Venecia. Venecia: en la imprenta de Ferdinando Bertelli, 1563.
- 2^a ed.: *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus*, Venecia: en la imprenta de Ferdinando Bertelli, 1569.
- BERTELLI, Pietro. *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. I. Padua: en la imprenta de Alciato Alciati, 1589.
- *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. II. Padua: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1591.
- *Diversarum nationum habitus centum*, Vol. III. Padua: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1596.
- *Vite de gl'Imperatori de turchi*. Vicenza: en la imprenta de Pietro Bertelli, 1599.
- BOISSARD, Jean Jacques, *Habitus variarum orbis gentium*, Paris: sin datos de impresión, 1581.
- BRÜYN, Abraham. *Omnium pene europae, asiae, aphricae, atque americanae gentium habitus*, Amberes: sin datos de impresión, 1581
- COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: en la imprenta de Luis Sánchez, 1611.
- DESPREZ, François. *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage*. París, en la imprenta de Richard Breton, 1562.
- FABRI, Alessandro. *Diuersarum nationum ornatus cum suis iconibus in aes incisus longe accuratius quam antea cumque suis duobus ordinibus quorum unus est summi pontificis alter uero serenissimi*. Padua, 1593.

- FRANCO Giacomo, *Habiti d'huomeni et donne venetiane con la processione della Serenissima Signoria*. Venecia: en la imprenta de Giacomo Franco, 1610.
- *Habiti delle donne venetiane intagliate in rame*. Venecia: en la imprenta de Giacomo Franco, 1614.
- *Habiti delle donne venetiane*. Venecia: en la imprenta de Ferdinando Ongania, 1877.
- GRASSI, Bartolomeo. *Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo. Intagliati in rame pero opra di Bartolomeo Grassi*. Roma: en la imprenta de Bartolomeo Grassi, 1585.
- MADRAZO-DAZA. *Códice de los trajes*. Anónimo de mediados del siglo XVI.
- NAVAGERO, Andrea. *Il viaggio fatto in Spagna e in Francia*. Venecia: en la imprenta de Domenico Farri, 1563.
- NICOLAY, Nicolas de. *Les navigations, pérégrinations et voyages facits en la Turquie*. Amberes: impreso por Guillaume Silvius, 1576.
- OROLOGGI, Giuseppe. *Le metamorfosi di Ouidio*. Venecia: en la imprenta de Bernardino Giunti, 1584.
- RUTZ, Caspar. *Omnium Poene Gentium imagines, ubi oris totiusque corporis & vestium habitus*. Colonia: en la imprenta de Caspar Rutz, 1577.
- SANSOVINO, Francesco. *Del governo e amministrazione di diversi regni e repubbliche*. Venecia: impreso por los herederos de Marchio Sessa, 1567.
- *Historia vniuersale dell'origine et imperio de Turchi*. Venecia: en la imprenta de Stefano Zazzara, 1568.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Historia del Luxo y las leyes suntuarias en España*. Tomo II. Madrid: En la Imprenta Real, 1788.
- SLUPERI, Ioannis & BELLÈRE, Jean *Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies*. Amberes: en la imprenta de Gilles van den Rade, 1572.
- VASARI. Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Florencia: en la imprenta de Torrentini, 1550.
- VECELLIO, Cesare. *De gli habitus antichi et moderni di diuerse parti del mondo*. Venecia: en la imprenta de Damian Zenaro, 1590.

- *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo di Cesare Vecellio di nuovo acresciuti di molte figure*. Venecia: en la imprenta de Giovanni Bernardo Sessa, 1598.
- *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV diseñadas por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano*. Madrid: Librería de Barco, Librería Quiroga, 1794.
- *Costumes anciens et modernes. précédés d'un Essai sur la gravure sur bois*. París: Firmin Didot, 1860.
- *Habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo*, Edición facsímil con introducción de Gillo Dorfles y notas de Annamaria Leopardi. Bolonia: Inchiostroblu, 1982.
- *De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo*. Edición facsímil con introducción de Giovanni Grazioli. Vittorio Veneto: De bastiani Editore, 2016.

WEIDITZ, Christoph. *Trachtenbuch* (1529).

BIBLIOGRAFÍA

- ACCATI, Luisa. “Hijos omnipotentes y madres peligrosas. El modelo católico y mediterráneo”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó, dirigido por Isabel Morant, 63-104. Madrid: Cátedra, 2005. Vol. II, *El mundo moderno*.
- ADORNO, Rolena. “The colonial subject and the cultural construction of the other”. *Revista de estudios hispánicos*, no. 17-18 (1990-1991): 149-166.
- ÁGOSTON, Gábor & MASTERS, Bruce. *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. Nueva York: Facts On File, 2008.
- AHMED ALI, Fatuma. *Mujeres y guerra: deconstruyendo la noción de víctimas y reconstruyendo su papel de constructoras de la paz*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions, 2015.
- ALMENARA, Silvia. “Entendiendo las migraciones forzadas desde los estudios Diaspóricos. Un análisis con perspectiva de género”. *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, no. 19 (2017): 298-306.
- ALLOULA, Malek. *The colonial Harem. Images of a suberotism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- ANDERSON, Michael. *Approaches to the History of the Western Family 1500-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera. La nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing, 2016.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio. “Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla”. *Revista de Historia Moderna*, no. 17 (octubre 1999): 263-78.
- ANTHIAS, Floya. *Cultural identity and the politics of ethnicity*. Londres: Routledge, 1992.

- ARGÜELLO DEL CANTO, Candelas. “Las tapadas. Una propuesta sobre la representación de la prostitución en la pintura del Siglo de Oro”, *BSAA Arte*, no. 83 (octubre 2017): 235-252.
- BALLESTER, Rosa. “Edades de las mujeres/edades de la vida del hombre. Tópicos y lugares comunes en la ciencia médica antigua y tradicional”. En *Las edades de las mujeres*, editado por Pilar Pérez Cantó y Margarita Ortega López, 3-20. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- BARBIER, Frédéric. *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BARNES, Ruth & B. EICHER, Joanne *Dress and gender: making and meaning*. Londres: Bloomsbury, 1992.
- BARTHES, Roland. *Sistema de la moda*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 1978.
- BARTSCH, Adam von, *The Illustrated Bartsch 30. Italian masters of the sixteenth Century. Enea Vico*, Vol. 15 (Norwalk: Abaris Books, 1985).
- BASS, Laura R. & WUNDER, Amanda, “The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid, and Lima”. *Hispanic Review* 77, no. 1 (2009): 97-104.
- BELLAVITIS, Anna. *Il lavoro delle donne nelle città dell’Europa Moderna*. Roma: Viella, 2017.
- BENTLEY, Michael. *Modern historiography: An introduction*. London: New York: Routledge, 1999.
- BERNIS MADRAZO, Carmen. “El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, no. 54 (1950): 191-236.
- *La indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: CSIC, 1962.
- *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC, 1979.
- *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.
- BHABHA, Homi K. *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2002.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. “Notas sobre el matrimonio de los moriscos granadinos (1563)”. En *Mélanges. Louis Cardaillac*, compilado por Abdeljelil Temimi, 97-107. Zaghuan: Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et L’information, 1995.

- “Las mujeres guardianas de la tradición”. En *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, coordinado por María Begoña Villar García, 13-26. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.
 - “Jefaturas de hogar femeninas en la ciudad de Granada (1752), I: caracterización demográfica del hogar”. En *Estudios en homenaje al profesor José Szmolka Clares*, editado por Antonio Luis Cortés Peña, Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Francisco Sánchez-Montes González, 592-604. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005.
 - Introducción al Dossier: “Sobrevivir al cónyuge: viudas y viudedad en la España moderna”. *Chronica Nova*, no. 34 (2008): 7-12.
 - “Clasificando el mundo: Los libros de trajes en la Europa del siglo XVI”. En *Cultura Material y vida cotidiana moderna: escenarios*, dirigido por Máximo García Fernández, 261- 278. Madrid: Sílex, 2013.
 - “Espacio y Género en la Edad Moderna. Retos, problemas y logros de la investigación”. En *Mujeres e historia*, editado por Cándida Martínez López, 89-120. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2016.
 - “Las moriscas del Reino de Granada. repensando el conflicto étnico religioso desde el género”. En *Una vida dedicada a la Universidad. Estudios en homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, editado por Carlos Martínez Shaw, 151-170. Córdoba: Ediciones Universidad de Córdoba, 2019.
- BODON, Giulio. *Enea Vico fra memoria e miraggio della classicità*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 1997.
- BLANC, Odile. “Images du monde et portraits d’habits: les recueil de costumes à la Renaissance”. *Bulletin du Bibliophile*, no. 2 (1995): 221-261.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la Edad Moderna”. En *La(s) Casa(s) en la Edad Moderna*, editado por Margarita M. Birriel Salcedo, 65-92. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- & LÓPEZ MUÑOZ, Jonatan Jair & RAMIRO RAMÍREZ, Sergio (coords.). *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*. Madrid: Abada Editores, 2021.
- BOND, Katherine. *Costume Albums in Charles V’s Habsburg Empire (1528-1549)*. Cambridge: Universidad de Cambridge, tesis doctoral, 2018.

- “Mapping Culture in the Habsburg Empire: Fashioning a Costume Book in the Court of Charles V”. *Renaissance Quarterly* 71, no. 2 (2018): 530-79.
- “Fashioned with marvelous skill”: Veils and the Costume Books of Sixteenth-Century Europe”. En *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450-1750: Objects, Affects, Effects*, editado por Susanna Burghartz et alii, 325-368. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- “La *Cortesanae Honestae* en la Italia del Renacimiento veneciano”. En *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres: coloquio Internacional de la AEIHM*, coordinado por María Pilar Amador Carretero y María del Rosario Ruiz Franco, 193-202. Madrid: AEIHM, 2003.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. “Entre archivos, despachos y noticias: (d)escribir la información en la Edad Moderna”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 44 no. 1 (2019): 229-240.
- BOYAR, Ebru. “An imagined moral community: Ottoman female public presence”. En *Ottoman women in public space*, editado por Ebru Broyar y Kate Fleet, 188-189. Leiden: Brill, 2016.
- “The public presence and political visibility of ottoman women”. En *Ottoman women in public space*, editado por Ebru Broyar y Kate Fleet, 230-236. Leiden: Brill, 2016.
- BRAH, Avatar *Cartografías de la Diáspora. Identidades en cuestión*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011.
- BRAY, Francesca. *Technology, Gender and History in Imperial China: Great Transformations Reconsidered*. Londres: Routledge, 2013.
- BREISACH, Ernst. *Historiography ancient, medieval, & modern*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- BROWN, Alison. *The Renaissance*. New York: Routledge, 1999.
- BUENO JIMÉNEZ, Alfredo. “Los perros en la conquista de América: historia e iconografía”. *Chronica Nova*, no. 37 (2011): 177-204.
- BUISSERET, David. *La revolución cartográfica en Europa 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona: Paidós, 2004.

- BURGHARTZ, Susanna “Covered Women? Veiling in Early Modern Europe”, *History Workshop Journal*, no. 80 (2015): 1-32.
- & BURKART, Lucas, GÖTTLER, Christine, RUBLACK, Ulinka (eds). *Materialized Identities in Early Modern Culture, 1450-1750: Objects, Affects, Effects*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2021.
- BURKE, Peter. *Los avatares de “El Cortesano”: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- *El Renacimiento Europeo. Centros y Periferias*. Barcelona: Crítica Editorial, 2000.
- *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza Forma, 2001.
- *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica Editorial, 2005.
- BUSTAMANTE, Jesús, “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”. *Nuevo mundo, Nuevos mundos* (2017).
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- *El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- CABRERA, Miguel Ángel. “La historia *postsocial*: más allá del imaginario moderno”. En *Por una historia global. El debate historiográfico en los últimos tiempos*, editado por Teresa María Ortega López, 41-72. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2007.
- CALVI, Giulia. “Corps et Espaces. Les costumes des Balkans dans l’Europe du XVI^e siècle”. *L’Atelier du Centre de recherches historiques* 11 (2013).
- “Cultures of Space: Costume Books, Maps and Clothing between Europe and Japan (Sixteenth through Nineteenth Centuries)”. *I Tatti studies* 20, no. 2 (2017): 331-363.
- *The world in dress. Costume books across Italy, Europe, and the East*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

- CAMPBELL, Mary Baine. *The Witness and the other world. Exotic European Travel Writing, 400-1600*. Nueva York: Cornell University Press, 1991.
- CARAFFI, Patrizia. *Figure femminili del sapere: XII-XV secolo*. Bologna: Carocci, 2003.
- CARO BAROJA, Julio. *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia Social*. Madrid, DIANA Artes Gráficas, 1957.
- CARO RODRÍGUEZ, Inmaculada. “El término cortesana a través de Verónica Franco”. En *Género y expresiones artísticas y culturales*, coordinado por Eva María Moreno Lago, 80-103. Sevilla: Benilde, 2017.
- CARVALHO, Larissa. “A contribuição de cesare vecellio para as primeiras narrativas históricas sobre o vestuário”. *Histórica*, no. 53 (2012): [en línea]
- *Mapeando os livros de trajes do século XVI ea literatura de moda no Brasil*. Campinas: Universidad de Campinas, tesis doctoral, 2018.
- “Contact, Perception and Representation of the ‘American Other’ in XVI-Century Costume Books”. En *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni*, coordinado por Irene Graziani y Maria Vittoria Spissu, 235-244. Bologna: Edizioni Minerva, 2019.
- “Vico a Vecellio: indagações sobre a circulação de modelos nos livros de trajes do século XVI”. *Figura: Studies on the Classical Tradition* 8, no. 1 (junio 2020): 184-210.
- “A circulação ea transmissão de estereótipos culturais nos ‘livros de trajes’ quinhentistas”. En *Global History, Visual Culture and Itinerancies: Changes and Continuities*, coordinado por Francisco José Díaz Marcilla, Jorge Tomás García & Yvette Sobral dos Santos, 230-252. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- CASADO ALONSO, Hilario. “El comercio del pastel. Datos para una geografía de la industria pañera española en el siglo XVI”. *Revista de Historia Económica*, no. 3 (1990): 523-548.
- CASADO SOTO, José Luis. *El Códice de los Trajes. Trachtenbuch. Estudio histórico-científico*. Valencia: Ediciones Grial, 2001.
- CASEY, James. *The history of the family*. Oxford: Blackwell, 1989.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFUGUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- CAVARERO, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milán: Feltrinelli, 2011.
- *Inclinations: a critique of rectitude*. Stanford: Stanford University Press, 2016.
- CÉARD, Jean y MARGOLIN, Jean-Claude. *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983* (París: Maisonneuve et Larose, 1987).
- CHAPARRO GÓMEZ, César. “Modelos y ejemplos de mujer en la obra de Cornelio Agrippa *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus*” en *Estereotipos femeninos desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVI*, editado por Dulce María González Doreste & Francisca del Mar Plaza Picón, 159-178. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.
- CHARTIER, Roger. “Representaciones y prácticas culturales en la Europa Moderna. Conversaciones con Roger Chartier”. *MANUSCRITS*, no. 11 (enero 1993): 29-40.
- *Cultura escrita, literatura e historia*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- CHOJNACKA, Monica. *Working Women of Early Modern Venice*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CLAIR, Colin. *Historia de la imprenta en Europa* (Madrid: Ollero y Ramos, 1998)
- CLASSEN, Albrecht. *Prostitution in medieval and Early Modern literature. The dark side of sex and love in the premodern Era*. Londres: Lexington Books, 2019.
- COHEN, Elizabeth Storr & COHEN, Thomas V. (Eds.), *Words and deeds in Renaissance Rome: trials before de Papal Magistrates* (Toronto: University of Toronto Press, 1993).
- COLOMER, José Luis & DESCALZO Lorenzo, Amalia. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Volumen I. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- CRESSY, David *Gender trouble and cross-dressing in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CRISTELLON, Cecilia. “La percezione del matrimonio prima del Concilio di Trento (Venezia, 1420-1545)”. *SIDeS. Popolazione e Storia* 2 (2004): 33-39.

- CURRIE, Elisabeth. *Fashion and Masculinity in Renaissance Florence*. Londres: Bloomsbury, 2016.
- *A cultural History of Dress and Fashion in the Renaissance*. Londres: Bloomsbury, 2017.
- DAVIDSON, Alan. *The oxford companion to food*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DAVIS, Robert C. *The war of the fists. Popular culture and public violence in Renaissance Venice*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- DECOSTER, Jean-Jacques. “Identidad étnica y manipulación cultural: la indumentaria inca en la época colonial”. *Estudios Atacameños*, no. 29 (2005): 163-160.
- DEFERT, Daniel. “Un genre ethnographique profane au XVIe: les livres d’Habits”. En *Histoires de l’Antropologie (XVIe / XIXe siècles)*, compilado por Britta Rupp-Eisenreich, 25-65. Paris: Klincksieck, 1984.
- DEKKER, Rudolf M. & VAN DE POL, Lotte C. *The tradition of female cross-dressing in Early Modern Europe*. Londres: Springer, 1989.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mujer, la casa y la moda*. Espasa Calpe: Madrid, 1946.
- DESCALZO LORENZO, Amalia. “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, no. 0 (2007), 77-86.
- DÍAZ VIANA, Luis. “La imprenta y la voz: De la compleja oralización de la Literatura de Cordel en España”. *Música oral del Sur: revista internacional*, no. 4 (1999): 53-68.
- DÍEZ JIMÉNEZ, Maribel. *Mujeres y economía en la Edad Moderna: las tierras de Guadix y de Baza (1482-1571)*. Granada: Universidad de Granada, tesis doctoral, 2020.
- DÍEZ JORGE, M^a Elena. “Investigar sobre la arquitectura y el género: teoría y praxis de un proyecto”. *Arenal 21*, no. 1 (2014): 184;
- *Sentir la casa: Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*. Gijón: Trea, 2022.
- DRANSART, Penny. “Pachamama. The Inka Earth Mother of the Long Sweeping Garment”. En *Dress and gender: making and meaning in cultural contexts*, editado por Ruth Barnes y Joanne B. Eicher, 145-163. Londres: Bloomsbury, 1993.

- DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. III. Barcelona: Taurus, 1991.
- DUSSEL, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, 24-33. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. Buenos Aires: Docencia, 2012.
- EARENFIGHT, Theresa (Ed.). *Queenship and political power in Medieval and Early Modern Spain*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- EISENSTEIN, Elisabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal, 1994.
- EL ALAOU, Youssef. “De la nación morisca. Evolución de su percepción en obras de refutación de los siglos XVI y XVII: de fábricas de estereotipos a guías para un mejor conocimiento del otro”. En *De nación morisca*, editado por Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez, 57-74. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020.
- ESPINOSA MIÑOSO, Yuderkys, GÓMEZ CORREAL, Diana & OCHOA MUÑOZ, Karina (eds.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, Epistemología y apuestas descoloniales*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.
- ESPOSITO, Anna. “Perle e coralli: credito e investimenti delle donne a Roma (XVI-inizio XVI secolo)”. En *Dare credito alle donne. Presenze femminili nell'economia tra medioevo ed età moderna*, editado por Giovanna Petti Balbi y Paola Guglielmotti 247-257. Asti: Centro studi Renato Bordone, 2012.
- ESTEVE BARBA, Francisco. *Historiografía Indiana*. Madrid: Gredos, 1964.
- ETHRIDGE, Robbie. “European invasion and early settlement, 1500-1680”. En *The Oxford handbook of American Indian history*, editado por Frederick E. Hoxie, 41-56. New York: Oxford University Press, 2016.
- FALCO, Gabrielle di. “Le voyage de Pierre Gilles et la tradition de géographes grecs mineures”. En *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, dirigido por Jean Ceard y Jean Claude Margolin, 65-69. París: Maisonneuve et Larose, 1987.
- FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1991.
- FAROQUI, Suraiya. *The Ottoman Empire. A short history*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2009.

- FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel F. “El pastel de las *Ilhas Atlânticas* portuguesas y la producción textil en la Andalucía del siglo XVI”. En *Comercio y cultura en la Edad Moderna*, editado por Juan José Iglesias Rodríguez, Rafael M. Pérez García & Manuel F. Fernández Chaves, 525-538. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2015.
- FERRARO, Joanne M. “Family and Clan in the Renaissance World”. En *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, editado por Guido Ruggiero, 172–187. Hoboken: Blackwell Publishing, 2007.
- “Making a living: the sex trade in Early Modern Venice”. *The American Historical Review* 123, no. 1 (2018): 30-59.
- FORTINI BROWN, Patricia *Private Lives in Renaissance Venice*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1979.
- *The birth of biopolitics. Lectures at the Collège de France 1978-79*, Ed. Michel Senellart. Palgrave Macmillian: Nueva York, 2008.
- FRANCO LLOPIS, Borja & MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra, 2019.
- FRANCO RUBIO, Gloria. *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*. Vilassar de Dalt: Icaria, 2010.
- *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen*. Madrid: Síntesis, 2018.
- GAGLIANI, Daniella. “Mujeres, guerra y resistencia en Italia. Una reflexión historiográfica y una vía de investigación”. *ARENAL* 4, no. 2 (1997): 197-222.
- GAIGNARD, Catherine. “La société andalouse au XVIe siècle d’après les dessins d’Enea Vico, de Weiditz et de Hoefnagel”. En *Image et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*, dirigido por Jean Louis Guereña, 13-22. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2017.
- GALLEGO FRANCO, Henar & GARCÍA HERRERO, María del Carmen (Eds.). *Autoridad, poder e influencia. Mujeres que hacen historia*. Barcelona: Icaria, 2017.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. “Vestirse y vestir la casa. El consumo de productos textiles en Valladolid ciudad y en la zona rural (1700-1860)”. *Ohm: obradoiro de historia moderna*, 14 (2005): 141-174.
- “Visiones sobre el consumo textil popular de Antiguo Régimen en la Castilla interior”. *Estudis: revista de historia moderna* 36 (2010): 21-59;
 - “Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos”. *Biblioteca: estudio e investigación*, no. 26 (2011): 25-47.
 - “El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico”. *Vínculos de Historia*, 6, (2017): 135-152.
- GARCÍA GALÁN, Sonia, MEDINA QUINTANA Silvia & SUÁREZ SUÁREZ, Carmen. *Nacimientos bajo control. El parto en las edades Moderna y Contemporánea*. Gijón: Trea, 2014.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco. “Mujeres al frente de sus hogares. Soledad y mundo rural en la España interior del Antiguo Régimen”. *RevHisto* 26 (2017): 19-46;
- (Coord.). *Vivir en soledad: viudedad, soltería y abandono en el mundo rural (España y América Latina, siglos XVI-XXI)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020.
- GARCÍA HARO, Rebeca. “Los libros de trajes en el siglo XVI: Perspectivas críticas para su investigación”. *Baetica. Estudios de historia moderna y contemporánea*, no. 40 (2020): 13-34.
- “Proyectadas y percibidas: Las mujeres moriscas y del continente americano en el libro de trajes de Cesare Vecellio”. En *De nación morisca*, editado por Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez, 261-286. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020.
 - “[des]Cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes”. *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, no. 7 (enero 2021): 115-129.
 - & RUIZ ÁLVAREZ, Raúl & BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. “Vestirse y diferenciarse: las mujeres de la Península Ibérica en el Trachtenbuch de Jost Amman y Hans Weigel”. *Sharq Al-Andalus* [aceptado].
- GARCÍA HERRERO, M^a del Carmen. “Cuando Hércules hila... el miedo al enamoramiento y la influencia femenina a finales de la Edad Media”. En *Historia y Género. Imágenes y vivencias de mujeres en España y América*

- (*Siglos XV-XVIII*), coordinado por María Teresa López Beltrán y Marion Reder Gadow, 43-66. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007.
- GARCÍA PICAZO, Paloma. “Ideas en torno a la idea de Europa”. *Política y sociedad* 28 (1998): 9-20.
- GARMENDIA, Pedro. “Trajes Vascos del siglo XVI”. *Revista Internacional de los Estudios Vascos* 27, no. 1 (1936): 126-133.
- GARRIDO RAMOS, Beatriz. “La primera dama del Renacimiento: Isabella d’Este (1474-1539), promotora artística y mecenas”. *Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas* 8 (2014): 24-68.
- GERRITSEN, Anne & RIELLO, Giorgio (eds.). *Writing material culture history*. Londres: Bloomsbury, 2014.
- *The global lives of things. The material culture of connections in the Early Modern world*. Nueva York: Routledge, 2016.
- GIALLONGO, Ángela. *La donna serpente. Storie di un enigma dall’antichità al XXI secolo*. Bari: Edizioni Dedalo, 2012.
- GILROY, Paul. *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia*. Madrid: Akal, 2014.
- GOFFMAN, Daniel. *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GOLDSTEIN, Joshua S. *War and gender. How gender shapes the war system and vice versa*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GOLINELLI, Gilberta, FORTUNATI, Vita & CORRADO, Adriana (Coords.). *Travelling and Mapping the World. Scientific Discoveries and Narrative Discourses*. Bologna: I Libri di Emil-Odoia, 2010.
- “Blurring boundaries and the idea of Europe in the age of great discoveries”. En *Questioning the European Identity/ies. Deconstructing old Stereotypes and envisioning new modes of representation*, coordinado por Vita Fortunati y Francesco Cattani, 23-41. Bologna: Il Mulino, 2012.
- GÓMEZ DE TABANERA, José Manuel. “Del tocado ‘corniforme’ de las mujeres asturianas en el siglo XVI”, *El Basilisco: Revista de materialismo filosófico*, no. 5 (1978): 39-47.
- GONZÁLEZ MARRERO, María del Cristo, MANCINI, Matteo, FRANCO RUBIO, Gloria MIRANDA ENCARNACIÓN, José Antonio & GUTIÉRREZ

- FERNÁNDEZ-BARJA, Juan Miguel. *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis, REYES GÓMEZ, Fermín de los, OLIVERA ZALDÚA, María & SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (coords.). *La Cultura en el bolsillo. Historia del libro de bolsillo en España*. Gijón: Trea, 2018.
- GOODWIN, Godfrey. *The private world of ottoman women*. Londres: Saqui Books, 2013, e-book.
- GRENDLER, Paul F. “Francesco Sansovino and Italian popular History”. *Studies in the Renaissance* 16 (1969): 139-180.
- GROSSO, Marsel. “Un editore per Tiziano: Luca Bertelli e le stampe di devozione tra Italia e Spagna”. En *Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo Rinascimento Europeo*, editado por Benedetta Crivelli, Sarah Ferrari, Marsel Grosso, 55-70. Padua: Padova University Press, 2018.
- GUÉRIN DALLE MESE, Jeannine. *L'Occhio Di Cesare Vecellio: Abiti E Costumi Esotici Nel '500*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998.
- GUILLÉN ARRÓ, Sergio. “La crítica cristiana a la riqueza y ostentación femenina en el siglo III”. En *Antigüedad in progress... Actas del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo*, coordinado por Pedro D. Conesa Navarro *et alii*, 763-772. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017.
- HALL, Stuart. *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019.
- HAMEL, Christopher. *Copistas e Iluminadores*. Madrid: Akal, 1999.
- HAMPE, Theodor. *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz, von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32). Nach der in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg aufbewahrten Handschrift*. Berlín: De Gruyter, 1927.
- HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist-feminism in late twentieth century*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

- “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminists Studies* 14, no. 3, (1988): 575-599.
- HARLEY, John Brian. *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- HAYLES N. Katherine “Virtual bodies and flickering signifiers”. En *The Feminism and the visual culture reader*, editado por Amelia Jones, 609-611. Londres: Routledge, 2010.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. *Estudios sobre la indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014a.
- *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014b.
- HORODOWICH, Liz. “Armchair travelers and the venetian discovery of the New World”. *The Sixteenth Century Journal. The journal of Early Modern Studies* 36, no. 4 (2005): 1039-1062.
- HUBBARD, Eleanor. *City Women: Money, Sex, and the Social Order in Early Modern London*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- ILG, Ulrike. “The cultural Significance of Costume Books in Sixteenth-Century Europe”. En *Clothing Culture, 1350-1650*, editado por Catherine Richardson, 29-47. Londres: Routledge, 2004.
- IRIGOYEN GARCÍA, Javier. “Moros vestidos como moros”. *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018.
- IVINS, William M. *Prints and Visual Communications*. Cambridge, MIT Press, 1969.
- JACKSON JOWERS, Sidney & CAVANAGH, John P. *Theatrical Costume, Masks, Make-up and Wigs: A Bibliography and Iconography*. Londres: Routledge, 2000.
- JIMÉNEZ MONTAÑÉS, María Ángela. “La industria textil y su regulación en el siglo XVI: caso particular de Toledo”. *Pecunia: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*, no. 14 (2012): 107-132.
- JONES, Amelia. *The feminism and the visual culture reader*. Londres: Routledge, 2003.
- JONES, Ann Rosalind “Habits, Holdings, Heterologies. Populations in Print in a 1562 Costume Book”. *Yale French Studies* 110 (2006): 92-121.

- & ROSENTHAL, Margaret F. *Cesare Vecellio. The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, The Americas*. Londres: Thames & Hudson, 2008.
- & STALLYBRASS, Peter. *Renaissance clothing and the materials of memory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner, 2004.
- KENT, Fancis William & SIMONS, Patricia. *Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- *Daily life in Renaissance Venice*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2001.
- KIA, Mehrdad. *Daily life in the Ottoman Empire* (Santa Barbara: Greenwood, 2011).
- KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *Historia de la familia: El impacto de la modernidad*. Madrid, Alianza, 1988.
- KNOX, Dilwyn. “Gesture and comportment: diversity and uniformity”. En *Forging European Identities 1400 1700*, editado por Herman Roodenburg, 293-299. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- KÖNING, Jason & WOOLF, Greg, (eds.). *Encyclopaedism. From Antiquity to the Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KOVESI KILLERBY, Catherine. *Sumptuary Law in Italy. 1200-1500*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- LASLETT, Peter. *Household and Family in Past Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- LASMARIÁS PONZ, Israel. “Vestir al morisco, vestir a la morisca: el traje de los moriscos en Aragón en la Edad Moderna”. En *30 años de mudejarismo. Memoria y futuro (1975-2005): actas del X Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 14-16 septiembre 2005*, 629-642. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, 2007.
- *Cada uno en su traje. Vida cotidiana y prácticas indumentarias en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, tesis doctoral, 2021.
- LAURETIS, Teresa de. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.

- LÓPEZ BELTRÁN, María Teresa. *La prostitución en el Reino de Granada a finales de la Edad Media*. Málaga: CEDMA, 2003.
- LOZZI, Carlo. “Cesare Vecellio e suoi disegni e intagli per libri di costumi e di merletti”. *La Bibliofilia* 1, no. 1 (1899): 3-11.
- MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. “La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas”. *Revista Xihmai* 3 no. 5.(2012): 103-112.
- MANTEL, María Marcela. “Etnogénesis, relatos de origen, etnicidad e identidad étnica: en torno a los conceptos y sus definiciones”. *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 51 (2017): 71-86.
- MARANGON BACCIOLO, Giorgia. “Las Cortesanas venecianas y la moda”. En *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, 518-522. Sevilla: Alfar, 2001.
- MARÍN NIÑO, Manuela. *Mujeres en al-Ándalus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.
- MÁRQUEZ ESTRADA, José Wilson. “Michel Foucault y la Contra-Historia”. *Historia y Memoria* 8, (enero 2014): 211-243.
- MARTELLI, Vladimyr. “La prostituzione a Roma tra il XVI e il XVII secolo”. *Leussein-rivista di studi umanistici* 2, no. 3 (2009): 119-126.
- MARTÍNEZ ARMIJO, Isabel. “Vestimenta de las estatuillas antropomorfas incas en el contexto de la capacocha: un estudio preliminar”. En *Actas del XXVIII Congreso Internacional de Americanística*, 231-237 (Mérida: Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano”, 2006).
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. “Viudas ejemplares: la princesa doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción”. *Chronica Nova*, no. 38 (2004): 63-89.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida. “El poder integrador de la mater familias romana”, en *Impulsando la historia desde la historia de las mujeres*, editado por Pilar Díez Sánchez, Gloria Franco Rubio y María Jesús Fuente Pérez, 157-168. Huelva: Universidad de Huelva, 2012.
- & SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Matronazgo y arquitectura. De la antigüedad a la Edad Moderna*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.

- MAS GORROCHATEGUR, Amelia & MUÑOZ RODRÍGUEZ, Antonio. “El cobijado de Vejer y su leyenda morisca”. *Magazin 1* (2009): 45-49.
- McCARTHY, Kathelyn Marie. *Transvestism, witchcraft and the Early Modern Lilith*. Lehigh: Universidad de Lehigh, trabajo final de máster, 2012.
- McCARTHY, Vanessa Gillian. *Prostitution, Community, and Civic Regulation in Early Modern Bologna*. Toronto: Universidad de Toronto, tesis doctoral, 2015.
- McDOWELL, Linda. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- McKENZIE, Andrea Satterfield. *The assimilation of the marvelous other: reading Christoph Weiditz's Trachtentbuch*. Florida: University of South Florida, tesis final de máster, 2007.
- McNEALY, Marion. *Landsknecht woodcuts: Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte*. Washington: Nadel und Faden Press, 2013.
- MEDINA GONZÁLEZ, Amaya. “El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media” *Santander. Estudios de Patrimonio* 4 (2021): 215-244.
- “Tocados corniformes y otros tocados altos en España durante el siglo XVI según los *Álbumes de Trajes*”. *Santander. Estudios de Patrimonio* 5 (2022): 353-378.
- MENÉNDEZ DE LA TORRE, Herminia & QUINTANA LOCHÉ, Eduardo. “Indumentaria popular asturiana en el siglo XVI”. *Revista de Folklore* 26, no. 306 (2006), 213-216. Disponible desde internet:
- MENTGES, Gabriele. “Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps”. *Aparence(s). Histoire et culture du paraître* 1 (2007): [en línea].
- MEZQUITA MESA, Teresa. “El Códice de Trajes de la Biblioteca Nacional de España”. *Goya: Revista de arte*, no. 346 (2014): 16-41.
- “El código de trajes, la moda en el siglo XVI”. *Descubrir el arte*, no. 235 (2018): 54-60.
- MICHELET, Jules. *Histoire de France*. París: en la imprenta de L. Hachette, 1833.
- MIGNOLO, Walter. “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 25-46. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- *El lado más oscuro del Renacimiento*. Cauca: UC Universidad de Cauca, 2017.

- MILLIGAN, Gerry. "Literary Representations". En *A Cultural History of Dress and Fashion*, editado por Elizabeth Currie, 175-222. London: Bloomsbury, 2017.
- MOLAS, Pere. "Los cambios sociales (S. XVI)". En *Historia Moderna Universal*, coordinado por Alfredo Floristán, 269-278. Ariel: Barcelona, 2016.
- MOLINA FAJARDO, M^a Aurora. "La casa rural granadina del siglo XVI: Características y ajuar". En *Patrimonio, cultura y turismo: Claves para el desarrollo económico y demográfico de La Alpujarra*, editado por María José Ortega Chinchilla y Raúl Ruiz Álvarez, 151-172. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2021.
- MOLLAT DU JOURDIN, Michel. "L'altérité, découverte des découvertes". En *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, dirigido por Jean Céard y Jean Claude Margolin, 305-318. París: Maisonneuve et Larose, 1987.
- MONZÓN, María Eugenia. "Marginalidad y Prostitución". En *Historia de las mujeres en España y América Latina. II El mundo moderno*, coordinado por Margarita Ortega López, Asunción Lavrin y Pilar Pérez Cantó, dirigido por Isabel Morant, 379-396. Madrid: Cátedra, 2005.
- MORANT, Isabel. "Hombres y mujeres en el discurso de los moralistas. Funciones y relaciones". En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrín y Pilar Pérez Cantó, dirigido por Isabel Morant, 27-61. Madrid: Cátedra, 2005. Vol. II, *El mundo moderno*.
- MORENO DÍAZ DEL CAMPO, Francisco J. "Observando el hogar. Vida cotidiana y realidad material doméstica de los moriscos de Castilla". *Sharq Al-Andalus*, no. 21 (2014-2016): 79-113.
- MORENO GARRIDO, Antonio. "Algunas consideraciones en torno al estudio del grabado español del siglo XVII". *Mayurqa* 19, no.1 (1979): 337-352.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés & VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. *Historia de la prostitución en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.
- MORENO SARDÁ, Amparo. *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica*. Madrid: Horas y horas, 1986.
- MUNRO, John. "Textiles as articles of consumption in Flemish towns, 1330-1575". *Department of Economics Working Paper*, no. 70 (1998): [en línea].
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela & GARCÍA HERRERO, María del Carmen. "Reginalidad y fundaciones monásticas en las Coronas de Castilla y de Aragón". *Edad Media: revista de historia*, no. 18 (2017):16-48.

- MURRAY, Jaqueline & TERPSTRA, Nicholas. *Sex, Gender and Sexuality in Renaissance Italy*. Londres: Routledge, 2019.
- NAUSIA PIMOULIER, Amaia. “Las viudas y las segundas nupcias en la Europa Moderna: últimas aportaciones”. *Memoria y civilización* 9 (2006): 233-260.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina. *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*. Bologna: Il Mulino, 2008.
- *Breve storia della moda in Italia*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- & NICO OTTAVIANI, Maria Grazia, ZARRI, Gabriella (eds.). *Il velo in area mediterránea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo-primera Età moderna*. Bologna: Il Mulino, 2014.
- *A capo coperto. Storie di donne e di veli*. Bologna: Il Mulino, 2018.
- *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna*. Bologna: Il Mulino, 2020.
- OLIVERI KORTA, Oihane. “Mujer, casa y familia en el estamento hidalgo guipuzcoano del siglo XVI”. *Arenal* 13, no. 1 (2007): 39-59.
- OLSEN, Bjornar. “Scenes from a troubled engagement. Post-structuralism and Material Culture Studies”. En *Handbook of material culture*, coordinado por Christopher Tilley et alii, 85-102. Londres, SAGE Publications: 2006.
- ORDUNA PORTÚS, Pablo. “Aspectos de la cultura material de la nobleza en el norte del Ebro durante el Antiguo Régimen”, *BROCAR* 38 (2008): 65-98.
- ORLANDI, Angela. “Impalpabili e trasparenti: i veli bolognesi nella documentazione dantiniana”. En *Il velo in area mediterránea fra storia e simbolo. Tardo Medioevo-primera Età moderna*, editado por Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani y Gabriella Zarri, 307-324. Bologna: Il Mulino, 2014.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita & PÉREZ CANTÓ, Pilar. *Las edades de las mujeres*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2002.
- ORTEGO AGUSTÍN, Angeles. “El ámbito doméstico de las mujeres viudas en la sociedad madrileña del siglo XVIII”. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* (2008): [en línea].
- ÖZGÜLES, Muzaffer. *The women who built the Ottoman world. Female patronage and the architectural legacy of Gülnus Sultan*. Londres-Nueva York: I.B. Taurus, 2017.
- PADRÓN, Ricardo. *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

- PAGÈS POYATOS, Andrea. “El *Queenship* como modelo teórico de poder formal e informal aplicado a la nobleza: apuntes para una propuesta metodológica”. *Journal of Feminist, Gender and Women Studies* 5 (2017): 48-50.
- PALOS, Joan Lluís & CARRIÓ INVERNIZZI, Diana. *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en época moderna*. Barcelona: Centro de Estudios Europa hispánica, 2008.
- PARDO TOMÁS, José. “Ciencia y tecnología en la época de Felipe II”. *Mundo científico*, no. 196 (1998): 46-53.
- PASERO, Franco. “Giacomo Franco, editore, incisore e calcografo nei secoli XVI y XVII”, *La Bibliofilia* 37, no 8/10 (1935): 332-356.
- PAULICELLI, Eugenia. *Writing Fashion in Early Modern Italy. From sprezzatura to satire*. New York: Routledge, 2016.
- PEDRAZA, Manuel José, CLEMENTE, Yolanda y REYES, Fermín de los. *El libro antiguo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.
- PEIRCE, Leslie P. *The Imperial Harem. Women and sovereignty in the Ottoman Empire*. Nueva York: Oxford University Press, 1993.
- PELLEGRIN, Nicole. “Vêtements de peau(x) et de plumes: la nudité des indiens et la diversité du monde au XVIe siècle”. En *Voyager à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1983*, dirigido por Jean Céard y Jean-Claude Margolin, 509-530. París: Maisonneuve et Larose, 1987.
- “Le vêtement comme fait social total” en *Histoire sociale, histoire globale?* Christophe Charle (Paris: EHESS, 1993), 81-94.
- PEÑA DÍAZ, Manuel. “Élites y cultura escrita en la Barcelona del quinientos”. *MANUSCRITS* 14 (1996): 213-229.
- “Entrevista con Roger Chartier. Las revoluciones del libro y la lectura: del códice al hipertexto”. *Álabe*, no. 1 (junio 2010): 1-7.
- PERAITA, Carmen. “‘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)*. Vol. I, dirigido por José Luis Colomer y Amalia Descalzo Lorenzo, 291-318. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- PÉREZ, Isabel. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”. *Espacio Tiempo Y Forma* 17 (2004): 108-109.

- PÉREZ AMIGO, Julia. “Tatuaje y feminismo: la reconquista del cuerpo”. En *Investigación joven con perspectiva de género II*, editado por Marian Blanco y Clara Sainz de Baranda, 153-162. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, 2017.
- PÉREZ SAMPER, María Ángeles & FRANCO RUBIO, Gloria. “Mirar a la historia con otros ojos”. *Revista de Historia Moderna*, no. 30 (2012): 11-15.
- PERRY, Mary Elisabeth. “Moriscos, gender, and the politics of religion in 16th and 17th Century Spain”, *Chronica Nova* 32 (2016): 251-266.
- PETTEGREE, Andrew. *The Book in the Renaissance*, New Haven: Yale University Press, 2010.
- PIOLETTI, Antonio. “La filologia romanza e l’idea di Europa”. *Le forme e la Storia* 9, no. 1 (2016): 9-30.
- POMATA, Gianna. *Family and Gender in Early Modern Italy 1550-1796*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- PONS, Francesca. *Luca Bertelli: incisore, tipografo ed editore nella Venezia del secondo Cinquecento*. Venecia: Università Ca’Foscari, Trabajo final de máster, 2017.
- POSADA KUBISA, Luisa. “Sobre Bourdieu, el *habitus* y la dominación masculina: tres apuntes”. *Revista de Filosofía* 73, no.1 (2017): 251-257.
- PRESTA, Ana María. “Indígenas, españoles y mestizaje en la región andina”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, coordinado por Margarita Ortega, Asunción Lavrín y Pilar Pérez Cantó, dirigido por Isabel Morant, 555-582. Madrid: Cátedra, 2005. Vol. II, *El mundo moderno*.
- PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. “Los tratados del Arte del vestido en la España Moderna”. *Archivo Español de Arte*, no. 293 (2001): 45-66.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, editado por Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- RABASA, José, SATO, Masayuki, TORTAROLO, Edoardo & WOOLF, Daniel (eds.). *The Oxford history of historical writing, Volume 3: 1400-1800*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- RAINES, Dorit. “Entre rameau et branche. Deux modèles du comportement familial du patriciat vénitien”. En *Construire les liens de famille dans l’Europe moderne*,

- dirigido por Anna Bellavitis, Laura Casella y Dorit Raines, 125-152. Mont-Saint-Aignan: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.
- REOLON, Giorgio. “I costumi degli antichi romani negli Habiti di Cesare Vecellio”. *La Rivista di Engramma* 112 (2013): 58-123.
- REY CASTELAO, Ofelia. “Las mujeres en la Galicia de la Edad Moderna: algunas consideraciones sobre su estudio”. En *As voces de Clío: a palabra e a memoria da muller na Galicia*, editado por Carlos Andrés González Paz, 66-86. Santiago de Compostela: CSIC & Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2009.
- & RIAL GARCÍA, Serrana. *Historia de las mujeres en Galicia. Siglos XVI al XIX*. Vigo: Nigratea, 2009.
- “El trabajo de las mujeres rurales en la España Moderna. Un balance historiográfico, 1994/2013”. *Revista Historiografía* no. 22 (2015): 183-210.
- *El vuelo corto: mujeres y migraciones en la Edad Moderna*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2021.
- REYES SÁNCHEZ, Fermín de los. *La Cultura en el bolsillo. Historia del libro de bolsillo en España*. Gijón: Trea, 2018.
- RICHARDSON, Catherine. *Clothing Culture, 1350-1650*. Londres: Routledge, 2004
- RIELLO, Giorgio. “Velare e svelare: le donne ottomane e l’intransigenza europea” (secoli XVI-XVIII). En *Il velo in area mediterránea fra storia e símbolo. Tardo Medioevo-primera Età moderna*, editado por Maria Giuseppina Muzzarelli, Maria Grazia Nico Ottaviani y Gabriella Zarri, 175-180. Bolonia: Il Mulino, 2014.
- *Breve historia de la moda desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- & RUBLACK, Ulinka. *The right to dress. Sumptuary laws in a global perspective, c.1200-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- RIPPA BONATI, Maurizio & FINUCCI, Valeria, Eds. *Costumi e scene di vita del Rinascimento. Mores Italiae (1575)*. Padua: Biblos Edizioni de Cittadella, 2007.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La diferencia sexual en la Historia*. Valencia, Universidad de Valencia, 2005.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Magaly. “Ideas and practices of prostitution around the world”. En *The Oxford Handbook of the History of Crime and Criminal Justice*, editado por Paul Knepper & Anja Johansen, 1-30. Nueva York: Oxford University Press, 2016.

- RODRÍGUEZ SILGO, Alba. “La articulación de las clases sociales de la Monarquía Hispánica a través de las pragmáticas de los Austrias en el lujo y el vestir”. *Lope de Barrientos. Seminario de cultura* 10 (2017): 189-199.
- ROCHE, Daniel. “La cultura material a través de la historia de la indumentaria”. En *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodológicas recientes*, dirigido por Hira de Gortari y Guillermo Zermeño, 77-88. México: Centro de Estudios mexicanos y centroamericanos, 2000.
- ROHR, Zita Eva & BENZ, Lisa. *Queenship, gender and reputation in the Medieval and Early Modern West*. Palgrave MacMillan, 2016.
- ROACH-HIGGINS, Ellen & EICHER, Joanne B. “Dress and Identity”. *Clothing and Textiles Research Journal* 10 no. 4 (1992): 1-8.
- & Kim K. P. Johnson, *Dress and Identity* (Londres: Fairchild Books, 1995), 13-23.
- ROSA, Mario & VERGA, Marcello. *Storia dell’Età Moderna (1450-1815)*. Milán: Bruno Mondadori, 2000.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: SAGE Publications, 2001.
- ROSENTHAL, Margaret F. *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- & JONES, Ann Rosalind. *The Clothing of the Renaissance World. Europe, Asia, Africa, Americas*. Londres Thames & Hudson, 2008.
- “Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 39:3 (Otoño, 2009): 459-481.
- RUBIÉS, Joan Pau, “Imagen mental e imagen artística en la representación de los pueblos no europeos: salvajes y civilizados, 1500-1650”. En *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, compilado por Joan Lluís Palos y Diana Carrió Invernizzi, 327-358. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2008.
- “Texts, images and the perception of ‘savages’ in Early Modern Europe: What we can learn from White and Harriot”. En *European Visions: American Voices*, compilado por Kim Sloan, 120-130. Londres: British Museum Press, 2009.

- “The discovery of New Worlds and Sixteenth Century Philosophy”. En *Routledge Companion to Sixteenth-Century Philosophy*, coordinado por Henrik Lagerlund y Benjamin Hill, 54-82. Londres: Routledge, 2017.
- RUBLACK, Ulinka. *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- & Maria Hayward y Jenny Tiramani, *The First Book of Fashion: The Book of Clothes of Matthaeus and Veit Konrad Schwarz of Augsburg*. Londres: Bloomsbury, 2015.
- RUDLIN, John. *Commedia Dell'arte: An Actor's Handbook*. London: Routledge, 1994.
- RUIZ ÁLVAREZ, Raúl. *Andalucía y sus Gentes en el Civitates Orbis Terrarum (1572-1617)*. Granada: Universidad de Granada, trabajo final de máster, 2011.
- *Mirar al Morisco. Planteamientos, propuestas y reflexiones sobre el imaginario morisco en la Edad Moderna*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, Universidad Pablo de Olavide, trabajo final de Máster, 2013.
- “Todos son una: los moriscos en las imágenes del siglo XVI”. En *De nación morisca*, editado por Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez, 233-260. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020.
- & MOLINA FAJARDO, María Aurora, HIDALGO FERNÁNDEZ, Francisco. “Ganarse la Vida: conversaciones sobre género y trabajo” En *Ganarse la Vida. Género y trabajo a lo largo de los siglos*, coordinado por Raúl Ruiz Álvarez, María Aurora Molina Fajardo y Francisco Hidalgo Fernández, 25-42. Madrid: Dykinson, 2022.
- RUIZ ORTIZ, María. “Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (ss. XVI-XVIII)”. *Cuadernos de Historia Moderna* 39 (2014): 59-76.
- SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra. “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna”. *Anales de Historia del Arte* 21 (febrero 2011): 463-481.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- SAN VICENTE, José Ignacio & SANTOS YANGUAS, Juan. “Algunas consideraciones sobre las grabaciones de las monedas en el libro de Enea Vico *Le imaginni con tutti riversi trovati et le vite de gli imperatori tratte dalle medaglie et dalle historie de gli antichi*, (Venecia) 1548”. En *Actas del XIII Congreso Nacional de Numismática* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2005)

- SÁNCHEZ, Antonio. “Ciencia y cartografía en el mundo moderno: el dominio de la cultura visual”. *Asclepio. Revista de historia de la medicina y de la ciencia* LX, no. 1 (2008): 281-312.
- “La voz de los artesanos en el renacimiento científico: cosmógrafos y cartógrafos en el prelude de la nueva filosofía natural”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXVI no. 743 (mayo-junio 2010): 449-460.
- “Between imperial design and colonial appropriation: the Relaciones Geográficas de Indias and their pinturas as cartographic practices in New Spain”. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies* 9, no. 1 (2014): 1-20.
- SÁNCHEZ, Dolores. “Androcentrismo en la ciencia. Una perspectiva desde el análisis crítico del discurso”, en *Interacciones ciencia y género. Discursos y prácticas científicas de mujeres*, editado por María José Barral, 161-184. Barcelona: Icaria, 1999.
- “La construcción histórica del género: una operación discursiva”. En *Discurso, texto y traducción*, editado por Elvira Cámara y Dorothy Kelly, 205-243. Granada: AVANTI, 2005.
- SÁNCHEZ QUIRINO, Clara & BALLESTER REDONDO, Sergio. *Códice de trajes (Res/285). Libro de estudios* (Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019)
- SÁNCHEZ ROMERO, Margarita. “Desnaturalizando la subordinación. Entrevista con Margarita Sánchez Romero”. *ArkeoGazte*, no. 8 (2018): 183-189.
- “La construcción de los discursos sobre las mujeres en el pasado: las aportaciones de la arqueología feminista”. *pArAdigma* no. 22 (2019): 92-95.
- SANDOVAL VILLEGAS, Martha. “El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena”. En *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirigido por María Concepción de la Peña Velasco, Manuel Pérez Sánchez, María del Mar Albero Muñoz, María Teresa Marín Torres y Juan Miguel González Martínez, 1-18. Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- SARTI, Raffaella. *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa moderna*. Barcelona: Crítica, 2002.

- “Criados, servi, domestiques, gesinde, servants: for a comparative history of domestic service in Europe (16th-19th centuries)”. *Obradoiro de Historia Moderna* (2007): 9-39.
- & Bellavitis, Anna, Martini, Manuela. *What is Work? Gender at the crossroads of home, family and business from the Early Modern Era to the Present*. Nueva York, Berghahn Books, 2018.
- SCOTT, Joan W. “Gender: a useful category of historical analysis”. *The American Historical Review* 91, no. 5 (1986), 1053-1075.
- SEGALEN, Martine. *Antropología histórica de la familia*. Madrid: Taurus, 1992.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina. “Las mujeres y las guerras en las sociedades preindustriales”. En *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, coordinado por Mary Nash y Susanna Tavera García, 147-169. Madrid: AEIHM, 2003.
- “Las mujeres mediadoras, conciliadoras y/o constructoras de la concordia familiar”. *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, no. 33 (2019): [en línea].
- SERRANO NIZA, Dolores. *Vestir la casa: Objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco*. Madrid: CSIC, 2019.
- SERRERA, Ramón María. *La América de los Habsburgo (1517-1700)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2011.
- SILVERBLATT, Irene. “Mujeres del campesinado en el alto Perú bajo el dominio español”, en *Mujeres invadidas. La sangre de la conquista de América*, compilado por Verena Stolcke, 52-55. Madrid: Horas y Horas, 1993.
- SIMONS, Patricia. *A Cultural History of the Emotions in the Late Medieval, Reformation, and Renaissance Age*. Londres: Bloomsbury, 2019.
- SOLA CHAGAS LIMA, Eduardo “The maracá in the beginning of european contact: its role in tupinambá society as a religious token and musical instrument”. *Revista Música Hodie* 15, no. 2 (2016), 234-249.
- SOLÁNS SOTERAS, María Concepción. *La moda en la sociedad aragonesa del siglo XVI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.
- SPILLERS, Hortense. “Mama’s baby papa’s maybe: an American Grammar Book” *Diacritics* 17 (1987): 64-81.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?” *Orbis Tertius* 3, no. 6 (1998): 175-235.
- STALLAERT, Christiane. *Etnogénesis y etnicidad en España. Una aproximación histórico-antropológica al casticismo*. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 1998.
- STANLEY, Amy. *Selling Women: Prostitution, Markets, and the Household in Early Modern Japan*. Oakland: University of California Press, 2012.
- STOLKE, Verena. “¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad?”. *Política y cultura*, no 14 (2000): 25-60.
- STOREY, Tessa. “Clothing Courtesans: fabrics, signals and experiences”. En *Clothing Culture 1350-1650*, editado por Catherine Richardson, 95-107. Londres: Routledge, 2016.
- STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of looking. An introduction to visual culture*. New York: Oxford University Press, 2009.
- TAL, Guy. “Saint or sinner? Enea Vico’s Old Woman with a distaff after a drawing by Parmigianino”. *Source. Notes in the History of Art* 38, no. 3 (2019): 143-157.
- TALPADE MOHANTY, Chandra. “Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses”. *Boundary 2* 12/13, no. 3 – no.1(1984): 333-358.
- TILLEY, Chris, KEANE, Webb, Küchler, Susanne, ROWLANDS, Mike & SPYER, Patricia. *Handbook of material culture*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2013.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita. “‘Donde se rrecogen las mujeres herradas yncontinentes’. Prostitución: acción y represión social en el Antiguo Régimen”. En *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*, coordinado por María José Pérez Álvarez y María Marta Lobo de Araújo, 299-330. León: Unidad de Publicaciones de la Universidad de León, 2014.
- “Miradas a la maternidad en la Edad Moderna (siglos XVI-XVII)”, en *Mujeres en riesgo de exclusión social. Una perspectiva transnacional*, coordinado por Óscar Fernández Álvarez, 335-343. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España, 2016.
- TRAUB, Valerie. *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- “History in the Present Tense: Feminist Theories, Spatialized Epistemologies, and Early Modern Embodiment”, en *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*, editado por Merry Wiesner-Hanks, 15-53. Nueva York: Routledge, 2019.
- *Thinking sex with early moderns*. Pensilvania: University of Pennsylvania Press, 2016.
- URQUIJO IBARRA, Julio de. “Sobre el tocado corniforme de las mujeres vascas”. *Revista Internacional de Estudios Vascos* 13, no. 4 (1922): 1-12.
- URQUÍZAR HERRERA, Antonio & CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Renacimiento*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2017.
- USUNÁRIZ GARAYOA, Jesús M^a. “Nacer en el Antiguo Régimen: el ritual del parto en la Europa Occidental”. *Memoria y civilización* 2, (1999): 329-337.
- VEGA, Alejandra. “Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): [en línea].
- VIGIL, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1986.
- VINCENT, Bernard. “Paseos por los estudios moriscos”. En *De nación morisca*, editado por Margarita Birriel Salcedo y Raúl Ruiz Álvarez, 13-33. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020.
- VICENTE, Elsa, Coord. *Moda. Historia y estilos*. Londres: DK. Penguin Random House, 2021.
- WARNER, Lynda & CAVALLLO, Sandra *Widowhood in Medieval and Early Modern Europe*. Nueva York: Routledge, 1999.
- WELTERS, Linda & LILLETHUN, Abby. *Fashion History: a global view*. Londres: Bloomsbury, 2018.
- WESSON, Cameron B. “America in 1492”. En *The Oxford handbook of American Indian history*, editado por Frederick E. Hoxie, 17-40. New York: Oxford University Press, 2016.
- WHAT, Gary. *Dress, law and naked truth: a cultural study of fashion and form*. Londres: Bloomsbury, 2013.
- WHELCH, Evelyn. *Fashioning the Early Modern: Innovation in European Dress, Textiles and Fashion, 1400-1800*. Edimburgo: Pasold Research Fund, 2017.

- WIESNER-HANKS, Merry E. *Christianity and sexuality in the Early Modern World. Regulating desire, Reforming practice*. Londres: Routledge, 2000.
- & Monica Chojnacka. *Ages of Woman, Ages of Man: Sources in European Social History, 1400-1750*. Nueva York: Routledge, 2002.
- *Gender in History. Global perspectives*. Malden-Oxford-West Sussex, Blackwell Publishing, 2011.
- *Early Modern Europe (1450 – 1789)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- *Women and Gender in Early Modern Europe. New approaches to European History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- WOOLISCROFT RHEAD, George. *History of the fan*. Londres: Kegan Paul, Trench, Tübner & Co., 1910.
- YUVAL-DAVIS, Nira & STASIULIS, Daiva. Londres: Sage Books, 2012.
- ZAMORA CALVO, María Jesús. “*In virum mutata est*. Transexualidad en la Europa de los siglos XVI y XVII”. *Bulletin Hispanique* 102-2 (2008): 431-447.
- ZELAYA, Waldo Jordán. “El aqsu: su permanencia después de 500 años”. *Textos Antropológicos* 14, no. 1 (2003): 77-86.
- ZEMON DAVIS, Natalie. *León el africano: un viajero entre dos mundos*. Valencia: Universitat de València, 2008.
- ZILFI, Madeline C. “Women, minorities and the changing politics of dress in the Ottoman Empire, 1650-1830”. En *The right to dress. Sumptuary laws in a global perspective, c.1200-1800*. Giorgio Riello y Ulinka Rublack, 399-413. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

FONDOS CONSULTADOS

Fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España (España)

Fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Bolonia (Italia)

Fondo antiguo de la Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia (Italia)

Fondo antiguo de la Biblioteca Nacional Central de Roma (Italia)

CATÁLOGOS DIGITALES

Biblioteca Estatal de Baviera: <https://www.bsb-muenchen.de/en/>

Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>

British Library: <https://www.bl.uk/catalogues-and-collections/digital-collections>

Biblioteca del Museo Rijks:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio?ii=3&p=0&from=2023-05-08T14%3A17%3A12.0035673Z>

Gallica-BnF: <https://gallica.bnf.fr/accueil/es/content/accueil-es?mode=desktop>

EDIT16, Censimento Nazionale delle Edizioni Italiane del XVI Secolo:

<https://edit16.iccu.sbn.it/>

WorldCat: <https://www.worldcat.org/es>

OTROS RECURSOS EN LÍNEA

Bloshka: <http://bloshka.info>

Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/>

MET. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: <https://www.metmuseum.org/>

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: <https://www.museothyssen.org/>

Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology:

<https://library.si.edu/digital-library/author/smithsonian-institution-bureau-american-ethnology>

The New York Public Library: <https://www.nypl.org/>

TLIO, Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>

TRECCANI, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani:

<https://www.treccani.it/>

Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

GLOSARIO DE TÉRMINOS

- Abullonadas:** mangas del traje con aberturas por las que sobresalían bullones o bucles de camisa. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 456.
- Acuchillados:** aberturas que se hacían en la indumentaria en el siglo XVI que permitían ver los forros de los interiores. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 456.
- Alcorque:** calzado con suela de corcho, similar al chapín, cuyo origen se remonta a época hispanorromana. Podían utilizarse junto a otras tipologías de calzado o directamente sobre las calzas. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 457.
- Almalafa:** manto que usaban las mujeres moriscas. Según las descripciones la almalafa siempre es blanca, fabricada en lino, seda o algodón. También podría decorarse con cenefas de distintos materiales de diversa calidad. **Fuente:** BERNIS (1962), 75.
- Balzo:** El balzo fue un tocado femenino muy de moda entre las nobles italianas durante las primeras décadas del siglo XVI. Tenía forma de rosquilla, siendo una gran rosca de brocado o terciopelo, fijándose con redecillas o cintas, pero visto de frente se parecía a un turbante, aunque normalmente se usaba hacia atrás, exponiendo el cabello, a diferencia del turbante. **Fuente:** Wikipedia [https://es.wikipedia.org/wiki/Balzo_\(tocado\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Balzo_(tocado))
- Borceguíes:** calzado de origen morisco, de cuero o de bandana, muy flexible, que cubría el pie y la pierna hasta la rodilla. Podía utilizarse con otro calzado o podía reforzarse su suela. **Fuente:** BERNIS (1962), 79.
- Bragueta de armar:** el origen de la bragueta fue el triángulo de tela que unió las perneras de las calzas a finales del S. XV cuando los jubones se acortaron. Al poco se le empezó a añadir relleno y ello dio lugar a una pieza abultada y sugestiva que no tardó en ponerse de moda entre el atuendo masculino. **Fuente:** VICENTE (2021), 89.
- Burato:** los buratos forman una familia de la sedería que sigue a la de los rasos y antecede inmediatamente a la de los tafetanes. No eran exclusivamente de seda, también podía ser de seda el pie y de lana la trama. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 101-102.
- Calcografía:** arte de grabar en láminas metálicas con objeto de conseguir mediante estampación lo grabado; estampa obtenida mediante calcografía. **Fuente:** RAE
- Calzas:** prenda preferentemente masculina que cubría las piernas y parte del cuerpo hasta la cintura, donde se sujetaba al jubón por medio de las agujetas. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 461.
- Camauro:** gorro de terciopelo rojo con ribete blanco de armiño tradicionalmente llevado por el Papa. **Fuente:** Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/Camauro>

- Cambray:** fino lienzo que pareció ser dominante respecto a la ropa interior de lujo. El cambray se tejía de lino cultivado en los Países Bajos. Cambiar la *holanda* por el cambray era una señal evidente de lujo. Tuvo gran protagonismo a finales del XVI e inicios del XVII y posteriormente sería imitado en Francia. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 201-201.
- Chapín:** calzado femenino de lujo, sin talón, con gruesa suela de corcho, que alcanzaba a veces extraordinaria altura. Se confeccionaba en seda y oropel, y hasta se decoraba con joyas. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 463.
- Ciambellotto / camelloto / chamelote:** Tejido hecho de pelo de camello y filos de oro. Originario de Asia Menor. Se introduce en occidente a finales del S. XIII por los venecianos. En el siglo XVI su imitación estaba bastante extendida **Fuente:** GUÉRIN DALLE MESE (1998), p.72. En castellano encontramos su variante como *chamelote*, recogida por GARCÍA HERRERO (2014b), 87.
- Cofia:** tocado de tela o de red, que envolvía el cabello, y que, a diferencia de la toca, exigía un trabajo de confección para tomar forma. Un tipo de tocado usado más por las mujeres que por los hombres. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 463.
- Corpiño / corpecico:** cuerpo interior que equivalía al jubón masculino. Podía tener mangas. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 464.
- Cuerpo:** especie de jubón, realizado con tejido de lana de vivos colores, adornado con pasamanerías y terciopelo. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 465.
- Edición:** es la unidad básica del libro durante el periodo de la imprenta manual. Se puede definir como el conjunto de ejemplares de una obra que han sido impresos con la misma composición tipográfica. Todos los ejemplares son idénticos en cuanto a la distribución de las letras y de los espacios en blanco. **Fuente:** PEDRAZA, CLEMENTE, & REYES (2003), 251.
- Escarpines:** funda de lienzo que se pone sobre el pie debajo de la calza. Miguel Herrero García ofrece la misma definición que Bernis, siguiendo a Covarrubias. Se trataría de una especie de calcetines que facilitaba el mantenimiento de las calzas y su limpieza por más tiempo. **Fuente:** BERNIS (1962), 88-89
- Faldilla:** falda interior que se puede ver cuando se recogían en la cintura las faldas de la saya. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 465.
- Fernandina:** tejido de lana que se fabricaba en Toledo. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 156
- Filigrana:** es la huella de identificación del papel **Fuente:** PEDRAZA, CLEMENTE, & REYES (2003), 143.
- Flabelos:** Un flabelo (latín: *flabellum*: abanico, de *flabrum*: soplo del viento; plural: *flabella*) es un abanico grande con mango que se usa ante un personaje. **Fuente:** <https://es.wikipedia.org/wiki/Flabelo>
- Fondo antiguo:** el conjunto de libros antiguos que posee una biblioteca. **Fuente:** PEDRAZA, CLEMENTE, & REYES (2003), 265.
- Gorguera:** adorno del pecho y cuello de la mujer, según Sebastián Covarrubias. Solían ser de tela muy fina casi transparente y asomaban por los grandes escotes de los vestidos. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 467.

Gable (tocado): efecto de tocado o manto en punta. Dicho efecto se conoce como *gablete*, por asimilación lingüística, ya que este término hace referencia al remate o frontón gótico apuntado. Técnicamente, se conseguía con el anclaje de un alambre como base a la tela. Fuente; VICENTE (2021), 86.

Gregüescos: calzones masculinos cortos y abombados. Se relacionan con la indumentaria cortesana masculina. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 468.

Griñón: Un griñón o toca es una prenda de vestir femenina que se usa alrededor del cuello y del mentón, y que usualmente cubre la cabeza. El griñón puede ser almidonado, plegado y doblado de maneras preestablecidas, incluso soportado con alambre o con un marco de mimbre. **Fuente:** [https://es.wikipedia.org/wiki/Gri%C3%B1%C3%B3n_\(prenda_de_vestir\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Gri%C3%B1%C3%B3n_(prenda_de_vestir))

Hábito: además de significar, tal y como se lee en el Diccionario de la Lengua, “el vestido que trae casa uno según su estado y condición”, hábito fue el nombre de una prenda femenina con caracteres propios. Era éste un traje holgado, acampanado y despegado, fruncido en el borde del escote, podía o no tener mangas. Era un traje femenino muy utilizado durante la segunda mitad del siglo XV y primer cuarto del siglo XVI, sobre todo cuando se vestía de luto. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS, p. 468.

Habitus: un término popularizado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu para describir las disposiciones inconscientes, las estrategias de clasificación y las tendencias que forman parte del sentido del gusto y las preferencias de un individuo por el consumo cultural. En este modelo, el gusto por la música, la decoración, el arte, la moda, etc., están todos conectados y todos se derivan de la posición de clase, los antecedentes educativos y el contexto familiar. Según Bourdieu, estos sistemas de valores no son idiosincrásicos de cada individuo, sino que se derivan de la posición social, los antecedentes educativos y el estatus de clase de cada uno. Por lo tanto, las diferentes clases sociales tienen diferentes hábitos con gustos y estilos de vida distintos. **Fuente:** STURKEN & CARTWRIGHT, p. 443.

Holanda: era el prototipo de los lienzos más finos que servían para camisas, sábanas y mantelerías de la gente pudiente. Vendría de Holanda, aunque también podría haberse confundido Holanda con todo Flandes, ya que en ocasiones se relacionaba con el tejido de cambray, similar, pero de mayor finura. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 219.

Jubón: aparece y se utiliza ya en el siglo XIV en Europa occidental como prenda masculina de moda. Se ponía sobre la camisa, cubriendo la parte superior del cuerpo hasta la cintura, donde se sujetaba a las calzas con agujetas. Para darle rigidez se forraba con varios lienzos y así modelaba el torso según la moda. El jubón quedaba oculto por los otros vestidos de encima; sus partes visibles eran el “collar” tieso y duro, y las mangas. Para conseguir que el collar quedase rígido se forraba con varios lienzos y se engrudaba [sinónimo de encolar] Era una prenda costosa y de difícil hechura. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 469.

- Lana:** pelo de oveja o de otros animales que se hila y sirve para tejer. Fuente: RAE <https://dle.rae.es/lana>
- Lechuguillas:** cuellos y puños de camisa almidonados y rizados, frecuentes durante el siglo XVI sobre todo en tiempos de Felipe II. Esta moda decayó a principios del XVII. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 469.
- Lienzo:** tejido fabricado en hilo, lino o algodón. Bajo la etiqueta genérica lienzo se comprenden muchos tipos diferentes, que se especifican por el nombre del país donde se fabricaban. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 186.
- Lino:** tejido confeccionado a partir de las fibras del lino. las fibras de dicha planta fueron de las primeras utilizadas por la humanidad para vestirse.
- Manto:** el manto era la prenda genuinamente española que la mujer echaba sobre sus hombros y cabeza para salir de casa conservando su incógnito **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014a), 306.
- Marlota:** traje de encima morisco, muy rico, holgado y despegado del cuerpo. **Fuente:** BERNIS (1962), p. 97.
- Medias Calzas:** se usaban para cubrir las piernas. En el caso de las moriscas las vemos arrugadas hasta la rodilla. **Fuente:** BERNIS (1962), 97.
- Ormesino / ormesí:** tejido de seda de calidad inferior al chamelote a juzgar por los precios. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 122.
- Paño:** tela de lana fabricada en distintas calidades. Los más apreciados se fabricada en Flandes, Francia y España, siendo la española una de las más requeridas. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 473.
- Patrón:** En costura el patrón remite a los modelos en papel, cartón o tejido que se utilizan para marcar en el tejido, antes de cortar, las distintas piezas que conforman una prenda de vestir. Las primeras “trazas” impresas las encontramos, en el siglo XVI, en la obra del Juan de Alcega de 1580, y continúa en los tratados de sastrería a lo largo de los dos siglos siguientes. **Fuente:** *Glosario del Traje* del Museo del Traje de Madrid <https://www.facebook.com/hashtag/glosariodeltraje>
- Raso:** tela muy brillante de seda, cuya técnica de fabricación consiste en un distanciamiento de los puntos de ligamento, dejándose ver de un lado la trama y del otro la urdimbre. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 474.
- Saya:** en los siglos XII y XIV denominaba tanto un vestido femenino como masculino. A partir de la segunda mitad del siglo XV, se estableció la distinción entre sayo, nombre de prenda masculina, y saya, nombre de traje de mujer. La saya era el primer traje que vestía la mujer sobre la ropa interior, o sobre las prendas semi-interiores, como corsés, corpiños y faldillas. La saya se vestía a cuerpo o con otras prendas encima. Su corte y su aspecto fueron variando a tenor de la moda. Fuente: SOLÁNS SOTERAS (2009), 475. Más adelante la saya se divide en dos piezas, que compondrían la falda y el corpiño, pero en conjunto se continuaría denominando saya a este tipo de vestimenta. A su vez, también se denominaría saya solo a la falda. Fuente: GARCÍA HERRERO (2014a), 286-293.
- Seda:** es la más brillante y suave de todas las fibras naturales. Se confecciona a partir del hilo producido. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), 476.

Silla gestatoria: se denomina silla gestatoria a una silla provista de dos travesaños para ser llevada en hombros. Era usada para llevar en procesión al papa en ciertas ceremonias solemnes, de manera que la multitud pudiera verlo. Tras ella marchaban los *flabelos*. **Fuente:** https://es.wikipedia.org/wiki/Silla_gestatoria

Sotana: traje eclesiástico. Vestidura abotonada por delante de arriba abajo, con cuello de tirilla, que usaban los clérigos y otros eclesiásticos. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS, p. 477.

Sottana: de *sotto*, debajo. Cuando aparece fuera del contexto religioso se entiende como aquella prenda o vestido de abajo. **Fuente:** <http://etimologias.dechile.net/?sotana#:~:text=La%20sotana%20de%20los%20cl%C3%A9rigos,pusiese%20un%20abrigo%20por%20encima.>

Tejadillo: especie de visera que cae sobre la frente. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014a), 307.

Terciopelo: tipo de tejido de seda, velludo, tupido y suave al tacto. **Fuente:** GARCÍA HERRERO (2014b), 33

Toca: tira larga y estrecha destinada a ser enrollada en torno a la cabeza a modo de turbante, por hombres y mujeres; y las propiamente femeninas, cortadas como semicírculo o rectángulo, con que se cubrían el cabello y el cuello. Las tocas fueron siempre tocados de telas ligeras y finas cortadas en forma muy sencilla **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS (2009), p. 478.

Triregnum: tiara papal. **Fuente:** Wikipedia https://es.wikipedia.org/wiki/Tiara_papal

Verdugado: nombre que se daba a la falda donde iban cosidos los verdugos. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS, 479.

Verdugos: aros de una materia algo rígida que se cosían en las faldas para armarlas y darles forma acampanada. **Fuente:** SOLÁNS SOTERAS, 479.

Xilografía: arte de grabar en madera; impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabadas. **Fuente:** RAE.

Zaragüelles: prenda como el calzón, que unas veces llegaba hasta la rodilla y otras hasta el tobillo. Posiblemente los cristianos en un principio llamaron zargüelles a los calzones de lienzo tomados por los moros – la voz *sarawil* como nombre de una especie de pantalón existía ya entre los musulmanes andaluces del siglo X. Esta prenda también es recogida por Herrero García quien distingue dos clases, los andaluces-levantinos, blancos y de lino; y los castellanos, de raso leonado. **Fuente:** HERRERO GARCÍA (2014a), 186

Zuecos: calzado de suela de corcho que como los chapines podía tener gran altura. **Fuente:** BERNIS (1962), 110.

ÍNDICE DE TABLAS

Capítulo 2.

Tabla 1.2. *Relación de libros de trajes y fondos antiguos conocidos hasta la fecha entre 1562 y 1614.*

Tabla 2.2. *Libros de trajes del fondo antiguo de la Biblioteca Nacional Española.*

Tabla 3.2. *Libros de trajes en los fondos italianos seleccionados.*

Capítulo 3.

Tabla 1.3. *Términos relativos al estado civil de las mujeres en los libros de trajes con distinción latín-italiano en los libros de trajes seleccionados.*

Tabla 2.3. *Términos para nombrar a las doncellas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados.*

Tabla 3.3. *Términos para nombrar a las casadas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados.*

Tabla 4.3. *Términos para nombrar a las viudas con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados.*

Tabla 5.3. *Términos relativos al ciclo vital de los varones en los libros de trajes con uso y ejemplos por autores en los libros de trajes seleccionados.*

Tabla 6.3. *Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo con uso por autores en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 7.3. *Términos relativos al estatus de nobleza en el contexto europeo con uso por autores en los libros de trajes seleccionados (mujeres).*

Tabla 8.3. *Términos relativos a otros cargos de relevancia en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 9.3. *Términos relativos al clero en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 10.3. *Términos relativos al ámbito militar en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 11.3. *Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en el contexto Otomano en los libros de trajes seleccionados (Varones).*

Tabla 12.3. *Términos relativos al ámbito político, religioso y militar en el contexto asiático y americano en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 13.3. *Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 14.3. *Términos relativos a la población urbana en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (mujeres).*

Tabla 15.3. *Términos relativos a la población marginal en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 16.3. *Términos relativos a la población marginal en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (mujeres).*

Tabla 17.3. *Términos relativos al campesinado en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 18.3. *Términos relativos al campesinado en el contexto europeo en los libros de trajes seleccionados (mujeres).*

Tabla 19.3. *Tabla de términos relativos a factores raciales o étnico-religiosos en los libros de trajes seleccionados (varones).*

Tabla 20.3. *Tabla de términos relativos a factores raciales o étnico-religiosos en los libros de trajes seleccionados (mujeres).*

Capítulo 6.

Tabla 1.6. *Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes a la Monarquía Hispánica en los libros seleccionados.*

Tabla 2.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Ferdinando Bertelli, Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti (1563).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 3.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Bartolomeo Grassi, Dei veri ritratti degli'habiti di tutte le parti del mondo (1585).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 4.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Pietro Bertelli, Vols. I y II (1594-1596).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 5.6. *Estampas referentes a la Monarquía Hispánica en el libro de trajes de Cesare Vecellio Habiti Antichi et Moderni di Tutto il Mondo (1598).* Ejemplar de la BNE.

Capítulo 7.

Tabla 1.7. *Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes al Imperio Otomano en los libros seleccionados.*

Tabla 2.7. *Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Ferdinando Bertelli, Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante hac aediti (1563).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 3.7. *Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Pietro Bertelli Diversarum nationum habitus centum (1594/1596).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 4.7. *Estampas referentes al Imperio Otomano en el libro de trajes de Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni (1598).* Ejemplar de la BNE.

Capítulo 8.

Tabla 1.8. *Número de estampas, figuras y porcentajes representativos de varones, mujeres e individuos infantiles referentes al continente americano en los libros seleccionados.*

Tabla 2.8. *Estampas referentes al continente americano en el libro de trajes de Pietro Bertelli Diversarum nationum habitus centum Vol. I y II (1594).* Ejemplar de la BNE.

Tabla 3.8. *Estampas referentes al continente americano en el libro de trajes de Cesare Vecellio, Habiti antichi et moderni (1598).* Ejemplar de la BNE.

RELACIÓN DE TOPÓNIMOS

A

Adrianópolis (Edirne)
África
Alemania
Alepo
Alsacia
Amatriciana (Región del Lacio)
América
Amberes
Anatolia
Ancona
Andelat
Aquisgrán
Arábica (Península)
Arienzo
Armenia
Augsburgo
Austria
Aviñón

B

Baden
Bamberg
Barbaria
Bavaria
Baviera
Beirut
Bélgica
Belluno
Besanzón
Bilbao
Bjarm
Blamont
Bohemia
Bolonía
Borgoña
Bourges
Brabante

Brandeburgo

Brescia

Brunswick

C

Cairo (El)

Canarias (Islas)

Cantabria

Calabria

Carmania

Carrara

China

Colonia

Conegliano

Congo (El)

Constantinopla

Constanza

Creta

Croacia

Crodne

Cuzco

D

Dalmacia (Croacia)

Dondracho

Damasco

Danzig

E

Emden

Emilia Romana

Epiro

Escania

Eslavonia

España

Estados Pontificios

Etiopía

Etruria

F

Ferrara

Finlandia

Flandes

Florida

Florenxia

Francia

Frankfurt

Friuli

G

Gaeta

Gaiabea

Gallia

Galicia

Génova

Germania

Gran Bretaña

Granada

Grecia

H

Hagen

Helvetia

Hispania

Holanda

Hungría

Hungría (Reino)

I

Imperio Otomano

Inglaterra

India

Indias Orientales

Sacro Imperio

Ischia

Italia

J

Japón

Jerez de la Frontera

L

Laponia

Liguria

Lippe

Lituania

Livellandia

Livonia

Lombardía
Londres
Lorena
Lotharingia
Lubeca
Luchtenberg

M

Macedonia
Maguntia
Malta
Mantua
Mauritania
Mesina
Metz
México
Middelburgo
Milán
Mitilene
Molucas (islas)
Monferrato
Moravia
Moscú
Moscovia

N

Nápoles
Nápoles (Reino)
Navarra
Noto
Noruega
Núremberg

O

Orleans

P

Padua
Países Bajos
Países Nórdicos
Palatinado
Pamplona
París

Parma
Península Arábiga
Pera
Persia
Perú
Perugia
Piamonte
Pisa
Polonia
Portugal
Prusia
R
Ragusa
Ragusa (Dubrovnik)
Ratisbona
Reinbek
Rodas
Roma
Rusia
S
Sabaudia
Sajonia
Salzburgo
Santander
Savonia (Finlandia)
Sélestat
Sicilia
Siena
Silesia
Siria
Stromberg
Schwarzenberg
Suabia
Suecia
Suiza
T
Tsalónica
Tirol
Toledo
Toscana

Transilvania

Trípoli

Tremisen

Treviso

Turín

Turingia

U

Ulm

V

Valmont

Velia

Velite

Venecia

Véneto

Verona

Verdún

Vicenza

Virginia

AGRADECIMIENTOS

Resulta difícil escribir unos agradecimientos haciendo mención a todas aquellas personas que, de uno u otro modo, han sido parte de mi recorrido durante estos años. Pero aún así, no quería cerrar esta investigación sin dedicar unas palabras a quienes me han acompañado incondicionalmente y me han ayudado para que todo saliese adelante.

Quiero agradecer a mis padres, Mati y José. Por permitirme el tiempo, el lugar y los medios, por apoyarme siempre en mis decisiones, a pesar de las buenas o malas circunstancias. Sin vosotros, este sueño de “hacer la tesis” habría sido imposible.

A mi hermana Lucía, porque ha sido el faro que ha iluminado este camino, en el que en numerosas ocasiones dejé de creer en mí misma y en todas las ocasiones me devolviste la fe. Por estos últimos meses de frenético trabajo, por ser mi consejera y mi ayudante revisora de imágenes. Gracias siempre.

A Antonio, por ser el mejor compañero que jamás hubiese deseado tener a mi lado. El pilar que me mantiene serena, mi mar en calma. Gracias por tu apoyo, tu amor incondicional, tu ayuda y las largas charlas de reflexiones, pues sabes que hay mucho de ellas aquí escrito.

A Raúl, amigo y compañero de fatigas, mi ejemplo a seguir. Gracias por todo lo que puedo aprender contigo. Es un privilegio tenerte a mi lado.

A mi prima Ana, por su ayuda y disposición, por materializar mis ideas en la preciosa portada que antecede este trabajo. Gracias también por tu amistad y por el tiempo que podemos compartir juntas.

A mis amigas, Cristina y Marta, por acompañarme en este viaje, por darme ánimos y por aceptar mis ausencias.

A las profesoras de la Universidad de Bolonia, especialmente a Gilberta Golinelli, quien me acogió como tutora en mi estancia de doctorado, y sin la cual, muchas de las gestiones necesarias para llevar a cabo esta tesis no habrían salido adelante. Gracias de corazón.

A las profesoras del Instituto Universitario de investigación de Estudios de las Mujeres y de Género de la Universidad de Granada, a los compañeros del Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y La Alpujarra, a los compañeros del Proyecto TRAMA y las compañeras del Grupo de Investigación HUM603 en Estudios de las Mujeres.

Y por supuesto, gracias a Margarita Birriel. Ha sido un verdadero honor tenerte como guía durante estos años. Gracias por ser mi maestra y mi amiga, por haber depositado tu confianza en mí, y permitir que mis ideas se materializaran. Por tu dedicación y esfuerzo para que este trabajo saliese adelante. Nunca podré agradecerlo lo suficiente.

Rebeca
En Antequera, a 12 de mayo de 2023

Estudiar la diferencia y su conceptualización en el siglo XVI como elemento vertebrador de la sociedad durante la Edad Moderna en Europa es sin duda una cuestión compleja que entraña múltiples condicionantes. Sin embargo, contamos con algunas fuentes que documentan de primera mano la manera en que esta diferencia es construida, tanto desde términos ontológicos como epistemológicos. Bajo el título de la presente tesis doctoral, *Documentar la diferencia: hábito e identidad en la Europa del Renacimiento*, hemos pretendido solventar distintos interrogantes en torno a la construcción material y simbólica de la diferencia en el discurso normativo del siglo XVI. Esta tarea ha sido llevada a cabo mediante el estudio del libro de trajes renacentista, una tipología documental en la que encontramos un conjunto de figuraciones humanas distinguidas principalmente por su indumentaria, que nos permiten llevar a cabo una lectura compleja de los cuerpos tal y como se entienden desde un posicionamiento muy específico: la Europa del Renacimiento.

2023



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

