

LA INDUMENTARIA COMO SÍMBOLO DEL PODER EN *RENALDOS DE MONTALBÁN*

Tomasa Pastrana Santamarta
Universidad de León

La obra *Renaldos de Montalbán* (1511), traducción tardía a cargo de Luis Domínguez del poema italiano *L'innamoramento di Carlo Magno* (1481), pertenece al grupo de los libros de caballerías basados en traducciones de poemas italianos que, a su vez, versionan temas de la épica carolingia francesa. Esta obra, compuesta de dos libros, es completada posteriormente con el libro III titulado *La Traposonda* (1513) y el IV titulado *Baldo* (1542).

El ciclo de Renaldos de Montalbán, que goza de gran éxito durante el siglo XVI¹, narra las hazañas de un caballero leal a su rey, que al verse expulsado de la corte por las intrigas que Galaón urde en su contra, tendrá que hacer innumerables esfuerzos para demostrar su valía y recuperar su honor.

No tenemos ningún ejemplar de 1511, obra del impresor Jorge Costilla en Valencia. El primer testimonio conservado es de 1523, impreso en Toledo por Juan de Villaquirán, al que posteriormente le siguen otros². En la actualidad, contamos con una edición moderna del 2001 a cargo de Ivy Corfís, que utiliza la edición de Salamanca de 1526, y una transcripción paleográfica en formato digital realizada en la Universidad de Madison en 2005, que usa la edición de Toledo del impresor Juan de Villaquirán. Es esta última la que se utiliza para el presente estudio.

En este estudio se analiza la presencia de la indumentaria en la obra *Renaldos de Montalbán* como recurso para transmitir una imagen

¹ Valga como ejemplo que Lope de Vega escribirá *Las pobrezaas de Reinaldos* y que Cervantes mencionará varias veces a Renaldos en *El Quijote*.

² Conservamos ejemplares de las siguientes ediciones: Salamanca, Alonso de Porras y Lorenzo de Liondedei, 1526; Sevilla, Pedro de Santillana, 1564; Perpiñan, Sansón Arbus, 1585.

de poder atendiendo a la figura del personaje que da nombre a la obra. De esta forma, el artículo viene a formar parte de los modernos estudios de indumentaria, que no se limitan ya solo a ofrecer datos cronológicos sobre la evolución del vestido, sino que consideran al mismo en su dimensión social³, revelando cuán fructífero puede ser este planteamiento.

LA INDUMENTARIA

Una de las definiciones más completas de «indumentaria» es de Eicher⁴, que entiende por vestido cualquier aplicación de elementos al cuerpo, con distintas finalidades: protección, belleza, aumento de las habilidades del cuerpo, comunicación de la identidad o actividad de la persona. Señala además que todo ha de interpretarse en un contexto determinado que tenga en cuenta las relaciones sociales, políticas y culturales en las que el vestido se produce y se usa.

La indumentaria es un objeto cultural que depende de cada sociedad y que, aparte de su uso normal y diario, tiene otro más simbólico que se actualiza cuando el vestido se porta y se muestra conscientemente⁵. El verdadero valor de la indumentaria está en su capacidad para ser interpretada en el momento en que se lleva pues-

³ John Styles mantiene que: «No longer is it possible to sustain a history of dress that considers its principal tasks to be those of establishing the time line of high fashion, or the chronology of changes in the construction of clothing. Questions of meanings and interpretation now dominate the intellectual agenda'. Such questions have been addressed in new types of histories of dress which are sensitive to the disparities between representation and experience, and which immerse clothing fully in the context of ideological, social and economic change», Richardson, 2004, p. 6.

⁴ «We defined dress as an assemblage of body modifications and body supplements displayed by a person. Any particular change to the body or addition to the body functions in one or several ways. These include protection, beautification, extension of the body's abilities, and nonverbal communication of information about the identity and activity of the individual. The interpretation of the significance of these functional aspects of dress must occur with reference to the context within which the dress is worn. The context includes the natural and human-made physical environment, the social and political structure of human relations, and the culture in which dress is produced and worn», Eicher, 2000, p. 28.

⁵ Clothing «permits connections between its mundane use in daily events where it remains largely unnoticed, and its prominent function on occasions where dress is self-consciously displayed», Richardson, 2004, p. 9.

ta, es el elemento del que se valen las personas para buscar su posición en la sociedad, y a través de él se explicita una identidad pues el cuerpo se hace visible a los otros, de manera directa y sin ambigüedad. Es decir, el valor del vestido viene dado por quienes lo perciben y hacen la interpretación del mismo. Dado que esta interpretación depende de factores culturales, será necesario que estos se conozcan por ambas partes para que los mensajes que se transmiten a través del atuendo se perciban correctamente.

Teniendo, pues, en cuenta lo anterior, al analizar el vestuario en la obra *Renaldos de Montalbán*, no tenemos que perder de vista los factores sociales de una época en la que los atuendos lujosos eran un claro marcador de clase, pues eran una de las vías posibles para marcar la estética del poder⁶. Las clases nobles y poderosas se distinguían por el lujo y magnificencia de sus atuendos, no diferentes del de otras clases sociales en cuanto al corte sino en cuanto a la magnificencia de sus tejidos y las decoraciones con que se adornaban⁷, bordados con hilos de oro y seda a los que se añadían perlas y piedras preciosas. En la Europa del momento, los tejidos identificaban socialmente y marcaban el estatus de la persona. Todos eran conocedores de sus connotaciones, Collier Frick nos dice cómo, desde las clases trabajadoras hasta los magnates, todos conocían los tejidos y podían fácilmente determinar el valor de quien los usaba⁸. Las obras de Lope, Tirso de Molina y otros autores nos dan muestras de ello⁹. Tenemos testimonios de los tejidos más usados en la época en los libros de viajes por España como el de Navagero en 1524-1525¹⁰ y en los archivos que

⁶ «Smuts assumes a continuity between the different elements of courtly display —paintings, sculptures, masques, clothing and banquets— which situates dress within an overarching aesthetics of power», Richardson, 2004, p. 17.

⁷ «the expense involved in the creation of the dress differentiated upper-class wearers from lower-class wearers, as did the variety of embellishments to that dress. [...] Embroidery with threads of gold and silver along with precious gems decorated these exquisitely woven fabrics. Because only royalty could afford these practices, dress made a clear hierarchy of wealth and power visible to all», Eicher, 2000, p. 221.

⁸ «everyone, from sottoposti (labourer) to magnate, knew cloth and could easily evaluate the worth of its wearer», Collier, 2002, p. 3.

⁹ La diferencia social se marca claramente en el atuendo, existen estudios al respecto sobre algunas obras. Ver Guzmán Galiano, 2003, y Rascón Peñas, 2003.

¹⁰ «Se labran aquí muy buenos paños de seda y en toda España se tienen en mucho aprecio los granadinos; pero no se hacen tan buenos como en Italia,

guardan testamentos, empeños o inventarios de personajes nobles. En estos textos se habla de tejidos de paño blanco y negro, tejidos burdos de lana o algún terciopelo, materiales propios de las clases más humildes y que distan mucho de los que usaba la gente poderosa, productos de la importación, metales y piedras preciosas, así como sedas, tafetán, sargas, terciopelos, brocados, perlas, aljófár y bordados.

Atendiendo, pues, a la obra que nos ocupa, veremos cómo los tejidos que viste Renaldos evolucionarán de «los sayos y capas empañadas» (p. 48) que portan sus hombres en los primeros momentos, que por extensión contribuyen a crear la imagen de su señor, las «pobres ropas» (p. 491) y «pañó pardillo» (p. 494) que él mismo se verá forzado a llevar, hasta «las preciadas vestiduras que nunca el emperador en su vida tuvo» (p. 1198) del final de la obra.

En cuanto a las prendas, diremos que no hay nada en la obra que nos hable de la realidad del momento de la que tenemos ejemplos en obras pictóricas, en inventarios de casas nobles, libros de estilo¹¹ e incluso libros de sastrería, que comienzan a publicarse por estas fechas¹². La única explicación para la falta de verosimilitud en la descripción de las prendas es la poca importancia que al autor le merecen. Incluso en ocasiones se menciona el deseo de no hacer pesada la narración con descripciones que abrumarían, ya que, según el narrador, «gran enojo sería haber de contar singularmente las ropas y divisas que allí se hicieron» (p. 993). Los trajes son emblemáticos, en tanto en cuanto identifican al portador como perteneciente a una clase social¹³. Las personas que ostentan el poder usan materiales lujosos fuera del alcance de la mayoría; por ello no se

pues, aunque hay muchos telares, no se conoce bien el arte de tejer; los tafetanes son, no obstante, muy buenos, quizá mejores que en Italia, así como las sargas; los terciopelos no son tampoco malos, pero los de Valencia son mejores», Navagero, 1983, pp. 140-141.

¹¹ Castiglione en *El cortesano* (1528) toma como modelo a imitar el español, caracterizado por la sobriedad. «As for the rest, I would have our Courtier's dress show that sobriety which the Spanish nation so much observes, since external things often bear witness to inner things», Tortora, 2010, p. 185.

¹² Puerta Escribano, 2001. Los primeros tratados de sastrería aparecen en el siglo XVI, en ellos se dan listados de prendas acompañadas de sus correspondientes patrones, son obras de Juan de Alcega en Álava y Diego de Freyle en Sevilla.

¹³ Montaner, 2001, p. 280.

mencionarán las prendas que portan los personajes, sino los materiales con que están hechas.

Las menciones que se hacen al atuendo no tienen una intención de destacar la originalidad o belleza del mismo, sino de marcar la jerarquía social, de este modo aquellos con los vestidos fabricados de los materiales más deslumbrantes serán los más poderosos. Se podría hablar de una retórica del vestido en una época en la que es puramente simbólico. Como nos dice Lipovestky, ya desde el Renacimiento la moda se respetaba como un símbolo incuestionable de excelencia social y vida cortesana, pero no hasta el punto de ser exaltada en su mínimo detalle. En estas épocas aristocráticas, el atuendo es una forma de marcar la jerarquía lo suficientemente clara como para merecer mayor atención.

LA OBRA LITERARIA

Se puede objetar a este estudio que se analiza una obra literaria con parámetros de la realidad, pero hay que recordar que la literatura de caballerías es el espejo en el que se miran los nobles y refleja el mundo del momento¹⁴.

En esta obra, el autor hace uso del atuendo para mostrar la ascensión de Renaldos estableciendo una relación entre el estado de la persona y el atuendo que porta; numerosas veces se nos recuerda que los personajes están ataviados «cada uno según su estado». Renaldos, sujeto además de a los lances de la fortuna, a las intrigas y envidias de rivales, sometido a persecuciones que le hacen renunciar a sí mismo, cambiar de nombre, de religión, de señor, tendrá que demostrar al final que su persona es digna de respeto forjándose una identidad de la que todos son testigos a través de la magnificencia de su atuendo¹⁵.

Comienza el libro *Renaldos de Montalbán* con la aparición del emperador Carlo Magno en una ceremonia protocolaria, vestido

¹⁴ «Since the Renaissance, fashion had unquestionably enjoyed a certain degree of respect as a symbol of social excellence and of court life. Not to such an extent, however, that it deserved to be exalted and depicted in its down-to-earth details. In aristocratic eras, fashion is too material an expression of hierarchy to warrant attention», Lipovetsky, 1994, p.71.

¹⁵ Podemos aquí recordar cómo las investiduras (lat. *investire*) no son sino el dotar de una nueva posición social a alguien por el mero hecho de vestir ciertas ropas y atributos de poder.

majestuosamente, acompañado de los caballeros de su corte, acerca de cuyo vestido no se menciona ningún aspecto. Obviamente, la corte vestirá de acuerdo con su rango; no serán las limitaciones económicas las que impidan a un noble igualarse al rey en el vestir, sino las limitaciones impuestas por el poder mediante legislación suntuaria. Se deja así manifiesto que el emperador es el que hace que el mundo caballeresco de la obra funcione, independientemente de que para que se cumplan sus deseos necesite de la ayuda de sus caballeros¹⁶. Se puede ver cómo el poder real se hace manifiesto a través del atuendo y objetos suntuarios emblemáticos tales como la corona y el cetro. A medida que avance la obra, las referencias al atuendo real desaparecerán al marcarse más otros aspectos negativos de su carácter, la debilidad de ánimo al dejarse vencer por la pasión amorosa y su falta de buen juicio al seguir los consejos de Galaón.

Estos y otros muchos señores y caballeros se hallaron en la corte por honrar la fiesta. Los cuales muy ricamente vestidos y ataviados fueron por acompañar al emperador a la iglesia, y él vestido de unos paños de inestimable valor, su corona en la cabeza y un cetro en su mano; y con aquel tan magnífico estado y aparato se va por oír la misa. (p. 8)

Renaldos, al contrario, hace su entrada de una manera anodina: vuelve de caza y se presenta ante el rey al saber que sufre de algún mal. Tras el rapto de la princesa Balisandra, que marca el enfrentamiento directo entre Carlomagno y Renaldos, se ofrece una panorámica de su castillo y sus hombres donde la miseria y sordidez son los aspectos que dominan. Los soldados viven en condiciones deplorables de necesidad y le recriminan la pobreza a la que les fuerza.

nuestro amo había de venir muy rico y con mucho tesoro, y ahora veis le aquí sin blanca con un diablo que se halló por ahí. Decían otros: «qué diablos tenemos que hacer aquí, que las capas y sayos y cuanto tenemos

¹⁶ La celebración de actos ceremoniales funciona como un emblema de relación social. En estas ocasiones, el objeto de percepción no es solo una serie de personajes vestidos de tal o cual manera, sino «un lenguaje espacial y gestual del poder» en el que «cada interviniente queda identificado por la posición relativa que ocupa respecto del centro del acto, que corresponde a quien ostenta la máxima autoridad». En estas situaciones, se hacen siempre descripciones del atuendo de los personajes con más poder. Montaner, 2001, pp. 280 y 297.

está empeñado por más de lo que vale [...] estamos todos pobres pelados que no tenemos un solo dinero y los vestidos empeñados». (p. 48)

La pobreza de Renaldos y de sus hombres queda más patente al tener descripciones que muestran la riqueza de la que goza el emperador.

Vieron asomar por el campo las banderas del emperador Carlo Magno que venían acompañadas de muy lucida y hermosa gente y todos muy bien armados; y los arneses que traían relucían tanto que quitaban la vista. (p. 138)

En este primer libro, la figura de Renaldos se ve bajo la apariencia de hombre de guerra, se nos habla de su escudo, sus armas, pero no se ofrecen datos acerca de otros ropajes más palaciegos que pudiera tener; ni siquiera, como ocurre en otras obras, se le verá cambiar sus armas por otras más lujosas. Todo esto refleja una ausencia de poder e incluso una condena por parte del emperador, que le obliga a sumirse en abismos de miseria y deshonor.

Aunque sea un poder mal ostentado debido a la carencia de buen juicio, que impide al emperador darse cuenta de sus malos consejeros, el emperador sigue siendo el mayor representante de la autoridad. Su despego y reprobación de Renaldos convierten a este último en el paradigma de todo lo opuesto al poder. Habrá que esperar hasta el final del libro primero para tener un primer comentario positivo sobre su atuendo¹⁷, que por fin es acorde con su estatus de caballero. Esto ocurre cuando se viste de ricos paños para recibir a Roldán, ya que sus conquistas le han proporcionado muchos regalos y riquezas que repartirá entre sus hombres y enviará a

¹⁷ Antes de llegar al final del libro primero, hay ocasiones en las que Renaldos aparece con vestidos lujosos, pero está disfrazado y no actualiza su verdadera identidad. Carlo Magno dotará a Renaldos y Roldán de ricas telas para que Trafomer les crea poderosos, la riqueza de sus ropas hace pensar que es alguien de gran poder. «Cuando aquel caballero moro vio tan hermosos mercaderes y tan ricamente ataviados él y los que con él iban estuvieron muy maravillados mirando los vestidos que los dos mercaderes igualmente tenían que eran sendas ropas de carmesí rozagantes enfórradas de armiños y todas abotonadas y en los botones de oro muy gruesas perlas y piedras preciosas de gran valor y en sus personas y atavíos bien mostraban ser hombres de gran valor». (p. 24)

Montalbán, donde se retira para hacer obras piadosas alejado del mundo cortesano.

E yendo Renaldos a su posada, desarmándose y vistiéndose de muy ricos paños y poniendo en buen recaudo su tesoro, se fue a comer con su primo don Roldán. (p. 622)

El cambio anunciado al final del libro primero tendrá su culmen al finalizar el segundo. El éxito de Renaldos se muestra con la adquisición de innumerables riquezas mientras va nombrando reyes de las tierras que conquista. Paulatinamente irá recibiendo más honores y, paralelamente, el narrador se encarga de mencionar cambios en su atuendo: lleva ricas ropas y le ofrendan ricos paños al ir demostrando su valía en el arte de la guerra. Llega al extremo Lamostante, que le hace entrega de todo su tesoro¹⁸, entre el que se encuentra lo más preciado: un paño que pertenecía al propio Renaldos, recuperando de esta manera una honra y poder que estaba en entredicho.

Y entre estas joyas había cuatro piezas de brocado muy ricas, llenas de unos leones azules con la banda bermeja, y estaban los leones sembrados de perlas y otras ricas y muy preciosas piedras. Y el rey Lamostante tenía estos paños en muy gran estima. Y dijo a Renaldos: «Amigo fiel, si vos quisieseis, querría yo que estos paños llevaseis para vos, y sabed que son estas las armas de un caballero, el mejor de la cristiandad, ni que en el mundo sepa, que se llama don Renaldos, señor del castillo de Montalbán». Entonces don Renaldos los comenzó a mirar muy bien y respondió: «Señor, ciertamente esto es lo que yo más de todo esto precio». (p. 983)

Es, también, en el libro segundo cuando los setecientos hombres del ejército de Renaldos adquieren mejores armas y, ya al finalizar, se vestirán de una librea¹⁹, como era propio de quienes se encuen-

¹⁸ Los tejidos eran bienes preciados, se podían utilizar como forma de pago, algo similar a lo que todavía ocurre en la actualidad con el oro; o como regalos entre distintas naciones. Se hacen menciones a este aspecto en: Lewis, 1959, pp. 47, 83, 107, 119, etc.

¹⁹ El atavío para que tenga función emblemática ha de atenerse al principio de uniformidad. Por eso en las obras de caballerías la función emblemática o identificadora del vestido de un soldado quedaba supeditada a la heráldica. Solo

tran al servicio de los poderosos. Se percibe un cambio absoluto en comparación con los primeros momentos del libro. Renaldos sobrepasa con mucho los «cuarenta caballeros paladines de los mejores de toda Francia, todos vestidos de una librea» (p. 109) de don Roldán. Dotará a sus hombres ricas telas para que se confeccionen vestidos, pues estos son indicadores del poder de su señor; lejos quedan ya las capas y sayos empeñados por más de lo que valían de los primeros momentos.

luego desenvolviendo sus líos hizo sacar aquellos cuatro paños de los leones, que ya fue dicho, y de aquellos se hicieron los tres compañeros sendas ropas de estado muy ricas, y más de treinta otros vestidos cada uno. Y después fueron vestidos los hermanos de don Renaldos muy altamente con ropas todas sembradas de perlas y otras preciosas piedras de inestimable valor, y no menos todos sus setecientos compañeros con ropas de brocado y de sedas muy ricas, despendiendo su tesoro muy copiosamente. Y después hizo buscar los mejores cien caballeros que en toda aquella tierra se pudieron hallar, no dudando de pagarles todo el precio que le demandaban, haciéndolos guarnir y emparamentar tan ricamente que contar no se puede. E con muchos escuderos y pajes aderezados muy ricamente así como convenía, se metieron al camino de París, con mayor y más rico aparato que el mismo emperador. (p. 991)

No solo Renaldos, sino también sus hombres, parecerán reyes, ya que llevan el lujo y aparato propio de un emperador. La consternación que provoca esta primera aparición viene causada porque su atuendo no corresponde con su estado. Se cuestiona su aspecto, los caballeros se preguntan de dónde pueden provenir tales riquezas, algo que no ocurriría si realmente fuera emperador. Renaldos, al vestirse de esta forma ignora las leyes suntuarias, manifestando su superioridad de forma directa al hacer que la figura del emperador quede en segundo plano.

Con el despliegue fastuoso de riquezas, la autoridad de Renaldos queda reforzada; su honra y su individualidad se manifiestan superiores a las de cualquier otro. La humillación matizada del emperador llega a su culmen en una justa que pierde, donde se le pide que

el tabardo del heraldo, que llevaba las armas del señor del que dependía, tenía un corte característico, Montaner, 2001, p. 279.

haga entrega de su caballo y armas, los dos elementos que definen la identidad de un caballero.

Señor, acordaos de la condición que fue aquí puesta es a saber que todos los que cayesen hubiesen de perder el caballo y las armas. Y porque vos señor deis ejemplo a los otros os desarmad y dejad el caballo. Y el emperador dijo «mucho soy contento de hacerlo» y luego fue desarmado y entregó las armas y su caballo. (p. 1005)

La osadía de desacreditar al emperador conducirá a que este condene a muerte a Renaldos, quien una vez más sale victorioso y al final de la obra vuelve a aparecer, por segunda vez, en el papel del Almanzor, con una corona mejor que la de cualquier emperador del mundo.

Cuando todo fue a punto se sentaron todos aquellos reyes y caballeros a la mesa del Almanzor, el cual tenía en su cabeza una tan rica corona que la mejor que el emperador tenía en respecto de aquella era pobre o de ningún valor. (p. 1147)

Finalmente, y ya actuando bajo su verdadera identidad se nos dice lo mismo, supera al emperador en poder, llevando la más rica corona que pueda existir en el mundo:

Y habéis de saber que Renaldos traía encima del yelmo su corona, que era la más rica que en el mundo se hallase, e hizo sobre las cubiertas de Bayarte meter un rico paño de oro todo sembrado de piedras preciosas y aljófar, y no traía la divisa del león sino una sobrevista de oro con un basilisco verde en ella pintado, y en el escudo lo traía también así sutilmente hecho que era maravilla. (p. 1185)

La obra se muestra, pues, como una lucha por reivindicar la figura de Renaldos como caballero, que, incluso después de ser repudiado por todos debido a calumnias, es capaz de superar las vicisitudes y recuperar su honor. El triunfo se manifiesta con claridad en el despliegue de riqueza final, cuando se cumplen así las palabras del mago Malgesí que profetizaba cómo Renaldos volvería, cuando todos lo creían muerto, con ropas dignas de su nombre.

dichas sus extrañas palabras hizo que todos mirasen dentro del espejo y mirando vieron ellos la tierra y montañas de Rosia así como si propia-

mente en aquella tierra estuviesen. Y vieron venir por un valle a Renaldos con una ropa toda rasgada y un bordón en la mano y luego viéndolo Filominiso dijo «Allá quiero ir para Santa María y tomaré parte del trabajo que lleva». Y Malgesí le dijo que no se podía hacer porque convenía que fuese solo y de tal manera «mas yo vos certifico que antes de mucho tiempo le veáis venir acompañado y en otro hábito que no aquel, y sabed que el mercader que fue ahorcado no era Renaldos». (p. 1083)

Lipovestky dice que al final de la Edad Media comenzaba un deseo de destacar de forma individual haciendo del atuendo un elemento para marcar las diferencias idiosincráticas²⁰. En la obra objeto de estudio, a este deseo de individualidad se une un anhelo de recuperación de la honra y de reconocimiento social. Renaldos lo conseguirá al final de los dos libros: gana dignidades, se convierte en rey de Lira (en el libro I) y en Almanzor de Rosia (libro II), afianza su identidad y se sitúa por encima del propio emperador, y esto se representa usando el simbolismo de la indumentaria, que en la época era sinónimo de poder y autoridad.

Ya era salido con sus hermosos rayos el sol sobre la tierra cuando el emperador Carlos con todos los caballeros que en la ciudad se hallaron, salieron afuera sin armas al campo, vestidos muy ricamente. Y Renaldos con todos los paladines y los reyes y caballeros sus vasallos y con muy preciadas vestiduras y con mayor estado que nunca el emperador en su vida tuvo. (p. 1198)

CONCLUSIÓN

Se puede, pues, concluir diciendo que en la obra *Renaldos de Montalbán* el autor hace uso de todas las connotaciones sociales del vestido como estética del poder para mostrar cómo la figura del protagonista triunfa por encima de todas las otras, incluida la del emperador. Tras sufrir múltiples avatares en los que tiene que adoptar ropas pobres, rasgadas, de materiales toscos, e incluso ropas de enemigos muertos para poder salir con vida, al final se presenta en la plenitud de su poder, vestido de paños de seda entretejida con oro y plata, sembrados de perlas y piedras preciosas. Estos datos, aunque

²⁰ «At the end of the Middle Ages, fashion was already intertwined with the aspiration to individual personality, with the assertion of individual uniqueness in an aristocratic social and ideological world», Lipovestky, p. 154.

en una primera lectura del libro al lector actual le puedan pasar desapercibidos, eran de una claridad deslumbrante para una audiencia acostumbrada a vivir en un mundo de simbolismos tal como era el del Siglo de Oro. La interpretación de la indumentaria²¹, como ya se señaló, está supeditada al contexto histórico²² y el de esta época asociaba, en su visión del mundo, el uso de las materias más nobles a la gente con mayor poder. El libro es, pues, una reivindicación de la figura de Renaldos como caballero, que más que luchar por ganar el favor del emperador, lucha por forjarse una identidad respetada, «deberá reconstruir su ser caballeresco y su dimensión nobiliaria»²³. Lo conseguirá primero de forma política pues supera en riqueza y poder al emperador y posteriormente su figura se eleva aún más al renunciar a todo y retirarse a la paz de Montalbán. En este proceso de cambio el papel que desempeña la indumentaria como indicador de poder es fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

- Breward, C., *The Culture of Fashion*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1995.
- Corfís, I. A., «Chivalric Lexicon in *Renaldos de Montalvan*», en *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*, ed. F. Gago Jover, New York, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2002, pp. 37-54.
- Corpus of Hispanic Chivalric Romances: Text and Concordances* (Volumen 1. CD-Rom), Spanish Series 134, ed. I. A. Corfís, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2005.
- Cuesta Torre, M. L., «La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías» en *Libros de caballerías, de «Amadís» al «Quijote»*, ed. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Morro y M. Sánchez Pérez, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 87-109.
- Eicher, J. B., E. Lee y H. A. Lutz, *The Visible Self: Global Perspectives on Dress, Culture, and Society*, New York, Fairchild Publications, 2000.
- Flori, J., *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2001.

²¹ La indumentaria del caballero tiene un simbolismo, ya Ramon Llull habla de esto en *El libro de la orden de caballería* «las calzas significan que el caballero debe velar por la seguridad de los caminos con su espada; la gola, la obediencia que debe llevarle a permanecer bajo el mando de su señor o de su superior, y en el orden de la caballería», Llull, 1988, p. 218.

²² «Individual appearance does not exist in the absolute sense, but must be viewed in relation to a specific cultural situation», Eicher, 2000, p. 320.

²³ Gómez, 2011, p. 10.

- Gómez Redondo, F., *Renaldos de Montalbán (Libros I, II). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Guzmán Galiano, A. J., «El léxico del vestido en la literatura: *El perro del hortelano*», en *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, ed. M. I. Montoya, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 165-176.
- Lewis, E., *La novelesca historia de los tejidos*, Madrid, Aguilar, 1959.
- Lipovestky, G., *The Empire of Fashion*, New Jersey, Princeton University Press, 1994.
- Llull, R., *El libro de la orden de caballería*, ed. A. Soler I Llopart, Barcelona, Barcino, 1988.
- Montaner Frutos, A., «Emblemática caballeresca e identidad del caballero», en *Libros de caballerías, de «Amadís» al «Quijote»*, ed. E. B. Carro Carbajal, L. Puerto Morro y M. Sánchez Pérez, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, pp. 267-306.
- Navagero, A., *Viaje por España (1524-1526)*, Madrid, Turner, 1983.
- Puerta Escribano, R. de la, «Los tratados del arte del vestido en la España moderna», en *Archivo Español de Arte*, 293, 2001, pp. 44-65.
- Rascón Peñas, M. F., «El vestido en la literatura: *La Celestina*», en *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*, ed. M. I. Montoya, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 305-310.
- Richardson, C., *Clothing Culture 1350-1650*, Ashgate, Hampshire, 2004.
- Roach, M. E. y J. B. Eicher, *Dress, Adornment, and the Social Order*, New York, John Wiley & Sons, 1965.
- Tortora, P. G. y K. Eubank, *Survey of Historic Costume*, Fairchild Books, USA, 2010.