

Tirant, 16 (2013), pp. 295-324

ISSN: 1579-7422

Seda y acero. La indumentaria en el *Palmerín de Inglaterra* como signo cortesano ¹

M.^a Carmen Marín Pina
(Universidad de Zaragoza)

RESUMEN

La indumentaria se convierte en un signo cortesano, en un medio para exteriorizar el poder y construir identidades personales y culturales. Se estudia su uso en el *Palmerín de Inglaterra*, un libro en el que los caballeros visten armaduras anticuadas, acordes con los modelos literarios, y las damas trajes ajustados a las modas renacentistas bien conocidas por el cortesano Moraes. La descripción detallada de los vestidos en éste y otros libros de caballerías responde al interés de la época por la moda masculina y femenina nacional e internacional y es similar a la que brindan las relaciones de viajes y fiestas y los libros de "habiti". La narrativa caballescica atesora un rico guardarropa de gran utilidad para reconstruir también la historia de la moda medieval y renacentista.

PALABRAS CLAVE

Libros de caballerías, caballería, armadura, vestimenta, traje, moda, apariencia, identidad.

ABSTRACT

The clothing turns into a courtly sign, as a way of exteriorizing the power and building personal and cultural identities. The clothing's use is studied in the *Palmerín de Inglaterra*, a book in which knights wore antiquated suits of armor in accordance with the literary models and women dresses adapted to Renaissance fashions well-known by the courtier Moraes. The detailed description of the costumes in this and other chivalry books responds to the interest of the epoch in the masculine and feminine, national and also international fashion, this last one given by the *relaciones* and costume books. The chivalry romance contain a rich wardrobe very useful to reconstruct the Medieval and Renaissance fashion history.

KEYWORDS

Chivalric romances, chivalry, clothes, fashion, appearance, dressing up, costume books.

1. Este trabajo se inscribe en el grupo investigador "Clarisel" (H34) de la Universidad de Zaragoza, con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón y del Fondo Social Europeo. Quiero agradecer expresamente a Alberto del Río su generosa y valiosa ayuda bibliográfica.

En la portada de muchos libros de caballerías figura la estampa de un caballero a caballo armado con arnés blanco o de punta en blanco, es decir, con una armadura completa compuesta por piezas de metal rígidas enlazadas con correas. Este traje de hierro o de acero nos alerta ya del contenido del libro, pues la armadura habla y, como cualquier otro vestido, “a pour rôle principal d’indiquer la place d’un individu au sein d’un groupe et la place de ce groupe au sein de la société. C’est un système de signes rigoureux et contraignant” (Pastoureau 1989a: 32).² Acercarme al estudio de la indumentaria como sistema de signos en los libros de caballerías, y en concreto en el *Palmerín de Inglaterra*, es mi objetivo en las páginas siguientes.³ Comienzo esta primera aproximación a partir del grabado de la portada que abre la descuidada traducción castellana (1547-1548) de este excelente libro de caballerías portugués escrito, hacia 1540-1544, por el cortesano Francisco de Moraes, hasta entonces mozo de cámara e hidalgo del infante D. Duarte (¿1533?) y secretario de Francisco de Noronha (1540-1544), embajador en Francia del rey portugués D. João III.⁴ En dicha portada, supuestamente, Palmerín de Inglaterra viste el hábito de caballero, un arnés que, al margen de la finalidad utilitaria de proteger el cuerpo de agresiones físicas, encierra también un valor taxonómico. La armadura delata la condición noble y elevada del personaje y lo sitúa en un grupo social valorado y reconocido en la sociedad medieval y renacentista: el de los caballeros, aquellos que en el origen de la caballería eran los elegidos entre mil y recibían la investidura (> *investire*), es decir, la imposición de las armas, en una ceremonia ritual de carácter laico y utilitario revestida de rasgos honoríficos, éticos y religiosos (Porro Girardi 1998; Le Goff y Schmitt 2003: 99-100). Vestir este hábito implica asumir una serie de ideales y compromisos, algunos de ellos implícitos en el sentido simbólico otorgado a cada una de las piezas que configuran el hábito de caballero y según glosaron ya, en el siglo XIII, Raimundo Lulio en el *Libro de la orden de caballería*, Alfonso X en las *Partidas* y tiempos después recordó el ermitaño a Tirante el Blanco al inicio de su andadura caballeresca.⁵

2. Del mismo autor, véase también su libro *Le vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge* (Pastoureau 1989b). La distinción por el vestido la considera ya Alfonso X en *Las siete Partidas*: “Vestiduras facen mucho conoscer á los homes por nobles ó por viles, et por ende los sabios antigos establecieron que los reyes vestiesen paños de seda con oro et con piedras preciosas, porque los homes pudiesen conoscer luego que los viesen á menos de preguntar por ellos”, (*Partida* II, título V, ley V, según la edición de *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1807; Madrid, Atlas, 1972, vol. II, p. 29).

3. El tema de la indumentaria en la narrativa caballeresca está pendiente de estudio. Cobra especial relevancia en el *Tirante el Blanco*, como han puesto de manifiesto Harriet Goldberg (1984) y Rafael Beltrán (2006: 165-175). Carmen Bernis (1996) estudió el traje en el *Zifar* a partir de las miniaturas que ilustran el bello códice parisino. Especialmente ricos en este tema resultan *Belianis de Grecia* (1547, 1579) de Jerónimo Fernández, como ya apuntó Lilia E. F. de Orduna (1997: vol. I, LXI), *Adramón, Polindo* o las continuaciones amadisianas de Feliciano Silva, especialmente a partir del *Florisel de Niquea*, aunque ya en el *Amadís de Grecia* el mirobrigense comienza a detenerse en los trajes. Apunté su interés en el texto de Moraes en mi trabajo “*Palmerín de Inglaterra* se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino” (Marín Pina 2007a: 375-376).

4. Para la biografía de este cortesano criado en la casa de D. Antonio de Noronha, primer conde de Linares, y servidor de la corona, véase la introducción de Vargas Díaz-Toledo (2006: XVII-XXIII) a su edición del *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, así como la tesis inédita de Margarida Maria de Jesus Santos Apalhão (2008: 37-46), cuya consulta agradezco a la autora. En ella edita la *princeps*, el ejemplar localizado en el Cigarral del Carmen, que podría tratarse de la supuesta edición publicada de forma anónima en Francia. En el presente estudio, sigo la traducción castellana, cuyo primer libro [1547] cito (con las siglas PI) por la mencionada edición de Vargas Díaz-Toledo (2006) y el segundo [1548], por el ejemplar de la British Library, G.10255, si bien tengo también en cuenta el original portugués (Évora, André de Burgos, 1564-1567, ejemplar de la BNE, R-2516).

5. Los textos pueden leerse en la sugerente y clásica antología de Luis Alberto de Cuenca (1975). Cito el *Tirante el Blanco* por la versión castellana impresa en Valladolid en 1511 y editada por Riquer (1974: vol. I, libro I, cap. 34, p. 110).

Para ser caballero y vestir el arnés se requerían no sólo determinadas condiciones morales sino también precisas aptitudes físicas, pues el peso normal de la armadura de guerra, en el siglo XV, oscilaba entre los veinticinco y treinta kilos (Riquer 1968: 97),⁶ de ahí que, como dice Tirante, “la primera y principal cosa que el cavallero ha menester, si quiere ser hombre d’ armas, es que pueda llevar el peso del arnés” (*Tirante el Blanco*, vol. III, p. 105), lo cual “no se puede llevar sin el gobierno de las tripas”, como reconoce don Quijote al aceptar las truchuelas de la venta (*DQ*, I, 2, 53).⁷

1. Vestir las armas: el traje metálico

El arnés blanco varía según se trate de un arnés de guerra o de justa y torneo. En función de ello, hay armaduras más o menos pesadas, más ricas (las de parada) y más humildes. Las ordinarias para la tropa eran más baratas que las de calidad propias de los caballeros nobles, a veces grabadas y repujadas en dorado o pavonado y con muchas guarniciones trabajadas por armeros orfebres. Algunas de estas armaduras nobles recogen las modas y las tendencias de la moda textil civil y militar e imitan en el acero sus cortes y adornos, por ejemplo las mangas abombadas y acuchilladas de los lansquenetes, los soldados suizos y alemanes de finales del siglo XV.⁸ El arnés blanco o armadura, cuyas primeras formas datan de mediados del siglo XIV (c. 1340 y hasta 1650), es el tipo de arnés que estaba generalizado en los tiempos en los que se compone el *Palmerín de Inglaterra* (c. 1540-1544). El refuerzo introducido en el lado izquierdo del arnés para proteger esta parte del cuerpo permitía al caballero prescindir del escudo, de ahí que en muchas portadas caballerescas los caballeros aparezcan armados con arnés blanco y espada, pero sin escudo. Con las armas de fuego y los cambios introducidos en la milicia,⁹ las armaduras sufren modificaciones y, en el intento de incrementar su capacidad protectora, aumentan su grosor y su peso, pierden movilidad y pasan pronto a convertirse en un objeto artístico y en un símbolo de clase para la aristocracia.

El grabado salido de las prensas toledanas de Fernando de Santa Catherina inmortaliza un caballero (*Palmerín de Inglaterra*) armado con celada de plumas, cubrenuca, gola, peto, hombrera, guardabrazo, codal, avanzabrazo, guantelete, falda de loriga, rodillera, greba, escarpe y espuelas. Los personajes palmerinianos que pueblan el libro visten, sin embargo, una armadura más anti-gua, una malla flexible, de entre doce y quince kilos, formada por anillos metálicos, que ofrecía

6. La fabricación de armaduras y el oficio de armero era muy rentable. En España parece ser que existió una considerable producción, aunque en el XVI, bajo la influencia de los Habsburgo, muchos nobles españoles adquirieron las ricas armaduras fabricadas en la Alemania meridional, según comenta Pfaffenbichler (1998: 23). “De cómo se ha de hazer un arnés” da cuenta Juan Quijada de Reayo en su *Doctrina del arte de la cauallería*, Medina del Campo, 1548, capítulo tercero, que cito por la edición de Fallows (1996: 45-47).

7. Cito el texto cervantino por la edición dirigida por Rico (1998). Para el estudio del traje en la obra cervantina, remito a los estudios de Bernis (2001) y Azcue (2004).

8. Así puede apreciarse en la armadura de parada de Wilhelm, barón de Roggendorf (1481-1541), un caballero al servicio de Carlos V, muerto en 1541 en Hungría en una campaña contra los turcos, armadura reproducida por Beaufort-Spontin (2002: 18). Para el traje de los lansquenetes y su influjo posterior en la moda civil, véase, entre otros, Laver (1989: 80), Deslandres (1998: 237) o Rublack (2010: 139 y ss). Desde comienzos del siglo XIII y hasta el XVI los armeros decoraban sus productos con dorados y pinturas. Para las técnicas seguidas, véase Pfaffenbichler (1998: 66-67).

9. Sobre el arnés, véase Riquer (1968); Pfaffenbichler (1998: 9); Flori (2001: 107). Se hace eco de estos cambios el autor del *Florisando*, como ha estudiado Alberto del Río Nogueras (2010b). En el *Palmerín de Inglaterra*, en cambio, tan sólo en una ocasión se alude a unas lombardas en el asalto de un castillo y al abastecimiento de artillería de las naves, pero sin prestarle mayor atención.

protección contra los tajos de las espadas y contra las armas arrojadas no muy potentes, pero no contra los golpes e impactos de gran empuje (Pfaffenbichler 1998: 8; Flori 2001: 105).¹⁰ Al igual que los caballeros del *Amadís de Gaula* (1508), *Palmerín de Olivia* (1511), *Primaleón* (1512) o *Polindo* (1526), los del *Palmerín de Inglaterra* se muestran arcaizantes en su vestimenta militar, pues visten una cota de mallas llamada loriga, “una especie de camisón de mallas metálicas que va desde el cuello hasta las rodillas, con elementos que protegen la cabeza y los brazos y que en francés recibe el nombre de *habuert*”, en definición de Martín de Riquer (1987: 113).¹¹ Las mallas de la loriga son de acero, lo que le da un color blanco. Mucho más moderno resulta en este sentido el *Florindo* (1530) de Fernando Basurto, donde los caballeros visten el arnés de placas y el autor cita con precisión todas sus piezas,¹² desechando por completo la cota de malla o considerándola como una protección por debajo del arnés.

La loriga es el hábito que, en el *Palmerín de Inglaterra*, visten el Caballero de la Fortuna o el Caballero del Valle cuando, en un gesto cortés, Flérida y Targiana los cogen “por la manga de la loriga” para hacerles una petición (*PI*, I, p. 76 y 187). No se especifica ninguna característica del tipo de malla, tan sólo se indica que, en el fragor de los encuentros, las lorigas se “desamallan” (*PI*, p. 29) y las mallas caen al suelo (*PI*, I, p. 44, 62, 81, 131, 153; *PI*; II, fol. ix v, cxxvj r) dejando el cuerpo del caballero desprotegido y teñido de sangre. No queda claro, por ello, si se trata de una “malla clouée”, cuyas plaquitas caen al suelo, o de una “malla treslie” o loriga terliz, cuyos elementos no se desprenden (Riquer 1987: 123-13), aunque me inclino por la primera.¹³ En dos ocasiones se emplea también el término arnés, una quizá como sinónimo de loriga (Polinarda coge a Primaleón por la “falda del arnés”, quien lleva unas “armas verdes fuertes y loçanas”, pidiéndole la mano para besársela, *PI*, I, p. 112) y otra en el sentido de arnés blanco. Los jayanes del ejército de Framustante “salieron de armas resplandecientes, sin ninguna otra pintura, de azero muy fuerte, que como fuessen tantos y en la grandeza del cuerpo sobrasen a todos los del ejército, y los arneses y yelmos resplandeciesen de lexos como el sol las dava, eran bien vistas de sus contrarios” (*PI*, II, fol. cxxij r). Previamente, había descrito las armas del gigante Framustante como una armadura rígida “que eran todas de un azero negro y liso sin otra cosa ninguna. El yelmo y el escudo de la mesma massa” (*PI*, II, fol. cxv v).

10. Bajo la cota de malla era necesario llevar una vestimenta acolchada con el propósito múltiple de proteger el cuerpo del roce de los anillos metálicos, del calor desprendido de la ardiente malla calentada por el sol y de absorber el impacto de los golpes (Riquer 1999: 182, 216), aunque en ningún momento se alude en el libro palmeriniano a ella. Esta ropa interior recibe el nombre de gambax y se emplea, por ejemplo, en el *Zifar* y en el *Amadís*.

11. Para esta parte del arnés, véase también su trabajo, “El *haubert* francés y la *loriga* castellana” (Riquer 1999: 223-244). Cito los textos caballerescos mencionados por las siguientes ediciones: *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca (1987-1988); *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe di Stefano (2004); *Primaleón*, ed. M.^a Carmen Marín Pina (1998); *Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón (2003).

12. Véase, por ejemplo, el pasaje en el que el caballero es desarmado: “Las cuales (la reina y las damas) le desarmaron de su mano propia, adonde se vio que unas le desenlazaban las cintas de los guardabraços, otras le quitaban los correones del arnés, otras los pernos de las grevas, otras la estofa del almete, otras las correas de las manoplas, hasta tanto que fue del todo desarmado”, Fernando Basurto, *Florindo*, ed. Alberto del Río Nogueiras (2007: 287). De interés resulta también la descripción de la armadura de Venturín en el *Adramón*, a quien las damas le pusieron “los escarpes y después las grevas y asy de mano en mano lo armaron en blanco, de un muy gentil y luziente arnés. Vystyéronle una rica sobreveste; cyñéronle una cynta de gran valor”, *La corónica de Adramón*, ed. Gunnar Anderson (1992: 393).

13. En el *Polindo*, donde también los caballeros visten loriga, las mallas caídas se comparan con la mies sembrada (p. 14) y con el rocío de la mañana sobre la hierba (p. 226), lo que hace pensar que se trate de “mailles clouées”.

La convivencia de estos dos tipos de armadura (de mallas y rígida) quizá le lleve a cruces de piezas armeras, pues aunque los caballeros vistan loriga, puntualmente se menciona el ristre, la pieza metálica saliente situada en el lado derecho del peto para ajustar la lanza, propio del arnés blanco (Leguina y Vidal 1912: 756; Flori 2001: 104).¹⁴ Al margen de ello, este arcaísmo armamentístico se explica por las deudas contraídas por el modelo, el *Amadís de Gaula*, con los textos artúricos del siglo XIII, donde los caballeros visten estas cotas de malla o lorigas, como se puede apreciar en las traducciones - adaptaciones castellanas de *El baladro del sabio Merlín* y de *La demanda del santo grial* del siglo XV. Las armas de los caballeros palmerinianos nos sitúan, por tanto, en un tiempo pasado, más antiguo que el que refleja el grabado de la portada, donde aparece vestido con arnés blanco o armadura, pero más moderno que el sugerido por el cronotopo que enmarca la historia. Si el armamento y en general la indumentaria amadisiana no es obviamente la propia de los primeros años del cristianismo, tiempo en el que se ubica cronológicamente la acción, sino una vestimenta mucho más moderna influida por la de los *romans* franceses del siglo XIII, lo mismo sucede con la palmeriniana. Aunque Palmerín de Olivia se convierta en el noveno emperador después de Constantino (272-337), la vestimenta militar, la ropa cortesana y las costumbres representadas no cuadran con las de dicho marco espacio-temporal y se ajustan bien a las de la tradición literaria genérica, en el caso del arnés, o bien a las de la propia época del autor, en el caso de la moda civil.

Como en el *Amadís de Gaula*, junto a la loriga, aparecen también en el *Palmerín de Inglaterra* las corazas, una defensa del torso confeccionada con láminas de hierro y cuero revestida de tela de colores propia de peones. Las visten los guardianes del gigante Califurneo (*PI*, I, p. 56), los peones del gigante Cauboldán (*PI*, I, p. 65) y los del Duque de Ruisellón (*PI*, I, p. 150). Las llamadas “hojas de acero”, defensas que en los siglos XIV y XV llevaban reyes y caballeros de alta condición (Riquer 1987: 138; Leguina y Vidal 1912: 487-488), en el *Palmerín* portugués, como en el *Amadís de Gaula*, son propias de gigantes (*PI*, I, p. 25, 114, 162, 200; *PI*, II, fol. xxxj r, cxxj v), como ya advirtió Riquer, aunque también las lleva Blandidón “un caballero grande de cuerpo” (*PI*, I, p. 45), el caballero Onistaldo, que “traía otras [armas] de negro hechas de ojas de azero a manera de escama de pescado, de invención nueva” (*PI*, I, p. 80), y Germán de Orliéns, quien “se armó de ojas de azero muy fuertes” (*PI*, I, p. 81).

La armadura que protege la cabeza es un casco que, como en el *Amadís de Gaula*, en el texto portugués siempre recibe el nombre de yelmo, pero a diferencia de aquel, que responde al modelo de yelmo cilíndrico o en forma de tonel (Riquer 1987: 99), propio del siglo XIII, el palmeriniano es más moderno y cuenta con una visera móvil con hendidura horizontal que facilita la visión, esa visera que tanto echa en falta don Quijote y suple convirtiendo el viejo morrión en celada con encaje de papel maché.¹⁵ El yelmo se ata a la parte superior de la loriga con “enlazaduras torzales” (*PI*, I, p. 21), es decir, con un cordoncillo de seda de varias hebras, o con correas llamadas “lazos” (*PI*, II, fol. lxiv r) y, enlazado y con la visera bajada, oculta por completo la identidad de los caballeros. A la muerte del emperador Palmerín, en señal de duelo, su ejército en la guerra contra el turco sale vestido con armas y divisas negras y con “las viseras baxadas, porque en los rostros

14. Leguina y Vidal (1912: 199) cuestiona la existencia de lorigas con ristre. Cabe la posibilidad, sin embargo, de que por encima de la sobrevista llevara un duro plastrón o “peça de ferro” cubriendo los pectorales y en ella el ristre, como lo describe Eiximenis en *Lo dotzè del Chrestità*, según comenta Riquer (1999: 42). En el *Polindo* también se menciona el ristre en convivencia con la loriga.

15. Riquer concluye que el yelmo amadisiano tiene esta forma del siglo XIII porque la novela castellana parece más inspirada en aquellos *romans* franceses que en la realidad armamentística de la Castilla de finales del XV. Del yelmo con visera móvil anhelado por don Quijote se ocupa Guijarro Ceballos (2007: 217).

de cada uno no se pudiesse parecer alguna señal diferente de sus atavíos, que dava causa a mucho mayor espanto” (*PI*, II, fol. cxxvj r). Las vistas o viseras caladas borran todo signo humano y la estampa recreada es espectral. Los caballeros alzan la visera, puntualmente, para hablar o para besar las manos en un gesto cortés y se quitan el yelmo cuando quieren ser conocidos. Aunque habitualmente no se especifica, el material de estos yelmos es acero y por ello se abollan con los golpes de las espadas y salen “bivas llamas de fuego” (*PI*, I, p. 189). Algunos gigantes, en cambio, llevan un yelmo “de un hueso alvo como la nieve y liso, tan duro que su fortaleza era increíble” (*PI*, I, p. 200). Ocasionalmente, los yelmos de los caballeros son dorados, acordes con la riqueza del resto de sus armas (*PI*, I, p. 81; *PI*, II, fol. xxviiij v). Por sus características, el yelmo utilizado por los caballeros podría identificarse con el almete o con la celada (Leguina y Vidal 1912: 874) y no aparecen engalanados con cimeras ni con las vistosas plumas del grabado de la portada.¹⁶

1.1. Seda sobre acero: las sobrevistas

Por encima de la loriga (o cota de mallas), los caballeros visten una túnica larga y ligera hasta la pantorrilla, adornada con colores arbitrarios o con los esmaltes propios de su escudo heráldico, conocida con los nombres de sobrevista y sobreseñal, términos equivalentes a la *cote a arme* o *cotte d'armes* de los textos franceses (Riquer 1987: 144; Flori 2001: 105; Montaner 2008: 545). Al igual que en el *Amadís de Gaula*, en el *Palmerín de Inglaterra* se documentan los dos términos, si bien el utilizado con mayor frecuencia para designar esta túnica que cubre la loriga o las armas es el de sobrevistas. En los libros en los que no se registran estas voces, por ejemplo en *Polindo* y *Florindo*, se emplean los vocablos “ropa” o “ropeta”.¹⁷ Además de proteger la armadura de la humedad y del sol y de amortiguar los golpes, la función de las sobrevistas era fundamentalmente pragmática, pues tenían como finalidad facilitar el reconocimiento de los caballeros, totalmente anónimos bajo el traje metálico, por el color y las señales o figuras heráldicas que en ellas podían llevar representadas, a la vez que era también un signo de riqueza y de poder.¹⁸ Hacerse con las sobreseñales del enemigo se entendía como un indicio de victoria, como la apropiación de la identidad del otro a través de sus signos de reconocimiento, de ahí que Primaleón imponga como condición para combatir: “que supiesen los que con él quisiesen ir a justar, si fuessen vencidos, que avían de dexar las sobreseñales, qu’él las quería llevar a Francia” (Marín Pina 1998: 116).

Aunque en el texto portugués nada se especifica acerca del tejido ni de la confección de esta prenda, en el *Lisuarte de Grecia* (1526) de Juan Díaz, un libro bien conocido e imitado por Moraes (Marín Pina 2007b), se concreta que las sobrevistas eran de seda, se colocaban encima de la loriga y se abrochaban con cuerdas de seda en ojales. Lisuarte entra en la guerra contra los paganos arma-

16. Ambos se nombran, por ejemplo, en el *Florindo* y del almete se glosa su etimología: “Toma, estraño cavallero, el almete de tus armas con que guardes y defiendas los quatro sentidos corporales del ánima, que por esso es llamado almete, porque es guardia d’ellos en la mayor necesidad” (p. 102).

17. En el *Polindo*, “La princesa mandó hazer una ropa, para sobre las armas, de brocado verde e con unas sierpes de oro” (p. 52; cfr. con el *Palmerín de Olivia*, p. 88) y en el *Florindo*, un mantenedor “llevava una ropa -con que cubría las armas- de tela de oro con vandas de seda negra de mucho precio y valor a causa de las muchas perlas y piedras que por ella iban sembradas” (p. 99).

18. Para su funcionalidad, véase Ffoulkes (1988 [1912]: 93); Riquer (1968: 116); Pastoureau (1986: 55); Menéndez Pidal (1986: 285); Flori (2001: 105); Montaner (2008). Véase al respecto el esclarecedor comentario del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz: “El gigante Brucalán era armado de fuertes armas e muy limpias, sin sobrevista ni señal, que iva más de provecho que de riqueza” (fol. cxxv r).

do con unas armas dispuestas por la sabia Urganda “y una rica sobreseñal de seda jalde muy fina, sembrada de águilas negras menudas y coronadas, brosladas de oro y de aljófar, y abrochábanse en ojales de plata con cuerdas de seda travadas con oro” (fol. cxxvj r). La confección de estas prendas parece ser que se realizaba en las mismas armerías, como se deduce del pasaje del don *Florindo* en el que Federico de Nápoles permite al embajador de su enemigo la visita a sus armerías, un pasaje impagable en el que Basurto nos acerca con precisión y realismo al mundo armero. En unas fraguas fuera del palacio, el embajador vio “que hazían arneses y cosseletes y almetes y celadas labradas de lindas labores” y en una de las cuadras del patio “vio que hazían vestidos para encima de las armas”.¹⁹ En ocasiones estas sobrevistas de seda pueden estar labradas o guarnecidas por las enamoradas o las hermanas de los caballeros, pues la costura era ocupación de damas nobles ya desde la antigüedad.²⁰ Estas labores femeninas de aguja, lo mismo que el nombre de la amada bordado en las sobrevistas y otros motivos en ellas representados, hablan de la estrecha relación entre el amor y las armas en estos libros. En *Palmerín de Inglaterra*, en la batalla de doce por doce entre cristianos y turcos, “todos estos cavalleros salieron armados de ricas armas y sobrevistas loçanas y de mucho precio, dadas y guarnescidas de las manos de sus señoras” (*PI*, II, fol. cxvij r).

La tela y los adornos de oro y pedrería marcan las diferencias de las clases sociales (Cosgrave 2005: 108). La seda era un material caro con el que se confeccionaban las telas medievales y renacentistas más ricas y lujosas y, combinada con metales preciosos, con bordados de hilo de oro y de plata, las prendas acrecentaban mucho más su valor (Sigüenza Pelarda 2000: 20-21; Deslandres 1998: 51-59). Su demanda se generalizó tanto entre las diferentes clases sociales que se dictaron leyes suntuarias para controlar el uso de estos materiales (seda, terciopelo, brocados) y colores, pues el deseo de vestir con riqueza y ostentación exigía gastos excesivos que comprometían el equilibrio económico del país y lo empobrecían, a la par que propiciaba la confusión entre las clases cuyas diferencias se marcaban a través de atavíos lujosos.²¹ Como en Portugal, en España también se dictaron este tipo de leyes. Los Reyes Católicos regularon el uso de la seda y permitieron que los caballeros llevaran seda y oro cuando iban armados: “E permitimos que por honra de la caballería e de las personas que la siguen, que los que anduviesen a la brida puedan traer sus jorneas, e ropas cortas encima de la rodilla, de seda o de chapería, de la manera que quisieren, sobre las armas, y no de otra manera” (Bernis 1978: 58).²² La legislación ampara, por tanto, a los

19. La cita la recoge Alberto del Río Noguera (2010b: 60). Aunque los propios caballeros y sus escuderos se ocupan de tener dispuestas y preparadas las armas, en alguna ocasión se alude a la figura del armero, como es el caso: “A otro día por la mañana el armero le truxo (a Palmerín) las armas que, allende de ser galanas, venían conformes al tiempo, las cuales eran de blanco e pardo, labradas por ellas muchos madroños de oro” (*PI*, I, p. 209). Otro ejemplo en el *Florambel de Lucea. Primera Parte* (Aguilar Perdomo, 2009: 130). En el *Lepolemo* (Valencia, 1521), para las fiestas caballerescas los caballeros se surten en tiendas de “paños y sedas y brocados y lienços” (fol. cxxvj v).

20. Recuérdese que hábiles bordadoras eran, además de Elena y Andrómaca, Berta, la madre de Carlomagno, por no hablar de la reina Matilde, esposa del rey Guillermo el Conquistador, artífice del famoso tapiz de Bayeux (Toussaint-Samat 1990: 16). Como comenta Sigüenza Pelarda (2000: 33), la costura se consideraba oficio propio de damas nobles, lo mismo que entre las italianas estudiadas por Venturelli (1999: 237). Según Jones y Stallybrass (2001: 13), las damas nobles “stitched their own versions of the social and political realm into the textile narratives they made”. En el *Lisuarte de Grecia* (1526), Coroneo “traía una sobreseñal que la hermosa Elena le avía labrado con sus manos, partida en dos colores blanca y verde...” (fol. clj v).

21. Para la legislación suntuaria portuguesa, española e italiana, véase, respectivamente, Santos Alpalhão (2010), Bernis (1978; 1979) y Muzzarelli (1999: 264 y ss.).

22. Similares concesiones, aunque un tanto más restringidas, se hacen también a las personas de las familias que mantenían caballo. Dice la pragmática: “Las personas que tuvieren o mantuvieren caballo puedan traer, ellos e sus hijos de hedad hasta catorze años, jubones e caperuzas e bolsas e ribetes e pestañas de seda de qualquier color que quisieren...” (Bernis 1978: 58-59).

caballeros para vestir lujosamente, para llevar sedas, brocados, plata y oro sobre las armas, aunque años más tarde, en 1550, la premática promulgada en Bruselas por Carlos V prohíba su uso en justas y torneos (Bernis 1962: 13).²³

1.2. Los colores de las armas

Las sobrevistas (de seda o de cendal) son de colores, por ello, cuando en los textos se describen las armas y se especifican sus colores y las figuraciones en ellas representadas, se está aludiendo a las sobreseñales o sobrevistas y no a los escudos, cuyos diseños responden al modelo de la empresa. Camino del castillo de Almourol, Albaizar va “armado de unas armas verdes con esferas de oro” (*PI*, I, p. 153) y el soldán de Persia participa en la guerra contra los cristianos “armado de armas de oro y negro de mucho precio” (*PI*, II, fol. cxv r), es decir, las cotas de armas (sobreseñales o sobrevistas) son de dichos colores y llevan pintadas, tejidas o labradas tales figuraciones. Esta distinción, ajena al *Amadís de Gaula*, como ha precisado Alberto Montaner (2002: 301), figura ya en los tempranos palmerines españoles y se repite sistemáticamente en otros muchos libros. El propio Moraes, en su *Relação das festas que Francisco I fez das bodas do Duque de Clèves com a Princesa de Navarra no ano de 1541*, al repasar los caballeros participantes en las aventuras caballerescas amadisianas diseñadas para celebrar dichas bodas, describe en los mismos términos sus armas; así, Monsieur d’Orliens “sahio tão ricamente ataviado com[o] seo irmão, armado d’armas de ouro e azul, feito de tão gentil maneira com seus apartamentos ricos e soberbos e no escudo, em campo branco, hum usso e huãs letras...” (Vargas Díaz-Toledo 2007: 284). Por estas mismas fechas, Moraes podía estar inmerso en la redacción del *Palmeirim*, de ahí las relaciones sugeridas por Aurelio Vargas.

Los colores de las sobreseñales “pintan” la armadura del caballero, tanto el arnés de justas y torneos como el arnés de guerra, pues a la guerra los caballeros acuden con ricas y vistosas armas para identificarse y los tonos multicolores de las tropas permiten a los capitanes diferenciar los batallones y ordenar los combates (Sánchez Ortiz 1999). “Diez mil soldados armados y vestidos de colores abultan y meten más terror que veinte mil y mas vestidos de negro”, según expresa Martín de Eguiluz en su *Discurso y regla militar. Dirigido al Rey don Felipe nuestro señor* (Amberes, 1595).²⁴ De ahí la comparación que hace Moraes cuando todos los caballeros salen en Constantinopla a recibir a Leonarda: “todos los campos reluzían de lexos con armas reluzientes de devisas singulares, cosa que parecía más ejército de guerra que loçanías de paz” (*PI*, II, fol. xvij v). Cuando en las justas o en la guerra, un caballero es reconocido por las armas, es reconocido por las sobrevistas, señas y emblemas que porta, cuyos colores no son colores heráldicos, porque no responden a los

23. También se regula su uso en tierras portuguesas, como se advierte en la premática del 3 de junio de 1535 sobre terciopelos y sedas, comentada por Santos Alpalhão (2010: 173), “com a qual D. João III proibe, entre outras coisas, dourados e prateados no vestuário, abrindo, no entanto, uma excepção para as damas da rainha que poderão ter «duas roupas de seda preta»”. De ella se hace eco Moraes en la carta - relación que escribe a la reina doña Leonor describiéndole los torneos celebrados en Xábregas en 1550: “e porque por bem de suas pragmaticas seos / naturais não podem trazer sedas (a que S.A. accodiu / necessariamete, porque a desordem dos Potuguezes quando / a ley lho não defende, he nisto mayor que de todas / as outras nações) permittio que nesta festa se podessem”, según la transcripción de Dias Miguel (1998: 133).

24. Tomo la cita de Ruiz-Gálvez Priego (2002: 467). Comenta la herencia del oro y plata de las viejas armas caballerescas en los modernos uniformes militares Bernis (1962: 15).

esmaltes de determinadas armas, sino fruto de la elección personal de caballero o de algún allegado; son armas personales (Montaner 2002: 274).²⁵

La elección de las armas, sobrevistas y galanuras ha de ir acorde con la edad y con la condición de los caballeros, como indica el escritor portugués al relatar los preparativos para la guerra contra el turco: “El alboroto era tan general, que ninguna persona estava sin él; unos aparejavan armas, otros sobrevistas y galanías, cada uno según su edad y condición le pedía” (*PI*, II, fol. cviiij v). Los caballeros jóvenes, como recomendará ya Alfonso X en *Las siete partidas*, han de vestir colores alegres, “bermejos, jaldes, verdes o cárdenos”, para que “les dieran más alegría y fuesen más esforzados” (*Partida II*, título V, ley V). Idea en la que también incide Baltasar de Castiglione en *El cortesano*, en el pasaje destinado a vestir al perfecto cortesano, pues considera “que para sobre armas no hay duda sino que están mejor las colores alegres y vistosas y los vestidos lozanos y de fiesta, bordados y acuchillados, pomposos y soberbios” (Pozzi 1994: 245).²⁶ Colores alegres vistien los caballeros de la casa de Palmerín al entrar en los torneos: “No tardó mucho que por otra parte del campo entraron aquellos de la casa del Emperador Palmerín, muy galanes, armados de armas hechas de nuevo, guarnecidas de colores alegres y envinciones con que alegravan los espíritus de quien los vía; sobr’ellas traían sus sobrevistas tan ricas como era menester para tal caso” (*PI*, I, p. 99), colores que, en cambio, no están bien vistos para caballeros de cierta edad, como sucede con Recindos y Arnedos, quienes acuden a la guerra contra el turco con armas “mas conformes a su edad, más honestas que galanas, de morado” (*PI*, II, fol. cxxj r).

Los colores alegres, vivos e intensos de estas sobrevistas son artificiales y se lograban con tintes minerales o vegetales tras complejos procesos que encarecían el precio de la prenda. Contrastan, evidentemente, con los colores apagados y desvaídos de los trajes de las gentes humildes, teñidos con tintes naturales (Pastoureau 1989a: 29-31; Eco 2010: 106). La tintura de los paños era, ya en el siglo XIII, una industria de lujo y el empleo de trajes de vistosos colores uno de los principales modos de distinguirse. Las leyes suntuarias trataron también, sin conseguirlo, de restringir el uso de los colores, vedando algunos de ellos, por ejemplo, para los escuderos (Menéndez Pidal 1986: 53).²⁷ Al margen de que los colores sean ya en sí mismos causa de belleza y un signo de poder, añaden un nuevo significado al vestido, en este caso a las sobrevistas y a los escudos, pues existe un código social de los colores y toda una compleja simbología. Dada la importancia prestada por Moraes al tema, a la descripción y al número de armas y escudos presentados, Santos Alpalhão (2010: 167) considera el *Palmeirim de Inglaterra* como un verdadero “libro de armas”, algunos de

25. Cumplen, por tanto, una función de anagnórisis. Así don Duardos se encuentra con un desconocido caballero al que reconoce por sus sobrevistas: “le vio las armas de un fino rosado que él mucho preciava, y traíalas de aquella color por ser una de las de Vasilia.” (*PI*, I, p. 23). Tras el combate, las armas quedan rotas “tintas en sangre que no se podía creer que algún tiempo fuesen de otra color.” (*PI*, I, p. 81). El cambio de armas (escudo, yelmo y sobrevistas) dota al caballero, por tanto, de una nueva identidad, lo que acarrea terribles consecuencias y enfrentamientos no deseados, como sucede con los caballeros cristianos enfrentados por los engaños de la sabia Eutropa. (*PI*, I, cap. xxxviii).

26. La cita, con otras consideraciones alfonsíes sobre los atavíos, la recoge Menéndez Pidal (1986: 54). El tema le interesa tanto a Baldassare Castiglione como a su “dedicatarío”, el portugués Manuel da Silva, embajador del rey de Portugal, quien desde Roma, en 1515, describe el recibimiento del Magnífico Julián y su esposa comentando sus trajes (Freitas Carvalho 2007: 356-357).

27. En su *Tratado sobre el vestir* (c. 1496), Hernando de Talavera se queja de un exceso de color en los vestidos, ajeno a la simpleza natural, y aboga por la moderación (Castro 2001: 45). En el ámbito portugués, Santos Alpalhão (2010: 173) alude a la premática del 31 de enero de 1539, “segundo a qual os estudantes universitários deixam, entre outras coizas, de poder usar «lauor branco nem de coor alguu.a em camisas nem lenços»”.

cuyos ejemplos guardan relación con los recogidos en el *Livro das armas* (1509) encargado por el rey portugués D. Manuel I.²⁸

Aunque descifrar el código de los colores no es fácil, porque encierran multitud de testimonios aparentemente contradictorios y variables según las épocas, las regiones, las técnicas o los soportes, los autores del género en ocasiones glosan su significado y nos facilitan ricas claves de lectura.²⁹ La elección del color en las sobrevistas está relacionada con la edad, la condición y el estado emocional de los personajes. El blanco, representación, entre otras cualidades y virtudes, de la pureza y de la castidad, es el color propio de los noveles en su primera andadura, según se indica en *Le blason des couleurs*, impreso en 1505 por Pierre Sergent: “les chevaliers les portent et en sont tous armez, et principalement la première année qu’ilz ont reçeu l’ordre, comme faisoient anciennement les chevaliers de la Table ronde, dont les ungs alloient soubz ceste couleur pour desconnoissance quérir leurs adventures par le monde” (Cocheris 1860: 109).³⁰ Aunque no es privativo de ellos, pues Primaleón y Polendos en la lucha contra el turco “salieron de armas blancas sin ninguna galanía” (*PI*, II, fol. cxxj r), al representar también la esperanza y la justicia (Pastoureau 1986: 10).³¹

El negro, sólo o en combinación con el amarillo, oro y blanco, es el color más recurrente en las sobrevistas del palmerín portugués. Además del prestigio con el que cuenta en los trajes de aparato, el negro es símbolo de humildad y paciencia (Pastoureau 1986: 10), pero también, el color más triste y, por ello, el preferido del caballero Floramán, siempre melancólico y apenado por la muerte de su amada. Muy plástica e impactante es en este sentido la imagen del desfile del ejército cristiano tras la muerte del emperador Palmerín con todos los caballeros vestidos de negro, imagen a la que antes ya me he referido a propósito de la visera del yelmo: “parecía gran multitud de gente casi amortajadas y que tenían el parecer mortal, cubiertos de negro color, entre las otras tenida por más triste y espantosa, sin ninguna seña ni devisa galana como en tales tiempos se suele traer” (*PI*, II, fol. cxxvj r).

28. La autora presenta en apéndice una tabla con todos los testimonios de las armas y escudos recogidos en el *Palmeirim de Inglaterra*, por lo que no me detengo en ello. Los escudos que conforman el citado *Livro das armas*, pertenecientes a las principales familias portuguesas de la época, adornan la bellísima cúpula de la “Sala dos Brasões” o “Sala de Armas” del Palácio Nacional de Sintra y pueden verse todos ellos reproducidos en <http://pnsintra.imc-ip.pt/pt-PT/emfoco/brasaofamiliar/PrintVersionContentDetail.aspx>.

29. Pastoureau (1986: 29) explica el simbolismo de los colores a partir de la interpretación dada en proverbios, tratados de heráldica y enciclopedias. Entre los tratados de heráldica españoles, véase al respecto el *Tratado de las armas* de Diego de Valera (Penna 1959: 137-138). Otra fuente de información son los propios textos. Además de los de la ficción sentimental (entre ellos, la continuación de Nicolás Núñez (1496) de *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro), los caballerescos son muy ricos. En clave amorosa, véase, por ejemplo, la interpretación que de los colores brinda Beatriz Bernal en el *Cristalián de España* (Valladolid, 1545), donde el verde se identifica con la esperanza; el pardo, con la tristeza, las cuitas y los trabajos; el azul, con los celos; el amarillo, con la desesperación y el rojo, con la alegría (cap. xxxi, fols. lxx v-lxxj r). Sugerentes resultan también a este propósito los poemas de Cetina y Timonedá comentados por Lama (2010).

30. *Le blason des couleurs en armes, liurees et devises* contiene dos tratados: *Le blason des couleurs en armes, liurees et devises* y *Des couleurs en general et especial*, derivados del tratado heráldico redactado por el heraldo Sicilia, c. 1423. El segundo tratado está escrito por Jean Lemaire, que tuvo acceso al poema inédito *Le parement des dames*, compuesto por Olivier de la Marche para Margarita de Austria, y es la fuente principal de este segundo tratado sobre los colores. Tomo la información del *abstract* de la tesis de Elizabeth Nelson, “Le Blason des Couleurs: A Teatrise On Color Theory and Symbolism In Northern Europe during the Early Renaissance”, Brown University, 1998.

31. Santos Alpalhão (2010: 170) lo califica como color ritual dentro del mundo caballeresco. Se repite en otros muchos libros, por ejemplo, en el *Florambel de Lucea*, donde los cuatro donceles que van a recibir la investidura “se concertaron en fazer sus armas y devisas de una manera, y las armas eran todas blancas como convenía a los cavalleros noveles, y las sobreseñales lo mismo, sembradas por ellas muchas estrellas de oro” (p. 23). De esta costumbre se hace eco don Quijote y para llevar armas blancas como caballero novel se encarga de limpiarlas bien (*DQ*, I, 2, 46).

Como todos los colores, el verde también es ambivalente, pues simboliza la belleza, la juventud y el vigor, a la par que el desorden, la locura o la avaricia, como sucede con el Caballero Verde, con quien se enfrenta Sir Gawain en el conocido poema inglés del siglo XIV, o con Tristán cuando enloquece de amor, que también viste de verde (Pastoureau 1986: 30, 40, 199). Es en cualquier caso un color estrechamente unido a la caballería andante tal y como se reconoce en *Le blason des couleurs*, donde se indica que “Anciennement les chevaliers alloyent quérant leurs adventures soubz ceste couleur” (Cocheris 1860: 110). Al igual que en otros libros de caballerías, en los palmerines va asociado a la esperanza y al amor y por ello, en alguna ocasión, Palmerín va armado “de unas armas nuevas qu’él avía fecho fazer y eran todas verdes por mostrar la esperança e alegría que levava en yrse de aquella tierra para donde estava su señora” (*Palmerín de Olivia*, p. 186). Moraes juega también con estas asociaciones y es el color de las armas de los soldanes de Persia y Babilonia: “Albaizar, soldán de Babilonia, salió armado de armas verdes sembradas de esperas en señal de su victoria [...]. El soldán de Persia sacó armas verdes y blancas, metidas unas colores por las otras, con extremos de pedrería a manera de P, por ser la primera letra del nombre de Polinarda” (*PI*, II, fol. cxxij r), a cuya mano aspira.³²

Pese a su relación con el oro, el amarillo y el color pardo se vinculan al cuidado y a los trabajos. El amarillo es el color elegido por Tremorán por representar sus penas “conforme a sus cuidados, que Tremorán de desesperado de casar con su dama tomó aquella divisa” (*PI*, II, fol. cxxj v). Tras recibir los reproches de Polinarda, Palmerín “se armó de unas armas pardas, anunciadoras de los trabajos que después passó, sembradas de abrojos de oro y negro menudos” (*PI*, I, p. 40).

Aunque a lo largo del libro se mencionan sistemáticamente los colores de las armas y los escudos de los caballeros, hay dos pasajes dedicados exclusivamente a su descripción pormenorizada. Los pasajes relativos al enfrentamiento entre caballeros cristianos planeado por la sabia Eutropa para acabar con ellos (*PI*, I, cap. xxxviii, pp. 80-82) y la guerra contra el turco (*PI*, II, cap. LXII) reúnen un pequeño armorial en el que Moraes se explaya en comentar los colores de las armas y las figuraciones de los escudos. El precedente inmediato para este tipo de descripciones, gratas sin duda para los lectores a juzgar por su reiteración en las relaciones de fiestas de la época, lo pudo encontrar en el *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, 1526) del bachiller Juan Díaz, el octavo libro de la serie amadisiana dedicado a Jorge de Lancaster (1481-1550), duque de Coimbra e hijo ilegítimo de Juan II de Portugal.³³ De este libro de caballerías, del que tomó materiales para otros episodios, imita ahora el pasaje destinado a describir las armas de los combatientes de ambos bandos. Tras presentar la disposición de los haces de ambos ejércitos, Juan Díaz (cap. cviii, fols. cxxiv v - cxxv r) y Francisco de Moraes (*PI*, II, fol. cxxj r) detienen el relato con un breve excursu justificativo, parejo en su contenido, para pasar seguidamente a describir con detalle las armas de uno y otro (“armas, sobrevistas e cores dellas”, dice el *Palmeirim* portugués, fol. ccxxxviii v).³⁴ Moraes no copia,

32. Estos juegos jeroglíficos con letras en las armas son habituales en otros libros de caballerías y los estudia en los amadisianos Sales Dasí (2003: 227) y Coduras (2013).

33. Ignoro cuál pudo ser la relación con el noble portugués para ofrecerle el libro. En cualquiera de los casos, la dedicatoria misma ubica la obra en un contexto portugués, como sucede también con las continuaciones de *Clarián de Landanis* (1524-1528) de Jerónimo López, dedicadas al rey Juan III de Portugal, y luego con el anónimo *Florando de Inglaterra*, impreso en Lisboa 1545 y dedicado a los caballeros, dueñas y doncellas de Ulixea.

34. Dice Juan Díaz: “y por cierto que quien cuidasse de tener potencia ni saber para escribir las armas y devisas que aquel día se sacaron en la batalla, más por hombre atrevido que sesudo se podía llamar por más que las mientes todas en ello pusiesse e lo viesse ni podría tener memoria de la menor parte. Y como yo esto conozca por impossible, dexando lo general como cosa que aunque toviessse dos mil lenguas sabidas y dezidoras lo no podría escrevir, vos diré de las armas que los más señalados cavalleros sacaron en esta batalla” (fol.

pero sí imita claramente el pasaje amadisiano, adentrándose en un tema que le era personalmente grato y que sabía interesaba a los lectores, al menos así se desprende de las cartas y relaciones en las que retrata con detención las armas de los participantes en los festejos caballerescos reseñados. Aunque cita de memoria, en la relación de los festejos dispuestos por Francisco I para celebrar las bodas del Duque de Clèves con la Princesa de Navarra, describe con detalle los escudos y letras de armas de algunos participantes (Vargas Díaz-Toledo 2007: 284-285).³⁵

Del rico censo armorial palmeriniano, llama la atención la semejanza de las armas de los combatientes de ambos ejércitos, pues los “turcos” (el soldán de Babilonia, el soldán de Persia, el rey de Caspia, el rey de Espartia, de Eutolia, de Armenia, de Gamba, de Bitinia y de Arfasia) visten, como los cristianos, sobrevistas de colores sobre sus armas, adornadas con oro y rica pedrería según la reseña de Floramán (*PI*, II, fol. cxij v), y portan escudos con similares figuraciones, lo que en la práctica tenía que dificultar su reconocimiento a la hora de luchar. Sin embargo, en la realidad, su hábito militar es otro, pues, como se indica en el anónimo *Viaje de Turquía*:

Ellos no usan arneses como nosotros. Camisas de malla los que las pueden alcançar las traen, y unos morriones guarnesçidos de plata muy bien hechos, y éstos son pocos los que se los ponen, porque el tocado que ellos traen cada día en lugar de la caperuza es tan fuerte como un almete y no le pasará un arcabuz. La jente de caballo también lleba cada uno una lanza medio ginetá con una beleta de tafetán, y como cada caballo tenga una d'estas en la mano paresçe lo mejor del mundo, y de muy lexos campea. (Ortola 2000: 731)³⁶

Evidentemente se ha producido un sincretismo, una asimilación de modas, usos y costumbres que en la realidad no es unívoca sino recíproca y tiene como vía de difusión las guerras. De la misma manera que los caballeros españoles se sintieron atraídos por el exotismo de los atuendos guerreros de sus enemigos musulmanes y se apropiaron de ellos en la moda civil, los turcos también se dejaron influir por la vestimenta de los pueblos cristianos que luchaban en la Europa central y oriental (Bernis 1972: 706). En el caso español, las modas exóticas procedentes de la Europa central y oriental, concretamente los trajes húngaros, albaneses y turcos, se introdujeron en la primera mitad del siglo XVI y fueron las fiestas, mascaradas y torneos los escenarios más idóneos para su exhibición y lucimiento por parte de la nobleza.³⁷ En la ficción encontramos análoga equiparación de las modas militares y, al igual que en las justas y torneos del momento, los caballeros cristianos

cxxiv v) y empieza por las de los paganos. En la traducción española palmeriniana se lee: “¿qué lengua, por oratoria que fuesse, aunque la de Marco Tulio fuesse, bastaría a contar las maneras de armas, colores de las sobrevistas que aquellos cavalleros preciados assí de una parte como de otra sacaron? Por lo qual, aunque no tan por entero como el caso se requería, no dejaré de poner aquí algunas que sacaron, assí de unos como de otros, comenzando primero por los cristianos, los cuales...” (*PI*, II, fol. cxxj r) y sigue luego con los turcos. Acaban ambos textos con la mención de los relucientes efectos de los rayos del sol sobre las armas.

35. Véase también la carta-relación sobre los torneos de Xábregas editada por Dias Miguel (1998: 137). Este tipo de pasajes son también habituales en otros libros de caballerías. En el *Florambel de Lucea* (Valladolid, 1533), Enciso dedica el capítulo xliij a contar “Cómo todos aquellos altos príncipes y cavalleros entraron en el campo. Y de las ricas armas y devisas que levavan”, pp. 254-255), si bien en este caso no hay excurso y va alternando la presentación de cristianos y paganos. En este tipo de fragmentos se encuentra, en último término, la fuente de inspiración de Cervantes para el famoso episodio de los rebaños - ejércitos (I, 18). La llamada de atención a Sancho (“Pero estáme atento y mira, que te quiero dar cuenta de los caballeros más principales que en estos ejércitos vienen”, [I, 18, 1910]), recuerda la parada y los exursos introductorios de Juan Díaz y de Moraes.

36. Por las fechas de composición del *Palmeirim*, Paolo Giovio publica el *Commentario de le cose de' Turchi*, Roma, 1541, con el comentario también de su vestimenta y costumbres (Venturelli 2001: 76 y ss.).

37. Así puede verse en las fiestas organizadas en Bruselas para recibir a Felipe II en 1548, descritas por Alonso de Santa Cruz y Calvete de la Estrella, donde los caballeros españoles se vistieron con hábitos exóticos húngaros, albaneses y turcos, como recuerda Bernis (1972: 710).

salen vestidos a la turca o a la morisca. De la misma manera que hay cortesanos que, como reconoce Castiglione en *El cortesano* (Pozzi 1994: 245), se visten como turcos, los turcos del *Palmeirim* visten las modas caballerescas cristianas.

El frío acero de la armadura se cubre de seda de colores, de bordados y pedrería que brindan una imagen de la caballería lujosa, galana y eminentemente cortesana que es la que realmente le interesa a Moraes. Fiel a la tradición artúrica, amadisiana y palmeriniana, el portugués se muestra conciso en la descripción del arnés del caballero (reducido a yelmo, loriga, sobrevistas y escudo) y se fija preferentemente en los adornos, en las figuraciones y en los colores de las sobreseñales y de los escudos, antes que en cualquier otro elemento armero. Con esta mirada selectiva el portugués llena el libro de las luces y brillos cortesanos, juega con el lector al suspenso, al encubrimiento y desvelamiento de personajes y, en ocasiones, de sus sentimientos.

2. Indumentaria femenina

Al margen del arnés, el libro apenas brinda datos sobre la indumentaria masculina. No sabemos realmente cómo visten los caballeros al quitarse la loriga.³⁸ El vencido y siempre triste Floramán recibe la visita cortés del rey con “un ropón negro aforrado conforme al tiempo y a su cuidado” (I, p. 59), es decir, con un traje de encima largo, forrado presumiblemente en piel y de color negro, ajustado, parece ser, al calendario y a su estado emocional. Además de su asociación con la tristeza, el negro era uno de los colores preferidos para los trajes de corte masculinos, especialmente a mediados del XVI, por influencia de la moda española y en concreto por la inclinación de Carlos V hacia los tonos oscuros frente a las modas alemanas de vivos colores. Castiglione lo considera apropiado para el cortesano, “por eso me parece más que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otra color; y ya que no sea negro, sea a lo menos oscuro” (Pozzi 1994: 245).³⁹

Los príncipes y caballeros de la corte del emperador Palmerín que salieron a recibir a Albaizar como embajador de los moros fueron vestidos “a manera de fiesta, con sus ropas de seda texidas de oro de muy estraña hechura” (PI, II, fol. cix r). A falta de otros pormenores, la mención de la tela (seda y oro) basta para dar cuenta de la riqueza y aparato de su atavío, pues lo que se persigue ante todo es aparentar e impresionar. En función de su lugar de origen, en el libro II, Moraes viste a Daliarte “a la manera inglesa” (PI, II, fol. cv v) y a Albaizar “a la manera española” (PI, II, fol. xlv r), pero no describe sus atavíos, que, sin embargo, los lectores del momento imaginarían sin

38. Véase, a título de ejemplo, la descripción del traje de Esplandián, quien “traía cota y capirote francés trenado con leones de oro y una cinta de oro estrecha ceñida, y la saya y capirote se brochava con brochas de oro” (*Amadís de Gaula*, III, 79, p. 1260). Aunque la descripción de los vestidos es muy sobria, a medida que avanza el relato y la intervención de Rodríguez de Montalvo es más acusada, se percibe una mayor inclinación hacia estas mínimas descripciones, como advierte Juan Manuel Cacho (1987-1988: 1250). En el quinto libro, cuando se desarma, Esplandián viste una aljuba de seda que su escudero Sargil siempre traía (Sainz de la Maza 2003: 593). En *Adramón* y en *Polindo*, obras tempranas interesadas en el tema de la indumentaria, los caballeros visten sayo, el traje masculino más común sobre el jubón cuando iban a cuerpo, aunque también podía llevarse sobre las armas. Compárese, por ejemplo, con la descripción de los trajes que portaron los nobles caballeros que acompañaron a Felipe II a Inglaterra para sus bodas con la reina doña María, cumplidamente descritos por Andrés Muñoz en la relación del viaje impresa en Zaragoza en 1554 (Gayangos 1877: 15-23 y consultable en la red).

39. Sobre dichos tonos, véase Laver (1989: 90). Margaret Scott considera, sin embargo, que la moda parte de la corte de los Habsburgo en Flandes, “There for almost fifty years (1509-55) the regents (Margaret of Austria and her niece Mary of Hungary) were widows whose sober black clothing could well have given black an aura of power, to add to its already recognized ability to confer dignity on the wearer. In Flanders black woollen cloth was worn by the middle classes” (2007: 172).

problemas, aunque el significado encerrado tras la expresión “a la española”, o la referida a la de cualquier otro país, es cambiante con el tiempo. La descripción de los mismos quizá habría servido de inspiración para la corte lisboeta, cuyo modo de vestir se consideraba anticuado hasta el punto de que, unas décadas después de la publicación del *Palmeirim*, la reina Catalina de Austria enviaba, en 1566, a uno de sus sastres, Domingos Manuel, a la corte de Felipe II para “aprender os trayos deste terra pera servicio delrrey nosso senhor”.⁴⁰

Mayor atención presta Moraes a la indumentaria femenina, quizá porque la destinataria de la obra es la princesa María, hija de Leonor de Austria, por entonces reina de Francia, y del rey D. Manuel I, hermana, por tanto, por parte de padre, del rey don Juan III de Portugal.⁴¹ La constatación del éxito que la crónica de don Duardos (el *Primaleón*) tenía entre las princesas y damas francesas, comentada en el prólogo - dedicatoria, y la relación mantenida en tierras galas con la reina Leonor (“de que já recebi mercês”, como se lee en el prólogo de la edición lisboeta de 1592), sin duda le animaron a ofrecer su *Palmeirim de Inglaterra* a la princesa portuguesa y, tal vez, a fijarse más en al tema de la indumentaria femenina, aunque ya otros libros de caballerías de la época habían reparado en ello y ofrecen magníficas descripciones.⁴² Las modas femeninas que presenta no son, sin embargo, tan anticuadas como las armamentísticas, no corresponden a las del siglo XIII, momento en el que traje masculino apenas se diferenciaba del femenino y todavía no existía el concepto de moda (Deslandres 1998: 121),⁴³ sino a las de su propia época, la moda cortesana y renacentista.

2. 1. *La moda nacional e internacional femenina*

Moraes reúne un muestrario de trajes femeninos cuyos figurines son princesas, damas nobles y doncellas andantes que recorren como mensajeras diferentes cortes vestidas con ropa francesa, a la manera inglesa, a la turca o a la griega. Esta variedad indumentaria es la propia de su tiempo, pues, en la primera mitad del XVI, el traje europeo había perdido la universalidad de la que hasta entonces había gozado, produciéndose una afirmación de los nacionalismos a través de la ropa

40. Recoge la noticia Bouza (2003: 78-79). El objetivo del sastre portugués enviado a la corte madrileña era aprender a cortar mejor los trajes cortesanos, pues parece ser que los nobles no contaban con una determinada vestimenta que los diferenciara del resto. El llamado “traje de corte español” estuvo vigente hasta finales del XVII y se recoge, por ejemplo, en el primer libro español con patrones de trajes, el *Libro de Geometría práctica y traça, el qual trata de lo tocante al oficio del sastre* (1589), de Juan de Alcega, clave para la modernización del oficio sartorial.

41. Sobre la erudita infanta María, víctima de múltiples intrigas políticas, véase Michaëlis de Vasconcelos (1994). La mencionada dedicatoria figura en el prólogo de la edición portuguesa de 1592 y la reproduce Purser (1904: 400-401).

42. Al margen de los ya citados *Adramón y Polindo*, a título de ejemplo, véase en el *Florisel de Niquea II* (1532) la descripción del vestido de la reina Cleofila (fól. 175 r.) o los trajes de novias de Helena, Alastraxerea, Oriana y Armida (cap. 63); en el *Florisel de Niquea III* (1546) (Martín Lalanda 1999), los atavíos de la reina Cleofila (p. 100), la princesa Diana (p. 423), la reina Briangia (p. 423) o los de las hermanas Filisea y Grindaya (p. 444). En el *Belianis de Grecia* (Orduna 1997) los riquísimos trajes de la infanta Persiana (I, p. 91), la princesa Florisbella (I, p. 247, 360), la infanta Matarrosa (I, p. 361) o la princesa Hermiliana (II, p. 43), teniendo todos ellos como denominador común su rica pedrería. En todos los casos se trata de descripciones muy detalladas atentas a los cortes, hechuras, tejidos y adornos.

43. Los historiadores de la indumentaria fijan los inicios de la moda a finales del XIII y comienzos del XIV. La capacidad de consumo de la gente se reflejó en la manera de vestir y en este momento se produce una diferenciación de las prendas empleadas por ambos sexos (Bernis 1956: 28-53; Argente del Castillo Ocaña 2002: 35), pues hasta entonces usaban una misma prenda exterior, la saya.

(Bernis 1962: 20).⁴⁴ El vestido cumple en este sentido una función pública al encarnar la riqueza del país o del superior que representa. Sin embargo, los trajes nacionales (nación entendida como “el lugar de donde se viene”) muy pronto se internacionalizaron y se extendieron por las diferentes cortes, de manera que cualquier cortesano de la Europa del momento, como reconoce Baltasar de Castiglione, podía vestir a la francesa, a la española, a la tudesca o a la turca (Pozzi 1994: 243). La milicia, la política matrimonial, los embajadores y los viajeros en general propiciaron la difusión de las modas en diferentes cortes europeas.⁴⁵ En 1530, por ejemplo, la reina Leonor de Austria, hermana de Carlos V y madre de la princesa María de Portugal, al ir a contraer matrimonio con Francisco I, decidió ir vestida a la española y el monarca francés mandó hacer para sus damas de honor trajes a la española.⁴⁶ El rey gallo también se sintió seducido por la moda femenina italiana y preguntó por una muñeca vestida con los trajes de Isabel d’Este para que las damas francesas copiaran sus modelos⁴⁷. Castiglione reconoce no sin recelo esta tendencia a la universalidad y teme una pérdida de identidad al constatar que “Italia no tenga ya, como solía, hábito conocido por italiano” (Pozzi 1994: 244).

La corte griega y la corte francesa se convierten en el *Palmerín de Inglaterra* en los dos grandes enclaves de la moda. La primera es una pasarela mundial por la que desfilan con vistosos y ricos trajes de camino doncellas mensajeras de diferente procedencia. Una emisaria de la señora del Lago de las Tres Hadas aparece con “ropa a la francesa” (*PI*, I, p. 20), la enviada por Daliarte “vestida a manera inglesa” (*PI*, I, p. 31) y la doncella de Tracia con la copa encantada ricamente ataviada (*PI*, I, p. 191). Cautivadas por la fama de la corte griega, princesas extranjeras se acercan a ella para ver y ser vistas, para exhibirse luciendo preciados vestidos, pues en tales casos la indumentaria es crucial para la construcción de la imagen personal de las mujeres de rango, para las apariencias y la construcción de la identidad (Vigil 2007: 355; Rublack 2010). Targiana, hija del Gran Turco, entra majestuosamente en Constantinopla vestida a la manera turca:

Targiana sacó una ropa entera con mangas a la manera de Turquía, de azeituní negro, aforrada en tela de oro con golpes en los lugares que mejor parecían; bordada por toda ella unas trepas de oro de martillo echas a manera de follages, sembradas por ella muchas piedras de gran valor; sobre los hombros un collar de pedrería de tanto valor que parecía

44. En conjunto, y por lo que respecta a la moda europea, las semejanzas son mayores que las diferencias. A partir principalmente de una rica y variada iconografía, Bernis (1962) brinda en este libro un repaso por la moda nacional e internacional clave para identificar el rico guardarropa de estos libros, complicado de entender e imaginar para el lector actual.

45. El embajador Andrea Navagiero informa, por ejemplo, del traje femenino a la morisca en su *Viaje a España del magnífico señor Andrés de Navajero* (1524-1526) (Arié 1965: 110), traje del que dejó testimonio gráfico Christoph Weiditz en su *Das Trachtenbuch von seinen Reisen nach Spanien und den Niederlanden*, 1529. Para la maurofilia en el vestir de los reyes y nobles cristianos españoles, apreciable ya en la primera mitad del siglo XV, véase Bernis (1959b). El propio Moraes, secretario del embajador portugués en Francia, en sus cartas y relaciones divulga también las modas francesas. Como recuerdan Laver (1989: 58) y Rublack (2010: 7), los soldados de las cruzadas contribuyeron también a la difusión de las modas, importando las orientales.

46. “La Roynne... estoit vestue à la mode espaignolle, ayant en sa teste une coiffe ou crespine de drap d’or frizé, faite de papillons d’or, dedans laquelle estoient ses cheveux qui lui pendoient par derrière jusque aux talons, entortillez de rubbens; et avoit un bonnet de veloux cramoisy en la teste, couvert de pierreries où y avoit une plume blanche...” (Bernis 1959a: 102). De las dos prendas que llevaba en la cabeza, el tranzado es la típicamente española. Para comprobar la riqueza de los trajes reales, merece la pena contemplar los ricos retratos de Leonor (1530, Fundación Lázaro Galdiano) y Francisco I (1530, Museo del Louvre) pintados por Joos van Cleve.

47. Las hermanas Isabel y Beatriz de Este, hijas del duque Ercole de Ferrara y de Leonor de Aragón, de quien recibieron la afición por los trajes españoles, se convirtieron en referentes europeos en el mundo de la moda, especialmente Isabel, quien gustaba de ser llamada “novarum vestium inventrix”, como apunta Bernis (1959a: 95). En palabras de Compagnol Fabretti (2008: 12), “They became fashion icons, and their costumes were known and copied with the help of doll’s dresses in miniature replicas of their outfits that were sent all over Europe”.

no tener precio; la cabeça traía sin nada, porque los cavellos merecían no ser ocupados ni cubiertos con otra cosa nenguna, solamente venían tomados con un prendedero de inestimable valor. Assí, cavallera en un palafrén blanco con unas manchas negras con guarniciones de oro de martillo con mucha pedrería, en compañía del cavallero Negro entró por aquella gran ciudad atravesando hazia el gran palacio. (*PI*, I, p. 187).

Leonarda, princesa de Tracia, en su primera visita, elige “una ropa a la manera griega”, en un gesto cortés para congraciarse con la corte, como en la realidad hacía también la reina Isabel la Católica (Bernis 1962),⁴⁸ y después vestida a la turca. En el segundo libro, la corte de Francia entra en el mundo de la moda, pues en el famoso episodio de las cuatro damas francesas, Mansi, Telensi, Latranja y Torsi, compuesto tras sus amores frustados con Torsi, dama de la reina Leonor, durante su estancia en tierras francesas⁴⁹, la indumentaria cobra un papel muy relevante como vamos a ver. En todos los casos, la corte, repleta de príncipes, caballeros y damas nobles, es el lugar privilegiado para la ostentación y para la exhibición pública, para el juego de apariencias y de reafirmación personal por medio del vestido.

A través de estas mujeres vestidas a la francesa, a la manera inglesa, a la turca o a la griega, con trajes de camino, de fiesta, de boda, de noche o de duelo, Moraes reúne una rica colección de trajes nacionales e internacionales que había de resultar sumamente atractiva para las féminas, pero también para el público en general cada vez más interesado por conocer los vestidos de hombres y mujeres de todo el mundo. Esta curiosidad, lejos de ser un esnobismo, encierra un interés que hoy llamaríamos etnográfico y se traduce en la aparición, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI, de los llamados libros de “habiti”, unas colecciones iconográficas de trajes, de figuras ataviadas con diferentes indumentarias, acompañadas en ocasiones de sus correspondientes descripciones. Estos libros, cuyo contenido responde a un complejo entramado etnográfico, sociológico y económico, alcanzaron una extraordinaria difusión en toda Europa como atestiguan las más de ciento veinte colecciones aparecidas entre 1520 y 1610, salidas principalmente de prensas venecianas y parisinas.⁵⁰ Vendidas como objeto coleccionable, como recuerdo para los viajeros o para saciar la curiosidad de los lectores deseosos de conocer la diversidad humana, estas obras son también de algún modo un lejano anticipo de las revistas de moda.

Precedente de estas publicaciones fue la colección de acuarelas y dibujos a pluma coloreados del alemán Christoph Weiditz, viajero entre 1529 y 1531 por diferentes cortes europeas, incluida la española, de la que registra, como ya he comentado, las modas moriscas femeninas.⁵¹ A esta

48. Bernis toma el dato de Sandoval, cronista mayor de Carlos V, quien explica que cuando la reina Isabel visitaba los pueblos, “en llegando a cada uno se vestía y tocaba al uso de aquel pueblo, llamando a las personas de más merecimiento, y tomando de la una el tocado, de la otra la saya y de la otra el cinto y las joyas, y para tenerles a todos de su mano y mostrarles el amor que les tenía, volvía estas prendas muy mejoradas” (1962: 49).

49. Da cuenta de esta relación amorosa en la *Desculpa de huns amores que tinha em Paris com hũa dama francesa da rayna Dona Leonor, per nome Torsi*, donde incluye, además de poemas en portugués, versos en castellano con la confianza de que Torsi entendiera mejor esta lengua que la lusitana. La *Desculpa* se publicó en los *Diálogos de Francisco de Moraes, autor de Palmeirim de Inglaterra, como hum desengano de Amor sobre certos amores que o Autor teve em França hũa dama francesa da rayna Dona Leonor*, Évora, 1624, reproducido en Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/14873/1/P1.html>. Para la edición crítica de estos diálogos, remito a los trabajos de Vargas Díaz-Toledo (2012a, 2012b). En “O diálogo em estilo jocoso entre uma regateira e um moço da estribeira” y en “O diálogo entre un fidalgo e um escudeiro”, Moraes también presta atención a las vestimentas. El trasunto histórico del episodio palmeriniano lo estudiaron brillantemente Purser (1904: 164-202) y Roubaud (1975).

50. Una visión de conjunto sobre dichos libros brindan los trabajos de Defert (1987), Blanc (1995) y Mentges (2007).

51. Weiditz residió en Augsbourg, donde vivían los Fugger, una poderosa familia de banqueros que desarrollaron una estrategia de la imagen para imponerse entre la élites urbanas (Rublack 2010). La preocupación de Weiditz por el vestido y su utilización en un dis-

temprana muestra hay que sumar obras como las de Enea Vico, *Diversarum gentium aetatis* (Venecia, 1558), François Desprez, *La diversité des habits* (París, 1562), Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus nunquam ante hoc aediti* (Venecia, 1563), Abraham de Bruyn, *Omnium Poena Gentium* (1577), Jean Jacques Boissard *Habitus variarum Orbis Gentium* (Malines 1581), Bartolomeo Grassi, *Dei veri ritratti degl'habiti di tute le parti del mondo* (Roma, 1585), Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitum* (Padua, 1589) o el *Habitus praecipuorum populorum* de Jost Amman, editado en Nuremberga en 1577. A finales de siglo aparecerá uno de los libros de “habiti” más conocidos, el de Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, cuya primera edición data de 1590 y la segunda de 1598, que aporta gran cantidad de noticias sobre la indumentaria de “tutto il mondo”, aunque luego éste se limite a Italia, principalmente a su Venecia natal, a Francia y España.⁵² En la línea de estas obras se sitúa de algún modo también *Il libro del sarto* (Getrevi 1987), un bello y complejo libro que nos habla del uso social de la moda, compuesto, en una de sus partes más antiguas, entre 1540 y 1550. Esta sección de la obra, próxima en el tiempo a la redacción del texto de Moraes, recoge la “codificazione dei modelli di abbigliamento e di comportamento; ad uso di una corte, di una classe dirigente che aveva bisogno di riconoscersi, di catalogarsi, di distinguersi e di imporsi” (Mottola Molfino 1987: 9-13).⁵³ Entre sus materiales, reúne también una serie de dibujos con moda femenina de diferentes regiones y partes del mundo (milanesa, bolognesa, fiorentina, francesa, tudesca, turca, mora, greca, arabica, persiana, indiana, entre otras) estrechamente relacionadas con los citados “recueils de costumes” ilustrados (Getrevi 1987: 131-137).

Antes de que en la segunda mitad del siglo XVI se pusieran de moda estos libros con los vestidos de todos los países, colecciones en las que la mujer también está muy bien representada, las fiestas y mascaradas cortesanas ofrecían un desfile en vivo de los diferentes trajes internacionales que luego las relaciones, la ficción sentimental (Martínez Latre 1994) y los libros de caballerías immortalizaban en el papel con la palabra. En Milán, por ejemplo, las bodas de Gian Galeazzo Sforza con Isabella de Aragón, hija del rey de Nápoles, se celebraron con la llamada fiesta del Paraíso, en la que salieron ocho máscaras vestidas a la española, cuatro a la polaca, seis a la húngara y una a la turquesa, según se recoge en la relación de dichas fiestas (Venturelli 1999: 258). Los libros de caballerías también se suman a esta moda y sacian la curiosidad de los lectores y de las lectoras por las modas extranjeras con detalladas descripciones. Como en la cartografía renacentista, que integra también estas colecciones de vestidos por su interés etnográfico, sociológico y comercial, en la ficción se quiere establecer igualmente una relación entre el vestido y el espacio. En nuestro caso, carecemos de la imagen y contamos solamente con el texto, con una descripción verbal de los vestidos que los retrata con la misma minuciosidad y detalle con la que estas estam-

curso social podrían encontrar en este contexto su origen y justificación, como estudian Defert (1987), Mentges (2007) o Rublack (2010: 187 y ss), quienes reproducen algunas de las acuarelas.

52. Algunos de estos hermosos libros repletos de imágenes pueden consultarse en la red. A título de ejemplo, véase la citada obra de Jean Jacques Boissard, a través de la reproducción de LACMA (Los Angeles Country Museum of Art), <http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=188499;type=101>. Para la obra de Vecellio, véase la edición francesa de 1859, http://openlibrary.org/books/OL7168175M/Costumes_anciens_et_modernes.

53. *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Ferrara, Edizioni Panini, 1987. Las páginas citadas corresponden al artículo de Alessandra Mottola Molfino, “Introduzione a un libro senza nome”, pp. 9-13. La importancia de la ropa con sus correspondientes códigos cromáticos y textiles la comenta también Venturelli (2001). Especialmente interesante para la recreación visual de la moda masculina del siglo XVI es la obra de Matthäus Schwarz, contable de los Fugger, cuyo “libro de vestidos”, con más de un centenar de estampas en las que aparece representado a lo largo de su vida con diferentes vestidos, fue un original proyecto de afirmación y construcción de su propia identidad (Rublack 2010).

pas los recrean o los pintores los pintan en sus cuadros. La percepción del vestido es, sin embargo, muy diferente pues la imagen pictórica del vestido es plástica y la otra, la del vestido (des)escrito, es verbal y lo capta más concretamente. En palabras de Barthes (1978: 24), “la imagen congela una infinidad de posibles; la palabra determina un único seguro”.⁵⁴ La descripción fija niveles de lectura porque la palabra enfatiza partes del vestido (mangas con golpes, botones con alamares) que en la pintura o en la imagen no se privilegian, pues el vestido se consume como un todo, como un conjunto inmediato. El carácter discontinuo del lenguaje propicia este énfasis y que la descripción sea siempre la de un vestido fragmentario que hemos de ir pintando como un todo en la imaginación. La tarea, como ya he dicho, no es fácil para un lector moderno y requiere el auxilio de la historia de la indumentaria del momento para asumirla.

Moraes describe los vestidos femeninos siguiendo el orden habitual del vestir, de dentro afuera, empezando por las prendas más interiores, es decir, ropa semi-interior, trajes para vestir a cuerpo y trajes de encima, reservando el comentario del tocado siempre para el final. Al margen de la calidad de las telas (seda, tafetán, terciopelo, brocado), de los colores y adornos, el número de piezas vestidas es en sí mismo una muestra de poder y marca un estatus social. Sin entrar en el corte y confección de las prendas, todos estos elementos señalan por sí solos la calidad del vestido y la de su portador. Fijémonos en la descripción del traje de camino de la doncella de Tracia que llega a la corte con la aventura de la copa encantada con las lágrimas de Brandisia:

Traía vestida una cota de azeituní blanco aforrada en tela de plata que arrastrava por el suelo, y encima una marlota azul con barras de oro clavadas a lugares con piedras de mucho precio y por el ruedo y por las bocas de las mangas, que andavan colgando, estaban labradas de ilo de oro de anchura de cuatro dedos una montería de aves y venados e otras alimañas, todo tan sutil y artificiosamente compuesto que allende de ser mucho para ver, era mucho para desear; en la cabeça, sobre una red con que tomava el cavello, un chapeo con una medalla de mucho precio y traíalo echado a una parte con mucho aire. (*PI*, I, p. 191).

La doncella griega viste dos prendas. Una cota larga que arrastra por el suelo, es decir, un traje de vestir a cuerpo, y una marlota como traje de encima. La marlota es una prenda morisca utilizada por los cristianos desde mediados del XV, para cuya confección se empleaban preciadas telas bordadas en las mangas con oro y plata. Era una prenda de lujo, holgada y relativamente corta, de corte más sencillo que las ropas típicas de la moda cristiana europea (Bernis 1959b: 219). En este caso, la cota es de seda blanca forrada con tela de hilo plata. De la marlota no se especifica el tejido (aunque se solían emplear telas costosas como terciopelo, raso o brocado), pero sí su color azul, uno de los colores más prestigiosos relacionado en muchas ocasiones con la realeza, y sus adornos: barras de oro, piedras preciosas por el ruedo (bajo) y por las bocas de las mangas colgantes, escenas de caza bordadas con hilo de oro, “mucho para ver y desear”. La moda de bordar escenas en las prendas es antigua y se entiende como una muestra de riqueza y lujo. En el *Roman de la rose* de Jean de Meung y Guillaume de Lorris (s. XIII, tomo I, vv. 1051-1087), Riqueza lleva un vestido de púrpura “y tenía dibujadas con hilo de oro historias de duques y reyes” (Eco 2010: 106).⁵⁵ El hilo de oro citado en los dos ejemplos, como el de plata, encarecía mucho las prendas,

54. Un rico y sugerente comentario de estos postulados, con su aplicación al estudio de las autobiografías ficticias e históricas del Siglo de Oro, ofrece Juárez Almendros (2006).

55. El vestido de Erec, obra de las cuatro hadas, lleva representadas las cuatro ciencias del *quadrivium*, está adornado con una piel procedente de animales monstruosos de la India (*Erec y Enide*, vv. 6732 y ss.) y lo cubre con un manto provisto de herretes de piedras preciosas engastadas en oro. Lo comenta, junto a otros atuendos del *roman*, Le Goff (1991).

pues se obtenía tras un largo y complejo proceso artesanal. En la cabeza, como tocado, la doncella de Tracia lleva un sombrero con una medalla.

La seda, la largura de la cota (arrastra por el suelo), la tela de plata, el hilo del oro empleado en los bordados, las piedras preciosas, el juego de colores y brillos (blanco, plata, azul, oro) son signos de poder y hacen de su atuendo una obra de arte que despierta la admiración y la envidia de quien la ve. La mirada del narrador se fija, sin embargo, no sólo en el vestido, sino también en los gestos, en el lenguaje corporal, captado igualmente en los libros de “habiti”, pues gestos y posturas son asimismo indicios que hablan de la condición social del personaje o contribuyen a la construcción de su deseada identidad.⁵⁶

Lo mismo vale decir de los vestidos que Targiana y Leonarda lucen al entrar en Constantinopla. Ambas quieren impresionar y visten lujosos atavíos “a la manera de Turquía” premeditadamente elegidos para la ocasión. Targiana los escoge porque es hija del Gran Turco y Leonarda porque lleva uno de los trajes y de los tocados que la sabia Melia confeccionara para el ajuar de novia de su sobrina, la hija del rey Armato de Persia, un traje más que centenario. Junto con los libros, en las dependencias de la sabia amadisiana se halló una colección de trajes y tocados que constituye un auténtico tesoro por su rica pedrería (de hecho se habla de los tocados como “tesoro de pedrería”). Al margen de su valor estético, el vestido tiene un valor económico. La ropa de Tirante (camisa, calzas y zapatos adornados con pedrería), por ejemplo, vale un potosí y hace rico al moro al que se la entrega (*Tirante el Blanco*, cap. XCIII [207], p. 113). Como el de muchas reinas en la vida real, el guardarropa de Leonarda es un tesoro. El traje es excepcional, se sustrae al tiempo (si tenemos en cuenta su procedencia) y se convierte en una obra de arte intemporal. Por su parte, Leonarda, princesa de Tracia, entra en Constantinopla:

Vestida a manera de Turquía; la ropa de seda blanca cortada de muchos golpes sobre otra ropa de seda negra que luzía de muy lexos; los golpes tomados en muchas partes con perlas y piedras de mucho valor; por el ruedo, bordada de anchura de un palmo, venían por excelencia labradas algunas historias antiguas, tan propias como si fuera el original d'ellas. El tocado también era turquesco, compuesto de una manera alta de la misma labor de la cortapisa, salvo que era guarnescido de muy más fina pedrería; los cabellos sueltos por debaxo, hechados por las espaldas; el rostro traía cubierto, por no ser conocida. (*PI*, II, fol. cxiv r)

Leonarda viste un traje de encima, una ropa (aunque el texto portugués habla de “ropas”),⁵⁷ de seda blanca con golpes, es decir, acuchillado, dejando ver por los cortes otra seda negra adornada con perlas y piedras de mucho valor. La moda de hacer cortes (golpes o cuchilladas) primero en las mangas y luego en los vestidos, de influencia flamenca y alemana, fue muy bien acogida y caracteriza el traje europeo de la primera mitad del XVI. En su parte inferior, figura un bordado donde están representadas historias antiguas. La expresión inicial a la “manera de Turquía” es la

56. En la epístola al lector del citado libro de trajes de Desprez se lee “Si tu veux voir de femmes, Filles, & hommes / Plusieurs pourtraits, le geste & vestement”, sugiriendo cómo cuerpo, gesto y vestido son inseparables. Tomo la cita de Blanc (2006: 78).

57. La traducción española, una vez más, es pobre, torpe e imprecisa, pues realmente está describiendo una indumentaria diferente a la imaginada por Moraes: “Vestida a guisa de Turquía. As roupas de cetim branco cortadas a muitos cortes sobre outra seda negra que lustrava ao lóje; os golpes nalgũs lugares tomados como trouços douro guarnecidos de pedras po la bodadura, toda em roda lavrada de bastidor largura dũ palmo. Vinham por estremo emtalhadas e esculpidas algũas historias Antiguas, tanto ao natural como se aquelle fora o proprio original d'ellas. O toucado era tambem turquesco composto de huma trufa alta de seda negra lavrada do mesmo jaez da roupa, senam quanto era de muito mayor preço. Os cabellos soltos por baixo, lamçados ao longo das costas, tais que parecia que ficavan as outras peças de menos estima” (fol. ccxxxj v).

que define el corte y hechura de la ropa y la que exime de su descripción, innecesaria para los lectores del momento, pero no para los actuales. Como ya se ha comentado, en el siglo XVI la indumentaria turca, como en general el mundo turco, despertó una gran atracción para el público y así se comprueba en las colecciones de trajes antes citadas o en obras como el también mencionado *Viaje de Turquía*, donde encontramos descripciones verbales de estos trajes. En el detallado comentario de la “manera del vestir y afeitarse” de las mujeres turcas, se indica que sus vestidos son todos de una misma hechura (con variaciones en el color y la tela) y apenas se diferencian de los masculinos si no es en el tocado y que, encima de otras prendas, visten “ropas largas y estrechas” (*Viaje de Turquía*, p. 753). El tocado es, sin duda, la prenda que mejor caracteriza este traje. En el texto portugués, se describe como “turquesco composto de huma trufa alta de seda negra lavrada do mesmo jaez da roupa”, aunque de mayor precio. Es decir, el tocado está formado por una alta almohadilla recubierta de seda negra, pues este es el sentido del término “trufa” que el traductor silencia, sin duda por desconocimiento, pero que define en este caso la esencia del tocado turco (*Viaje de Turquía*, p. 763). Lleva el rostro cubierto, aunque no se especifica si se trata del velo propio de las mujeres turcas o del antifaz de los viajes.

El vestido potencia la belleza y la hermosura femenina, pero acaba ocultando su cuerpo, que se pierde entre tanto lujo. La mujer apenas es un maniquí, un expositor, una escultura móvil o, como dice Fritz Saxl, “un elemento decorativo mobile e grave” (Venturelli 1999: 39), cuya belleza natural pasa a un segundo plano. De nuevo la seda de diferentes colores, los bordados, perlas y piedras preciosas así como la largura, la anchura o el peso enriquecen el vestido y lo convierten en un elemento de distinción a primera vista. El traje es un medio de exhibición de riqueza y privilegios y, aunque está reñido con la comodidad y con ligereza, pues el peso era evidente, reporta a quien lo lleva una envidiable majestuosidad.

2.2. *Trajes para una noche de verano: la moda francesa*

No menos importancia se presta al vestido en la corte francesa, donde las damas Mansi, Tensi, Latranja y Torsi rivalizan entre sí por su hermosura y enamoran a Floriano, el Caballero del Salvaje. En la vida real, las cuatro fueron damas de la reina Leonor y Mansi, además, la favorita del rey. En la ficción, celosas de la fama de Miraguarda, las cuatro planean una justa para dilucidar quién es la más hermosa y se sirven de los vestidos para potenciar su belleza y alcanzar su victoria.

Moraes describe con cierto detalle los trajes de noche con los que pretenden conquistar a Floriano para descubrir su identidad. El atavío se emplea entonces como una estrategia de seducción, como un elemento erótico destinado a realzar su cuerpo. Las cuatro visten básicamente una camisa, la prenda interior por excelencia desde el siglo X con partes visibles (escote y mangas), y una falda llamada vasquiña; ambos atuendos configuran el traje básico para vestir a cuerpo.⁵⁸ Moraes viste a sus imaginarias damas con las mismas prendas con las que vio a las reales (Macy, Théligny, L'Étrange) tal y como las describe en una de sus cartas remitida desde Melun, donde las presen-

58. Para esta prenda, véase Bernis (1957). La vasquiña (“vasquine”), junto al “vertugade” (verdugado), la “marlotte” (marlota) y la “berne” (bernia), son prendas de influencia española. Según Bernis (1959a: 107), en Francia, “‘vasquine’ llegó a ser sinónimo de verdugado”, la amplia falda armada sobre aros rígidos.

ta jugando a la pelota: “em vasquinhas de tafetaa curtas e manguas de camisa”.⁵⁹ En la ficción, las vasquiñas también son de tafetán, de seda, de diferentes colores (blanco, azul, pardo y negro) con bordados realizados con hilos de plata y oro dispuestos en torzal, en cordoncillo delgado de varias hebras. El color que viste Mansi es el azul, el color propio de la realeza, pues por algo es la “mimosa” del rey. La camisa de Latranja asoma por los golpes o cuchilladas del corpezuelo de tela de plata y las mangas visibles de su camisa tienen puñetes, es decir, son manguitos. Aunque no se especifica su color, generalmente las camisas eran blancas (Bernis 1957: 202) y a través de su blancura se valoraba la limpieza y el poderío de la persona (Vigarello 1991: 87).

Dos de ellas, Mansi y Telensi, suman a estas ropas trajes de encima. Mansi aparece con un traje de fiesta inapropiado, con un traje de aparato o, como dice el texto, “galana y costosa”, pues viste encima “una ropa de tela de oro aforrado en el mismo tafetán azul, los bordes y delanteras con piedras y perlas de mucho precio” (*PI*, II, fol. xcij r). Un traje realmente impropio para el tiempo (noche de verano) y la ocasión (encuentro con su pretendiente). También Torsi cubre su camisa y vasquiña con una ropa de terciopelo pardo, incluidas las mangas, guarnecida en el ruedo, boca y delantera de la misma invención de torzal, abrochada por delante con alamares (sistema de cierre morisco consistente en una presilla, Bernis 1972: 710) de seda parda y botones de oro.⁶⁰

La descripción del vestido de las cuatro damas se completa con la mención del tocado. Salvo Latranja, que lleva los cabellos sueltos y sólo se protege del sereno de la noche con una mantellina negra que le cubre la cabeza y parte de la cara, como las tapadas, las otras tres llevan tres tocados diferentes. Encima de sus trenzas enrolladas en la cabeza, Mansi porta un chapeo de terciopelo azul con una pluma de oro y negro. El sombrero se usaba sólo en el exterior y un adorno típico a partir de los últimos decenios del siglo XV fueron las plumas (Sigüenza Pelarda 2000: 47).⁶¹ Como un varón, Telensi esconde sus cabellos bajo una gorra parda, que lleva ladeada y adornada con una pluma de oro y pardo. En el texto portugués, Torsi lleva “na cabeça hun pano rodilhado a maneira despanhol”, los cabellos metidos dentro y algunos sueltos, un atuendo que el traductor español silencia sin duda alguna por no lograr identificarlo. Posiblemente aluda al tranzado, “una cofia a modo de larga funda que caía sobre la espalda, en la cual se metía el pelo recogido en una sola trenza. Esta cofia se adornaba con cintas enrolladas o entrecruzadas. Unas veces el tranzado envolvía solamente la trenza y dejaba el resto de la cabellera al descubierto, pero por lo general cubría también parte de la cabeza” (Bernis 1959a: 98; 1978: 42-44), un tocado típicamente español que introdujo en la corte francesa la reina Leonor al contraer matrimonio con Francisco I.

El juego combinatorio del que habla Sylvia Roubaud (1975) a propósito de las justas caballerescas alcanza también a su indumentaria. Con las variaciones introducidas sobre el traje básico, Moraes confecciona un álbum de trajes femeninos cortesanos, réplicas parciales de los vestidos exhibidos por las damas francesas, que las portuguesas, sin duda alguna, apreciarían.

59. La carta la remite a D. Ignacio de Noronha desde Melun, en 1541, y en ella le cuenta cómo presencié un juego de pelota en el que participaron, de forma desenvuelta, Mansi, Telensi y Latranja; la edita Teófilo Braga (1881: 255) y la transcribe parcialmente Roubaud (1975: 185).

60. Según se lee en el *Viaje de Turquía*, “Las rropas todas traen botones con alamares y andan holgadas” (Ortola 2000: 757).

61. La moda de adornar los tocados con plumas estaba muy generalizada. En los retratos femeninos de Lucas Cranach es habitual, como puede apreciarse, por ejemplo, en el delicioso cuadro “Las princesas Sibila, Emilia y Sidonia de Sajonia”, de 1535. Como alternativa a los velos, sombreros y cofias se introdujeron las gorras o boinas que, al ser usadas también por los hombres, no dejaron de ser controvertidas porque se especulaba con los roles de género (Rublack 2010: 232).

2.3. *El vestido y la vanidad femenina*

Si la hermosura desata la soberbia y la crueldad de las mujeres, como cree Morelo en *El cortesano* (Pozzi 1994: 514), los vestidos acrecientan su presunción y vanidad. Francisco de Moraes también comparte esta idea y a lo largo del libro reflexiona sobre el tema y nos ofrece su particular visión de la relación de las mujeres con el vestido. Lejos de la humildad y honestidad en el vestir, defendidas por Hernando de Talavera en su *Tratado sobre el vestir, calzar y comer* (c. 1496),⁶² las mujeres de la ficción caballeresca sienten especial inclinación por la indumentaria y la entienden como un medio ostentación y de competición. Con los ricos vestidos de la sabia Melia, Leonarda olvida las penas de su encantamiento y desea vestirse con ellos para entrar triunfante en Constantinopla, “tanto con intención de hazer ventaja a las otras princesas como de parescer bien con ellas” (*PI*, II, fol. cvij v).

El vestido se considera un medio para aparentar, para satisfacer un deseo de exhibición personal y para competir con el mismo sexo. Así lo entienden también las cuatro damas francesas que rivalizan por ser las más hermosas y salen a las justas dispuestas para dilucidarlo con los lujosos vestidos que el rey les ha enviado, atavíos que lucen con el deseo de ser miradas y admiradas por todos. El regalo de prendas formaba parte de la etiqueta de la corte y era uno de los instrumentos mediante el que se regulaban algunas de las relaciones sociales, se creaban estrechos vínculos, se marcaban las jerarquías y se transferían identidades (Venturelli 1999: 72; Muzzarelli 1999: 256-257).⁶³ El rey se exhibe en público también a través de ellas, de ahí el derroche de riqueza de estos lujosos vestidos, más ricos y vistosos que los de las cortesanas, para marcar necesariamente las diferencias. En el grupo se advierte incluso una jerarquía, pues entre todos los vestidos sobresalen los de Mansi, la amante del rey, cuya relación se hace explícita simbólicamente a través de los colores de su atuendo, porque “va vestida de los colores del servidor más privado”. Aunque en este caso no se describen los vestidos, el color es el azul, el mismo que lleva en su traje de noche y que no es otro que el color arquetípico de la función real (Pastoureau 1986: 17).⁶⁴ Ataviada con los vestidos reales, la vanidad de Mansi crece y se traduce en significativos gestos de soberbia, pues salió “con el cuello levantado”, erguida y triunfante. Mansi se vanagloria de su vestido y desea que todos lo elogien. Es la aclamación y el reconocimiento expreso de la riqueza, el culto al lujo acompañado de su correspondiente gestualidad. A diferencia de la imagen visual, la verbal se abre a lo invisible, a lo que las pinturas no logran captar y con la palabra se expresan los sentimientos físicos, emocionales y estéticos que produce el llevar estos fastuosos vestidos (Juárez Almendros 2006: 28). El comportamiento de Mansi suscita una interesante conversación sobre el valor de la indumentaria y el amor, pues parece primarse más la riqueza y belleza de los atuendos que la de

62. Se falta por la cantidad, por la largura y la variedad de los trajes y tal exceso es pecado de soberbia contrario a la humildad, que es una de las tres cualidades que, según Hernando de Talavera, se han de guardar en el vestir (Castro 2001: 41). Si los hombres se pasan, “mucho mas exceden y pecan las mugeres en la manera de su traher, tocar, vestir, y en todo el atauio de sus personas” (Castro 2001: 48).

63. También era práctica habitual entre los turcos el recompensar a alguien con una ropa de brocado, para lo cual los señores “tienen una multitud en sus casas de sastres, esclabos suyos, que están siempre haziendo ropas y el señor se pone cada día una y luego la da”, *Viaje de Turquía* (Ortola 2000: 759). En las *Sergas de Esplandián*, Leonorina recompensa los servicios de Carmela haciéndole vestir “unos muy ricos paños con aquella devisa de las coronas que ella siempre en las grandes fiestas traía” (Sainz de la Maza 2003: 305).

64. Entre finales del siglo XII y finales del XIII pasa a ser color real primero en Francia y luego en parte de Occidente. El rey Arturo se representa casi siempre vestido de azul. Los colores son también un elemento clave en la caracterización del traje femenino, hasta el punto de que el mujeriego Caballero del Salvaje “se deleita” en el color de las ropas de los trajes femeninos (*PI*, II, fol. lxxviii v).

la propia dama (“començaron a loar la riqueza del traje y la pompa y manera d’él, como si aquello fuera lo por que ellos se enamoraron o por la cosa que más se dexaron vencer” (*PI*, II, fol. lxxxvij r)). El cuerpo femenino queda totalmente desdibujado entre la ropa que acapara todas las miradas. La mujer ataviada con tantas vestiduras preciosas se equipara, en palabras de Hernando de Talavera, a los “ydolos e ymágenes de los templos” (Castro 2001: 50), ídolos ante los que todos se rinden y ésta es realmente la imagen de la mujer en muchas ceremonias públicas.

Como los moralistas y predicadores, Moraes también considera que las mujeres son muy sensibles a este juego de apariencias y las tacha de vanidosas. El culto a la apariencia se consideraba un vicio que podía inducir a faltas mayores como la vanagloria, reñida muchas veces con la caridad. La falta, sin embargo, no fue sólo de las mujeres, pues, como recuerda Muzzarelli (1999: 246), sus maridos, padres o hermanos entraron también en el juego y en la exhibición de los vestidos de sus esposas o hermanas encontraron un medio de reafirmación personal para mostrar su poder económico y su condición privilegiada. En el caso que nos ocupa, el rey se exhibe a través de las cuatro damas en sus vestidos. La envidia se hace extensiva a otras damas de la corte, de manera que a los pocos días el campo apareció repleto de damas muy galanas y ricamente ataviadas “que la embidia hazía a las unas querer sobrar y hazer ventaja a las otras” (*PI*, II, fol. lxxxix r). En éste como en otros ejemplos, el vestido tiene interés en sí mismo como signo y muestra de poder, de ahí que el narrador apunte que el día que asiste el rey a las justas salieron numerosas damas ataviadas “de muchas riquezas”, pues era una manera de competir por el estatus social y de legitimarse dentro del grupo social. El vestido es poder.

Como buen cortesano, viajero y diplomático, Moraes compone un libro de caballerías eminentemente cortesano. En el refinado ambiente en el que por su oficio se mueve, la vestimenta cumple una función clave, pues se entiende como un medio visible de reafirmación personal, de relevancia social y de poder económico, por ello no es de extrañar que le preste atención en el libro. En su ficción y por lo que respecta a la indumentaria, cruza la tradición literaria con la experiencia personal. Si en la recreación del mundo material caballeresco pesa la herencia amadisiana y palmeriniana y sus caballeros visten las anticuadas armas artúricas, en la del mundo cortesano se rinde a su propio tiempo. Su mirada se centra en este caso en la moda femenina y excluye curiosamente la masculina, sin apenas dejarnos ver al caballero fuera de su armadura. La destinataria del libro, la princesa María de Portugal, sus damas de la corte y las lectoras en general pudieron pesar en esta elección, aunque evidentemente otros libros de caballerías del momento también habían prestado atención a los trajes cortesanos y recogido ricas descripciones sartoriales, lo que evidencia el interés despertado por el tema de la moda entre hombres y mujeres. Para la infanta María y su corte, Moraes reúne una rica y variada colección de trajes de diferentes nacionalidades y condición retratados con minuciosidad y detalle. Más que en el tipo de prenda, la descripción se fija en la calidad de sus telas (sedas, terciopelos, tafetanes, brocados), en su cromatismo, en sus colores intensos y brillantes, en las perlas y piedras preciosas utilizadas en su guarnición y todo ello convierte el vestido en una muestra de poder más allá de su valor utilitario.

El vestido, de seda o acero, pasa a ser un signo cortesano, un medio de autoafirmación personal y de reconocimiento social para las damas y caballeros que pueblan estas cortes de ficción. Sus trajes nos transportan a un mundo colorista, sensual y rico, a un mundo de apariencias, de lucimiento, con el que las clases nobles, las primeras consumidoras de estos libros, se identificarían plenamente y las más humildes descubrirían, con asombro y maravilla, un mundo vedado del que sólo podían participar puntualmente a través de la lectura, pues la imitación en este caso quedaba

fuera de su alcance. Si para trazar la historia del vestido se recurre a la documentación recogida en los archivos notariales, a las pinturas y grabados de la época, a los libros de trajes, y a la literatura, los libros de caballerías, y entre ellos el *Palmeirim de Inglaterra*, atesoran un exquisito guardarropa de incalculable valor todavía por descubrir.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2009), ed., *Florambel de Lucea. Primera Parte*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ANDERSON, Gunnar (1992), ed., *La corónica de Adramón*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen (2002), "Mujer y moda, ¿esclavas o manipuladoras de la moda?", en *Moda y sociedad. Indumentaria: estética y poder*, ed. M^a Isabel Montoya Ramírez, Granada, Universidad de Granada, pp. 33-51.
- ARIÉ, Rachel (1965), "Acerca del traje musulmán en España desde la caída de Granada hasta la expulsión de los moriscos", *Revista del Instituto de Estudios Islámicos*, 13, pp. 103-117.
- AZCUE, Verónica (2004), "El vestido en *Don Quijote*: espejo o espejismo de una sociedad", *Cervantes*, 24/1, pp. 23-38.
- BARTHES, Roland (1978), *Sistema de la Moda*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual.
- BEAUFORT-SPONTIN, Christian (2002), "Vestidos y armaduras", en *Vestidos y armaduras. Roberto Capucci. Moda de ayer y hoy en seda y acero*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 15-21.
- BELTRÁN, Rafael (2006), *Tirant lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis.
- BERNIS, Carmen (1956), *Indumentaria medieval española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (1957), "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer", *Archivo Español de Arte*, 30, pp. 187-209.
- _____ (1959a), "Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo", en *Waffen - und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen und Kostümkunde*, 1-2, pp. 94-110.
- _____ (1959b), "Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principio del XVI", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 144, pp. 199-228.
- _____ (1962), *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, CSIC.
- _____ (1972), "Échanges pendant la Renaissance, entre les modes espagnoles et les modes de l'Europe centrale et orientale (hongroise, albanaise et turque)", en *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXIIe Congrès International d'histoire de l'art, Budapest, 1969*, I, ed. György Rőza, Budapest, Akadémiai Kiado, pp. 705-713.
- _____ (1978), *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Madrid, CSIC.
- _____ (1979), *Trajés y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Lo hombres*, Madrid, CSIC.
- _____ (1996), "El manuscrito de París. Estudio arqueológico", en "*Libro del caballero Zifar*". *Códice de París*, Barcelona, Moleiro, pp. 193-244.
- _____ (2001), *El traje y los tipos sociales en el "Quijote"*, Madrid, Ediciones El Viso.
- BLANC, Odile (1995), "Images du monde et portraits d'habits: les recueils de costumes à la Renaissance", *Bulletin du Bibliophile*, 2, pp. 221-261.
- _____ (2006), "Ethnologie et merveille dans quelques livres de costumes français", en *Paraître et se vêtir au XVI siècle*, ed. Marie F. Viallon, Publications de l'Université de Saint Étienne, pp. 77-94.
- BOUZA, Fernando (2003), *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada Editores.
- BRAGA, Teófilo (1881), "Reivindicação do *Palmeirim de Inglaterra*", en *Questões de litteratura e arte portuguesa*, Lisboa, A. J. Lopes, pp. 248-258.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1987-1988), ed., *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, (2003), ed., *Polindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CASTRO, Teresa de (2001), ed., "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, H^a Medieval*, 14, pp. 11-92.

- COCHERIS, Hippolyte (1860), *Le blason des couleurs en armes, liurees et deuises*, Paris, Chez August Aubry.
- CODURAS, María (2013), *La antroponimia en los libros de caballerías españoles: el ciclo amadisiano*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. [<http://zaguan.unizar.es/record/12557/files/TESIS-2013-108.pdf>].
- COMPAGNOL FABRETTI, Isabella (2008), "The Italian Renaissance", en *The Greenwood Encyclopedia of Clothing through World History. Vol. 2. 1501-1800*, ed. Jill Condra, Westport, Conn., Greenwood Publishing Group.
- COSGRAVE, Bronwyn (2005), *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CUENCA, Luis Alberto de (1975), *Floresta española de varia caballería. Raimundo Lulio, Alfonso X, Don Juan Manuel*, Madrid, Editora Nacional.
- DEFERT, Daniel (1987), "Les collections iconographiques du XVI^e siècle", en *Voyager à la Renaissance. Actes du Colloque de Tours 30 juin-13 juillet 1983*, eds. Jean Céard y Jean-Claude Margolin, Paris, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, pp. 531-543.
- DESLANDRES, Yvonne (1998), *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets.
- DIAS MIGUEL, António (1998), "Carta que Francisco de Morais enviou a Raynha de França em que lhe escreve os torneos, e festa que se fes em Xabregas era de 155...", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 37, pp. 127-154.
- ECO, Umberto (2010), *Historia de la belleza*, Barcelona, De Bolsillo.
- FALLOWS, Noel (1996), ed., *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español: Doctrina del arte de la cauallería de Juan Quijada de Reayo*, Liverpool, University Press.
- FFOULKES, Charles (1988), *The Armourer and his Craft from the XIth to the XVIth Century*, New York, Dover Publications (1^a ed. 1912).
- FLORI, Jean (2001), *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós.
- FREITAS CARVALHO, José Adriano de (2007), "Revisitando a dedicatória de *Il Libro de Cortegiano* de Baltasar Castiglione: das circunstâncias políticas ao peso das recordações", *Derecho, historia y universidades. Estudios dedicados a Mariano Peset*, I, Valencia, Universitat de València, pp. 335-359.
- GAYANGOS, Pascual de (1877), *Viaje de Felipe segundo á Inglaterra por Andrés Muñoz*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- GETREVI, Paolo (1987), coord., *Il libro del sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Ferrara, Edizioni Panini.
- GOLDBERG, Harriet (1984), "Clothing in *Tirant-lo-Blanc*: Evidencia of 'Realismo Vitalista' or of a new unreality", *Hispanic Review*, 52, pp. 379-392.
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2007), *El "Quijote" cervantino y los libros de caballerías: calas en la poética caballescica*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- JONES, Ann R. y Peter STALLYBRASS (2001), *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación (2006), *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*, Woodbridge, Tamesis.
- LAMA, Víctor de (2010), "Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro", en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. José M^a. Díez Borque, eds. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor, pp. 367-389.
- LAVER, James (1989), *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, Ensayos de Arte.
- LE GOFF, Jacques (1991), "Algunas observaciones sobre los códigos de la vestimenta y las comidas en el *Erec y Enide*", en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, pp. 65-81.
- LE GOFF, Jacques y Jean-Claude SCHMITT (2003), *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal.
- LEGUINA Y VIDAL, Enrique de (1912), *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Rodríguez.

- MARÍN PINA, M^a. Carmen (1998), ed., *Primaleón*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- _____ (2007a), “Palmerín de Inglaterra se lleva la palma: a propósito del juicio cervantino”, en *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 361-381.
- _____ (2007b), “Palmeirim de Inglaterra: una encrucijada intertextual”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 4, pp. 79-94.
- MARTÍN LALANDA, Javier (1999), ed., Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea III*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTÍNEZ LATRE, M^a Pilar (1994), “Usos amorosos e indumentaria cortesana en la ficción sentimental castellana: siglos XV y XVI”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 a 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV, pp. 569-579.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1986), *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- MENTGES, Gabriele (2007), “Pour une approche renouvelée des recuils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l’espace et du temps”, *Apparence(s)*, 1, <http://apparences.revues.org/index104.html#article-104>.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1992), *A infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, Lisboa, Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, (1902, 1^a ed.).
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2002), “Emblemática caballeresca e identidad del caballero”, en *Libros de caballerías (de “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 267-306.
- _____ (2008), “Del *Amadís primitivo* al de Montalvo: cuestiones de emblemática”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, eds. José Manuel Lucía Megías y M^a Carmen Marín Pina, con la colaboración de Ana Carmen Bueno, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 541-564.
- MUZZARELLI, Maria Giuseppina (1999), *Guardaroba medievale. Vesti e società del XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino.
- ORDUNA, Lilia E.F. de (1997), ed., Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia*, introducción, texto crítico y notas, Kassel, Edition Reichenberger, 2 vols.
- ORTOLA, Marie-Sol (2000), ed., *Viaje de Turquía. Diálogo entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando que trata de las miserias de los cautivos turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo descripción de Turquía*, Madrid, Castalia.
- PASTOUREAU, Michel (1986), *Figures et couleurs. Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d’Or.
- _____ (1989a), *Couleurs, images, symboles. Études d’histoire et d’anthropologie*, Paris, Le Léopard d’Or.
- _____ (1989b), *Le vêtement: histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d’Or.
- PENNA, Mario (1959), ed., Diego de Valera, *Tratado de las armas*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, pp. 117-139.
- PFÄFFENBICHLER, Matthias (1998), *Artesanos medievales. Armeros*, Madrid, Akal.
- PORRO GIRARDI, Nelly R. (1998), *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Católicos*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- POZZI, Mario (1994), ed., Baldassare Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, Cátedra.
- PURSER, William Edward (1904), *Palmerin of England. Some Remarks on this Romance and on the Controversy concerning its Authorship*, Dublin, Browne and Nolan.
- RICO, Francisco (1998), dir., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica.

- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2007), ed., Fernando Basurto, *Florindo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- _____ (2010a), “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (I): soldados pláticos y buenos capitanes. Del *Amadís* al *Florindo* de Paéz de Ribera”, en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studio Letterari, Linguistici e Filologici, pp. 173-198.
- _____ (2010b), “Los libros de caballerías y la (r)evolución militar moderna (II): arsenales y logística en el *Don Florindo* de Fernando Basurto. Con un apéndice sobre una compañía de *mugeres enamoradas*, algunos *escarmientos de juegos* y un broche sobre *riebtos y batallas*”, *eHumanista*, 14, pp. 57-76.
- RIQUER, Martín de (1968), *L'arnés del cavaller: armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, Ariel.
- _____ (1974) ed., *Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 5 vols.
- _____ (1987), “Las armas en el *Amadís de Gaula*”, en *Estudios sobre el “Amadís de Gaula”*, Barcelona, Sirmio, pp. 55-184.
- _____ (1999), *Caballeros medievales y sus armas*, Madrid, UNED, Instituto Universitario “General Gutiérrez Mellado”.
- ROUBAUD, Sylvia (1975), “Juego combinatorio y ficción caballeresca: un episodio del *Palmerín de Inglaterra*”, 24, *NRFH*, pp. 178-196.
- RUBLACK, Ulinka (2010), *Dressing up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford, University Press.
- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (2002), “Modos y modas: saber vestirse y saber vivir en la España de los siglos XV a XVII”, en *La indumentaria: estética y poder*, ed. M.^a Isabel Montoya Ramírez, Granada, Prensas de la Universidad de Granada, pp. 461-479.
- SAINZ DE LA MAZA, Carlos (2003), ed., *Las sergas de Esplandián*, Madrid, Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (2003), “Una primera aproximación a la heráldica literaria de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*”, *Emblemata*, 9, pp. 219-230.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (1999), “El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, pp. 321-354.
- SANTOS APALHÃO, Margarida Maria de Jesus (2008), *O amor nos livros de cavalarias. O “Palmeirim de Inglaterra” de Francisco de Moraes: edição e estudo*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- _____ (2010), “As cores e os seus códigos nos livros da cavalarias portuguesas”, en *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. Isabel de Barrios Dias y Carlos F. Clamote Carreto, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 165-179.
- SCOTT, Margaret (2007), *Medieval Dress & Fashion*, London, The British Library.
- SIGÜENZA PELARDA, Cristina (2000), *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”.
- STEFANO, Giuseppe di (2004), ed., *Palmerín de Olivia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelone (1990), *Historia técnica y moral del vestido. 3. Complementos y estrategias*, Madrid, Alianza Editorial.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio (2006), ed., *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- _____ (2007), “Recuperação de um texto de Francisco de Moraes: *Relação das festas que Francisco I fez das bodas do Duque de Clèves com a Princesa de Navarra no ano de 1541*”, *Península. Revista de Estudos Iberoicos*, 4, pp. 267-300.
- _____ (2012a), “O diálogo em estilo jocoso entre uma regateira e um moço da estribeira, de Francisco de Moraes”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 15, pp. 47-65.
- _____ (2012b), “O diálogo entre um fidalgo e um escudeiro, de Francisco de Moraes”, *eHumanista*, 22, pp. 476-515.

- VENTURELLI, Paola (1999), *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Roma, Bulzoni Editore.
- _____ (2001), "L'ingresso trionfale a Milano dell'imperatore Carlo V (1541) e del Príncipe Filippo (1548). Considerazioni sull'apparire e l'accoglienza", en *Congreso Internacional Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*. Madrid, 3-6 de julio de 2000, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, vol. III, pp. 51-83.
- VIGARELLO, Georges (1991), *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial.
- VIGIL, Mariló (2007), "Los usos indumentarios de las mujeres de la Edad de Oro: el triunfo de las apariencias", *Edad de Oro*, 26, pp. 345-358.

