



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La moda española a través de los retratos de corte de
Velázquez (1623-1660)

Spanish fashion throughout Velázquez's court portraits
(1623-1660)

Autora

Inés Viaña Morato

Directora

Dra. Carolina Beatriz Naya Franco

Grado en Historia del Arte.

FACULTAD FILOSOFÍA Y LETRAS.

Curso 2020-2021. Septiembre 2021.

ÍNDICE

1.- Resumen.	4
2.- Elección y justificación del tema.	4
3.- Objetivos.	4
4.- Estado de la cuestión.	5
4.1.- Libros generales y monográficos.	6
4.2.- Artículos de revistas.	7
4.3.- Recursos en red.	8
5.- Metodología aplicada.	8
5.1.- Recopilación bibliográfica.	8
5.2.- Consulta de fuentes gráficas.	9
5.3.- Informatización de la información.	9
5.4.- Redacción del trabajo.	9
6.- Desarrollo analítico.	10
6.1.- Velázquez como retratista en la corte de Felipe IV: llegada a Madrid tras su aprendizaje con Francisco Pacheco.	10

6.2.- La indumentaria masculina en los retratos de corte Velázquez.	11
6.2.1.- Valonas y golillas.	13
6.2.2.- El peinado.	15
6.2.3.- Trajes largos.	16
6.2.4.- La influencia francesa.	18
6.3.- La indumentaria femenina en los retratos de corte Velázquez.	18
6.3.1.- De los últimos verdugados al guardainfantes.	19
6.3.2.- Cuellos y valonas.	23
6.3.3.- El peinado.	24
7.- Conclusiones.	26
8.- Agradecimientos.	28
9.- Apéndice gráfico.	29
10.- Bibliografía.	48
11.- Webgrafía.	50

1.- Resumen.

En este presente Trabajo Fin de Grado nos centraremos en el estudio de la moda del siglo XVII, momento en el que en España se forja un estilo absolutamente propio, y utilizaremos para analizarla los retratos del pintor sevillano Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660); concretamente estudiaremos la indumentaria cortesana, tanto masculina como femenina, que queda reflejada en las obras realizadas por el pintor entre los años 1623, cuando realiza su segundo y definitivo viaje a Madrid y comienza a trabajar como pintor real para Felipe IV, hasta su muerte, en el año 1660.

2.- Elección y justificación del tema.

La elección de este tema responde a un doble interés personal, por un lado la pintura barroca española; y por otro lado la moda histórica, siendo la indumentaria del siglo XVII en España una de las más atractivas de Europa. Pese a que en el siglo XVII la pauta en moda vendrá marcada por Francia y Holanda, es el momento en el que en España se configura un estilo totalmente propio, que decaerá con Felipe V, con quien se introducirá en nuestro país la moda francesa sin cortapisas.

Ese estilo hispánico propio queda perfectamente reflejado en los retratos de uno de los pintores más importantes del Barroco, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, quedando así conjugados estos dos intereses.

3.- Objetivos.

En este Trabajo, nos centrarnos en el análisis de la moda principalmente cortesana del siglo XVII, utilizando como documento las obras del pintor Diego de Velázquez, que realiza en la corte de Felipe IV desde 1623, hasta su muerte, en 1660. Por tanto, responde a los siguientes objetivos:

1. Realizar un aproximación a la tipología de retrato áulico que vamos a tratar y del que Diego Rodríguez de Silva y Velázquez va a ser el máximo representante.

2. Conocer la indumentaria española en la corte de Felipe IV, desde donde se daba la pauta para el vestir cortesano y de la burguesía mercantil con mayores recursos.

3. Conocer, tanto los precedentes como en lo que derivan, las nuevas modas que surgen en la corte de Felipe IV.

4. Utilizar los retratos de Velázquez para ver esa evolución de la indumentaria y comprenderla mejor.

5. Valorar la moda, no como algo puramente estético y superficial, sino como documento histórico, ya que nos habla del protocolo, del ceremonial, de las costumbres, la economía, la política y en general del espíritu de una época.

4.- Estado de la cuestión.

Este apartado recoge y analiza los principales estudios que se han publicado hasta el momento sobre la moda del Barroco y concretamente la moda en los retratos de Velázquez. Para ello, seguiremos el siguiente orden:

4.1.- Libros generales y monográficos.

4.2.- Artículos en revistas.

4.3.- Recursos en red.

4.1.- Libros generales y monográficos.

Libros y capítulos monográficos: Diego Velázquez y la moda en la pintura de Velázquez.

Sobre Diego Velázquez destacamos el libro de Jose Manuel Cruz Valdovinos, *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano* (2011), por afrontar de manera profunda su vida y obras siguiendo un orden cronológico, utilizando la etapa sevillana y la madrileña para nuestro trabajo.

En cuanto a la moda en los retratos de Velázquez, debemos destacar como obras de referencia los trabajos realizados por Carmen Bernis Madrazo, pionera en la investigación científica de la moda histórica española, siendo ésta autora el punto de partida en el estudio de este campo. Así pues, llamamos la atención sobre el capítulo titulado *Velázquez y el Guardainfantes* (1990), perteneciente a los volúmenes de actas de las V Jornada de Arte, donde traza una evolución profunda de los guardainfantes y da una pincelada de cómo evolucionan por décadas.

De la misma autora el capítulo, *La moda en tiempos de Velázquez*, realizado a raíz de una conferencia para el Prado en 1994. Realiza un análisis detallado de la indumentaria, femenina y masculina, que aparece en una serie de retratos realizados por Velázquez.

Por último, otro libro de Bernis, *El traje y los tipos sociales en el Quijote* (2001), el cual ha proporcionado información detallada sobre la moda masculina, tanto de los hombres cortesanos, como de clérigos y hombres de letras.

Libros y capítulos generales: moda barroca.

En cuanto a la moda barroca, para aclarar ciertas dudas terminológicas de la moda culta encontramos el *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España, siglos XVII y XVIII* (2006), realizado por Margarita Tejada Fernández.

Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII), recoge las contribuciones del congreso “Vestir a la española”, realizado en 2007. De este libro debemos destacar dos capítulos de referencia, *El traje masculino español en época de los Austrias*, realizado por Amalia Descalzo y *El*

traje femenino español en época de los Austrias, de Amalia Descalzo y Carmen Bernis, haciendo especial mención al guardainfantes.

Podemos aludir también a los *Estudios sobre indumentaria Española en la época de los Austrias* (2014), de Miguel Herrero García, que recoge un gran número de prendas de vestir de la España del siglo XVI y XVII, y analiza sus usos e importancia según los textos literarios que se escribieron en la época.

Para finalizar con la moda barroca, podemos destacar la contribución para el I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda, *Tras el rastro de los chapines. Los zapatos de plataforma de corcho en España* (2017), de Saga Esedín Rojo, donde trata la importancia del chapín en España hasta la llegada del tacón poco antes del siglo XVIII.

4.2.- Artículos en revistas.

La información aportada por los artículos ha sido fundamental para la elaboración de este Trabajo, destacando los que se centran en la moda española de época de Velázquez, que son:

Artículos generales.

- En la Revista del Museo del Traje, “Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta Época Moderna” (2007), por Amalia Descalzo. Da una pincelada sobre la moda del siglo XVII en España y sus principales innovaciones tanto para hombres como para mujeres, aunque sin profundizar en ellas.
- Realizado por Ruth de la Puerta Escribano en el 2008, encontramos el artículo “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, para la revista *Ars Longa*. Ofrece un recorrido por la moda cortesana española del siglo XVII, prestando gran atención al patronaje de las prendas.
- “Vestirse a la moda en la España Moderna” (2017), *Vínculos de Historia*, Amalia Descalzo, estudio muy dilatado en el tiempo, desde los Reyes Católicos, hasta los Borbones. Aporta una evolución detallada de las prendas que más destacaron en el siglo XVII.

Artículos específicos.

- Matilda Anderson, para la revista *Cuadernos de la Alhambra* realiza el artículo titulado “El Chapín y otros zapatos afines” (1969), explica en qué consistía y qué partes tenía un chapín.
- *Guantes del siglo XVII* (2010), Elvira González, nos ha permitido comprender el valor material y simbólico que alcanzaron los guantes en Época Moderna.

4.3.- Recursos en red.

Para el tema de las joyas debemos destacar una conferencia del Prado, de Amelia Aranda Huete, donde analiza las joyas que aparecen en una serie de retratos de la familia real que realiza Velázquez.¹

5.- Metodología aplicada.

Para llevar a cabo el desarrollo de este Trabajo, la metodología que hemos seguido es la que presentamos a continuación.

5.1.- Recopilación bibliográfica.

Lo primero que realizamos fue la búsqueda, recopilación y estudio de las fuentes principales sobre el tema de estudio, las cuales aparecen detalladamente mencionadas en el apartado de bibliografía.² Principalmente los fondos consultados han sido los de la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza. Una vez obtenida toda la bibliografía necesaria procedimos a su lectura.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zDC-DODgh2o>

² En el estado de la cuestión, y por cuestiones de extensión, tan solo citamos los estudios más relevantes.

5.2.- Consulta de fuentes gráficas.

Mientras realizábamos el proceso de lectura de la bibliografía seleccionada, fuimos escogiendo las distintas obras que consideramos que servirían de apoyo visual para lo que trataríamos de explicar en el desarrollo analítico del trabajo. Para ello, consultamos distintas fuentes gráficas, aunque principalmente usamos las webs propias de los museos en los que se encontraban las obras.

5.3.- Informatización de la información.

Conforme se iban analizando las fuentes de información, procedimos a su informatización y estructuración en diferentes apartados.

5.4.- Redacción del trabajo.

Finalmente, pasamos a la redacción del trabajo donde estudiamos la moda del siglo XVII y su evolución, a través de los retratos de corte del pintor Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. Para ello, trataremos de contextualizar a Velázquez como retratista áulico de Felipe IV, para quien trabajó como pintor en Madrid desde 1623. Tras esto, explicaremos, valiéndonos principalmente de retratos de Velázquez, cómo el nuevo gobierno afectó también a la moda a través de pragmáticas que tuvieron efectos reales, sobre todo en la indumentaria masculina y cómo ésta va a cambiar durante el siglo XVII. Luego pasaremos a la indumentaria femenina, la cual no estuvo tan marcada por las pragmáticas, sino por el cambio de moda y haremos especial hincapié en la evolución del guardainfantes. El trabajo concluye con un anexo, en el que encontramos un apéndice gráfico y una relación de bibliografía y webgrafía.

6.- Desarrollo analítico.

6.1.- Velázquez como retratista en la corte de Felipe IV: llegada a Madrid tras su aprendizaje con Francisco Pacheco.

Para hablar de los retratos de corte de Velázquez, debemos comenzar mencionando las características de los retratos áulicos de la Casa de los Austrias, cuyo modelo se fija en la segunda mitad del siglo XVI a partir de Tiziano, Antonio Moro y Sofonisba Anguissola.³ En estos retratos, la persona, generalmente, aparecía de cuerpo entero, en un espacio interior, y con una serie de objetos o atributos de poder, relacionados con cuestiones de aparato. Las figuras masculinas aparecían con espadas, bastones, varas...; y las femeninas solían aparecer con pañuelos o abanicos. También era muy común que portasen guantes, pero no puestos, sino en la mano.

Se representa por tanto a los monarcas con gran dignidad, con suntuosos objetos y una gran cantidad de joyas. Los preceptos de este tipo de retratos áulicos de los Austrias se configuran ya con Felipe II y Velázquez será uno de los mejores retratistas en época de Felipe IV.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez nace en Sevilla en 1599, que en este momento era una ciudad muy cosmopolita, *la auténtica capital de España*,⁴ debido a la afluencia de gentes a través de su puerto fluvial, puerta de las Indias. Además en la ciudad había un gran comercio artístico, por lo llegaron maestros pintores de diversos lugares y esto le permitió enriquecer sus fuentes de inspiración.⁵

Volviendo a la biografía de Velázquez, no existen noticias desde su nacimiento hasta el inicio de su aprendizaje con Francisco Pacheco en 1610,⁶ quien pronto supo ver las grandes cualidades del

³ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “Felipe IV, a través de Velázquez”, en Iglesias, C., *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, pp. 29-60, espec. p. 32.

⁴ DOMINGUEZ ORTIZ, A., “Sevilla en la época de Velázquez”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1 de octubre- 12 de diciembre 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp.18-23, espec. p. 29.

⁵ SERRA, J.M., “Velázquez y la pintura Sevillana de su tiempo”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1 de octubre- 12 de diciembre 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp.51-59, espec. p. 52

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011, p. 23.

joven Velázquez y procuró que se casara con su hija, Juana Pacheco, una vez había realizado, en 1617, el examen que le permitía ejercer como maestro independiente.⁷

En 1621 muere Felipe III y su hijo, Felipe IV, va a sucederle en el trono y Velázquez va a partir a Madrid en 1622 para tratar de hacerse un hueco en la nueva corte, pero no va a triunfar y debe regresar a Sevilla.⁸ Un año más tarde, el sevillano realiza su segundo viaje a Madrid y con ayuda de algunos conocidos, principalmente de Don Juan de Fonseca, Canónigo de Sevilla y Sumiller de cortina, consigue acercarse al rey.⁹ El retrato de busto que realiza en este momento del rey Felipe IV (actualmente en el Meadows Museum, Dallas) tuvo un enorme éxito y le hizo convertirse en pintor real ese mismo año y hasta el momento de su muerte, en 1660. Valdovinos insiste en que este nombramiento fue algo sin precedentes, *fue el más joven no solo de los pintores, sino de los artífices que habían alcanzado o alcanzaría un título real a lo largo del siglo*.¹⁰

Lo que distingue a Velázquez no es un cambio en la actitud protocolaria de los retratados, sino la capacidad para captar los rasgos del modelo y la habilidad con la que lo ubica en un espacio simple, sin nada que distraiga al espectador, de manera que el personaje parece presente.¹¹ Además se aleja de ese preciosismo y detallismo de la tradición de Antonio Moro, Sanchez Coello, o Rodrigo de Villandrado, para dar lugar a una pincelada mucho más deshecha, sobre todo tras su segundo viaje a Italia. Junto al rey, Velázquez crea una imagen del monarca que en el siglo XVII estuvo muy controlada y que se mantuvo durante varias décadas.¹²

6.2.- La indumentaria masculina en los retratos de Velázquez.

La moda, tanto masculina como femenina del siglo XVII en España, comienza sin demasiados cambios con respecto al siglo anterior. Para conocer la moda masculina al inicio de este

⁷ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁸ *Ibidem*, p. 56.

⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “Felipe IV, a través de...”, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁰ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez: vida...*, *op. cit.*, p. 66.

¹¹ *Ibidem*, p. 72.

¹² PORTÚS PÉREZ, J., “Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 245-264, espec. p. 259.

nuevo siglo, podemos poner como ejemplo el retrato de *El príncipe Felipe y el enano Miguel de Soplillo* (Fig. 1) de Rodrigo de Villandrado, realizado h.1620, poco antes de que Felipe IV subiera al trono en 1621. Vemos cómo este siglo comienza con dos elementos que perviven desde el XVI y que sufrirán grandes cambios en las primeras décadas del siglo XVII, ese gran cuello de lechuguilla y las abultadas calzas acuchilladas.¹³

Las calzas se sustituyen en 1622 por los calzones o gregüescos que eran más largos y más estrechos,¹⁴ los cuales podemos apreciar en el retrato de *Felipe IV* (Fig. 2), realizado por Velázquez en 1623. Los gregüescos eran originarios del traje militar, antes de 1622 ya existían, pero hasta este año los cortesanos prefirieron usar esas abultadas calzas que veíamos en el retrato de Villandrado.¹⁵

El traje se componía de la ropilla con mangas colgantes que dejaba al descubierto las mangas de la camisa y en la zona de los hombros tenía unos pliegues llamados brahones. En la parte inferior además de gregüescos o calzones, se ponían las medias con una decoración en rosas o rosetas. El cuello de lechuguilla de grandes dimensiones que veíamos en el retrato del todavía príncipe, se sustituye por la golilla con valona, a la que dedicaremos un apartado. Como prenda de encima se utilizaban las capas, las cuales había de diversos tipos y longitudes. Existía la capa propiamente dicha;¹⁶ el herreruelo o ferreruelo, la más típica en España, *una capa circular con cuello, sin capilla y algo larga*.¹⁷ También existía el bohemio, igualmente sin capilla; el tudesco que llevaba mangas y era más corta, el cual podemos observar en el retrato de *Alejandro Farnesio* (Fig. 3) realizado por Sofonisba Anguissola; o el justacorps o casaca corta, utilizada por el ejército.¹⁸

Como complementos debemos destacar los guantes, que en el siglo XVII se convirtieron en un artículo de lujo debido a su realización en piel y a su riqueza decorativa, lo cual hizo que

¹³ DESCALZO, A., “El traje masculino español en época de los Austrias”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Vol.1, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 15-38, espec. p. 23.

¹⁴ BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001, p. 158.

¹⁵ BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en Fundación Amigos del Prado (eds.), *El retrato*, Madrid, octubre 1993-marzo 1994, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288, espec. p. 253.

¹⁶ BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en...*, op. cit., p. 172.

¹⁷ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 67-80, espec. p. 77.

¹⁸ *Ibidem*, p. 77.

alcanzaran un alto coste. El uso de los guantes no estaba restringido a ninguna clase social, pero los que usaban las clases altas eran de mejor calidad.¹⁹

Estos guantes no solo tenían como función la protección de las manos, sino que desde el siglo XVII adquieren un uso simbólico, *podían expresar respeto y devoción en el ámbito eclesiástico, también eran un símbolo de estatus y de poder, especialmente en el caso de la realeza y la nobleza.*²⁰ Este último significado adquieren los guantes en los retratos de aparato, como por ejemplo en el de *El Infante Don Carlos* (Fig. 4) realizado por Velázquez y donde vemos que lleva el guante de la mano izquierda puesto, mientras que el guante de la derecha aparece sostenido por su propia mano de uno de los dedos.

6.2.1.-Valonas y golillas.

Felipe IV promulga en 1623 una pragmática que afectaba a la indumentaria, sobre todo en la cuestión de tratar de limitar los gastos excesivos que se hacían en el vestir²¹ y que tuvo una gran repercusión en la moda masculina. En esta pragmática se disponía también el uso de las valonas, aunque sin prohibirse los cuellos de lechuguilla, de los que tan solo se limitaban sus grandes dimensiones.²²

Lo que ocurrió fue que se impusieron totalmente las valonas, según los contemporáneos debido a que el propio rey fue el primero en usarlos para que se cumpliera lo dispuesto en la pragmática y de ahí el gran efecto que tuvo sobre la población, algo que no sucederá con otras leyes suntuarias.²³ Igualmente, en esta ley de 1623 se ordenaba que las valonas no llevaran ningún tipo de guarnición, refiriéndose a la decoración de las mismas con puntas o randas.²⁴ Esto se hacía con esa

¹⁹ GÓNZALEZ, E., “Guantes del siglo XVII”, *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*, Museo del traje, 2010, pp. 2-13, espec. p. 8.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²¹ DE LA PUERTA, R., “Las Leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Vol.1*, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 209-231, p. 209.

²² BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op. cit.*, p. 255.

²³ *Ibidem*, p. 255-256.

²⁴ *Ibidem*, p. 255.

intención de limitar el gasto en la indumentaria, pero no se cumplió ni en el caso de la moda masculina ni en el de la femenina.

Pese a que en la pragmática tan solo nombraba los cuellos de lechuguilla y la valona, tuvo como efecto el nacimiento de la golilla, nombre que se le daba al soporte de cartón sobre el que se colocaba la valona, lienzo blanco almidonado.²⁵ Según explica Carmen Bernis *la iniciativa de usar la valona con un soporte de cartón partió del propio Felipe IV, posiblemente para disimular su abultada nuez.*²⁶

Esta golilla, que será un elemento típico de la moda española, tiene un antecedente muy claro en la moda francesa: la *rotonde*, la cual podemos ver en el retrato de *Phineas Pett* (Fig. 5), de pintor anónimo, realizado hacia 1612. La *rotonde* estuvo en uso a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII en Francia, pero cuando empezó a llevarse en España en el país vecino ya había pasado de moda.²⁷

La golilla con el paso de los años va sufriendo modificaciones y la podemos encontrar en una primera fase en el retrato de *Felipe IV* (Fig. 6) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, considerado uno de los primeros retratos que realizó Velázquez del monarca. En él se puede apreciar que igual que ocurría con la *rotonde*, la valona es más grande que el soporte que la sustenta, por eso el borde se dobla ligeramente hacia abajo (Fig. 7). Además de la golilla debemos destacar esa rica banda que cruza en forma de bandolera el torso del monarca, que en este caso estaría realizada con eslabones de oro y que se sujetaba en el hombro y en la cintura.²⁸ Estas bandas, denominadas tahalíes, eran una de las piezas más lujosas de la joyería masculina.²⁹

²⁵ DESCALZO LORENZO, A., “ Vestirse a la moda en la España Moderna”, *Vínculos de Historia*, 6, 2017, pp. 105-134, espec. p. 120.

²⁶ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op.cit.*, p. 257.

²⁷ *Ibidem*, pp. 258-259.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=zDC-DODgh2o> (fecha de consulta: 7-IX-2021) .

²⁹ NAYA FRANCO, C., *El joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 175-176.

Como podemos ver sigue predominando el color negro filipino, en alusión a Felipe II, para el traje cortesano, caracterizando a la moda masculina española por una gran austeridad y elegancia. Aunque en este momento tampoco se descartan los demás colores.³⁰

La golilla ya modificada la podemos ver en el retrato del *infante Don Carlos* (Fig. 8), hermano de Felipe IV, que murió en 1632. Este retrato nos sirve para ver esa segunda fase, en la que la valona se reduce para que tenga el mismo tamaño que la golilla.

Además podemos destacar que existe un ejemplar conservado de golilla española con valona en Suecia, conocido con el nombre de *Golilla y valona de Nils Brahe* (Fig. 9). Perteneció a un noble sueco que viajó a Madrid en 1632, que para ser recibido en audiencia tuvo que confeccionarse un traje a la española.³¹

6.2.2.- El peinado.

En los retratos que acabamos de mencionar de Felipe IV y el infante Don Carlos, aparecen con el pelo corto y grandes patillas, este peinado se repite en todos los retratos de los años veinte. Carmen Bernis explica que esto se debe a que *desde que Carlos V se había cortado el pelo en 1530 los hombres llevaron el pelo corto*,³² manteniéndolo así durante un siglo. Pero en la década de 1630 la moda cambia y los hombres comenzaron a lucir melena, con la que se siguió llevado el bigote.³³

En el retrato de *Felipe IV cazador* (Fig. 10), datado entre 1632 y 1634, vemos esa melena que llega por debajo de las oreja, con un bigote perfectamente peinado con las puntas hacia arriba. Esta moda de la melena causó gran revuelo y en 1632 se intentó prohibir aunque sin éxito, por lo que en 1639 se vuelve a intentar con otra pragmática.³⁴ Estas leyes no tuvieron ningún efecto ya que la melena tardará dos siglos en volver a cortarse y desde este momento solo irá aumentando su longitud. Tan solo los eclesiásticos y los letrados conservaron el pelo corto.³⁵

³⁰ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España ..., *op. cit.*, p. 77.

³¹ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op.cit.*, pp. 257-258.

³² *Ibidem*, p. 260.

³³ DESCALZO LORENZO, A., “ Vestirse a la moda en la España..., *op. cit.*, p. 121.

³⁴ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op.cit.*, pp. 260-261.

³⁵ *Ibidem*, p. 260.

En el retrato de *Francisco I de Este* (Fig. 11) pintado por Velázquez en 1639, cuando el duque de Módena viajó a Madrid, vemos cómo esa segunda pragmática no tuvo éxito y la melena comienza ya a rozar ya golilla, largura típica de la década de los 40. Además del bigote, se comienza a poner de moda la perilla, aunque reducida al máximo. La perilla se intentó igualmente censurar por parte del clero a principios de este siglo XVII, ya que fue considerada muy tentadora y seductora.³⁶

En los años 50 del siglo XVII había hombres que llevaban ya la melena por los hombros.³⁷ El rey Felipe IV nunca la llevó tan larga, aunque si sobrepasó la largura permitida por las pragmáticas, como podemos ver en *Felipe IV anciano* (Fig. 12), uno de sus últimos retratos, donde vemos que la melena sobrepasa las orejas llegando a rozar la golilla.

6.2.3.- Trajes largos.

Durante este siglo XVII los intelectuales y los clérigos llevaban otros tipos de trajes diferentes a los que llevaban los cortesanos, eran trajes largos, con formas poco ajustadas al cuerpo y como acabamos de mencionar también mantuvieron el pelo corto.

La garnacha fue el traje que vestían los hombres de letras, el cual les distinguía. La garnacha aparece descrita por Maribel Bandrés Oto como *sobretudo amplio y largo, generalmente con capelina o cuello, que podía tener diferentes formas*.³⁸ Podemos ver este atuendo en el retrato que realiza Velázquez a *Don Diego de Corral y Arellano* (Fig. 13), h.1632, el cual hacía pareja con el de su esposa *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Gladós con su hijo don Luis* (Fig. 24). El personaje que aparece aquí retratado fue miembro de Consejo de Castilla y catedrático en Salamanca.³⁹ Felipe II

³⁶ BIEDMA TORRECILLAS, A., "Influencia del vestuario en el teatro del Siglo de Oro" en García Wiedmann, E.J., y Montoya Ramírez, I. (eds.), *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, 1988, pp. 125-171, espec. p. 126.

³⁷ BERNIS, C., "La moda en los retratos de...", *op. cit.*, p. 264.

³⁸ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, *op. cit.*, p. 388.

³⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-diego-del-coral-y-arellano/2ad754f0-ead2-4d55-942e-6b24d7c5351d> (fecha de consulta: 3-VIII-2021).

en 1559 había ordenado que todos los miembros de sus consejos, los oidores de las cancellerías y los fiscales debían vestir la garnacha.⁴⁰

La garnacha no llegaba hasta el suelo y se diferenciaba de otras ropas que llevaban los hombres de letras por esa zona superior de las mangas que era abultada y arrugada, mientras que por debajo del codo hasta la muñeca la manga se ajustaba bastante. *Sobre la espalda colgaba la llamada capilla de letrado, para diferenciarla de las capillas en forma de capuchón que tenían las prendas de abrigo.*⁴¹

Vemos también unas anchas vueltas colocadas en la parte delantera, que en este momento se realizaban con ricas telas, como el terciopelo o el raso, esto fue una concesión que había hecho la pragmática de 1623 a los hombres de letras.⁴² Sobre el bufete aparece apoyado lo que se denominaba gorra de copa alta, similar a las que se utilizaban a finales del reinado de Felipe II.⁴³

Por otro lado tenemos a los clérigos, que vestían sotanas como la que aparece en el retrato de *Juan Martínez Montañés* (Fig. 14). Vemos que también es negra como la ropilla que llevaban los hombres en este momento, pero la diferencia es que la sotana no se ajusta a la cintura, la ropilla llevaba una costura en la cintura, la sotana se llevaba con cinturón y al no llevar esa costura en la cintura hacía que se crearan esos pliegues que podemos ver aquí.⁴⁴ En este retrato no se puede apreciar, pero otra diferencia entre estas dos prendas es que la sotana era larga y la ropilla corta. Carmen Bernis explica que los clérigos además de usar sotanas llevaban también lobs, prendas talares, las cuales se llevaban sin cinturón y despegadas del cuerpo.⁴⁵

Lo que sí vemos en ambos retratos que se adecuaba a la moda cortesana del momento, es el uso del negro filipino y el uso de la valona con la golilla.

⁴⁰ BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, *op.cit.*, p. 268.

⁴¹ *Ibidem*, p. 268.

⁴² *Ibidem*, p. 268.

⁴³ *Ibidem*, p. 268.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 269.

⁴⁵ BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en...*, *op. cit.*, p. 116.

6.2.4.- La influencia francesa.

En el siglo XVII la moda francesa comienza a despuntar en el panorama europeo, mientras que España sigue su propio camino con ese traje negro, de gran austeridad, conocido como traje a la española, pero no es totalmente ajena a lo que ocurre en Europa. En este sentido podemos ver algunos retratos en los que Felipe IV aparece con un traje a la francesa que viene de la indumentaria militar⁴⁶, como por ejemplo el retrato de *Felipe IV en Fraga* (Fig. 15), realizado por Velázquez en 1644. El traje francés es totalmente diferente al español por su pomposidad y por su colorido, las valonas son mucho más grandes y caídas, sin golilla. Las mangas francesas son abiertas dejando ver otras mangas,⁴⁷ en este caso vemos unas mangas plateadas. El colete de color amarillo va a abrochado por delante con, posiblemente, un cordón de oro, pero sin duda lo que más destaca es esa ropilla al estilo francés de color rojo con pasamanería plateada. La diferencia con la ropilla española es que la francesa solo se abrocha sobre la parte superior del pecho y la española se abrochaba hasta la cintura.⁴⁸

El traje francés tendrá mayor presencia en el reinado de Carlos II, aunque seguirá conviviendo con el atuendo austero típicamente español que estamos viendo, hasta el reinado de Felipe V.

6.3.- La indumentaria femenina en los retratos de Velázquez.

En la moda femenina en tiempos de Felipe IV podemos distinguir dos estilos diferentes que se suceden cronológicamente, el que corresponde a los últimos verdugados y el que surgió con la aparición de los guardainfantes. Con cada uno de estos tipos de falda se llevan unos cuellos, peinados y complementos diferentes.

⁴⁶ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op.cit.*, p. 267.

⁴⁷ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España..., *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op.cit.*, p. 267.

6.3.1.- De los últimos verdugados al guardainfantes.

Hemos visto que la pragmática de 1623 tenía grandes repercusiones en la moda masculina, en cuanto a la femenina contenía también ciertas indicaciones referentes al coste de los tejidos y las guarniciones del vestuario, aunque no dio lugar a cambios especialmente significativos en el vestir de las mujeres.

La primera gran novedad y lo más característico del traje femenino español del siglo XVII, fue el guardainfantes,⁴⁹ del cual tenemos las primeras noticias en España en los años treinta.⁵⁰ Es éste uno de los elementos indumentarios que más llama la atención en las obras de Velázquez y si no fuera por él, según la autora Carmen Bernis, *estaría tan olvidado como otras muchas extravagancias creadas por la moda a lo largo de los siglos.*⁵¹

Este nuevo sistema para ahuecar faldas, según contemporáneos como Alonso de Carranza o Castillo Solórzano, vino de Francia y, según cuentan los mismos, surge para ocultar embarazos fuera del matrimonio, aunque esta teoría no tiene demasiado sentido ya que la amplitud que proporcionan los guardainfantes se da en las caderas, no el vientre.⁵²

Además, hay que destacar otra circunstancia que rodea al nacimiento de los guardainfantes y es que pese a lo que solía ocurrir con prácticamente todas las innovaciones en la moda, no apareció en la corte para generalizarse después, sino que se divulgó primero fuera del círculo cortesano.⁵³ También podemos recalcar su rápida difusión, siendo tal su éxito que llegó a ser usado por

⁴⁹ Guardainfantes: *Una de las denominaciones del verdugado español, compuesto de un armazón de varillas de mimbre, aros metálicos, ballenas u otros materiales unidos con cintas o cosidos a la enagua, que se disponían bajo la falda femenina, la saya o basquiña, y las enaguas interiores, y cuya función era ahuecar y dar volumen al vuelo de la falda.* TEJADA FERÁNDZ, M., *Glosario de términos de indumentaria regia y cortesana en España: siglo XVII y XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga: Real Academia de San Telmo, 2006, p. 274.

⁵⁰ BERNIS, C., Y DESZALZO, A., “El traje femenino español en la época de los Austrias”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Vol.1*, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 39-75, espec. p. 62.

⁵¹ BERNIS, C., “Velázquez y el guardainfante”, en *Velázquez y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte*, Madrid, 10-14 de diciembre 1990, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 49-60, espec. p. 49.

⁵² *Ibidem*, pp. 49-50.

⁵³ BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, *op. cit.*, p. 279.

estudiantes y licenciados y hasta se llegó a temer que lo usaran los clérigos.⁵⁴ El revuelo que causó llevó a que en 1636 y posteriormente en 1639, se crearan pragmáticas para su prohibición, las cuales no tuvieron prácticamente efecto alguno y los guardainfantes se usaron durante treinta años más,⁵⁵ aunque eso sí, se tuvieron que enfrentar a burlas y críticas de moralistas.

Cuando la moda del guardainfantes llegó a España, en Francia ya quedaba desfasada desde hacía diez años. Según Carmen Bernís esto puede explicarse *porque los responsables de su difusión fueron unos cómicos -posiblemente franceses- que actuaron en Madrid y este tipo de gentes bien podían valerse de trajes diferentes a los que estaban en uso.*⁵⁶

Lo que ocurrió es que las españolas no copiaron la moda extranjera tal cual, sino que la combinaron con elementos propios, creando prendas totalmente novedosas. En este caso se toma el guardainfantes francés pero sin renunciar al verdugado típicamente español.

El verdugado fue una pieza indumentaria genuinamente española que nació en el siglo XV, era una falda interior a la que se cosían vástagos de mimbre flexibles. Durante el reinado de Carlos V el verdugado se exportó a toda Europa. Hacia 1580 en Francia este sistema se sustituyó por el llamado sistema flamenco, que consistía en colocarse un rollo relleno de algodón bajo el vestido, un poco más alto que las caderas.⁵⁷ Este sistema llega a España en los años veinte, aunque su uso fue poco habitual.

El modelo de guardainfantes francés, apareció de manera todavía embrionaria hacia 1580 y al comenzar el siglo XVII era utilizado en Francia e Inglaterra.⁵⁸ Consistía en un plataforma de mimbre a la altura de las caderas como podemos ver en una imagen del *Ballet des fées des forêts de Saint Germain* (Fig. 16). Lo que hacen las españolas es añadir a ese ahuecamiento de las caderas que aporta el guardainfante francés, los aros decrecientes típicos del verdugado español, aunque con ciertas novedades. Los aros ya no serán de mimbre, sino que se utilizaron nuevos materiales como

⁵⁴ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, p. 238.

⁵⁵ BERNIS, C., Y DESZALZO, A., “El traje femenino español en...”, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶ BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁷ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España...”, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁵⁸ BERNIS, C., “Velázquez y el guardainfante”..., *op.cit.*, p. 52.

el alambre o el hiero y además ya no iban cosidos a una falda como en el caso de los verdugados, sino colgados unos de otros con cintas o cuerdas.⁵⁹

Hemos dicho que las primeras noticias del guardainfantes en España son de la década de los treinta del siglo XVII, pero en este momento aún encontramos representados los últimos verdugados en los cuadros de Velázquez. En el retrato de la *Reina Isabel de Borbón* (Fig. 17), primera esposa de Felipe IV, realizado h.1630, podemos ver ese verdugado que vestían las mujeres de la corte y que creaban una silueta de embudo, recta desde el suelo a la cadera, que nada se parecerá a la anchura de los guardainfantes.

La reina viste la denominada saya entera, dividida ya en el siglo XV en cuerpo y falda o basquiña. El cuerpo como podemos apreciar es muy ajustado, y aunque no es un elemento visible, llevaría un cartón de pecho, cuya función era mostrar la zona del torso totalmente lisa. Las mangas de esta saya entera podían ser de dos tipos, mangas redondas o mangas de puntas, y ambas dejaban al descubierto otras mangas debajo que eran las que realmente cubrían los brazos. En este caso estamos ante las mangas de punta.

En cuanto a la falda, por encima de ese verdugado iría la basquiña, que era lo que quedaba visible, la cual llevarían una larga cola que podía llegar a medir más de un metro y medio⁶⁰. Podemos ver esa cola de la basquiña en el retrato de esta misma reina, *Isabel de Borbón a caballo* (Fig. 18) realizado por Velázquez h.1634-1635. Con la utilización de los guardainfantes, desaparecerán estas colas.

Bajo la falda también quedaban ocultos los chapines, que eran unos zapatos de tacón con suela de corcho que creaban una plataforma, la cual podía variar en altura dependiendo de las capas de corcho que se pusieran,⁶¹ en ocasiones eran tan altos que las damas tenían que caminar arrastrando los pies, sin levantarlos del suelo.⁶² El chapín no tenía puntera y ni talón y se calzaba

⁵⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁰ DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España...”, *op. cit.*, p. 71.

⁶¹ MATILDA ANDERSON, R., “El chapín y otros zapatos afines”, *Cuadernos de la Alhambra*, 5, 1969, pp. 17-43.

⁶² BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, *op. cit.*, p. 271.

sobre una servilla.⁶³ Fueron un calzado típicamente español y tras cinco siglos estando a la moda, desaparecieron en el XVIII, con la aparición del tacón venido de Oriente, que había comenzado a despertar la curiosidad de los europeos desde el XVII.⁶⁴

Podemos apreciar el guardainfantes francés ya modificado en el retrato de la reina *Isabel de Borbón* (Fig. 19), datado antes de 1644, ya que en ese año la reina muere. No es una obra de Velázquez, pero sirve para ver cómo va creciendo el guardainfantes y a partir de aquí irá aumentando cada vez más su tamaño.

Como ejemplo de la forma que toma el guardainfante en la década de los 50 nos podemos valer del retrato de *La reina Doña Mariana de Austria* (Fig. 20), realizado por Velázquez en 1652. El vestido del guardainfante estaba formado por el jubón y la basquiña, ya sin cola. El jubón tendrá unos faldones que conforme vaya aumentando de tamaño el guardainfantes, aumentarán ellos también. Éste se vestía sobre la cotilla, una prenda armada con ballenas, que la hacía ser rígida y aplanar el pecho, heredero del cartón de pecho anteriormente mencionado.⁶⁵ En cuanto a las faldas, el orden en el que se vestían eran: enaguas, guardainfante, pollera y basquiña, que era la que quedaba a la vista.

En el retrato realizado h.1659 de la *Infanta Margarita en azul* (Fig. 21), podemos apreciar el cambio que también han sufrido también las mangas, encontrándonos ante las acuchilladas al estilo francés, más abultadas y con puños también a la francesa, con varios volantes.

Tras la muerte del pintor, en 1660, todavía le queda una década de vida al guardainfante, momento en el que llegará a su máxima exageración. Ya no será Velázquez quien lo immortalice, sino Juan Carreño de Miranda en retratos como el de *Doña Francisca de Velasco, Marquesa de Santa Cruz* (Fig. 22).

⁶³ ESEDÍN ROJO, S., “Tras el rastro de los chapines. Los zapatos de plataforma de corcho en España (siglo XIII-XVIII)”, en *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*, Tarrasa, 17-18 noviembre 2017, Tarrasa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2017, pp. 106- 111, espec. p.106.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁵ BERNIS, C., Y DESZALZO, A., “El traje femenino español en..., *op. cit.*, p. 64.

En torno a la década de los setenta el uso del guardainfantes fue relegado a las ceremonias especiales, y a comienzos del reinado de Carlos II, por el sacristán. Ya en el siglo XVIII será reemplazado por el tontillo.⁶⁶

6.3.2.- Cuellos y valonas.

Las primeras valonas en el caso femenino aparecen en 1600, y según Carmen Bernis, no vienen de los Países Bajos como las masculinas, sino de Italia.⁶⁷ La pragmática de 1623 hizo que el cuello de lechuguilla masculino desapareciera, sin embargo en lo referente al cuello femenino apenas tuvo repercusión, ya que sobrevivió hasta la década de 1650, alternando su uso con el de la valona y la golilla.

Los cuellos de lechuguilla eran enormes como podemos ver en el retrato de *Doña María, reina de Hungría* (Fig. 23) del Museo del Prado.

Con las valonas ocurrió como ya hemos visto con el guardainfante, una moda llega a España de otro país pero las españolas la híbridan con lo propio. En el retrato de *Doña Antonia de Peñairrieta y Galdós con su hijo don Luis* (Fig. 24), porta dos valonas rígidas de diferentes tamaños, una de encaje sobre el cuello de la saya, pese a que la pragmática de 1623 había prohibido el uso de las puntas de encaje tanto en lechuguillas como en valonas; y otra más pequeña levantada (Fig. 25).

A partir de 1640 la valona se transforma y se comenzará a llevar vuelta y caída. Este nuevo modelo de valona será introducido desde Francia, concretamente por la princesa de María de Borbón, esposa del príncipe de Carignan, por lo que a esta valona se le dio la denominación de valona carriñana.⁶⁸ La valona carriñana consistía en una gran cuello que dejaba al descubierto la garganta hasta el nacimiento del pecho, generando así un escote de barco. Este estilo de valona se llevará con el vestido de guardainfantes.

⁶⁶ DESCALZO LORENZO, A., “Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta Época Moderna”, *Indumenta: Revista Museo del Traje*, 00, 2007, pp. 77-86, espec. p. 86.

⁶⁷ BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 279.

Debemos mencionar también que con ese tipo de cuellos más apaisados que generaban las valonas cariñanas, se utilizaban como joyas las llamas rosas de pecho, denominadas en los inventarios joyas de pecho.⁶⁹ Fueron un tipo de joyas comunes a toda Europa, aunque en España se colocaban con escarapelas de gasa o de plumas, a juego con las manillas (pulseras gemelas que solían llevar retratos de matrimonio), que le daba una gran originalidad.⁷⁰ También al liberar el cuello, éste se comienza a adornar con collares cortos, a modo de gargantillas, como podemos ver en el retrato de la *Infanta Margarita de azul* (Fig. 21). Los collares cortos más lujosos estaban formados por eslabones guarnecidos con piedras, casi siempre diamantes, aunque también se utilizaron piedras de colores.⁷¹

Los verdaderos escotes llegarán con el reinado de Carlos II y el uso del sacristán, cuando las españolas comiencen a recibir ciertas influencias de la moda francesa. Con la nueva moda llegaron los escotes pronunciados en el jubón que escandalizaron a moralistas y religiosos,⁷² ya que no solo dejaban al descubierto todo del cuello, sino que también dejaban ver los hombros. Un ejemplo para ver ese gran escote es el retrato de *Mariana de Neoburgo* (Fig. 26), atribuido a Claudio Coello.

6.3.3.- El peinado.

El peinado también experimenta grandes cambios. La primera novedad que se da hacia 1630, y que podemos apreciar en retrato de *Doña María de Austria, reina de Hungría* (Fig. 23), es que el pelo tapa las orejas. Carmen Bernis explica que esto resulta tan novedoso porque *desde el siglo XVI las mujeres habían llevado siempre las orejas descubiertas*,⁷³ y desde este momento *hasta el reinado de Carlos II las orejas no volvieron a mostrarse y solo parcialmente*.⁷⁴

Vemos además cómo los rizos de la hermana de Felipe IV acentúan la altura de la cabeza formando una curva, peinado que es adornado con un pequeño airón de plumas.

⁶⁹ ARANDA HUETE, A., “Aspectos tipológicos de la joyería femenina durante el reinado de Felipe V”, *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, pp. 215-145, espec. p. 228.

⁷⁰ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velazquez...*, op.cit., p. 89.

⁷¹ ARANDA HUETE, A., “Aspectos tipológicos de la joyería...”, op. cit., pp. 225-226.

⁷² <https://barbararosillo.com/2014/10/29/el-escote-y-sus-efectos/> (fecha de consulta: 30-VII-2021).

⁷³ BERNIS, C., “La moda en los retratos de...”, op. cit., p. 274.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 274.

Una fase posterior podemos apreciar en el retrato de la *Reina Isabel de Borbón a caballo* (Fig. 18), h.1635. Su peinado es más alto y la curva más pronunciada, aunque ya no se ven esos rizos del anterior retrato, sino que toma un aspecto más compacto. Según Maribel Brandrés Oto, *estos peinados se llevan con el verdugado y con sayos de mangas amplias porque el peinado voluminoso estaba acorde con el vestido, de otra manera la cabeza se vería demasiado pequeña.*⁷⁵

Retrato de una dama (Fig. 27) realizado h.1635, nos sirve para ver el estadio final del peinado levantado en curva sobre la frente, con dos grandes mechones que tapan las orejas. En este caso el peinado está decorado por una rosa realizada con diamantes blancos, una de las piedras predilectas de la época.⁷⁶

Entre los años treinta y los sesenta, el peinado de las mujeres adopta una forma ancha y corta, en consonancia con el llamado guardainfantes.⁷⁷ Consistía en una estructura de alambre en la que se colocaban o bien postizos o bien pelo natural, que se decoraba con joyas y lazos, como podemos ver en el retrato de la *Infanta María Teresa* (Fig. 28), realizado entre 1651-1654, conocido como retrato de las mariposas por la forma de por esos adornos en el pelo. Este aderezo era habitual en la época y podemos verlo también en la obra de *Las Meninas* (Fig. 29) realizada h.1656, en el cabello de una de esas damas que acompaña a la infanta Margarita (Fig. 30).⁷⁸

En el retrato de la *Reina Doña Mariana de Austria* (Fig. 20), vemos una melena con ordenados tirabuzones, probablemente sería peluca, con un lazo rojo al final de cada uno de ellos,⁷⁹ los cuales hacen juego con los lazos de las manillas. Todo este aparatoso peinado se corona con una gran pluma tintada a juego, la cual se sujeta con una gran joya de cabeza, apenas esbozada por Velázquez (Fig. 31).

⁷⁵ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, op.cit., p. 68.

⁷⁶ <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869165&viewType=detailView> (fecha de consulta: 21-VII-2021).

⁷⁷ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, op. cit., p. 69.

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=zDC-DODgh2o> (fecha de consulta: 7-IX-2021).

⁷⁹ http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-43/lit_el-peinado-f-martinez-perez.html (fecha de consulta: 21-VII-2021).

Poco después se seguirá llevando ese peinado de melena ancha y corta pero como novedad se introducirá una onda que baja sobre la frente, que se irá haciéndose cada vez más marcada, como podemos ver en el retrato de la *Infanta Margarita de Austria* (Fig. 32) realizado en 1660, el cual en un primer momento se pensó que era de Velázquez, pero que ahora el Museo del Prado atribuye a su yerno, Juan Bautista Martínez del Mazo. La onda sobre la frente perdurará hasta casi finalizar el siglo y se convertirá en el peinado típico español.⁸⁰

7.- Conclusiones.

Velázquez llega a Madrid para trabajar como pintor real en 1623, realizando numerosos retratos a Felipe IV, su familia y su círculo cortesano hasta el año de su muerte, en 1660. Lo que consigue, además de transmitir la imagen con la rey quería ser visto, es dejar un fiel reflejo de la indumentaria que llevaban en aquel momento los personajes de la corte. Gracias a su testimonio podemos conocer y trazar una evolución de la indumentaria del periodo de Felipe IV, cosa que de otra manera no podríamos hacer, ya que apenas nos han llegado trajes pues, configurados con materiales orgánicos, se degradan y deterioran sobremanera.

La indumentaria masculina, como hemos visto, tras los cambios en 1622 de las abultadas calzas acuchilladas del siglo XVI por los grüeguescos, y el cambio en los cuellos debido a la pragmática promulgada en 1623, no experimenta más novedades especialmente destacables durante el reinado de Felipe IV.

Donde verdaderamente se experimenta un gran cambio y donde verdaderamente Velázquez nos ha dejado un testimonio de gran importancia, es en la moda femenina. Como hemos visto van variando de década en década en cuanto a vestido, cuellos, peinados, adornos, dando lugar a un estilo típico español, que se mantendrá hasta el fin de siglo, y que en muchas ocasiones será criticado por otras cortes europeas, que seguían la moda francesa principalmente. Eran trajes de gran complicación, nada cómodos y que controlaban en cierta medida los movimientos de las damas que los llevaban puestos.

⁸⁰ BERNIS, C., “La moda en los retratos de..., *op. cit.*, p. 286.

Pero además de esa evolución de la indumentaria, podemos ver en los cuadros del pintor una transformación en su pintura, sobre todo en cuanto a color y pincelada. El tema de la pincelada se aprecia muy bien en la representación de las joyas, las cuales comienza pintado con gran detallismo, para terminar esbozándolas con unas pinceladas que casi parecen manchas de color. Por lo que Diego de Velázquez no sólo se limita a ser cronista de la moda de su época, sino que también su pintura es testimonio de su vida y de su evolución como pintor.

8.- Agradecimientos.

Quiero agradecer a la Dra. Carolina Naya Franco su tutorización, indicaciones y apoyo en este Trabajo, sin lo que no hubiese sido posible llevarlo a cabo. También agradezco a mi familia la ayuda y gran apoyo para obtener diferentes libros sobre el tema tratado, contribuyendo así a la realización del Trabajo.

9.- Apéndice gráfico



Fig. 1. *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*, Rodrigo de Villandrando, h. 1620, Museo del Prado.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-felipe-y-el-enano-miguel-soplillo/f966c6b6-9357-4ec7-b7df-b674bc76f9ac> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig.2. *Felipe IV*, Diego Rodrigo de Silva y Velázquez, 1623, Museo del Prado.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv/d32048ac-2752-4248-a53a-45d9d58b1645> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 3. *Alejandro Farnesio*, Sofonisba Anguissola, h. 1560, Galería Nacional de Irlanda.

Fuente: <https://www.nationalgallery.ie/visit-us/audio-tour-kids-and-families/prince-alessandro-farnese> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 4. *El infante Don Carlos*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1626-1627, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-infante-don-carlos/b813eb73-28a8-463b-ade3-75de28fe231a> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 5. Detalle del retrato de *Phineas Pett*, Anónimo, h.1612, National Portrait Gallery, Londres.
Fuente: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04968/Phineas-Pett> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 6. *Felipe IV*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1623-1624, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437873> (fecha de consulta: 11-VIII-2021).



Fig. 7. Detalle retrato *Felipe IV*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1623-1624, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437873> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 8. Detalle del retrato del *infante Don Carlos*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1626-1627, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-infante-don-carlos/b813eb73-28a8-463b-ade3-75de28fe231a> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 9. *Golilla y valona de Nils Brahe*, Palacio de Skokloster, Suecia.

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spansk_dr%C3%A4kt_som_%C3%A4gts_av_Nils_Brahe_-_Skoklosters_slott_-_5217_Krage_\(golilla\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spansk_dr%C3%A4kt_som_%C3%A4gts_av_Nils_Brahe_-_Skoklosters_slott_-_5217_Krage_(golilla).png) (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 10. *Felipe IV, cazador*, 1632-1634, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-cazador/d3c82cc2-341c-4bc6-8e64-f1136967ff4f> (fecha de consulta: 14-VIII-2021)



Fig. 11. *Francisco I de Este*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1638, Galería Estense, Módena.

Fuente: <https://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/magazine/velazquez-e-il-ritratto-di-francesco-i-deste-1638/> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 12. *Felipe IV anciano*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1653, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-iv-anciano/34601a9f-e7b0-4d0a-893c-8b9dee52ab63> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)



Fig. 13. *Don Diego de Corral y Arrellano*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1632, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-diego-del-coral-y-arellano/2ad754f0-ead2-4d55-942e-6b24d7c5351d> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)

Fig. 14. *Juan Martínez Montañés*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h.1635, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/juan-martinez-montaes/abe14cb7-bbb6-483a-b192-c2bb6d7b1a69> (fecha de consulta: 11-VIII-2021)

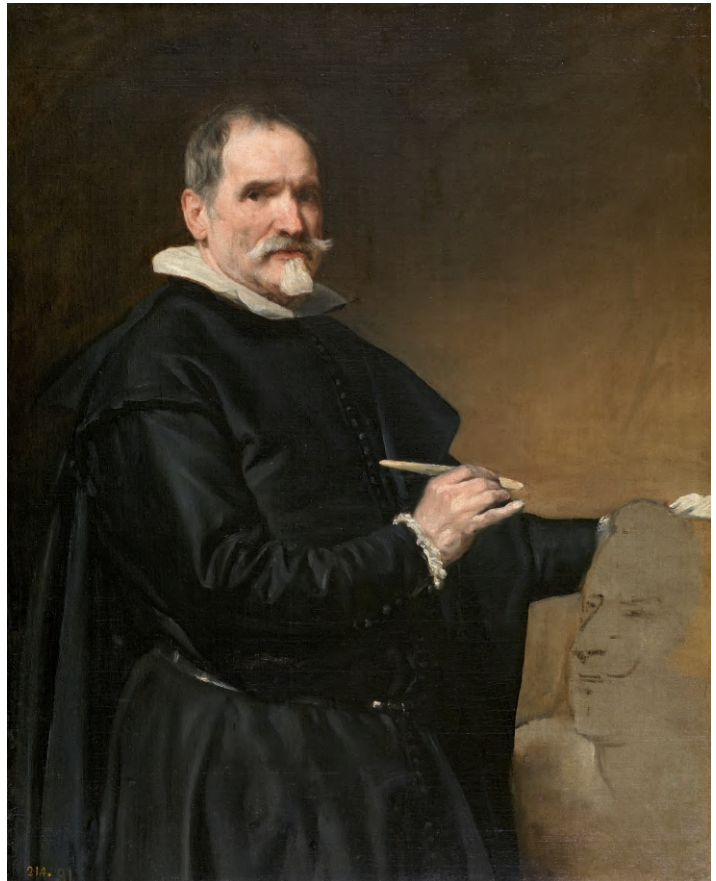




Fig. 15. *Felipe IV en Fraga*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1644, Frick Collection.

Fuente: <https://collections.frick.org/objects/271/king-philip-iv-of-spain> (fecha de consulta: 11-VIII-2021).



Fig. 16. *Ballet des fées des forêts de Saint Germain*, 1625, Biblioteca Nacional de Francia, París.
Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/259449628510954646/> (Fecha de consulta: 13-VIII-2021).



Fig. 17. *Isabel de Borbón*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1630, Statens Museum, Copenhagen. Fuente: <https://collection.smk.dk/#/en/detail/KMSsp687> (fecha de consulta: 13-VIII-2021).



Fig. 18. *La reina Isabel de Borbón a caballo*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (y otros), h. 1635, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-isabel-de-borbon-a-caballo/81b760eb-f45d-4f9a-a6b7-cd7a8bf10df8> (fecha de consulta: 13-VIII-2021)



Fig. 19. Fotografía retrato *Isabel de Borbón* (Escuela Española), Salgado Vicente Lorente, 1939, Colección de Bernardino Melgar, marqués de Benavites.

Fuente: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?indice=2 (fecha de consulta: 13-VIII-2021)



Fig. 20. *La reina doña Mariana de Austria*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1652-1653, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-mariana-de-austria/1a32172a-5ffd-4da2-9df4-998f99f6176e> (fecha de consulta: 13-VIII-2021)



Fig. 21. *Retrato de la Infanta Margarita con vestido azul*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1659, Museo de Historia del Arte de Viena.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/La_infanta_Margarita_en_azul (fecha de consulta: 6-IX-2021)



Fig. 22. *Doña Francisca de Velasco, Marquesa de Santa Cruz*, Juan Carreño de Miranda, h. 1665-1670, Colección Privada.

Fuente: http://www.gogmsite.net/iberian_dress_in_the_1600s/1665-1670-dona-francisca-de.html (fecha de consulta: 6-IX-2021)



Fig. 23. *Doña María de Austria, reina de Hungría*, Diego Rodríguez de Velázquez y Silva, h. 1630, Museo del Prado.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-maria-de-austria-reina-de-hungria/1e61408f-ef2d-498b-a719-289a1fbd91ff> (fecha de consulta: 6-IX-2021)



Fig. 24. *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós con su hijo don Luis*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1632, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-antonia-de-ipeñarrieta-y-galdos-y-su-hijo-don/9d815be7-49bc-46be-aa41-ce882f0368a1> (Fecha de consulta: 6-IX-2021).



Fig. 25. Detalle del retrato de *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós con su hijo don Luis*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1632, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-antonia-de-ipearrieta-y-galdos-y-su-hijo-don/9d815be7-49bc-46be-aa41-ce882f0368a1> (Fecha de consulta: 6-IX-2021).



Fig. 26 *Mariana de Neoburgo*, Claudio Coello, h. 1675, Colecciones Reales.

Fuente: https://www.patrimoniocional.es/microsites/retratos/visita_virtual/visita_virtual.html (fecha de consulta: 6-IX-2021).



Fig. 27. *Retrato de una Dama*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1635, Staatliche Museum.

Fuente: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869165&viewType=detailView> (fecha de consulta: 6-IX-2021)



Fig. 28. *Infanta Maria Teresa*,
Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez, 1651-1654,
Metropolitan Museum de Nueva
York.

Fuente: [https://
www.metmuseum.org/art/
collection/search/437870](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437870) (fecha
de consulta: 6-IX-2021)



Fig. 29. *Las Meninas*, Diego
Rodríguez de Silva y
Velázquez, h. 1656, Museo del
Prado.

Fuente: [https://
www.museodelprado.es/
coleccion/obra-de-arte/las-
meninas/9fdc7800-9ade-48b0-
ab8b-edee94ea877f](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f) (fecha de
consulta: 6-IX-2021)



Fig. 30. Detalle de *Las Meninas*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, h. 1656, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> (fecha de consulta: 6-IX-2021)

Fig. 31. Detalle retrato de *La reina doña Mariana de Austria*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1652-1653, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-reina-doa-mariana-de-austria/1a32172a-5ffd-4da2-9df4-998f99f6176e> (fecha de consulta: 6-IX-2021)





Fig. 32. *Infanta Doña Margarita de Austria*, Juan Bautista Martínez del Mazo, h. 1665, Museo del Prado.

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-infanta-doa-margarita-de-austria/88462bf7-a4f2-4238-901e-8541105293d5> (fecha de consulta: 6-IX-2021).

10.- Bibliografía.

MATILDA ANDERSON, R., “El chapín y otros zapatos afines”, *Cuadernos de la Alhambra*, 5, 1969, pp.17-43.

BIEDMA TORRECILLAS, A., “Influencia del vestuario en el teatro del Siglo de Oro” en García Wiedmann , E.J., y Montoya Ramírez, I. (eds.), *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Granada, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, 1988, pp. 125-171

BERNIS, C., “Velázquez y el guardainfante”, en *Velázquez y el arte de su tiempo: V Jornadas de Arte*, Madrid, 10-14 de diciembre 1990, Madrid, Alpuerto, 1991, pp. 49-60.

DOMINGUEZ ORTIZ, A., “Sevilla en la época de Velázquez”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1 de octubre-12 de diciembre 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 18-23.

SERRA, J.M., “Velázquez y la pintura Sevillana de su tiempo”, en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1 de octubre-12 de diciembre 1999, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999, pp. 51-59.

ARANDA HUETE, A., “Aspectos tipológicos de la joyería femenina durante el reinado de Felipe V”, *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, pp. 215-145.

BERNIS, C., *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Madrid, El Viso, 2001.

BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velazquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Pamplona, Eunsa, 2002.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., “Felipe IV, a través de Velázquez”, en Iglesias, C. (eds.), *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2003, pp. 29-60.

BERNIS, C., “La moda en los retratos de Velázquez”, en Fundación Amigos del Prado (eds.), *El retrato*, Madrid, octubre 1993-marzo 1994, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pp. 251-288.

TEJADA FERÁNDIZ, M., *Glosario de términos de indumentaria regia y cortesana en España: siglo XVII y XVIII*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga: Real Academia de San Telmo, 2006.

DESCALZO LORENZO, A., “Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta Época Moderna”, *Indumenta: Revista Museo del Traje*, 00, 2007, pp. 77-86.

DE LA PUERTA ESCRIBANO, R., “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”, *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 67-80.

GÓNZALEZ, E., “Guantes del siglo XVII”, *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*, Museo del traje, 2010, pp. 2-13.

CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2011.

BERNIS, C., Y DESCALZO, A., “El traje femenino español en la época de los Austrias”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Vol.1*, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 39-75.

DE LA PUERTA, R., “Las Leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Vol.1*, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 209-231.

DESCALZO, A., “El traje masculino español en época de los Austrias”, en Colomer J.L. y Descalzo A., *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII). Vol.1*, Madrid, 1-3 de octubre 2007, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, pp. 15-38.

HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

PORTÚS PÉREZ, J., “Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626)”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 245-264.

DESCALZO LORENZO, A., “Vestirse a la moda en la España Moderna”, *Vínculos de Historia*, 6, 2017, pp. 105-134.

ESEDÍN ROJO, S., “Tras el rastro de los chapines. Los zapatos de plataforma de corcho en España (siglo XIII-XVIII)”, en *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*, Tarrasa, 17-18 noviembre 2017, Tarrasa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2017, pp. 106-111.

NAYA FRANCO, C., *El joyero de la Virgen del Pilar. Historia de una colección de alhajas europeas y americanas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019.

11.- Webgrafía.

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869165&viewType=detailView> (fecha de consulta: 21-VII-2021).

http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes-43/lit_el-peinado-f-martinez-perez.html (fecha de consulta: 21-VII-2021).

<https://barbararosillo.com/2014/10/29/el-escote-y-sus-efectos/> (fecha de consulta: 30-VII-2021).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-diego-del-corrall-y-arellano/2ad754f0-ead2-4d55-942e-6b24d7c5351d> (fecha de consulta: 3-VIII-2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=zDC-DODgh2o> (fecha de consulta: 7-IX-2021).