



Velázquez y la moda: a propósito de *Felipe IV en Fraga*. En torno a los artesanos textiles de cámara en la pintura¹

Velázquez and fashion: Philip IV in Fraga as an insight into textile artisans of the Royal Chamber and Painting

Álvaro Romero González

Universidad de Castilla-La Mancha (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6005-0160>

alvaroromero.gonzalez@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA

Álvaro Romero González es graduado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha cursado el máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español junto al máster universitario en Historia de la Monarquía Hispánica por la misma universidad. Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha.

RESUMEN

Las nuevas perspectivas de la Historia del Arte han evolucionado hacia el estudio de la indumentaria histórica como fuente de gustos y modas. Una de sus carencias ha sido la falta de estudios en conocer quiénes fueron los encargados de realizar las manufacturas representadas en las pinturas regias. A través de los pagos del guardarropa de Felipe IV se pretende dar nombre a estos artesanos y analizar su condición artística. Asimismo, este análisis busca remarcar una serie de cuestiones sociales mediante el trabajo desempeñado en el Alcázar en torno a la identidad y el consumo.

PALABRAS CLAVE

Felipe IV; Velázquez; sastre; bordador; indumentaria.

ABSTRACT

Recent perspectives developed in the field of Art History have relied on clothing as a vehicle to study tastes and fashion. However, the amount of research that focuses on the artisans who manufactured the clothes represented in royal paintings remains very scarce. Drawing on records of payments made to Philip IV's cloakroom attendant, this paper aims at exploring the identity of these artisans, as well as analyzing their condition as artists. Moreover, by examining the work they carried out in the *Alcázar*, it expounds on social aspects such as questions of identity and consumption

KEYWORDS

Philip IV; Velázquez; tailor; embroider; dress.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+i/Familia, dependencia y ciclo vital en España, 1700-1860 [referencia PID2020-119980GB-I00], financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ dirigido por Francisco García González (Universidad de Castilla-La Mancha) y Jesús M. González Beltrán (Universidad de Cádiz).

SUMARIO

1. INTRODUCCION. 2. LA MODA EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ: FELIPE IV EN FRAGA. APUNTES DESDE LA INDUMENTARIA SOBRE LOS ARTÍFICES TEXTILES. 3. MÁS ALLÁ DE LA PINTURA: DESDE LA HISTORIA DEL ARTE A LA HISTORIA SOCIAL DEL ARTESANADO DE LA CORTE. 4. EL ENNOBLECIMIENTO ARTESANAL. TRABAJO Y DISTINCIÓN DEL ARTESANADO TEXTIL DE LA CÁMARA. 5. CONCLUSIONES. 6. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

1. INTRODUCCION

La interdisciplinaridad se ha configurado como una de las herramientas metodológicas con mayor trascendencia para los historiadores al concentrar aquellos saberes tradicionalmente encajonados. Como disciplina y quizá con cierta rigidez, tradicionalmente la Historia ha disgregado un sinfín de materias cuando, como ciencia social y materia dinámica, guarda relación con otras tantas. Una de las premisas más obvias a la que nos enfrentamos es la cada vez menor segregación entre la Historia y la Historia del Arte: una no se entiende sin la otra. Tomando como ejemplo la retratística cortesana, la representación del poder obliga al conocimiento de los hechos políticos, sociales y del canon artístico para proyectar una imagen ideal en un espacio y tiempo determinado. La Historia del Arte no se entiende sin la visión estética, pero esta no puede ser la única aportación de una disciplina con enormes capacidades para comprender la realidad social de los actores de la Edad Moderna. Desligarse de una tendencia estética implica asumir una visión *metapictórica* que atienda a un análisis más allá de lo representado logrando generar nuevas incógnitas.

La Historia del Arte aún debe aportar mucho al estudio de la indumentaria, pero más aún sobre los oficiales de manos que se encargaron de confeccionar trajes, vestidos y otras prendas. Las primeras investigaciones tendieron al análisis de la evolución estética de las formas. Amorós Barra lo reflejó a través de una novedosa tesis doctoral, defendida en 1911, que versó sobre la vestimenta de los valencianos durante el Renacimiento². Paulatinamente, los estudios relacionados con las modas pasadas comenzaron a ganar mayor peso científico. Herrero García demostró a mediados de siglo una renovada sensibilidad hacia estas cuestiones desde una perspectiva más elevada al focalizar cómo vistieron los reyes. Para ello, la metodología utilizada partía de la interdisciplinariedad al conjugar sistemáticamente la literatura y la retratística del Siglo de Oro interesándose por el tipo de tejidos utilizados por los Austrias³. Carmen Bernis introdujo nuevas perspectivas en torno a estas cuestiones donde sus análisis abrazaron una gran amplitud cronológica: desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX⁴. El testigo fue recogido por Amalia Descalzo cuando presentó su tesis doctoral a comienzos del nuevo milenio⁵. Sus investigaciones continuaron la misma senda que las impulsadas por la salamantina a mediados de siglo. Desde entonces, y junto a José Luis Colomer, en 2014 vio la luz una de las obras más relevantes de los últimos años: *Vestir a la española en las Cortes Europeas (siglos XVI y XVII)*⁶.

² AMORÓS BARRA, José, *Colección de papeletas para el estudio de la indumentaria y armas usadas por los valencianos durante el final del siglo XV y principios del XVI*, Madrid, Universidad Central, 1910. Referenciado en BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Palabra, imagen y mirada en la Corte del Siglo de Oro. Historia cultural de las prácticas orales y visuales de la nobleza*, Madrid, Abada Editores, 2020, p. 63.

³ HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos de la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014; *Id.*, *Estudios de indumentaria española en época de los Austrias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953; *Id.*, "Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII", *Hispania: Revista española de historia*, 19 (1945) pp. 286-307.

⁴ BERNIS MADRAZO, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, El Viso, 2001; BERNIS MADRAZO, Carmen, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte", en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 65-111; BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962; *Ead.*, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.

⁵ DESCALZO LORENZO, Amalia, *El retrato y la moda en España (1661-1746)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

⁶ DESCALZO LORENZO, Amalia y COLOMER, José Luis (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

Tradicionalmente la atención artística se ha centrado en la que podemos considerar como la triada clásica: pintura, escultura y arquitectura. Gracias a las nuevas investigaciones y a la creciente sensibilidad adquirida por los historiadores del arte desde finales de la década de 1990⁷, esta se ha expandido considerablemente llegando al otro lado del atlántico⁸. Estas contribuciones evidencian el creciente interés por relacionar al artesano con su producción a través, precisamente, del uso de la pintura en su condición de fuente primaria. La pretensión a la que tradicionalmente se ha enfrentado la Historia del Arte ha sido la de relacionar a un artista con su obra. Partiendo de esta base, ¿se puede considerar a los sastres o bordadores del siglo XVII como artistas o nos vemos contaminados por la perspectiva actual? ¿Se reconocerían como tal bajo esta consideración? Acostumbrada a una visión especialmente centrada en lo estético, una de las nuevas perspectivas de análisis lo conformaría trascender más allá de lo artístico para conocer a estos operarios. Para ello hace falta atender a una serie de preguntas que posibiliten presentar a los oficiales de manos que trabajaron en la Corte: ¿quiénes fueron estos trabajadores? ¿Cómo trabajaban? ¿Cómo reconocían su posición frente a otros competidores fuera de Palacio?

Las nuevas consideraciones en torno a la indumentaria enmarcan las necesidades de identificar los modelos y figuras desde un punto de vista estético, pero también por comprender qué significó vestir de cierta manera. Las apariencias recogen una de las necesidades sociales implícitas para cualquier tipo de actor social y cuyo propósito partía de remarcar una condición de prestigio o estatus; es decir, un reconocimiento que llevó aparejado un gasto superfluo ya criticado por los arbitristas del siglo XVII⁹. La indumentaria evidenció, gracias a las connotaciones otorgadas por la sociedad, un significado simbólico y una funcionalidad desde el aparato social¹⁰. Estas consideraciones son atribuidas a las distintas prendas o colores que, con el paso del tiempo, evidencian la creación de apariencias, la distinción y el surgimiento de identidades¹¹.

El presente estudio tiene como finalidad analizar la pintura de *Felipe IV en Fraga* a través del estudio de la vestimenta y los problemas terminológicos a los que se enfrentan este tipo de análisis. Los pagos hallados en el guardarropa del monarca han sido puestos en relación con distintos artifices encargados de vestir a la figura regia en la Jornada de Aragón. Identificando a los responsables y respondiendo a los cánones de la Historia del Arte, proponemos una serie de reflexiones que creemos de suma importancia junto a la relación artista-obra: conocer si en su tiempo estos artesanos pudieron reflejar una consideración artística o, por el contrario, la noción de artista es una concepción generada a posteriori por la historiografía más reciente. Gracias a los pagos conservados y conociendo el nombre de los artifices, creemos necesario incorporar a nuestro análisis cuestiones del ámbito de la Historia Social que ayuden a concebir si, comparados con los pintores del momento como entes de la máxima expresión artística, llegaron a ostentar dicha consideración. A la ecuación debemos sumar el factor de la posición

⁷ GARCÍA SIERRA, María José, “Quién vestía a los reyes: real guardarropa y sastres de cámara”, en Amalia Descalzo y José Luis Colomer (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. I, pp. 113-135.

⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José, “El atuendo de los príncipes herederos en el juramento de lealtad de las Cortes de Castilla (siglos XVI y XVII)”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 10/1 (2022), pp. 501-550; *Id.*, “Pañales y mantillos de los infantes de la Casa de Austria (1545-1661)”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8/2 (2020), pp. 635-664; WUNDER, Amanda “Spanish Fashion and Sumpuary Legislation from the Thirteenth to the Eighteenth Century”, en Giorgio Riello y Ulinka Rublack (eds.), *The Righth to Dress. Sumpuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, Nueva York, Cambridge University Press, 2019, pp. 243-272; *Ead.*, “Innovation and Tradition at the Court of Philip IV of Spain (1621-1665). The Invention of the *Golilla* and the *Guardainfante*”, en Evelyn Welch (ed.), *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 111-113.

⁹ CARRANZA, Antonio de, *Discurso contra los malos trages y adornos lascivos*, Madrid: por María de Quiñones, 1639; MONCADA, Sancho de, *Restauración política de España*, Madrid: por Juan de Zúñiga, 1746; FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro, *Conservación de las Monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al señor rey Felipe III*, Madrid, 1792.

¹⁰ MANSILLA VIEDMA, Pedro, “Sociología de la moda, un punto de vista privilegiado”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 171-187; ROCHE, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1989.

¹¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Apariencia y mentalidad de Antiguo Régimen”, en Francisco García González y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Familias, experiencia de cambio y movilidad social en España (siglos XVI-XIX)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 217-230.

de los criados reales que serviría para alcanzar un ennoblecimiento del que se valieron para relacionarse con un círculo selecto a través de los nuevos hábitos de consumo adquiridos¹².

2. LA MODA EN LA PINTURA DE VELÁZQUEZ: FELIPE IV EN FRAGA. APUNTES DESDE LA INDUMENTARIA SOBRE LOS ARTÍFICES TEXTILES

La década de 1640 se convirtió en la antítesis del *annus mirabilis* de 1625. Las grandes gestas de la Monarquía Hispánica quedaron expuestas en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro de Madrid durante el transcurso de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Lejos quedaron los triunfos atesorados en el Museo del Prado que recogían los pinceles de Maíno, Velázquez o Zurbarán. El nuevo y turbulento periodo al que hacía frente Felipe IV a mediados del siglo XVII viraba hacia los problemas catalán y portugués que se entendieron como contrariedades regionales antes que empresas de mayor envergadura. La presencia filipina se truncó en el espacio luso perdiendo uno de los reinos más ricos de su vasta extensión territorial. Además de ello y en el terreno personal, poco o nada mejoró la situación del monarca a finales de 1644: perdía a finales de dicho año a Isabel de Borbón sumándose el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos, su heredero, en 1646.

El séquito que acompañó a Felipe IV en la Jornada de Aragón incluyó a distintos miembros de Palacio entre los que se encontró Velázquez, quien lo hacía como ayuda de Cámara honorario y no como pintor¹³. La presencia del maestro sevillano en aquel grupo posibilitaba reflejar la forma en la que acudió el monarca a insuflar ánimos a sus ejércitos ante la ofensiva francesa. La complicación de retratar al soberano pasó por hacer frente a un obstáculo logístico inesperado cuando se debía habilitar el espacio necesario para ello. El 1 de junio se aderezó el retrete que se encontraba “mal parado, sin suelos y cayéndose las paredes, que todo el aposento era una campana de chimenea”. En consecuencia, el rey ordenó abrir una ventana en el aposento de Velázquez para realizar una obra que apenas le llevó tres días (Fig. 1)¹⁴. Tres meses después de que la pintura viajara a Madrid, la colonia catalana de la capital solicitó su préstamo y el lienzo se colgó en la iglesia de San Martín el 10 de agosto bajo un dosel bordado de oro a donde concurrió el pueblo a verla y de la cual se hicieron copias¹⁵. En contraste a la pulcritud a la que el artista sometió sus obras trabajando de manera lenta y concienzuda, la rapidez en la traza de este retrato se debe a la necesidad de enviarla con la mayor presteza posible a la capital para mostrar la efigie del victorioso rey¹⁶. La noticia de la toma de la ciudad fue recibida en Madrid el 17 de mayo de 1644 por el duque de Lorenzana¹⁷ capitulando finalmente la rendición el 30 de julio¹⁸.

La obra de Velázquez responde al canon retratístico cortesano propulsado por las composiciones realizadas para Felipe IV y que atrás dejaron la herencia flamenca de artistas como Pantoja de la Cruz. Las formas geométricas predominan en una composición donde el eje triangular central de la pintura subordina al resto de elementos en busca de un equilibrio estructural. En cuestiones iconográficas, la obra reafirma la fórmula acostumbrada gracias a los atributos: el bastón de mando en su mano derecha como símbolo de autoridad militar o el

¹² GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo y BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, Juan Manuel, “Consumos y apariencias en la Castilla moderna”, *Estudios humanísticos. Historia*, 15 (2016), pp. 7-10; GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Vida material: apariencias, simbolismos y representaciones”, en Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco (coords.), *Organización social y familias: 30 aniversario Seminario Familia y Élite de Poder*, Murcia, Editum, 2019, pp. 97-119; GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo y BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, Juan Manuel (coords.), *Apariencias contrastadas: contraste de apariencias. Cultura material y consumos de Antiguo Régimen*, León, Universidad de León, 2012, pp. 41-78.

¹³ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p. 243.

¹⁴ ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Corpus velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000, p. 163.

¹⁵ SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Pintura e imprenta a inicios de la escisión portuguesa. Velázquez y la imagen de la Monarquía de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (2008), pp. 229-244.

¹⁶ PÉREZ D'ORS, Pablo y GALLAGHER, Michael, “New information on Velázquez's portrait of Philip IV at Fraga in The Frick Collection, New York”, *The Burlington Magazine*, 152/1291 (2010), pp. 652-659.

¹⁷ PELLICER DE OSSAU, José, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 230.

¹⁸ SOLANO CAMÓN, Enrique y SANZ CAMAÑES, Porfirio, “Política, fueros y conflictos en el Aragón de Felipe IV”, en José Martínez Millán, Rubén González Cuerva y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica: las Cortes virreinales peninsulares y Flandes*, Madrid, Polifemo, 2018, tom. IV, vol. 2, pp. 543-598.

vellocino de oro sobre su pecho aludiendo a la condición de gran maestro de la orden del toisón. El detenimiento de la pincelada en el rostro evidencia un trabajo y una minuciosidad al alcance de pocos artistas que contrasta con la rapidez de la traza en el resto de la composición. Con una exquisita sutileza, el pintor remarca mediante pequeños puntos blancos la incisión lumínica acentuando en el rostro una serenidad y un porte regio al que acompañan sombras tenues.



Fig. 1. Diego de Velázquez, Felipe IV en Fraga, 1644. Óleo sobre lienzo, 129.9 x 99.4 cm. Nueva York, Frick Collection. 1991.1.123

Felipe IV aparece representado con una valona sobre sobre sus hombros. Este tipo de cuello contó con multitud de formas, encajes y decoraciones en función del gusto de quien lo vistiese¹⁹. Llama especialmente la atención el uso de este tipo de cuello en la indumentaria española teniendo en cuenta uno de los factores políticos del momento: la Guerra de los Treinta Años en la que estaba sumida la Monarquía Hispánica. A raíz de las premisas reformistas de Olivares al comienzo del reinado del joven Felipe, las pragmáticas formuladas persiguieron la regulación del gasto y el excesivo lujo que previamente había desdibujado el orden de la sociedad moderna. Junto a las golillas, las valonas se erigieron como uno de los pocos remedios convincentes frente a las abultadas lechuguillas que vivieron su máximo

¹⁹ Debe su nombre a los flamencos llamados valones que se situaban al sur de la actual Bélgica -en la región de Valonia-, quienes vestían esta moda adquiriendo el cuello el característico nombre desde la España de Felipe II. Véase HERRERO GARCÍA, *Estudios sobre indumentaria española*, op. cit., p. 351.

apogeo en época de Felipe III. No obstante, estos no contentaron a todos por igual; los personajes más distinguidos y elegantes observaban cómo se arrugaban con facilidad, a lo que se unía el uso cotidiano de los herejes holandeses²⁰, pese a que se conservaron en las galas militares²¹. La encargada de este tipo de manufacturas en el periodo alrededor de 1644-1668 fue Catalina Romero²². La valonera recibió una serie de pagos entre los que se encontraba aquel ejecutado en 3 de mayo de 1645 por un valor de 1.000 reales de vellón al confeccionar y aderezar las valonas de Su Majestad en la Jornada de Aragón²³.

La magnífica gala de la que se valió Felipe IV para lucir en la defensa ilderdense es uno de los elementos más llamativos de la composición. Presentó “una dimensión inusualmente militar según los pinceles de Velázquez”²⁴ cuando Palomino avisó de que su representación era “de la forma que entró en Lérida, empuñando el militar bastón y [un] vestido de felpa carmesí”²⁵. En este sentido, el monarca es representado con una indumentaria a la que no tiene habituado al espectador castellano que, por regla general, acostumbró a ver a su rey con el protocolario negro en contraste con el rojo que predomina la composición. El tipo de gala no llamó especialmente la atención a sus contemporáneos, sino que la tipología del vestido se asemejó más un estilo francés que a un atuendo castellano.

Francia comenzaba a despuntar en la política exterior europea a diferencia del paulatino estrechamiento que sufrían los territorios hispánicos. La subida al poder de Richelieu en 1625 fue uno de los factores contextuales que coincidió con la transformación del traje francés a través de nuevas formas más cómodas, vistosas y alegres²⁶. Ante el avance de las derrotas militares de la Monarquía Hispánica desde las primeras décadas del siglo XVII, la preponderancia española perdía influencia de manera proporcional la proyección de su imagen a través de la moda. Mientras Francia se consolidaba como la nueva potencia europea, su indumentaria ganaba fuerza y originalidad en consecuencia al declive hispánico. La entrevista entre Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes evidenció el traspaso del testigo político y con ello el reconocimiento del nuevo epicentro de gustos y modas. Atendiendo a la posibilidad de que el monarca hispano acudiera vestido a la manera francesa, la rebelión portuguesa de 1640 constituía uno de los hechos contextuales que permiten entender la influencia gala de la indumentaria en la Península. Antonio Álvarez-Ossorio define la chamberga como

una casaca ancha, cuya longitud pasaba de las rodillas y con mangas “algo más anchas de las que se usan ahora, y más cortas”. La etimología de esta prenda de vestir tenía raíces francesas. “Diósele este nombre por haber traído este traje con sus tropas el mariscal Chamberg, cuando vino de Francia a la guerra de Portugal”²⁷.

Con la inserción de Francia en el marco de la Guerra de Restauración de Portugal, los modelos galos se expandieron con mayor fuerza dentro del territorio hispánico. La introducción completa de este nuevo estilo en Castilla se produjo durante la segunda mitad del siglo XVII y cuyo principal difusor fue Don Juan José de Austria. Preocupado por la imagen proyectada y en consonancia con las nuevas tendencias, este representó el eslabón fundamental en la propagación del vestido a la francesa durante el reinado de Carlos II²⁸. En caso de que la

²⁰ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón”, *Bulletin of Comediantes*, 54/1 (2002), pp. 91-113. El uso de almidón en este tipo de prendas finas buscaba evitar arrugas y conseguir una superficie lisa que precisaba de unos costosos polvos azules que se importaban desde Holanda y que terminarían financiando la rebeldía de las Provincias Unidas y, en consecuencia, la guerra abierta desde 1618.

²¹ GÁLLEGO, Julián, “Austeridad y ostentación en la Corte de Felipe IV”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos* [actas del Congreso nacional], Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 991-996.

²² Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Personal, Caja 16846, exp. 14, s.f.

²³ AGP, Administración General, leg. 911, s.f.

²⁴ SUÁREZ QUEVEDO, “Pintura e imprenta a inicios de la escisión portuguesa...”, *op. cit.*

²⁵ ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *Felipe IV. El Grande*, Madrid, Esfera de los Libros, 2018, p. 423.

²⁶ BERNIS MADRAZO, Carmen, “El vestido francés en la España de Felipe IV”, *Archivo Español de Arte*, 55/218 (1982), pp. 201-208. La autora prosigue narrando cómo la transformación correspondiente al reinado de Luis XIII se produjo en dos etapas. La primera y más importante, de 1625 a 1635. La segunda, con una ligera tendencia a una mayor sencillez desde 1635 a 1643 donde se estabilizaron las innovaciones anteriores y se tendió a acentuar la esbeltez, tanto en el traje de hombre como en el de mujer.

²⁷ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “La Chamberga: el regimiento de la guardia del rey y la salvaguarda de la majestad (1668-1677)”, en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 23-106.

²⁸ GIORGI, Arianna, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Murcia, Editum, 2016, p. 106.

propuesta de Carmen Bernis sobre esta prenda respondiese formal e íntegramente a una moda francesa, la vestimenta de Felipe IV en Fraga supondría la preconfiguración de una estética y costumbre que se desarrollaría plenamente a través de sus dos descendientes.

La prenda roja ha suscitado un interés terminológico donde la historiografía más reciente no ha conseguido acordar un término homogéneo. Bandrés Oto afirmaba cómo “Felipe IV lleva un atuendo compuesto de jubón, colete y sobreveste con cuello capilla y mangas perdidas y para sostener la espada, un tahalí en seda roja con bordados de plata” que en conjunto acompaña al colete amarillo abrochado con agujetas²⁹; Cruz Valdovinos expone cómo el rey vestía “ropilla con mangas a hoja abierta, roja, con bordados de plata lo mismo que a banda con un colete de ante amarillo [que] apenas asoma, las mangas justas del jubón son de plata pasada”³⁰; por su parte, Arianna Giorgi corrobora que se trata de un “rico colete de un llamativo color rojo, decorado de oro”³¹, mientras que Pérez D’Ors y Gallagher lo consideran simplemente un abrigo o capa roja con formas básicas de bordado³². Ante el problema historiográfico surgido con relación a la pieza carmesí, Pellicer documentó esta prenda como el “capote de albornoz rojo que vestía Felipe IV en una visita realizada a las tropas”³³ (Fig. 4). El contemporáneo al monarca exponía un nuevo factor a la ecuación que coincidía con la terminología del guardarropa del Rey Planeta: “un capote de albornoz carmesí”. Ahora bien, ¿qué es esta prenda? Covarrubias recogía en el *Tesoro de la lengua castellana* que el albornoz “es capa de agua africana, llamada burnusum, nombre bárbaro de los zenetas, gente belicosa, que vive en las montañas de África [...] Estos traen los albornoces por andar siempre en la campaña”³⁴.

Considerar a esta prenda como un elemento francés heredado de la Guerra de Restauración de Portugal no respondería, por tanto, a la acepción manifestada por el lexicógrafo toledano. Incidiendo en la descripción, la posibilidad radica en que el albornoz se constituyese como una pieza indumentaria adquirida mediante el sustrato cultural que envolvió a la Península Ibérica durante los ocho siglos de presencia islámica. Esta permeabilidad morfológica entre usos y costumbres no es baladí al concebir la adopción de ciertas prácticas adoptadas por la sociedad hispánica. En consecuencia, la intencionalidad de este albornoz durante las campañas bélicas, asumido como una prenda heredada de otra cultura, evidencia una intencionalidad marcadamente militar por el carácter de dicho ropaje, pero también como un componente de reivindicación nacional por el tono utilizado.

La prenda carmesí es el eje compositivo y la pieza de indumentaria más llamativa de la pintura. El uso del color empleado juega un papel trascendental en el mensaje que el soberano pretende exponer, pues una de las posibilidades parte de la utilización deliberada del rojo y el amarillo como tonalidades alusivas a la Corona de Aragón³⁵. El uso premeditado de un color no es casual y no responde estrictamente a la alusión aragonesa, sino que su uso correspondería a una tipificación nacional en el terreno militar. Por ello, el *Diccionario de Autoridades* expone cómo el tono es utilizado para conocer a qué reino corresponde cada color: el carmesí se asoció a los españoles, el blanco a los franceses o el naranja a los holandeses³⁶.

Desde una perspectiva de la iconografía cristiana, esta tonalidad se relaciona con la sangre, el fuego, la pasión y el amor divino de aquellos que derramaron su sangre por Cristo. Por otra parte, a ello se suma la función del bordado plateado que atiende a otro mensaje más allá de componer un mero alarde decorativo. La acción de los rayos solares provocó sobre los motivos bordados plateados pequeños destellos blancos que se traducen a la manera en las que las ideas de luz, eternidad o esperanza emanan del monarca. La elección de la paleta no fue una cuestión baladí, pues es preciso considerar la gama cromática como una actuación deliberada en la comunicación semiótico-ritual en la que el monarca se vinculaba directamente a la divinidad. En consecuencia, si el bordado era realizado en hilo dorado, los destellos derivados

²⁹ BANDRÉS OTO, Maribel, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S.A. Astrolabio, 2002, p. 295.

³⁰ CRUZ VALDOVINOS, Velázquez. *Vida y obra*, op. cit., p. 244.

³¹ GIORGI, Arianna, *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, p. 201.

³² PÉREZ D’ORS y GALLAGHER, “New information on Velázquez’s portrait...”, op. cit.

³³ TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2006, p. 33.

³⁴ COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: por Luis Sánchez, 1611, ff. 33rv.

³⁵ PÉREZ D’ORS y GALLAGHER, “New information on Velázquez’s portrait...”, op. cit.

³⁶ *Diccionario de Autoridades*, Madrid: por Francisco del Hierro, 1726-1739, p. 543. Referenciado en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “El atuendo de los príncipes herederos en el juramento de lealtad...”, op. cit.

evocarían a la más pura divinidad remarcando a Felipe IV como el verdadero Rey Sol: en la teoría geocéntrica, el astro rey era el cuarto planeta del sistema.

Al margen de estas consideraciones, la comitiva que acompañó a Felipe IV a la Jornada de Aragón requirió de una fuente de financiación extraordinaria como impulsó la Junta de Vestir la Casa³⁷. En el séquito de criados reales que se desplazó con la figura regia se hallaron distintos oficiales de manos que trabajaron en la Corte: desde ganapanes hasta mozos del guardarropa, sastres, bordadores, sombrereros o guanteros. El trabajo realizado en 1644, sin embargo, se remuneró al año siguiente³⁸ evidenciando el retraso de los pagos por parte de la administración³⁹.

El sastre Mateo Clemente recibió por cuenta del Guardarropa 31.146 maravedíes, junto a los 6.256 por realizar pequeños encargos⁴⁰, además de su estipendio anual como criado en la Real Cámara que ascendía a 32.850 maravedíes⁴¹; es decir, prácticamente dobló el total del salario de un año en apenas unos días. Respecto a las obras realizadas por los calceteros Mateo Solís y Juan de Ayala, estos recibieron 19.040 maravedíes; el jubetero Antonio Rodríguez obtuvo por sus manufacturas 8.160 maravedíes; el guantero zaragozano Antonio Casanova, cuyo oficio también incluía labores de perfumería, percibió un total de 109.412 maravedíes -multiplicando los beneficios de la jornada casi por once respecto a su remuneración anual⁴²-; el sombrerero Gaspar Ruiz recibió 19.856 maravedíes por las obras que hizo y de las cuales dio recibo en 8 de mayo de 1645⁴³.

El bordado del capote de albornoz carmesí fue realizado por el madrileño Gonzalo Castejón. El artesano recibió “347 reales de vellón que se le acabaron de pagar los 1.587 que montaron los dos capotes de albornoz carmesí que bordó para servicio de Su Majestad el pasado año de 1644. Uno de oro y otro de plata pasada”⁴⁴. El magnífico bordado del que hace gala el soberano queda reflejado a través la sutileza en el trato de las formas decorativas a través de una rápida y precisa pincelada. El hilado de plata es perfectamente reflejado a través de las luces que inciden desde la izquierda de la composición y se acompasan a juego con el tahalí del que cuelga la espada. Los reflejos lumínicos evidencian no solo la calidad técnica del maestro sevillano, sino que además permiten olvidar las formas en favor del predominio del color y aventurar la calidad del bordado realizado por Gonzalo Castejón.

El último pago a Gonzalo Castejón refleja un encargo para dos piezas de albornoz carmesí: uno realizado con motivos plateados y otro con bordados dorados. La cuestión ahonda en una de mayor envergadura historiográfica al margen del retrato de Velázquez y que recalca una premisa escenográfica en la que el rey, como protagonista en cualquier tipo de acto, incidía en una serie de mensajes a partir de su indumentaria. Al no contar con información más detallada al respecto podríamos preguntarnos si uno de estos capotes de albornoz sirvió para visitar a las tropas a principios de mayo de 1644 y a su vez para retratarse el 1 de junio, mientras que el otro se destinaría a la entrada tras la toma de Lérida. Pellicer documentó el capote de albornoz rojo con el que Felipe IV visitó a las tropas, pero desconocemos a cuál de los dos se refiere. Atendiendo a las cuestiones semióticas y al mensaje que el rey pudiera transmitir, tendría sentido pensar que la prenda fue aquella con el que retrató Velázquez al soberano. Manifestaciones de un incipiente calado artístico desde nuestra perspectiva actual, pero ¿en realidad lo eran? ¿Un sastre o un bordador se consideraría asimismo como un artista en la Edad Moderna?

³⁷ GIL MARTÍNEZ, Francisco, *La Junta de Vestir la Casa (1636-1643). Juntas, financiación de la Corte y venalidad*, Madrid, Polifemo, 2017, p. 28.

³⁸ AGP, Administración General, leg. 911, s.f.

³⁹ GIL MARTÍNEZ, *La Junta de Vestir la Casa, op. cit.*, p. 100. El autor expone que con motivo de la Jornada Real a Zaragoza por la guerra en el frente catalán aparecieron distintos quebraderos en la financiación ante el gran aumento de gasto cortesano. Por tanto, concluye, que los retrasos pasaron de ser una molestia o una cuestión de reputación para convertirse en un problema económico forzando a utilizar empréstitos para financiar la Jornada Real.

⁴⁰ AGP, Administración General, leg. 911, s. f.

⁴¹ ROMERO GONZÁLEZ, Álvaro, “Los bordadores en la Corte de la Monarquía Hispánica: trayectorias profesionales y familiares (1578-1700)”, *Magallánica, revista de Historia Moderna*, 7/14 (2021), pp. 267-297.

⁴² La documentación palatina arroja una problemática respecto a las percepciones salariales líquidas de los guanteros ya que encontramos referencias al pago anual de 10.000 maravedíes (AGP, Personal, Caja 16765, exp. 2) frente a los 9.700 (AGP, Administración General, leg. 5638, s. f.).

⁴³ AGP, Administración General, leg. 911, s. f.

⁴⁴ AGP, Administración General, leg. 911, s. f. Corregimos, de esta forma, los datos aportados en ROMERO GONZÁLEZ, Álvaro, “Los sastres y bordadores de Felipe IV: aproximaciones a través de la pintura”, *Data tèxtil*, 39 (2019), pp. 1-5.

3. MÁS ALLÁ DE LA PINTURA: DESDE LA HISTORIA DEL ARTE A LA HISTORIA SOCIAL DEL ARTESANADO DE LA CORTE

La nobleza de las artes suscitó una batalla intelectual entre aquellos artesanos que se enfocaron en dignificar sus actividades manuales. El propósito de ciertos conjuntos del heterogéneo conglomerado perseguía enaltecer aquellos ejercicios realizados remarcando su distinción en cuestiones artísticas, pero también en la identidad de los conjuntos menestrales que no recogían solo a pintores y escultores; otros, como los plateros, apremiaban de la misma forma esta distinción. La pregunta sobre qué se entendió por arte ha tornado en considerar si cualquier expresión artística ha supuesto, a ojos de aquéllos, una manifestación como tal o por el contrario se ha desarrollado desde una visión alejada en el tiempo.

En la actualidad apuntamos numerosas consideraciones desde la perspectiva histórico-artística. ¿Qué entendemos por arte? Tradicionalmente, la historiografía más clásica retroalimentó la idea de que las artes mayores se constituían como las bellas artes y, con ello, su acepción como artes liberales. Estas premisas en la concepción del arte incluyen aquellas disciplinas agrupadas en lo que hemos denominado triada clásica: pintura, escultura y arquitectura. No obstante, la incipiente sensibilidad hacia nuevos espacios ha conseguido ampliar el campo de visión respecto al tipo de expresiones. Hallamos un sinfín de representaciones que gozan de una calidad artística sobresaliente y cuyo soporte varió desde la funcionalidad de esta: mosaicos, vidrieras, grabados, orfebrería, cerámica o ebanistería son, desde la Historia del Arte, manifestaciones visibilizadas por las nuevas corrientes.

La expresión de oficio mecánico encasilló a aquellos artesanos del textil cuya actividad demostró un carácter profesional que, a ojos de moralistas, suponía una de las máximas degradaciones de la inteligencia humana. La razón quedaba relegada a su mínima expresión a través de tareas que precisaron de una memoria mecánica y muscular para ser ejecutados una y otra vez sin crítica alguna. En consecuencia, un estigma al que se enfrentaron los artesanos que no venía alimentado exclusivamente desde la modernidad, sino que los grandes pensadores clásicos incidieron en ello; los menestrales constreñían y empobrecían a un espíritu condenado a repetir la acción una y otra vez. Por el contrario, cuando la mente se hallaba liberada de cualquier presión se fomentaban las bellas artes y el cultivo del alma. Gutiérrez de los Ríos concluía que “la diferencia que hay de las unas a las otras es que las liberales son hábitos y calidades del entendimiento y las mecánicas calidades y hábitos del cuerpo”⁴⁵.

Las artes liberales, como la pintura, se desarrollaban cuando el sujeto se halla *liberado* de cargas para su ejercicio. Siguiendo este pretexto, los grandes pintores del Siglo de Oro no se encontraban en dicha situación para cultivar la pintura, sino que fue la manera en la que se ganaron la vida a través de su arte. Al igual que los artesanos textiles, pintores y escultores experimentaron una jerarquización formativa en cuanto al aprendizaje, la oficialía y el examen de maestría cuyas enseñanzas precisaban de la *imitatio*. Atendemos, por tanto, a cómo “todas las artes tienen necesidad de imitación y estudio, es a saber, no se saben naturalmente sino es aprendiéndolas y ejercitándolas”⁴⁶. En este sentido, y a través de estas premisas, ¿atendemos a una homogeneización en la concepción del arte si los criterios para las distintas manifestaciones siguen unas pautas paralelas? Es más, ¿los artesanos se transformaban en artistas o perseguimos desde nuestra perspectiva actual que adquieran dicha condición?

El paso de artesano a artista fue reflejado por Gállego gracias al amplio conocimiento de la tratadística de la temprana modernidad. La consideración social experimentada por los pintores se modificó desde las primeras reflexiones surgidas en el siglo XV hasta florecer extraordinariamente en las centurias posteriores. Desde entonces, y en el caso de los pintores, estos despertaron un afán en el progreso de su arte y de su estima social ya que, como declaró Leonardo, la pintura no es un trabajo material, sino “cosa mental”⁴⁷. Para ennoblecer su arte, los pintores profesaron un mantra en el que defendieron que su trabajo era realizado con la mente cuando las manos constituían el instrumento necesario para dar forma a sus obras. La tratadística promovida desde este grupo durante los siglos XVI y XVII enalteció su consideración social a través de los reconocidos casos de Vincenzo Carducho y Francisco

⁴⁵ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid: por Pedro Madrigal, 1600, p. 56.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷ GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 35.

Pacheco. En la advertencia al lector, el florentino agradecía a los profesores de la pintura su defensa frente a aquellos que pretendían empadronarla como villana y gravarla como pechera y mecánica⁴⁸. Por otra parte, el gaditano definió a la pintura como un arte que “tiene por ejemplar objetivo y por regla de sus obras a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas valiéndose de la geometría, aritmética y perspectiva”⁴⁹.

Extrapolando las premisas citadas por Pacheco hacia al ámbito textil y aplicadas al caso de los sastres, observamos cómo realizaron sus manufacturas a través de las citadas disciplinas tecnocientíficas. Gracias al estudio de la geometría y la aritmética lograron teorizar y ejemplificar a través de su propia tratadística la manera correcta en la ejecución de los patrones para dar forma a una idea. En segundo lugar, Pacheco ejercía de maestro exponiendo una serie de guías a seguir para realizar correctamente la obra final; de la misma forma y en el caso de los alfayates, el francés Juan de la Rocha presentó la forma correcta para realizar otro tipo de fábricas. Ambos, maestros de su arte, definían cómo debía ejecutarse la acción para obtener un resultado idóneo y canónico a partir de una idea a la que se le debe dar una forma con las manos, pero a partir del uso de las herramientas científicas.

El respeto artístico fue otra de las batallas por librar desde el ámbito sartorial. Poetas de la talla de Alarcón en el siglo XVII elevaron al sastre Diego de Freile a la categoría de artista al aplicar la geometría a sus manufacturas. Por otra parte, en la centuria posterior, los bibliógrafos Nicolás Antonio o Pérez Pastor realzaron la labor intelectual de Juan de Alcega, Francisco de la Rocha o Martín Andújar al inventar un método de corte⁵⁰. El francés Francisco de la Rocha asumía el escaso reconocimiento al que fueron sometidos los oficiales de manos (para su caso particular en lo referente a los sastres). En el aviso al lector de su obra, el francés remarcó el menosprecio al que fue sometido este tipo de arte reivindicando su nobleza a través del tiempo cuando su destino fue el hombre: “si la antigüedad es nobleza, este oficio es de los más nobles, pues es de los más antiguos y uno de los que sin ellos no puede estar la República, so pena de que cada cual habría de ser sastre de sí mismo como lo fueron nuestros primeros padres”⁵¹. A ellos se unía Gutiérrez de los Ríos a comienzos del siglo XVII remarcando las cualidades artísticas de los sastres aludiendo a las reglas necesarias para la confección de los vestidos cuando para la fabricación de los trajes “todo tiene su ingenio y reglas ciertas”. Proseguía el autor afirmando que este tipo de artes no se aprenden de manera natural al requerir tiempo y doctrina mientras que los oficios mecánicos “en media hora están aprendidos”⁵².

Siguiendo las premisas leonardescas expuestas por Gállego, “quien menosprecia la Pintura desprecia una invención sutil, que, por sus razonamientos filosóficos examina todas las calidades de formas, mares, lugares, plantas, bestias, hierbas flores...”⁵³. Ahora bien, ¿fueron los pintores los únicos en explorar la propia naturaleza sin que otra manifestación artística atendiera a plasmarla de una forma diferente? El arte del bordado se constituye como una materia subalterna a la pintura atendiendo a las cualidades de la naturaleza a través de una técnica distinta a las pinceladas. Gutiérrez de los Ríos exponía cómo el bordado imitó a la pintura, y es ahí donde residía la cualidad de arte liberal como sucedió con la tapicería o la platería⁵⁴. La creación de los bordados partía de un estudio preliminar en cuanto a la disposición del objeto representado a partir de una perspectiva y un equilibrio compositivo para su correcta manifestación; es decir, la técnica precisa de la pintura para poder desarrollarse, lo que expone su condición subalterna. La condición de este arte como liberal se entiende desde un punto de vista cortesano: los reyes aprendieron la pintura, como en el caso de Felipe IV y cuyo maestro fue Maíno; mientras, las reinas, princesas y damas de Corte cultivaron el bordado como una labor intelectual acreditando su condición de arte liberal que llegó a ser alabada por Lope de Vega⁵⁵.

⁴⁸ CARDUCHO, Vincenzo, *Diálogos de la pintura. Defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid: por Francisco Martínez, 1633.

⁴⁹ PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla: por Simón Fajardo, 1649, p. 3.

⁵⁰ PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, “Los tratados del arte del vestido en la España Moderna” en *Archivo Español de Arte*, 293 (2001), pp. 45-65.

⁵¹ ROCHA BURGÉN, Francisco de la, *Geometría y traza perteneciente al oficio de sastres*, Valencia: por Pedro Patricio Mey, 1618.

⁵² GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general, op. cit.*, p. 26.

⁵³ GÁLLEGO, *El pintor, op. cit.*, p. 35.

⁵⁴ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general, op. cit.*, p. 112.

⁵⁵ GÁLLEGO, *El pintor, op. cit.*, p. 128.

La condición artística de estos queda recogida a través de las cuentas particulares atesoradas en el Archivo General de Palacio donde se conservan los encargos para vestir al rey. Uno de los múltiples ejemplos es el del bordador Juan García de la Fuente, quien bordó en 1660 una saya sobre raso blanco destinada a la infanta María Teresa de Austria en la jornada de su boda con Luis XIV:

“Bordóse una saya sobre raso blanco cuajado toda de una trabazón de huecos muy angostos y menudos rozando de ellos gran cantidad de garoncitos y en medio de toda esta compartición de huecos lleva una rosa de Alejandría con una flor de borraja. En medio de la rosa de todos esos huecos y párrafos de ellos arrojan unos claveles y unas rosas del tamaño del natural y en los pequeños campos que quedan llevan unos jazmines y unas hojillas que salen de alrededor de las rosas para darlas más perfección. Todo esto va [con] las flores rosas y claveles punteados con seda encarnada de Italia, tan menudas las puntadas que no se ve del talco tan brillante. Más de ello que ocupa una hebra de seda muy delgada los huecos trabazones de ellos y garoncillas van punteados con la misma igualdad que van las flores y en lugar de la seda encarnada va con la seda blanca de Italia, muy delgada, y entremedias de cada hoja de clavel van rascadas con un punto torcido de seda encarnada [...]. En esta forma y disposición fue bordada esta saya con toda la perfección que por lo declarado en ella se refiere vale de bordar cada vara del ancho de la seda por haberse hecho y ejecutada todo esto en tiempo que todos los bordadores estaban ocupados en prevenciones para la jornada y ser preciso haber de cumplir con la mucha obra y poco tiempo que había, vale la dicha vara de cuajado del ancho de la seda 2.800 reales”⁵⁶.

El bagaje artístico al que se somete en este caso el bordador dista enormemente del de los pintores. Desde su inserción en un taller o por el aprendizaje familiar, desligar la influencia artística antoja una dificultad cuando su familiaridad con los entornos palaciegos constituía una cotidianidad (siempre y cuando fueran llamados por el rey o el sumiller de corps⁵⁷). En sus creaciones, a través de imitar a las naturalezas muertas de los interiores cortesanos, el bordador perseguía reflejar una sensibilidad artística y su visión de la realidad a través de un material, técnica y soporte diferente. Ejemplo de este tipo de consideraciones pueden ser la asimilación de tipologías pictóricas como las doce obras con motivos frutales y un bodegón que Giovanni Battista Crescenzi vendió a Felipe IV destinados a decorar el Palacio del Buen Retiro⁵⁸, sin descartar las naturalezas muertas que pudieron engrosar los interiores productivos y reproductivos de los artífices textiles⁵⁹.

En conclusión, ¿podemos considerar al textil como una manifestación artística en el siglo XVII? Atendiendo a las consideraciones vertidas por parte de la tratadística y cierto sector literario del Seiscientos observamos que evidentemente se refleja dicha cuestión. A diferencia de ello, actualmente atendemos de forma holgada al referenciar a la decoración de los tejidos o las formas de los vestidos traspasando la barrera de *artes mayores* o *menores*. Ahora bien, ¿los encargados de las manufacturas pueden llegar a ser tratados como artistas? Lo más seguro es que sastres o bordadores no reivindicaran una posición como la tomaron los plateros, pero contrariamente evidenciaron una labor artística en sus manufacturas. Pese a que esta condición continuará suscitando un debate historiográfico, centraremos nuestros esfuerzos en atender al trabajo realizado por los oficiales de manos y cómo lograron distinguirse frente a otros competidores menestrales.

⁵⁶ AGP, Administración General, leg. 5215, exp. 1, s. f.

⁵⁷ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), *Etiquetas de la Real Cámara de Su Majestad* [Felipe IV], mss. 1219, ff. 84r-84v.

⁵⁸ CHERRY, Peter, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Fundación Museo Cerralbo, 2001, p. 39.

⁵⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante, AHPM), escribanía de Juan de Burgos, prot. 8166, f. 782r. El inventario de Mateo Aguado, sastre de la reina, recoge la presencia de una pintura de jarra y flores de vara y cuarta sin marco u otra del mismo estilo de tres varas de alto.

4. EL ENNOBLECIMIENTO ARTESANAL. TRABAJO Y DISTINCIÓN DEL ARTESANADO TEXTIL DE LA CÁMARA

El acceso a los oficios palatinos conllevó aparejado un *cursus honorum* que debía ser respetado por los trabajadores⁶⁰ que accedían a gozar de los privilegios jurisdiccionales y de amparo por parte de la gracia regia⁶¹. En este acto, el artesano asumía los valores palatinos obligándose a realizar los encargos destinados a vestir al rey junto al goce de unas ventajas económicas al recibir pagos monetarios o en especie. Su distinción, como grupo *con poder* más que *de poder*⁶² debía trasladarse a la sociedad cortesana, pero también al resto de actores sociales que desarrollaban sus labores extramuros cuando los beneficios económicos fueron mayores que los de los competidores menestrales de la villa de Madrid.

Los alfayates fueron el contingente más numeroso en la Corte con un total de 431 integrantes en el año 1621⁶³. No obstante, observamos una estratificación laboral del conjunto menestral por la posición ocupada en los gremios palatinos en los llamados *oficios menores*. Su posición, dentro de una jerarquía, era completada de manera paralela con otra estructura difusa compuesta por aquellos trabajadores interinos que daban satisfacción de manera puntual a la demanda suntuaria de la Monarquía⁶⁴. Los sastres de Cámara obtenían por su labor un salario líquido que ascendía a los 32.850 maravedíes anuales y que se completaba con otro en especie conformado por casa de aposento, médico y botica⁶⁵. No todos los criados textiles gozaron de estas prebendas, tanto en cuanto el oficial de manos y el sumiller de corps negociaron el tipo y la cantidad de salario a percibir por el artesano⁶⁶ al que se sumaban los pagos por las manufacturas destinadas al monarca. Si establecemos una jerarquización basada en las percepciones económicas, por debajo de los de Cámara se encontraron los pertenecientes a las caballerizas. Estos percibían al año 11.640 maravedíes⁶⁷ mientras que los sastres de los pajes recibían 6.120 anuales que eran completados con una ración de comida pagada por la real casa, médico, botica y casa de aposento.

Retomando la pintura de *Felipe IV en Fraga* (Fig. 1) y los trabajadores que dieron forma a la indumentaria vestida por el monarca, otro oficio a considerar fue el realizado en 1644 por Catalina Romero aderezando las valonas. Las valoneras de Palacio, grupo compuesto exclusivamente por mujeres como un oficio *feminizado*, percibían unas cantidades ligeramente superiores a los anteriores. Respecto a los sastres, su retribución ascendió a los 100 ducados anuales; es decir, 37.400 maravedíes. Este hecho supone una percepción líquida de 13,9% por encima de los alfayates, bordadores o zapateros de Cámara y que se completó con 70 reales al año para la adquisición de alfileres⁶⁸. El guantero Antonio Casanova percibía anualmente la cantidad de 9.700-10.000 maravedíes además de los abultados pagos que aunaban el producto y el perfumado del mismo⁶⁹. Otro elemento en la composición de Velázquez fue el

⁶⁰ ROMERO GONZÁLEZ, "Los bordadores de la Corte...", *op. cit.* Antes de su incorporación y cuando el oficio estaba vacante, el encargado de proveerlo era el mayordomo mayor, cargo que en la tradición castellana ocupó el puesto de mayor jerarquía dentro de la Casa del Rey. Una vez se proponía a uno de los oficiales de manos para desempeñar el papel cortesano vacante, la jura se realizaba en manos del sumiller de corps quien articulaba la institucionalización del cargo. Comprometido el nuevo puesto, el greñer del rey o de la reina era el encargado de dar razón en los libros del Bureo para asentarle finalmente en la plaza con las preeminencias acordadas. AGP, Personal, Caja 407, exp. 31, s.f.

⁶¹ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, "Las esferas de la Corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía", en Francisco Chacón Jiménez y Nuno G. Monteiro (eds.), *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 129-180.

⁶² HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, "Consolidación y continuidad de las oligarquías castellanas (siglos XVII-XVIII)", en Francisco Chacón Jiménez y Nuno G. Monteiro (eds.), *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 215-245.

⁶³ BOUZA ÁLVAREZ, *Palabra, imagen y mirada, op. cit.*, p. 75.

⁶⁴ Aunque son contratados de manera puntual y durante un periodo de tiempo concreto, otra de sus funciones era la de cubrir bajas y enfermedades. En el futuro más inmediato, esta situación les proporcionó en la mayoría de los casos un asiento como criado real tras el fallecimiento de su antecesor. De esta manera, las percepciones monetarias son menores en salario líquido conduciendo casi en exclusiva a las retribuciones a partir de las manufacturas. ROMERO GONZÁLEZ, "Los bordadores de la Corte...", *op. cit.*

⁶⁵ AGP, Personal, Caja 16, exp. 10.

⁶⁶ MAYORAL LÓPEZ, Rubén, "La Cámara y los oficios de la Casa", en José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapdre, 2008, vol. I, pp. 459-732.

⁶⁷ AGP, Administración General, leg. 5638, s.f.

⁶⁸ AGP, Personal, Caja 16846, exp. 14; AGP, Administración General, leg. 911, s. f.

⁶⁹ AGP, Administración General, leg. 5638, s.f. Durante los siglos XVI y XVII los guantes españoles fueron considerados como artículos de lujo en las cortes europeas y que se perfumaban en infusiones de almizcle, jazmín,

sombrero realizado por Gaspar Ruiz, el cual obtenía anualmente 11.250 maravedíes⁷⁰ además del cobro por sus manufacturas como revelaron las cuentas de la guardarropa.

Además de la remuneración líquida y en especie, los artífices recibieron otra serie de pagos correspondientes a las manufacturas realizadas. En el caso de los bordadores, el criado real recogía en un listado las manufacturas encomendadas por la Cámara donde se detallaban diversos factores. Los materiales utilizados por los oficiales de manos, a su vez, eran suministrados por la administración regia a través de los mercaderes encargados de proporcionar los tejidos a la Corte⁷¹. En el caso de los bordadores se pesaba el textil sin trabajar para conocer el peso inicial y, una vez terminado el encargo, se volvía a realizar la misma acción para obtener el total utilizado a partir de la diferencia entre ambos pesajes. Tras ello, el bordador tuvo a cuenta calcular el precio final del producto junto a cuestiones como el tipo de tejido sobre el que se bordó, las dimensiones, el tipo de decoración, el tiempo empleado o la premura en la realización. Una vez presentado el trabajo final, en la ceremonia de entrega de las manufacturas se realizó una tasación en la que intervenían dos personajes principales: el artesano encargado de vestir al rey y el sumiller de corps. A cada uno los acompañó otro artífice de su libre designación que ayudaba, bajo juramento, a tasar los bienes encargados.

Tradicionalmente, una de las principales cortapisas para realizar los citados oficios al servicio regio partía de ostentar el rango de maestro examinado. Esta imposición configuraría cierta solvencia y seguridad para la administración al acatar el trabajador los encargos necesarios para la indumentaria. Sin embargo, el rango de maestro no fue exigido por la Real Casa, pues quienes ingresaron en el *gobierno doméstico*⁷² de la Corte no tenían necesidad de examen al ser este un oficio jurado⁷³. Los artesanos que obtuvieron un asiento en la Corte consiguieron un título que remarcó una condición más allá de las cualidades manuales y que evidenció un posicionamiento social al reconocerse como criados reales. Ejemplo es el caso de Domingo Rodríguez a quien, en 1686, se le despachó el título de zapatero de la reina dándose en la forma y con las preeminencias que se facilitan a los demás oficiales de manos de la Real Casa⁷⁴.

La diferenciación, por tanto, no pasaba únicamente por una condición que no era exigida, sino por demostrar una posición a través de elementos distintivos que permitían a estos verse reconocidos en la sociedad. Los símbolos reales, colocados en las puertas de las tiendas una vez juraban el oficio, permitían conectar la conciencia humana y el exterior del a realidad circundante⁷⁵. Otros mecanismos, como las posesiones materiales infundieron la búsqueda de distinción a partir de la acumulación de objetos y bienes, pero la indumentaria configuró un baluarte fundamental para trasladar la idea de ennoblecimiento a la sociedad. A través de la imitación, presentarse como un miembro de un estrato superior garantizó un mejor trato⁷⁶ cuando la imitación de un gusto confería a través de la moda una ilusión de poder⁷⁷.

La identidad de un colectivo se conseguía a través de diversos factores. Uno de ellos lo componía el vestido como un elemento visual que posibilitó un reconocimiento sencillo y directo de la posición del individuo. Domínguez Ortiz recogía, gracias al relato de un viajero francés a la Corte a mediados del siglo XVII, la posibilidad de lucir capa y espada a la conclusión de la jornada laboral: “un zapatero, cuando ha dejado la lezna y la horma, y se ha ceñido su espada, apenas se quitará el sombrero ante aquel para quien trabaja poco antes”⁷⁸. De la misma forma,

limón o ámbar. Véase TEJEDA FERNÁNDEZ, *Glosario de términos de la indumentaria regia*, op. cit., p. 273; BANDRÉS OTO, *La moda en la pintura: Velázquez*, op. cit., p. 173.

⁷⁰ AGP, Personal, Caja 928, exp. 22, s.f.

⁷¹ AGP, Administración General, leg. 5250, exp. 1.

⁷² ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “Corte y artesanos en la Monarquía de España”, en Giorgio Patrizi y Amadeo Quondam (coords.), *Educare il Corpo, Educare la Parolla: Nella Trattadistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 297-365.

⁷³ AGP, Personal, Caja 16803, exp. 48.

⁷⁴ AGP, Personal, Caja 894, exp. 68.

⁷⁵ SOLA-MORALES, Salomé, “Hacia una epistemología del concepto de símbolo”, *Cinta de Moebio: revista electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 49 (2014), pp. 11-21.

⁷⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Individuo y consumo de apariencias: replanteamientos ilustrados en clave social”, en Máximo García Fernández y Francisco Chacón Jiménez (dirs.), *Ciudades y familias. Individuos e identidad sociocultural hispana (siglos XVI-XIX)*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2014, pp. 337-356.

⁷⁷ SAMPAIO DA SILVA, Maria Leonor, “A segunda pele: um estudo da moda enquanto expressão de poder”, en Máximo García Fernández y Juan Manuel Bartolomé Bartolomé (dirs.), *Apariencias contrastadas: contraste de apariencias. Cultura material y consumos de Antiguo Régimen*, León, Universidad de León, 2012, pp. 197-209.

⁷⁸ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *La sociedad española en la Edad Moderna*, Madrid, Istmo, 2005, p. 176.

los criados reales perseguían a través de las apariencias desvincularse de la percepción peyorativa otorgada a sus oficios. Para ello portaron símbolos ennoblecedores como espadas u otros marcadores, pero también gracias a la indumentaria y a ciertos objetos que podemos considerar lujosos.

Mateo Aguado, sastre de la reina Isabel de Borbón, cuenta con piezas distinguidas donde destacan especialmente las calidades de sus jubones. Ejemplos de ello son aquellos realizados en pelo verde y forrado en plata; otro de felpa encarnado con labores de pasamanería de plata; uno de chamelote verde guarnecido con seda u un jubón nuevo de tela de flores de plata⁷⁹. Sin embargo, una de las piezas más exclusivas por su realización es el jubón de hollejo de culebra labrado y guarnecido con encajes negros. A estos se le añaden otras prendas como una capa escarlata nueva, un vestido de raso de flores, calzón y ropilla o un vestido de librea del rey, en color amarillo, con dos ropillas y dos pares de calzas y un jubón de lienzo⁸⁰.

Uno de los indicadores que evidencia el alto nivel de consumo son los objetos que podemos considerar de lujo por su extravagancia o por los materiales utilizados. El esplendor y el gasto en productos suntuosos llegó a constituirse como un mecanismo de expresión para mostrar a la sociedad el poder acumulado⁸¹. El referido alfarate poseía gran cantidad de anillos, lo que le permitía demostrar un grado de consumo sobresaliente y que alcanzaron aquellos sastres que gozaron de una posición distinguida por su trabajo. Hallamos diversas sortijas entre las que destacan una de oro rosa pulido y guarnecida con quince diamantes delgados, otra sobre el mismo soporte adornada con trece diamantes y cuatro rubíes pequeños u otro anillo de oro con un rubí en medio adornado con siete diamantes alrededor. No solo fueron estos los únicos objetos atesorados, sino que otros atienden a las mismas circunstancias.

A estos objetos lujosos se añaden una serie de diez tapices con cierta antigüedad y divididos en dos grupos: cinco de ellos procedentes de Amberes de 110 años y otros cinco tapices con figuras grandes de 113 años⁸². La posesión de tapices extranjeros y con una antigüedad considerable remarcaban una condición que no alude exclusivamente a una funcionalidad decorativa, sino que pone de manifiesto el carácter coleccionista del sastre de la reina a través de la antigüedad de las obras.

5. CONCLUSIONES

Las nuevas perspectivas desarrolladas desde la Historia del Arte a través de la indumentaria demuestran ser uno de los cauces de estudio y de investigación aún por florecer al adquirir un considerable peso científico. No obstante, debemos tener en cuenta diversos factores que conviene atender ya que, si hablamos de arte textil barroco, ¿podemos hablar de artistas en este campo? Si bien no se ha podido considerar a estos como tal, paulatinamente se ha ido reconociendo su labor artística a lo largo de los últimos tiempos. Traspasada la barrera de considerar a estas manifestaciones como un arte, la variación respecto a las artes mayores son el soporte y la técnica empleados. Junto a ello, una de las mayores posibilidades, y a su vez menos estudiadas, parte de relacionar a estos artífices con los encargos recibidos a través de las pinturas en su calidad de fuentes primarias. Otra de las vías de análisis que la vestimenta impulsa, particularmente desde este caso, es el de profundizar en cuestiones estéticas y terminológicas que hoy en día siguen sin consolidarse. El ejemplo utilizado con el capote de albornoz es francamente esclarecedor: la historiografía no ha aclarado con un término exacto su designación ni la más que posible relación estética entre el chambergo y el albornoz como prendas militares nacionales.

Respondiendo a cuestiones situadas entre lo estético y lo sociológico, otro de los espacios de estudio corresponde a la función del traje en distintos entornos y cómo afectaron al mensaje a transmitir. El uso de determinadas prendas y colores utilizados en las decoraciones alegóricas exponen un mensaje donde el rey ejerce como actor principal. Asimismo, la pintura se convirtió en el soporte fundamental para favorecer la conservación de las ideas imperantes que a través de la indumentaria se expusieron a la sociedad.

⁷⁹ AHPM, escribanía de Juan de Burgos, prot. 8166, ff. 773v-774.

⁸⁰ AHPM, escribanía de Juan de Burgos, prot. 8166, ff. 772v-773v.

⁸¹ GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, "El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico", *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 135-152.

⁸² AHPM, escribanía de Juan de Burgos, prot. 8166, ff. 771v-772.

La vía de análisis propuesta con este estudio afronta también la consideración del sastre o bordador como artista a partir de la tratadística de los siglos XVI y XVII. A raíz de los escritos del momento se persigue incidir en nuevas perspectivas que ayuden a esclarecer las incógnitas que surgen desde la Historia Social. En los casos propuestos hemos observado cómo se les ha llegado a considerar como artistas al aplicar distintas técnicas para desarrollar su arte: los sastres necesitaron de la geometría y la aritmética para paulatinamente añadir nuevos métodos y reglas para cortar vestidos. Por su parte, los bordadores desarrollaron su disciplina como un componente subalterno de la pintura donde su calidad artística relució gracias a la aplicación de la perspectiva para manifestar su arte. En consecuencia, las consideraciones vertidas por parte de la tratadística y cierto sector literario del Seiscientos reflejan dicha cuestión. Así, sastres o bordadores no reivindicaron una posición de artistas, aunque evidenciaron la labor artística de sus manufacturas.

Los artífices textiles de la Corte han quedado orillados por la historiografía al no suscitar la suficiente atención por tener un papel escasamente trascendente. Por su parte, la Historia del Arte aún se debe profundizar mucho en las relaciones obra-artesanos en para comenzar a conjugar la producción de cada artífice que únicamente ha quedado reflejada en las pinturas regias. Desde un ámbito más social y que atañe al estudio de la cotidianidad de los criados del Alcázar, estos artesanos se diferenciaron del resto de los oficios gremiales a través del citado *ennoblecimiento artesanal*. La jura del oficio se convirtió en el punto de inflexión vital de estos artífices que comenzaron a demostrar su nueva condición a partir del consumo. Adquirieron una serie de valores emanados de la Corte evidenciando la necesidad de distinción a través de la proyección de una imagen cada vez más individualizada.

A partir del estudio de la indumentaria en el ámbito cortesano pretendemos evocar las posibilidades de análisis que ello conlleva sin que conlleve un análisis exclusivo de la Historia del Arte. Ser conocedores de los artesanos que sirvieron en el Alcázar nos ha proporcionado nuevos cauces como la necesidad de una terminología exacta para referir a distintas prendas, así como la posibilidad de comenzar a esclarecer las cualidades artísticas de estos artesanos y el vínculo con sus manufacturas. Este fructífero y virgen terreno debe ser abordado por la Historia Social para conocer tanto el nivel de consumo de estos dependientes reales, cómo eran sus interiores y su nivel de diferenciación gracias a sus gastos e ingresos, así como el necesario estudio de las trayectorias familiares. Ante estas propuestas, y siguiendo las líneas que expuso en su día Antonio Álvarez-Ossorio, la Corte es un espacio abierto para la historia social⁸³.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *Felipe IV. El Grande*, Madrid, Esfera de los Libros, 2018.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “La Chamberga: el regimiento de la guardia del rey y la salvaguarda de la majestad (1668-1677)”, en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo (coords.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 23-106.
- _____, Antonio, “Las esferas de la Corte: príncipe, nobleza y mudanza en la jerarquía”, en Francisco Chacón Jiménez y Nuno G. Monteiro (eds.), *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 129-180.
- _____, Antonio, “Corte y cortesanos en la Monarquía de España”, en Giorgio Patrizi y Amadeo Quondam (coords.), *Educare il Corpo, Educare la Parolla: Nella Trattadistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 297-365.
- AMORÓS BARRA, José, *Colección de papeletas para el estudio de la indumentaria y armas usadas por los valencianos durante el final del siglo XV y principios del XVI*, Madrid, Universidad Central, 1910.

⁸³ ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, “La corte: un espacio abierto para la historia social”, en Santiago Castillo (coord.), *La historia social en España. Actualidad y perspectivas: actas del I Congreso de la Asociación de Historia Social*, Zaragoza, Asociación de Historia Social: Siglo XXI de España, 1991, pp. 247-260.

- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, *Corpus velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2000.
- BANDRÉS OTO, Maribel, *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*, Navarra, Ediciones Universidad de Navarra S.A. Astrolabio, 2002.
- BERNIS MADRAZO, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, El Viso, 2001.
- _____, “La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II* [catálogo de exposición], Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 65-111.
- _____, “El vestido francés en la España de Felipe IV”, *Archivo Español de Arte*, 55/218 (1982), pp. 201-208.
- _____, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- _____, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1956.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *Palabra, imagen y mirada en la Corte del Siglo de Oro. Historia cultural de las prácticas orales y visuales de la nobleza*, Madrid, Abada Editores, 2020.
- CHERRY, Peter, *La pintura de bodegón en las colecciones del Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: Fundación Museo Cerralbo, 2001.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- DESCALZO LORENZO, Amalia y COLOMER, José Luis (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- DESCALZO LORENZO, Amalia, *El retrato y la moda en España (1661-1746)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y ALVAR EZQUERRA, Alfredo, *La sociedad española en la Edad Moderna*, Madrid, Istmo, 2005.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, José, “El atuendo de los príncipes herederos en el juramento de lealtad de las Cortes de Castilla (siglos XVI y XVII)”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 10/1 (2022), pp. 501-550.
- _____, “Pañales y mantillos de los infantes de la Casa de Austria (1545-1661)”, *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8/2 (2020), pp. 635-664.
- GÁLLEGO, Julián, “Austeridad y ostentación en la Corte de Felipe IV”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos* [actas del Congreso nacional], Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Departamento de Historia del Arte, 1994, pp. 991-996.
- GÁLLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Apariencia y mentalidad de Antiguo Régimen”, en Francisco García González y Francisco Chacón Jiménez (eds.), *Familias, experiencia de cambio y movilidad social en España (siglos XVI-XIX)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 217-230.
- _____, “Vida material: apariencias, simbolismos y representaciones”, en Francisco Chacón Jiménez y Juan Hernández Franco (coords.), *Organización social y familias: 30 aniversario Seminario Familia y Élite de Poder*, Murcia, Editum, 2019, pp. 97-119.
- _____, “El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 135-152.

- _____, “Individuo y consumo de apariencias: replanteamientos ilustrados en clave social”, en Máximo García Fernández y Francisco Chacón Jiménez (dirs.), *Ciudades y familias. Individuos e identidad sociocultural hispana (siglos XVI-XIX)*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2014, pp. 337-356.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo y BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, Juan Manuel, “Consumos y apariencias en la Castilla moderna”, *Estudios humanísticos. Historia*, 15 (2016), pp. 7-10.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo y BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, Juan Manuel (coords.), *Apariencias contrastadas: contraste de apariencias. Cultura material y consumos de Antiguo Régimen*, León, Universidad de León, 2012, pp. 41-78.
- GARCÍA SIERRA, María José, “Quién vestía a los reyes: real guardarropa y sastres de cámara”, en Amalia Descalzo y José Luis Colomer (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014, vol. I, pp. 113-135.
- GIL MARTÍNEZ, Francisco, *La Junta de Vestir la Casa (1636-1643). Juntas, financiación de la Corte y venalidad*, Madrid, Polifemo, 2017.
- GIORGI, Arianna, *España viste a la francesa. La historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Murcia, Editum, 2016.
- _____, *De la vanidad y de la ostentación. Imagen y representación del vestido masculino y el cambio social en España, siglos XVII-XIX*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, “Consolidación y continuidad de las oligarquías castellanas (siglos XVII-XVIII)”, en Francisco Chacón Jiménez y Nuno G. Monteiro (eds.), *Poder y movilidad social. Cortesanos, religiosos y oligarquías en la Península Ibérica (siglos XV-XIX)*, Madrid, CSIC, 2006, pp. 215-245.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos de la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- _____, *Estudios de indumentaria española en época de los Austrias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- _____, “Estudio de indumentaria española de los siglos XVI y XVII”, *Hispania: Revista española de historia*, 19 (1945), pp. 286-307.
- MANSILLA VIEDMA, Pedro, “Sociología de la moda, un punto de vista privilegiado”, *Vínculos de Historia*, 6 (2017), pp. 171-187.
- MAYORAL LÓPEZ, Rubén, “La Cámara y los oficios de la Casa”, en José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), *La monarquía de Felipe III: la Casa del Rey*, Madrid, Fundación Mapdre, 2008, vol. I, pp. 459-732.
- PELLICER DE OSSAU, José, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965.
- PÉREZ D'ORS, Pablo y GALLAGHER, Michael, “New information on Velázquez's portrait of Philip IV at Fraga in The Frick Collection, New York”, *The Burlington Magazine*, 152/1291 (2010), pp. 652-659.
- PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, “Los tratados del arte del vestido en la España Moderna” en *Archivo Español de Arte*, 293 (2001), pp. 45-65.
- ROCHE, Daniel, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVII^e-XVIII^e siècle*, París, Fayard, 1989.
- ROMERO GONZÁLEZ, Álvaro, “Los bordadores en la Corte de la Monarquía Hispánica: trayectorias profesionales y familiares (1578-1700)”, *Magallánica, revista de Historia Moderna*, 7/14 (2021), pp. 267-297.

- _____, “Los sastres y bordadores de Felipe IV: aproximaciones a través de la pintura”, *Data tèxtil*, 39 (2019), pp. 1-5.
- SAMPAIO DA SILVA, Maria Leonor, “A segunda pele: um estudo da moda enquanto expressão de poder”, en Máximo García Fernández y Juan Manuel Bartolomé Bartolomé (dirs.), *Apariencias contrastadas: contraste de apariencias. Cultura material y consumos de Antiguo Régimen*, León, Universidad de León, 2012, pp. 197-209.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón”, *Bulletin of Comediantes*, 54/1 (2002), pp. 91-113.
- SOLA-MORALES, Salomé, “Hacia una epistemología del concepto de símbolo”, *Cinta de Moebio: revista electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 49 (2014), pp. 11-21.
- SOLANO CAMÓN, Enrique y SANZ CAMAÑES, Porfirio, “Política, fueros y conflictos en el Aragón de Felipe IV”, en José Martínez Millán, Rubén González Cuerva y Manuel Rivero Rodríguez (dirs.), *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica: las Cortes virreinales peninsulares y Flandes*, Madrid, Polifemo, 2018, tom. IV, vol. 2, pp. 543-598.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego, “Pintura e imprenta a inicios de la escisión portuguesa. Velázquez y la imagen de la Monarquía de Felipe IV”, *Anales de Historia del Arte*, 1 (2008), pp. 229-244.
- TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Málaga, Universidad de Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2006.
- WUNDER, Amanda “Spanish Fashion and Sumpuary Legislation from the Thirteenth to the Eighteenth Century”, en Giorgio Riello y Ulinka Rublack (eds.), *The Righth to Dress. Sumpuary Laws in a Global Perspective, c. 1200-1800*, Nueva York, Cambridge University Press, 2019, pp. 243-272.
- _____, “Innovation and Tradition at the Court of Philip IV of Spain (1621-1665). The Invention of the *Golilla* and the *Guardainfante*”, en Evelyn Welch (ed.), *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800*, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 111-113.