

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

**MODA E INDUMENTARIA DE FELIPE IV:
EL VESTIR DEL REY PLANETA**

**PHILIP IV'S STYLE AND CLOTHING:
THE PLANET KING'S DRESS**



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

Realizado por:

Álvaro Romero González

Dirigido por:

Dra. Dña. Magdalena de Lapuerta Montoya

Madrid, junio de 2018

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA	1
1. EL NEGRO FILIPINO: SU APARIENCIA Y USO EN EL REINADO DE FELIPE IV	4
1.1. Ceremonial de la llegada de Felipe IV al trono	4
1.2. De la inflexibilidad a la flexibilidad: de la pragmática de 1623 a la visita del Príncipe de Gales	6
1.3. Vistiendo el negro.....	13
2. FELIPE IV, MILITAR Y CON INDUMENTARIA DE GALA	22
2.1. ¿El ímpetu militar del monarca? La construcción e imagen de un rey.....	22
2.1.1 Felipe IV, ecuestre	25
2.1.2. Felipe IV, militar	30
2.2. Las mejores galas del Rey Planeta: Felipe IV en Fraga	32
3. FELIPE IV, CAZADOR. EL EJERCICIO DE LA CAZA EN LA CORTE.....	36
3.1. El ejercicio de la caza	36
4. LA APARIENCIA PÚBLICA DE FELIPE IV.....	45
4.1. La procesión del Corpus	45
4.2. Deshilando la indumentaria de Felipe IV a través de las descripciones.....	49
5. CONCLUSIONES	53
6. APÉNDICE DOCUMENTAL DE OBRAS.....	58
6.1. El negro filipino: su apariencia y uso en el reinado de Felipe IV	58
6.2. Felipe IV, militar y con indumentaria de gala	61
6.3. Felipe IV, cazador. El ejercicio de la caza en la corte	65
6.4. La apariencia pública de Felipe IV	66
7. BILIOGRAFÍA.....	68

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

La moda siempre ha sido uno de los condicionantes que ha existido, existe y existirá en la sociedad. No por los tejidos usados, lo que implica cierto poder adquisitivo, sino por la diferenciación entre iguales. Las vestimentas que se han ido utilizando a lo largo del tiempo son símbolo del estatus social al que pertenece una persona o con el sector que más se identifica esta. En este caso, nuestro propósito es acercar al lector el uso concienciado de las distintas vestimentas que pueda portar Felipe IV en los actos a los que asiste o en su día a día y buscar un por qué y ver la relación que esto puede conllevar en la corte. Para que nos entendamos, en este sentido, podríamos imaginar por ejemplo la asistencia a una boda y la necesidad de que todos los invitados deban ir bien vestidos para la ocasión; acudir a un concierto de nuestro grupo preferido y llevar puesta esa camiseta de la banda que vamos a ver; asistir a una entrevista de trabajo y mostrar una apariencia correcta y que nos distinga del resto de candidatos... Esto no es algo que se escapase en el siglo XVII y menos al monarca, claro está, ya que todo va ligado entre la vestimenta y la etiqueta.

Pocas veces se ha hablado de lo que implica llevar uno u otro vestido en las ceremonias aunque hayan sido testimonios que los viajeros que acudían a España recogieran sobre la apariencia que mostraba el rey. La moda es un vehículo que nos proporciona una cantidad ingente de información acerca de la persona que porta cierto vestido.

Con ello, nuestro principal objetivo en este cometido será clarificar mediante las distintas obras en las que Felipe IV ya era rey la vestimenta que usaba en función de la etiqueta regia. Para ello nos basaremos en las obras del monarca para analizar el contexto en el que se lleva a cabo la acción reflejada, lo que conlleva y su análisis tanto en etiqueta como a moda se refiere para entender por completo la obra y en consiguiente el reinado del Rey Planeta.

Esta indumentaria es en la que nosotros nos centraremos y no por ello tiene que pasar desapercibido porque sea simplemente la ropa que el rey llevase puesta, es más, debe ser estudiada con mucho más detenimiento del que se ha venido observando tradicionalmente pues siempre ha representado un estudio menor. Debido a que no se le daba el carácter de arte, ¿no es cierto que cada una de estas prendas es hecha como una

propia pieza de arte? Debemos ver al sastre o bordador que hay detrás de esto como un artista, como una persona que, al igual que un pintor, realiza su trabajo con el intelecto y con las manos para dar forma material a una idea y es esta idea la que permitirá expresar a la persona que lo lleva quién es. Por esto decimos que los vestidos, la ropa, los adornos... todo este conglomerado es un vehículo de información importantísima que no debemos obviar. Estamos viendo en retratos o grabados, que ya son obras de arte, otras obras de arte representadas. ¿Debe ser menos válida la realización de cualquier jubón que una pintura? Al igual que la pintura ha contado con tratados importantes en el siglo XVII como *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco, que explicaba cómo deberían ser representados distintos asuntos iconográficos, también contamos con su homónimo en lo que a sastrería y por ende, a lo que moda y vestimenta se refiere. En lo que a nuestro estudio abarca, y con ello, atendemos a la época del reinado de Felipe IV, tenemos el libro de Francisco de la Rocha Burguen *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres. Donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos españoles y algunos franceses y turcos [...]*. Sin embargo, al igual que hay una evolución en cualquier arte, en la vestimenta no va a ser menos, y es por ello que Francisco de la Rocha repite los patrones de prendas masculinas que Juan de Acelga publica en 1580¹, aunque añadiendo otros. Siempre hay una continua revisión de lo que se ha hecho hasta el momento y qué se puede añadir para que haya una visión más completa del asunto.

La metodología que se ha llevado a cabo para elaborar este discurso ha sido compleja desde la mera idea de realizarlo. Desde una primera observación de las distintas obras que se iban a analizar, y su posterior catalogación según la tipología indumentaria, decidimos abordar el asunto en cuatro bloques diferenciados que deben verse complementarios los unos de los otros. Empezamos hablando del negro filipino del cual se ha escrito más que de ninguna otra moda. Para ello vamos, al igual que en el resto de capítulos, de lo más general a lo más específico. Primeramente, elaboramos una diferenciación sobre lo que vendría a componer el elemento cortesano en sí y su uso, como se conforma la indumentaria, y tras ello, idear quiénes fueron los artífices de ello. Debido a que se ve el negro filipino como la moda española, hemos visto la necesidad de alargar, en la medida de lo posible, dicho capítulo.

¹ LEIRA, A., "Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII" en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 203.

Cada uno de estos ha sido tratado de una forma independiente y no como un mismo conjunto, sino que es el propio discurso el que otorga la unidad del escrito buscando que el lector saque unas conclusiones en base a dicha articulación. Evidentemente, aquello más general nos lo han aportado grandes nombres como Miguel Herrero, Amalia Descalzo y Margarita Tejeda, en quienes más nos hemos apoyado. Una vez elaborado un discurso general que abarque todo lo necesario aparecen una serie de lagunas que no se pueden rellenar siquiera con la mera visión propia sobre el tema. Por ello, fue de vital importancia nuestra presencia en el Archivo General del Palacio Real de Madrid consultando las cuentas de sastres, bordadores y del propio guardarropa del monarca Felipe IV. Vimos necesario enfocarlo hacia estos registros ya que la intención era buscar a quién se encargó y por cuánto la realización de las piezas. Una vez nuestra labor investigadora quedó satisfecha con los resultados, pese a la cantidad de información que no ha quedado reflejada aquí, empezamos a elaborar un remate final a todos aquellos capítulos ideados. Así conseguimos pasar del por qué viste como viste el monarca, a ver en qué momentos pudo hacerlo hasta dar con quiénes pudieron hacerlo. Sobre todo nos sostendremos en teorías sobre la realización de las pinturas que siempre han jugado un papel más importante que cualquier arte y es que gracias a ellas, nosotros podremos realizar nuestras suposiciones, de una manera u otra, para dar con el autor.

La moda es uno de esos artes que han sido olvidados, quizá por ser el último lugar al que el arte llegaría y podría ser llamado arte. Como bien dijo Picasso, *la moda es la última piel de la civilización*, y sobre esta última piel, nosotros nos vestiremos.

1. EL NEGRO FILIPINO: SU APARIENCIA Y USO EN EL REINADO DE FELIPE IV

1.1. CEREMONIAL DE LA LLEGADA DE FELIPE IV AL TRONO

Apenas un día antes del fallecimiento de Felipe III, su hijo y sucesor, el futuro Felipe IV se retiraba al cuarto real del convento de San Jerónimo. Allí realizaría distintas honras al difunto además de discernir lo necesario para su próxima entrada en Palacio¹. El mismo día de la muerte del tercer Felipe, el dominico Sotomayor, tras el anuncio del ujier, se arrodilla con rostro grave saludando al nuevo rey: Felipe IV². El día anterior a la entrada se realizaba un besamanos³ y con la entrada del nuevo rey, tras una procesión ceremonial, el monarca llegaba al pórtico de la iglesia de Santa María en donde le esperaba el arzobispo de Toledo como superior de la diócesis portando en sus manos una cruz que solía ser el *lignum crucis*. Esta se encontraba depositada en el guardajoyas del monarca⁴. La entrada, en un primer momento, debió de ser solemne y no solo de este carácter, sino que lo más sensato es pensar que el arzobispo de Toledo, a la recepción del joven Felipe, se acercaría a consolarle y a darle el pésame por tal pérdida. Quizá sea algo que sale del protocolo firme y rígido que los Austria tenían impuesto en su corte. Debería permanecer inalterable debido a que *el modo de conducirse el rey, su estilo y su compostura le hacen diferente*⁵ pues debe de estar por encima de cualquier situación. Apenas era un adolescente que había perdido a su padre y que pronto pasaría a gobernar. El mayordomo mayor le acercaría una almohada para que hincase la rodilla y adorase la cruz, derivando el acto en la posterior entrada a la iglesia. Tras recitar el arzobispo los versículos y oraciones pertinentes, el próximo soberano realizaría *una genuflexión al Santísimo Sacramento, que estaba manifiesto, y la cortesía a S. M., y bendecía al pueblo*⁶.

¹ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria*, Forgotten Books, Londres, 2015, p. 89.

² HUME, M., *La corte de Felipe IV: la decadencia de España*, Escuela de Plata, 2009, p. 49.

³ Rodríguez Villa comenta en el capítulo "Entrada de los Reyes en Palacio después de haber heredado el Trono", el orden que se tenía en este ritual: primeramente el Consejo Real, y sucesivamente el de Aragón, el de la Inquisición, el de Italia, el de Flandes, el de Indias, el de las Órdenes, el de Hacienda y el de Cruzada. Tras ello, se colocaban al lado izquierdo de la tarima hasta ser presentados los individuos de los Consejos y los secretarios.

⁴ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria...*, p. 92.

⁵ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del Rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austria*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 110.

⁶ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria...*, pp. 92–93.

Así comienza el reinado de un joven Felipe que tendrá una fastuosidad digna de admirar hasta la pragmática promulgada en 1623 en la que más tarde ahondaremos. La corte habsbúguica es *el escenario ideal no solo de la vida elegante mundanal, es decir, de la poética del poder*⁷.

*El poder no se ve, ni se toca, ni se oye; tampoco se manifiesta siempre, ni mucho menos, como muda fuerza avasalladora porque es, la mayor parte de las veces, algo inmensamente más sutil. El poder encarna en analogía y metáfora, se agazapa detrás de signos y símbolos, se disfraza de ceremonial y protocolo, lo reproduce y objetiva la etiqueta; su máscara es el ritual. El ritual es, en suma, un modo de poder*⁸.

El poder vendrá a ser el control, en gran medida absolutista, en donde habrá dos tipos de figura que estarán por encima de todo en este momento: Dios y el Rey. El poder no solo se da en las distintas facetas de un monarca, es decir, el poder no se mide simplemente en el dominio de territorios aunque pueda ser algo a lo que se recurre con bastante énfasis, sino que el poder, a nuestro juicio, es la forma de reinar sobre una población de una determinada forma. El estatus social es el que remarca el poder, es decir, cuanto más alto se encuentre un individuo dentro de este estado piramidal mayor será el uso que haga de este. Dentro de toda función palatina, la máxima representación de poder, y por ende, el actor principal será el rey. Debe tener un comportamiento distante, solemne, hierático que le haga ser respetado: tanto por su lenguaje corporal, como por su postura, su esencia y por supuesto, también por su vestimenta.

⁷ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del Rey: monarquía...*, p. 135.

⁸ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del Rey: monarquía...*, p. 135.

1.2. DE LA INFLEXIBILIDAD A LA FLEXIBILIDAD: DE LA PRÁGMATICA DE 1623 A LA VISITA DEL PRÍNCIPE DE GALES

Felipe IV llega al trono en el año 1621 tras el encuentro de su padre en su último aliento con San Pedro abandonando así el mundo terrenal del que llevaba siendo esclavo desde 1578. Quizá la suerte que corrió Felipe III en vida fue la de ser considerado un rey centrado en otros quehaceres más llevaderos que portar sobre su cabeza el peso de su reino y que prefirió la caza por encima de cualquier otra actividad; o quizá es que simplemente tuvo más pena que gloria en su regia vida. Siempre es lícito que no queramos cometer los errores de aquellos que nos antecedieron para que todo fluya mejor en nuestro futuro por lo que un rey debe estar muy pendiente de cuál era el entorno y las carencias de su predecesor para hacer de su reinado un lugar más placentero a diferencia del que había encontrado. Posiblemente, la fastuosidad que derrochó Felipe III fue uno de sus pecados más grandes, el querer mostrar la potencia española y terminar delegando en un valido que se ocupara de lo acaecido en el reino.

La Junta de Reformación lanza el 11 de febrero de 1623⁹ las nuevas disposiciones legales para refrenar los innecesarios gastos de la población a la hora de vestir¹⁰. Según Carmen Bernis este fue el gran cambio que sufrió la moda masculina al comenzar Felipe IV¹¹ su reinado. No fue solo trascendental el paso de lechuguilla a golilla que observamos en las representaciones del momento, sino que además el calzón se traslada a un ámbito más civil y se introducirá en las dependencias cortesanas. Debido a cómo se respondió en épocas pasadas a las pragmáticas formuladas, que no se obedecían, el monarca decidió lucir con naturalidad esta nueva prenda provocando un cambio en la mentalidad de la población. En este sentido, cuando vieron que tras esta nueva norma su rey sí lo naturaliza entre sus súbditos, hará que se adopte la medida de una forma más eficaz. Sánchez Jiménez recoge en una de las cartas de Almansa que incluso se llega a la violencia física para que se cumpliera esta nueva ley: *prendieron a muchos, o porque las valonas tenían rayos o porque los cuellos eran mayores de cómo*

⁹ DE SOUSA, F., *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Itsmo, Madrid, 2007, p. 142.

¹⁰ DESCALZO, A., "El traje masculino español en la época de los Austrias", en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 23.

¹¹ DE LA PUERTA, R., "Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir" en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 218.

se mandaba [...], lechuguillas de colores, tocas y otras cosas [...] ¹². Sea como fuere, el rey decidió que si se promulgaba una nueva ley, había de cumplirse y para ello nos basamos en otra de las cartas de Almansa y Mendoza: *Su Majestad, no solo como buen legislador hizo la ley, sino que ejemplarmente la cumple, habiendo puesto Valona, con el serenísimo infante D. Carlos* ¹³. Pese a que esta pragmática condujo a cambios sustanciales en la vestimenta masculina, a la morfología del vestir, nosotros nos centraremos en el paso del cuello de lechuguilla a golilla. Este primer cuello es el que siempre venimos asociando a la Edad Moderna, a lo cortesano al refinamiento y a la ostentación; la complejidad de su forma es algo que debía llegar a evitarse a favor de una sencillez mayor: la golilla pasaba a ser la simplicidad hecha cuello. De ello se deduce que golilla era el nombre que se le daba al soporte de cartón y valona, el que recibía el lienzo blanco almidonado que se colocaba encima ¹⁴, llegando a ser, posiblemente, Felipe IV su máximo artífice:

Las golillas tuvieron su principio en enero de 1623, reformados que fueron los cuellos, y encañonados y con la noticia que hubo de su introducción, y primeros autos en el Consejo, hizo llevar ante sí las que estaban hechas para S.M. y para el Sr. Infante Don Carlos por su jubetero [que era el título que se daba al fabricante] con todos sus moldes e instrumentos y habiendo parecido en él unas invenciones y máquinas diabólicas mandó se llevasen a quemar públicamente y poner preso al jubetero y así fue ejecutado ¹⁵.

¿Cómo era esta golilla? Bien, era de una realización compleja aunque no tiene nada que ver con el cuello de lechuguilla que se venía portando desde hace un siglo. Hablaremos primeramente del soporte sobre el que descansa el algodón o el lino. Debe ser algo ligero que no haga que vestir esta prenda sea incómodo pese a que sí lo sería. Con las descripciones que conservamos de Maribel Bandrés o de Amalia Descalzo,

¹² SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., "Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón" en *BCom*, vol. 54, No. 1, 2002, p. 92.

¹³ DESCALZO, A., "El traje masculino español...", p. 23. cfr. *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza. Novedades de esta Corte y avisos recibidos de otras partes, 1621-1626*, Carta Décima, Madrid, 1886 p. 159.

¹⁴ DESCALZO, A., "El traje masculino español...", p. 23.

¹⁵ DESCALZO, A., "El traje masculino español...", p. 23. cfr. Real Biblioteca, II/28a. "Noticia de origen y principio del uso de las golillas en España. Proviencia que tomó el consejo de Castilla contra un golillero mandando quemar las que tenía hechas para las personas Reales con sus moldes instrumentos, por opuestas a la reforma que se intentaba hacer de trages" en M.J. DE AYALA, *Miscelánea*, tomo XXXVII, p. 240.

nosotros deducimos que como bien describe Maribel Bandrés estaba sostenido con un alambre y el lino almidonado¹⁶, mientras que Descalzo recoge que *este cuello obligaba a mantener la cabeza erguida*¹⁷. Debe recogerse un alambre bajo la ropilla que se posiciona en los hombros a modo de crear así unos pequeños soportes de alambre que pasarían por la parte trasera del cuello y que proporcionaría la forma característica de esta prenda. Tras la confección de este y el posterior almidonado, que debería ser una de las responsabilidades de todo aquel que llevara esta prenda, la pieza estaría lista para ser usada. Quizá sea algo precipitado a tener en cuenta una apreciación así, pero si acudimos a las fuentes, vemos esta pieza es *incómoda y de complicada confección*¹⁸.

Pese al revuelo que siempre puede llegar a generar un cambio de hábito o un gusto diario, digamos que esto podría deberse a que esta pragmática prohibía principalmente los artículos de lujo en favor de algo más sobrio. Atendiendo al razonamiento de Gállego, *una de sus primeras disposiciones se dirigió contra los cuellos escarolados y plegados, orlados de encaje, de la época de Felipe III, así como las valonas de encaje de Flandes que habían sido la ruina de más de una familia y que sólo conservan en las galas militares*¹⁹. Podría hacernos pensar que esta pragmática se hace en favor de la economía del reino pero es algo que puede chocar ya que su tía, Isabel Clara Eugenia, estaba en la región de Flandes. La zona estaba controlada, en cierta medida, pese a la Guerra de los Treinta Años por España. Incluso podría haber algún tipo de arancel para lo que viniera de fuera con el fin de que la economía ibérica se propulsara de una forma autónoma atendiendo a los productos regionales.

Sabiendo ya qué es la golilla nuestro interés residirá en quién fue el artífice. Hume recoge que fue un sastre de la calle Mayor que como elemento sustentante, además del alambre que hemos comentado, aparece el cartón²⁰. Sería una medida que otorgaría mayor cuerpo a esta golilla y reafirmaría así su morfología. A todo ello, se debe mencionar que el uso de almidón estaba vetado²¹, pero viendo que el lino no daría ese brillo tan ansiado, digamos que este apartado de la pragmática se pasaría por encima a modo de excepción. La novedad del nuevo cuello gustó tanto a Felipe IV y a su

¹⁶ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez*, EUNSA, Navarra, 2002, p. 56.

¹⁷ DESCALZO, A., "El traje masculino español...", p. 25.

¹⁸ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

¹⁹ GÁLLEGO, J., *Austeridad y ostentación en la Corte de Felipe IV*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994, p. 993.

²⁰ HUME, M., *La corte de Felipe IV:...*, p. 129.

²¹ HUME, M., *La corte de Felipe IV:...*, p. 128.

hermano D. Carlos, que es lógico pensar que el sastre recibiera unos encargos mínimos para que pudieran ser lucidas. La golilla fue un éxito rotundo, no solo porque la llevara el rey, sino que agradó al gusto popular con la visita del príncipe de Gales. Habría que pensar que las demás regiones, como América del Sur o los reinos españoles de la Península Itálica querrían ir a la moda²².

El bagaje del estudio de la golilla ha dejado en nosotros un sustrato que nos hace aunar ambas ideas: la golilla estaría compuesta de los alambres que otorgarían la morfología necesaria a modo de esqueleto; el cartón, que se ha descrito apenas unas líneas por encima de estas, vendría a ser lo que para nosotros serían los músculos de la prenda; lo que nos falta es la piel y ese tejido de lino nos permitiría tener la golilla al completo siendo esta la

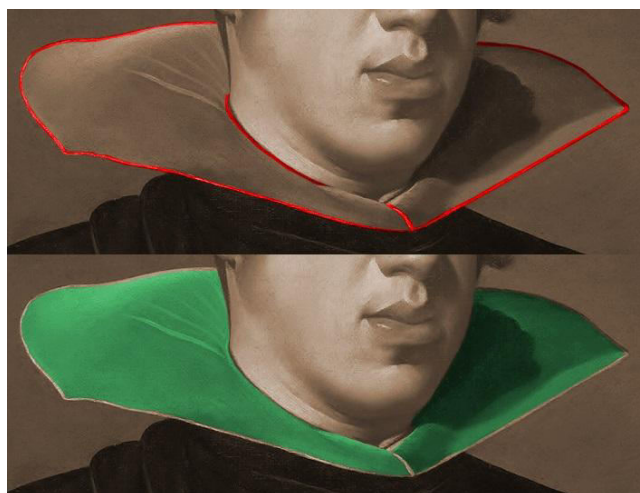


Fig. 1. Reconstrucción de la fabricación de una golilla. Remarcado en rojo aparece el alambre que sirve de esqueleto de la misma y en verde el cartón utilizado. Sobre ambos materiales se colocaría el tejido de lino para su posterior almidonado.

DETALLE. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV*. 1624. Meadows Museum de Dallas.

materialización más necesaria, contundente y económica de cara a una nueva moda. Se puede llegar a pensar que la golilla, con esta descripción sería de frágil uso. Se nos ha evidenciado que su portador debía estar rígido, quizá por no dañarla, algo que debería ser porque los alambres encorsetan a quien vista con ella. Al ser prendas realizadas al por menor la calidad es distinta, es mejor, por lo que su precio, pese a que los materiales son bien sencillos es mayor, algo de lo que el mercado podría aprovecharse para obtener un mayor beneficio económico. Finalmente, a modo de crema, recreando como hemos hecho a través de una visión del cuerpo humano, el sastre utilizaría el almidón para hacer brillar el lino, mantener la tela tersa y digna. Esta prenda sería más asequible que su antecesora ya que frente a los doscientos reales que costaba realizar una lechuguilla, la golilla pasaba a costar apenas cuatro reales, una cantidad más que suficiente para que se lo pudiera permitir cualquier persona del reino facilitando el vestir a la moda²³.

²² HUME, M., *La corte de Felipe IV:...*, p. 130.

²³ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., "Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias...", p. 96.

Una vez visto que la golilla se compone de estos materiales, vamos a evidenciar a partir de los retratos el por qué de nuestro razonamiento. Si atendemos de primera mano a las obras de Velázquez, sin ir más lejos, y nos fijamos en el uso de las golillas, vemos este cartón no es un cartón dentro de los cánones actuales, sino que podría ser lo que a día de hoy sería una especie de cartulina de mayor grosor y que permitiría esa rigidez. La zona en la que se encontraría el alambre sería en la zona el interior de la misma por debajo del propio cuello, lo que permitiría abrir y cerrar al antojo del portador. El cartón debe ser ligeramente maleable porque una excesiva rigidez fracturaría la prenda y pese a los cuatro reales que cuesta su producción nadie querría gastar más dinero por el simple hecho de no tener cuidado. Este precio es el que se tiene de la golilla a comienzos del reinado de Felipe IV. Si ahondamos un poco más en el precio de las mismas vemos cómo se encarece durante la mitad del reinado, incluso en el gusto del monarca por estas ya que viste golillas bordadas de ocho reales cada una e incluso empieza a desestimarse la golilla en favor de la valona²⁴.

Viendo que el nuevo vestir del rey tendría esta notable variación, habiendo quedado prohibido las gorgueras y ante la visita sorpresa del príncipe de Gales, nos lleva a una dicotomía: ¿se anularía o no la pragmática durante su estancia? Y es que apenas un mes después de que la Junta de Reformación sacase a la luz la ya famosa pragmática, Carlos, príncipe de Gales, decidió hacer una visita a la capital del reino. Este se presentó de incógnito por lo que la sorpresa fue superlativa y el papel de la corte durante el tiempo que estuvo fue de un continuo festejo celebrando corridas de toros, juegos de cañas, mascaradas y un largo etcétera para su disfrute²⁵. Pero volviendo al asunto que nos concierne es qué pasó con esta pragmática. Elliot y Brown recogen que la nueva reforma cayó en saco roto y quedó en pausa durante la estancia del príncipe²⁶. Es lógico pensar que esta anulación pueda hacerse efectiva por diversos motivos: en primer lugar podría deberse a ocultar en cierto modo una introspección en cuanto al

²⁴ AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

²⁵ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2011, p. 62. Los juegos de cañas son un ejercicio aprendido de los moros, practicado por unas cuadrillas de jinetes que aparentan atacarse con gran ferocidad, llevando el escudo en la mano izquierda y una especie de caña en la derecha, la cual, cuando ya están muy próximas una cuadrilla de otra, arrojan con todas sus fuerzas, protegiéndose de ella los contrarios con sus anchos escudos; tan pronto como han arrojado sus lanzas, giran a todo galope, hasta que pueden volverse para recibir el asalto de aquellos a los que antes han perseguido, y así varias cuadrillas de veinte o veinticinco jinetes corren y se persiguen unas a otras. cfr. BROWN, J.; ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003, p. 39.

²⁶ BROWN, J.; ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey...*, p. 47.

vestir y a la moda, a un control, algo que quizá no llegaría a ser bien visto por un visitante extranjero pensando en cómo se le ocurriría ir a un país, pese a su intención de pedir la mano de María, en el que hay un atraso en lo que a mentalidad se refiere. A todo ello hay que sumarle que el mundo occidental se encontraba a la vanguardia de todo lo que sucedía en el mundo, por lo que ¿cómo se puede presumir de ser un reino avanzado si contamos con un atraso de este calibre? Las clases más aventajadas son aquellas que pueden tomar esto, pero en un mundo de apariencias, todos quieren ir a la última moda. Por otra parte puede ser que llevando apenas un mes dicha pragmática desde que fue promulgada, por paralizarla durante la estancia del príncipe extranjero, se aflojaría la golilla al pueblo, ilustrando así lo que sucedía. Sánchez Jiménez recoge, en palabras de Kennedy, la reproducción que este hizo del pregón suspendiendo las medidas que nos evidencian aún más el retroceso de Olivares:

*[...] en significación del contenido de haber venido a estos reinos el señor príncipe de Gales, por el tiempo que estoviere en ellos, se suspenda [...] la execución dellas, y se permite el uso de oro, plata, y seda en telas, guarniciones, bordaduras de vestidos de hombres y mujeres y en las librerías de fiestas, y en las gualdrapas, y generalmente en todas cosas del traje. Y las mujeres pueden llevar lechuguilla, puños y mantos, puntas y guarniciones, y los mercaderes pueden vender y comprar libremente las cosas referidas [...]*²⁷.

La visita del príncipe galés tuvo como fin obtener la mano de María, que provocaría una alianza anglo-española, por lo que el esplendor que debía mostrar la corte sería en todos los aspectos. Esto se evidenció con los distintos obsequios del Almirante de Castilla, el duque de Medina Sidonia o el Conde de Monterrey²⁸. Por ello, como venimos diciendo, es lícito remarcar que ante cualquier visita extranjera se debiera mostrar una mentalidad abierta por la mera apariencia. Es necesario añadir que al recibimiento de este, el Rey Planeta acudió con sus mejores galas y no con el austero negro filipino, pues *en março para la entrada del príncipe de Gales se puso el gorgueram noguerado*²⁹ que corrobora un anónimo afirmando que aparecía *con un*

²⁷ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A, "Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias...", p. 97.

²⁸ PORTÚS PÉREZ, J., "Control e imagen en la corte de Felipe IV (1621–1626)" en *Studia Aurea*, No. 9, 2015, p. 252. Portús recoge que el Almirante de Castilla organizó un costoso torneo, el Duque de Medina Sidonia envió veinticuatro caballos desde Andalucía y el Conde de Monterrey agasajó a la corte inglesa con uno de los banquetes más fastuosos recordados.

²⁹ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

*vestido pardo, todo quaxado de bordaduras de oro, tan rico quanto llano*³⁰. El encuentro se dio en presencia tanto de Felipe IV como de Isabel de Borbón, que estaba esperando con su cuñada la llegada del rey y del príncipe. Además estaría la necesidad obvia de contar un intérprete en el encuentro y del séquito inglés entre los que se encontraba el Conde de Bristol³¹. Como bien se puede pensar, la vestimenta de todos los que allí se dieron cita debió ser rica y ostentosa, nada que ver con el fracaso de la pragmática encabezada por Olivares, pues *la señora Infanta estaba vestida de una telilla de Milán, de plata y encarnado y algunas cosillas negras, y muy gentil dama, porque aquel día se había puesto chapines*³². Se puede pensar lógicamente que al ser un miembro de la familia real, la veda no tendría efecto, pero si recurrimos a lo que hemos contado anteriormente en las cartas de Almansa, vemos que Felipe IV sí que cumple con lo promulgado por la Junta de Reformación. Este es un momento especial en el que se inhabilitaría temporalmente la reforma, por lo que la autoridad comienza a estar cuestionada y se presenta un doble rasero que evidencia aún más el gobierno de Olivares.

A la salida del Príncipe de Gales del reino, vemos que incluso algunos de sus acompañantes han adoptado el vestir de la corte española, pues en una carta anónima se recoge que [...] *acompañando al Principe de Gales, que se va a embarcar para su Reyno, y con ellos muchos Principes, y Caualleros, bizarramente vestidos, assi Ingleses, como Españoles* [...]³³.

Toda la ostentación y pomposidad de la corte española tuvo un paréntesis de apenas un mes³⁴ pero hay que pensar que durante esta visita, el rey no iba a aparecer vestido de gala en todos los encuentros, quizá en los más protocolarios en donde la rígida etiqueta borgoñona no permitía flexión alguna. Pero en lo más informal, y quizá, no tan informal, el rey Planeta aparecería con el característico negro que tanto ha

³⁰ ANÓNIMO, *Relación verdadera de la salida de la Corte de España, que haze el Príncipe de Gales para su Reyno. Dase cuenta de las dadiuas que dio a toda la casa Real*, 1623, en DÍAZ SIMÓN, J. (ed.), *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541–1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 200.

³¹ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la casa de Austria...*, p. 188.

³² RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la casa de Austria...*, p. 190.

³³ ANÓNIMO, *Relación verdadera de la salida de la Corte de España, que haze el Príncipe de Gales para su Reyno. Dase cuenta de las dadiuas que dio a toda la casa Real*, 1623, en DÍAZ SIMÓN, J. (ed.)..., p. 252.

³⁴ Posiblemente la abolición de la lechuguilla no se dio a todos los niveles, pues pudieron quedar algún que otro melancólico de las glorias españolas en el pasado que se negase a aceptar esta nueva política del vestir.

distinguido a los monarcas de las casa de Austria durante casi un siglo. Es cierto que a la golilla se le ha dado muchísima importancia en este reinado porque realmente la tiene ya que es una reforma del vestir que afecta a la sociedad. Quizá esta ha eclipsado al resto de las prendas del monarca que forman un conjunto austero y monocromático pero que guarda más que la simple apariencia: la ropa es un vehículo de información importantísimo.

1.3. VISTIENDO EL NEGRO

La indumentaria negra, que podríamos tener con el sobrenombre de *filipina*, siempre ha sido identificada con el luto y la muerte. Bien es cierto que por esa regla de tres fácilmente los monarcas españoles, y los demás integrantes de la corte desde Felipe II, vivirían en un constante martilleo moral regodeándose en su dolor, pero nada más lejos de este carácter banal y poco acertado. *De esta forma, el traje de ceremonia por excelencia en las cortes europeas y en los virreinos del Nuevo Mundo fue de color negro*³⁵. Es algo que sucedía desde la época de Felipe II que podemos ver perfectamente representado en la obra de Sofonisba Anguissola que se encuentra en el Museo del Prado e incluso en alguno de los retratos en los que aparece Carlos V vestido con este negro filipino.

¿Cuál es la importancia de la indumentaria el monarca? La apariencia ante sus súbditos es algo estrictamente necesario, pues no es lícito que el monarca aparezca ante su pueblo sin un semblante ya que el único contacto que puede haber con el rey es, simplemente, por cómo se muestra en una pintura y debe ser respetado como si del propio monarca en persona se tratara. Quizá para comprender



Fig. 2. ARRIBA. TIZIANO. *Carlos V*. 1548. Alte Pinakothek. Munich.



Fig. 3. DEBAJO. ANGUSSOLA, S. *Felipe II*. 1573. Museo del Prado de Madrid.

³⁵ DESCALZO, A., "Vestirse a la moda en la España moderna" en *Vínculos de Historia*, No. 6, 2017, p. 116.

todo el entramado cortesano en lo que envuelve al perfecto cabeza del estado se refleja en *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione, que nos sirve para comprender incluso el buen uso que se debe dar al vestir: *por ello me parece que tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otro color [...] porque de esta manera traen consigo una cierta belleza y gallardía que hace mucho propósito a las armas y para estas tales fiestas*³⁶. Ir a la moda es una necesidad no solo de la actualidad, sino que es algo que vemos en épocas pasadas y que de verdad evidencian la supremacía y el gusto de una corte respecto a otras que compitan por cualquier campo. La moda es una obligación del monarca y es una exigencia que solo podemos entender si cruzamos dos campos de estudio como son los estudios cortesanos y los estudios de moda que pese a ser recientes, son complementarios el uno al otro para entender en un conjunto todo lo relacionado con estos dos fértiles terrenos.

Pese a la pragmática de la Junta de Reformación *en la mayor parte de las ocasiones en las se describe a Felipe IV en esos años, se llama la atención sobre la riqueza de la vestimenta, y no sobre sus rasgos de austeridad de la misma*³⁷, pues es lógico pensar que cuando el rey aparece en un evento público mostrará ostentación y lujo pues para algo era el monarca y debía mostrar una apariencia que justificara su persona. Por eso, que este negro filipino pueda pasar a un ámbito más cotidiano, quizá, según qué evento. A poder ser, siempre mostrará una imagen acorde ya que en mascaradas o en juegos de toros y cañas aparecería con otro tipo de vestimenta más colorida. Un ejemplo puede ser la descripción que se tiene del vestido que utilizó para el carnaval de 1623 y que más adelante revelaremos y pondremos en tela de juicio con unos materiales que a día de hoy podríamos considerar demasiado modernos para el siglo XVII y que sorprendentemente en la época ya se vestían.



Fig. 4. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV*. 1623–28. Museo del Prado. Madrid.

³⁶ CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, M. Nutio, 1561, p. 86.

³⁷ PORTÚS PÉREZ, J., "Control e imagen en la corte de Felipe IV...", p. 255.

Para ello analizaremos la evolución de este negro en base a un compendio de obras con un pequeño margen diacrónico, pues nos apropiaremos del famoso *Felipe IV* de Velázquez de 1623–28 además de los retratos del Meadows Museum de Dallas y del Metropolitan Museum de Nueva York. En el tema de la golilla la superficie cambia en lo que podemos denominar *vuelo* de la misma que pasan a ser más moderadas pero los materiales apenas serían distintos como se puede apreciar. No nos centraremos solo en el análisis formal de cada prenda sino que ahondaremos en las entrañas del vestir sobre quién hizo y cuándo la posible indumentaria del rey en ese momento. Por lo pronto sabemos que fue un sastre de la Calle Mayor quien comenzó desarrollando la modesta golilla de la que tanto hemos hablado, pero, ¿quién fabricó realmente el resto de prendas que el rey mostraba públicamente? ¿Qué clase de tejidos eran? Son preguntas que por regla general no han sido muy estudiadas, quizá porque se entendía la moda masculina cortesana y el arte textil como un arte menor, pero toda esa indumentaria tuvo un artífice. Para ello seguiremos una serie de patrones para que la pieza de la que estamos hablando tenga una coherencia en un lugar y un espacio como es la corte de Felipe IV.

La prenda exterior por excelencia es el jubón que es descrita por Margarita Tejada como *prenda de cuerpo para ambos sexos, ajustada, corta hasta la cintura, cerrada por delante, más o menos escotada, sin cuello, con mangas largas hasta las muñecas y generalmente estrechas*³⁸. A su vez, Miguel Herrero establece una acertada división en lo que al jubón se refiere, pues marca dos etapas: desde Carlos V hasta Felipe III y por otra parte desde Felipe IV hasta su hijo Carlos II. En la primera época el jubón sostenía las calzas mientras que en esta segunda desata los calzones y recupera su independencia³⁹. Para la creación de esta prenda se recurre al *Libro de geometría, práctica y traça, el cual trata de lo tocante al oficio de sastres* de Juan de Acelga de 1580, correspondiendo los reinados desde Carlos V a Felipe III. De cara al siglo XVII *lo que el jubón perdió en valor funcional lo ganó en independencia respecto al traje*⁴⁰ y podemos ver que está tejido con varias capas de tela⁴¹. Esta prenda pudo ser, grosso modo, la prenda más básica que cualquier persona podría llevar y es algo relatado por Miguel de Cervantes en su famoso *Don Quijote de la Mancha* en donde [...] *él se quedó*

³⁸ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2006, p. 297.

³⁹ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 89.

⁴⁰ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española...*, p. 93.

⁴¹ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana...*, p. 298.

*en calzas y jubón*⁴², por lo que vemos que es una prenda que no pierde su carácter semi interior. Obviamente hay multitud de jubones que aparecerán en los siguientes capítulos pero ahora nos centraremos en los negros. Ahora bien, ¿cómo surge la necesidad de vestir de negro y cómo se conseguían estos colores? Todo se remonta dos siglos atrás en la corte de Borgoña en donde Felipe III, el Bueno, lo llevó en señal de duelo por la muerte de su padre, Juan Sin Miedo, asesinado por los franceses⁴³. Un factor importante, en lo que a la imagen del rey se refiere, es que se adereza esta vestimenta con el Toisón de Oro, asociado entonces a la orden que este crea para promover la cruzada contra el infiel⁴⁴. El sentido que cobra es el de un atuendo totalmente cristiano y que servirá para erigirse como defensor de la cristiandad contra cualquier tipo de herejía y así mostrar su condición hegemónica destacando el brillo del oro sobre este jubón oscuro. Con este aspecto, Felipe IV conseguiría el mismo efecto que su abuelo, y es buscar la autoridad necesaria para conformarse como una de las cabezas defensoras de la religión católica llevando la cruzada a donde fuera necesario para que prosperase la fe verdadera, algo que ya enalteció Carlos V en su época luciendo el vellochino de oro. Colomer destaca que el Emperador, nieto de Maximiliano y de los Reyes Católicos, adoptó esta oscura indumentaria porque en España había una corriente que lo impulsaba⁴⁵ y es algo que obviamente dependerá del momento del reinado de este. Al traer una herencia de Borgoña, su autoridad para vestir el negro era mayor que la de adoptar, al fin y al cabo, una vestimenta que él consideraba foránea y que era la que se encontró en Castilla y Aragón. Pero ahora bien, el principal impulsor de esta vestimenta, y de su sobrenombre, es Felipe II quien a su entrada a Zaragoza se le veía *vestido de negro sin pompa alguna con su Toisón de Oro [...] sólo el Rey iba muy llano, de vestido negro común con los ciudadanos en este desposorio de su hija*⁴⁶.

Para obtener un buen color negro fue trascendental la importancia del Nuevo Mundo y el uso de colorantes vegetales y animales que otorgaran una intensidad mayor a los tejidos. Por una parte benefició a España pues fue importante para la industria

⁴² CERVANTES SAAVEDRA, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. HERREROS, E.), EDAF, Madrid, 1999, p. 224.

⁴³ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real" en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 78.

⁴⁴ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real"..., p. 78.

⁴⁵ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real"..., p. 84.

⁴⁶ COCK, H., *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia, escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la guardia del cuerpo real*, (ed. MOREL-FATIO, A.; RODRÍGUEZ VILLA, A.), Madrid, 1876, pp. 47–52.

textil europea porque gracias a la explotación de la cochinilla se obtuvo una intensidad mayor en los tejidos⁴⁷. El color negro siempre había sido muy difícil de obtener pues para lograrlo se utilizaban plantas ricas en tanino mezcladas con sulfato de hierro sin ser un resultado satisfactorio ya que no lograba una intensidad plena, creando malos olores y teniendo que remediarlos⁴⁸. Este proceso era costoso y obtener un buen resultado final encarecía demasiado un producto, a priori sencillo, que únicamente dejaba su adquisición a aquellas personas adineradas que pudieran alcanzarlo. Aún así, nos situamos en un momento histórico en el que la presencia era algo fundamental y que una de las principales preocupaciones fue la apariencia, mostrar el rango que se tiene, y es nada más que economía y moda ligadas la una a la otra. No se puede comprender la moda cortesana sin entender la economía y el gusto del momento. Pero además de ser un momento de apariencia, recordemos que este negro es de gente adinerada, pero ¿hasta qué precio pueden llegar a pagar? Hemos visto que con la golilla se redujo el presupuesto de fabricación casi a un 2% sobre su valor original de la lechuguilla, ¿por qué no iba a pasar lo mismo con el tinte del jubón? En México se encuentra el palo de Campeche, en donde hirviendo las astillas de esta madera y fermentándolas venía a abaratar los costes y los quebraderos de cabeza de los sastres que termina denominándose *ala cuervo*⁴⁹.

Este negro, austero y protocolario que se heredó de Felipe II va a diferenciarse también por los tejidos que se utilizan en la corte del Rey Planeta que no serán los mismos que los que se usaban con anterioridad. Y es que si lo pensamos bien, tradicionalmente las telas más ricas venían de la zona oriental por lo que las mejores facturas vendrían de esa región por la elaboración y los tejidos. Por otra parte, en España son expulsados los moriscos a principios del siglo XVII, factor determinante para nuestro estudio. Si a eso le sumamos la crisis económica en la que se ve involucrada el reino, obviamente los materiales y la mano de obra mermarán la calidad. Quizá así se pueda explicar, además del intento de Felipe IV de identificarse con su abuelo, la vuelta a la austeridad que contrasta con la fastuosidad del tercer Felipe.

⁴⁷ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real"..., p. 92.

⁴⁸ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real"..., p. 93.

⁴⁹ COLOMER, J. L., "El negro y la imagen real"..., p. 93. cfr. ROQUERO, A., "Materias tintóreas en la época de Felipe II. Introducción en Europa de los colorantes indianos" en *Los ingenios y las máquinas en la época de Felipe II*, cat. exp., Madrid, 1998, pp. 262–275.

Si atendemos a los criterios estéticos en relación a la apariencia de Felipe IV en sus retratos, podemos ir indagando por la calidad del retrato el tipo de tejido que porta este. Por las gamas y los brillos de la pintura, se puede observar que la indumentaria real es muy rica y de una confección muy digna de ser portada por su majestad. En el *Felipe IV* del Meadows Museum vemos la diferencia entre los dos tejidos negros, pues vemos como las telas que cuelgan de su cuello son más brillantes y de una textura totalmente distinta y queda perfectamente reflejado con las pinceladas de Velázquez. Este reflejo, las luces de la tela que muestra el maestro sevillano, nos hace pensar que es una tela más fina, suave y liviana al tacto que la del supuesto jubón que lleva el rey, que se muestra como un tejido algo más trabajado. Atendiendo al cuadro de Velázquez vemos cómo las mangas tienen un tacto totalmente distinto al jubón y es que Bandrés Oto explica que *las mangas eran de quita y pon e iban atadas a la sisa con agujetas para poderlas cambiar a menudo*⁵⁰. La historiografía no se ha preocupado apenas de explicar qué tipo de tejido lleva el monarca o quién se ha encargado de su realización, pues siempre se ha hecho más hincapié en la moda femenina que en la masculina y es por ello que con nuestro ojo debemos dar un primer juicio sobre el textil para sentar unas bases de estudio.



Fig. 5. Traje del conde sueco Nils Nilsson Brahe. 1654.

La única indumentaria “a la española” que queda en el mundo es el traje de terciopelo de Nils Nilsson Brahe, conde sueco que fue nombrado embajador para notificar la subida al trono de Carlos X tras la abdicación de su prima, Cristina de Suecia, en 1654. Si el vestido del conde es de 1655 y la moda durante el reinado de Felipe IV apenas varió, podemos suponer que los materiales utilizados serían similares. Este está realizado en seda, lino y lana, y el propio terciopelo⁵¹, y simplemente tendremos que comparar la indumentaria de Felipe IV a partir de estos retratos con el propio vestido y devastar aquellos materiales que a nuestro ojo no tengan un tacto similar. En el inventario que realiza Cristóbal Tenorio, guardarropa de Felipe IV a su

⁵⁰ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 55.

⁵¹ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española...*, p. 137.

salida del cargo en 1653, enumera una serie de prendas negras que tenía el cuarto Felipe que denota la riqueza y la diversidad de materiales que se han utilizado para su confección:

Un vestido de terciopelo con labores derilo y cortado alto felpado de tiene ropilla, calçones y ferreruero de herbax forrado el mismo con terciopelo.

Un calçon y ropilla de terciopelo lisso.

Un vestido de terciopelo negro lisso hondeado enel Telar deunas hondas de rasso que tiene calçon y ropilla y ferreruero de herbax forrado en terciopelo lisso prensadas las hondas porque no hubo de lo mismo del vestido⁵².

Tanto el Rey Planeta como el embajador sueco pertenecen a un estamento social superior, por mucho que el primero fuera rey, ambos compartirían privilegios en el sentido de poder optar a una serie de prendas fabricadas con unos materiales que no podrían permitirse el resto de mortales. El mejor término para ceñirnos a esta prenda negra compuesta de jubón y calzón será la definición de *traje*, que como define Covarrubias es *modo de vestido*⁵³, en el sentido de que es una prenda básica que conforma la elegancia por excelencia. Esto ocasionaría un primer posicionamiento de los materiales con los que se puede llegar a realizar estas prendas por mera extrapolación en un mismo reinado en el que contamos con la suerte de que apenas varía la moda del momento. Ahora nuestra única preocupación para llegar al culmen de este capítulo es saber quién ha podido realizar estas prendas. Lo más lógico es pensar que acudir a un sastre de la calle Mayor, no vinculado con la corona desde un punto de vista comercial, en el caso de la golilla, podría ser una excepción que el rey pasó por alto en un momento de necesidad ya que en palacio podría encargar lo necesario para su vestir.

El primer personaje del que debemos hablar es del sastre Juan Rodríguez Varela⁵⁴ del que poco podemos extraer más que su posición en la corte y su función dentro de la misma aunque en la década siguiente aparecerá un nuevo sastre del que hablaremos más adelante. Estos serían los encargados de seguir los modelos de Rocha

⁵² AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

⁵³ COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sánchez (ed.), Madrid, 1611, p. 666.

⁵⁴ AGP, Expediente Personal, C^a 911/22.

Breguen explicados en *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre*, que es el modelo más actual y que ve la luz en 1618, del que se realizaría el jubón en seda⁵⁵ y el calzón⁵⁶ que viste el monarca. Sin embargo, el caso más interesante de 1623 que en palacio se observa es el del cambio de bordadores que se produce. El primer bordador de Felipe IV es Juan de Burgos Montoya del que tenemos las primeras noticias con su llegada bajo el reinado de Felipe III y es que *en 13 de abril de 1615 fue recibido por Bordador de la Caballeriza de SS. Mag.* a lo que se añade que pasa a servir el uno de mayo de 1621 al nuevo monarca⁵⁷. Este recibe su primer encargo el doce de mayo bordando *unos calzones de una escaramuza para acuchillada bordada con puntillas de plata y seda negra. Entraron en ellos ocho onzas de puntillas de plata y trenzas de seda. Dase de hechura doscientos reales*⁵⁸. Además de ser el encargado de bordar la indumentaria del Rey Planeta a la llegada del Príncipe de Gales, Juan de Burgos era también el bordador del Infante Don Carlos. Lo realmente interesante viene cuando se menciona por primera vez a Sebastiana Palacios *ya fue hijos herederos del dicho Juan de Montoya*⁵⁹ y que tras la muerte de su marido en 1623 pasa a ser la bordadora de Su Majestad. Previamente, Sebastiana pasa por la Caballeriza como bordadora en donde cobra dos mil reales por realizar un estandarte⁶⁰ desde el uno de abril de ese año. Pero si los encargos que empieza a tener la bordadora son desde la segunda mitad de 1623 y habiendo un consenso general de la fecha en la que Velázquez realiza el primer retrato de Felipe IV, se podría afirmar que la bordadora que realiza la obra y que la misma está representada es esta y que cobra por encargo un margen que de media ronda los trescientos reales por obra; obviamente en algunas sacará más beneficio que en otras y dependiendo aquello que debe bordar.

El cuarto Felipe no escatimaría en portar unos materiales acorde con su posición y es que viendo nuestra extrapolación de ingredientes textiles hablamos en primer lugar del terciopelo que en el momento fue *una tela de seda muy usada y según su nombre tiene que tener tres pelos, pero aylo de dos, y de pelo y medio*⁶¹. Los principales productores fueron Venecia y Génova fueron quienes se coronaron como reyes de la

⁵⁵ ROCHA BREGUEN, F., *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre [...]*, Pedro Patricio Mey (edición), Valencia, 1618, p. 52.

⁵⁶ ROCHA BREGUEN, F., *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre...*, p. 196.

⁵⁷ AGP, Expediente Personal, C^a 703/14.

⁵⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

⁵⁹ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

⁶⁰ AGP, Sección Administrativa, leg. 5215.

⁶¹ COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana...*, p. 657.

industria del terciopelo en Europa en el siglo XV aunque en Toledo y en Valencia se vendían sedas y brocados de este estilo imitando los de la península itálica⁶², aunque debió ser una industria en un primer término que estuvo muy en contacto con oriente por la riqueza de las mismas ya que eran estas regiones las que se erigieron durante la Edad Media como zonas de lujosa producción textil.

Una vez la Junta de Reформación promulga las restricciones del vestir en 1623, por mucho que prohibieran los adornos en el vestir, hemos visto cómo el gobierno de Olivares se lleva un primer golpe en su mandato subsanado a la fuerza por la llegada del príncipe extranjero al reino que devuelve a la sociedad su modo de vestir. La jugada más estratégica, analizada ya con la perspectiva actual, hubiera sido evidenciar que la pragmática dictaminase un nuevo canon a la hora de vestir. Durante este periodo hemos visto que la vestimenta del rey no ha sido nada austera con lo que se nos ha querido siempre mostrar, sino que es una vestimenta que pese a su falta de decoración, sus telas han sido de un precio elevado y quienes han participado en ello vemos que han tenido una remuneración acorde a los materiales trabajados. Felipe IV no fue un monarca austero, mas sí que pareció serlo y quiso que se le viera como tal pero sus trajes e indumentarias delatan que ha sido un personaje que no ha escatimado en su vestir y en lucir los materiales más lujosos a la par que económicamente elevados.

⁶² HERRERO GARCÍA, M., *Tejidos en la España de los Austrias: fragmentos de un diccionario*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, p. 33 y 36.

2. FELIPE IV, MILITAR Y CON INDUMENTARIA DE GALA

2.1. ¿EL ÍMPETU MILITAR DEL MONARCA? LA CONSTRUCCIÓN E IMAGEN DE UN REY

La gloria y la fama son efímeras y solo se pueden disfrutar en esta vida pero por ello es necesario remarcar qué ocasionó tal fama y por qué se goza de ella. La imagen del rey, para el momento, es lo que a nosotros, en nuestros días, viene a significar una fotografía, reconocer un rostro, honrarle... por lo que a este se le debe respeto y admiración viendo su porte y majestuosidad sobre un altivo caballo subrayando su regio poder. Y es que pensar en un monarca del siglo XVII es pensar en sus conquistas, sus logros y en ver a este victorioso sobre sus enemigos para elevar la conciencia y la visión que se tenga de él. Por eso es importante la imagen del rey, su representación y su puesta en escena, pues su reino es el mayor escenario sobre el que jamás actuará y es el actor principal que debería deleitar a un exigente público como fue el español durante un reinado sumergido en un segundo acto de una larga función en donde el declive, a cada minuto de la misma, llegaba a ser cada vez más esperpéntico. Pues, ¿de qué serviría mostrarse con una superioridad lícita sobre sus súbditos? Por una sencilla razón: para que esta puesta en escena fuese todavía más elocuente y la dignidad y la fuerza de la monarquía hispánica quedase vigente, pues en su historia más reciente quedó consolidada como una potencia hegemónica en el pasado siglo y más si cabe, como descendiente de Hércules. ¿Cómo iba a ver la población a un monarca que, inspirado en su abuelo, quería retomar las viejas glorias del Imperio Español? Sencillamente, remarcándose como un guerrero pese a que su rostro ya nos esté anticipando la elevada consanguineidad de la que gozaba Carlos II. Este precedente que antecede el rostro de un monarca ligeramente degenerado debería verse reforzado por un espíritu noble y fuerte que infundieran la seguridad en el pueblo para que si fuera necesario dieran su vida por el rey. El arte es propaganda. El Estado se apoyará en el retrato regio como su principal pilar a la hora de dignificar al monarca, pues el control sería efectivo si vemos a nuestro rey como un personaje autoritario para que esta propaganda, que también se daba en las representaciones teatrales, fuera un arma de doble filo que penetrara directamente buscando enaltecer al rey.

Diferentes han sido las tipologías de retratos sobre las que el Rey Planeta se muestra vencedor, por lo que queremos señalar dos fundamentales: el retrato regio de

aparato por una parte y por otra los retratos ecuestres. Con este capítulo queremos responder a una sencilla pregunta: ¿cuál es la indumentaria, y atributos, que necesita el monarca para aparecer representado?

La corte es el lugar en el que se encuentra el rey, que durante este periodo, será Madrid aunque esto no quiera decir que esta ciudad sea corte exclusiva, pero sobre este núcleo es donde se asentaba la cabeza del Estado y los nobles que lo acompañaban. En este momento la poesía y la pintura juegan un papel fundamental en lo que a cultura se refiere, pues eran los dos cimientos que sostenían este marco: llegaban a ser lo mismo en aquel momento pese a los posicionamientos que podían dar lugar a esto. En España se consagra la teoría de “imagen útil”, ya que la pintura se justifica como un factor social y narrador. La mayoría de la población no sabe leer o escribir y es necesario que se metabolice el aprendizaje mediante esta imagen, que es en cierto modo, un trabajo intelectual para el propio artista que ejercerá de maestro para una población. Su realización será la determinante propaganda que ejerza para la visión que se tenga del rey. Gállego utiliza un ejemplo que a nosotros nos sirve para enlazar con nuestro estudio: *Así pues, el lujo de un vestido [...] no es tal lujo, sino el signo del esplendor celestial. La belleza de los trajes [...] corresponde a la belleza de las almas*¹. La apariencia del rey, y en consecuencia, de cómo aparece con los trajes que aparece, son necesarios para comprender su alma y es que así podemos ver que, además, se busca una grandiosidad que deslumbrase. Por mucha pragmática que prohibiera el uso de lujosas vestimentas, acatando desde el principio la dicha, el rey daría por finalizado esta austeridad representándose y haciendo gala de las mismas. Que se represente vestido del austero negro, no es más que una cotidianeidad que debe ser vista como eso y con ir a la moda del momento pese a la “austeridad” que él quiere marcar. Vamos a ver que un rey, por mucho que promulgue este tipo de política, termina generando la ostentación necesaria para ser respetado en las demás cortes, porque en un momento de decadencia, lo natural y humano es mostrar que uno no tiene ninguna falta de nada y que se puede permitir todos los lujos que quiera para demostrar en cierta forma su flaca supremacía.

Estas pinturas del monarca deben ser lo más sensoriales posibles por parte del artista que harán sentir al espectador que están viendo al rey en su máximo esplendor, y qué mayor esplendor que ver a su rey triunfante sobre el enemigo o con su caballo en

¹ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Aguilar S.A., 1972, p. 207.

corbeta, que se demuestre el significado de la misma². Sin ir más lejos, si acudimos al Salón de Reinos, podemos ver la exaltación de la monarquía hispana mediante no solo representaciones de batallas en las que el reino ha resultado victorioso en la contienda conquistando territorio o recuperando algún lugar de importancia geopolítica; la imagen poderosa del monarca sobre sus enemigos que se justifica mediante un ciclo narrativo de distintas obras en las que la mitología tiene gran protagonismo. Así, se acredita la descendencia hercúlea de la misma y lo que esta ha tenido que sufrir para consolidarse en el lugar en el que está. Por ello, los doce trabajos de Hércules no es algo baladí, pues mediante esta argumentación se pretende dignificar y ensalzar la monarquía. Si atendemos al Salón de Reinos como el lugar de espacio de celebración de la corte, será el lugar en el que los grandes personajes del Estado se concentren y contemplen, con todas estas pinturas, cómo su rey es un monarca imponente y que el reino volvería a ser lo fue años atrás. Ciertamente es que si estamos ante un momento de propaganda política, tiene que haber una predisposición del receptor para que el mensaje cale y no acaricie la superficialidad de aquellos nobles, que al fin y al cabo, eran quienes tenían acceso a este espacio. La diferenciación del rey debería ser clara ya que nadie podría aparecer como él, aunque sin embargo, el conde-duque de Olivares sí que se representó como Felipe IV, pues siendo el válido de este debió considerarse como el verdadero gobernante del reino.

Estamos hablando de que la imagen política del rey se realizaría no solo en estos actos sino también en todos los espectáculos orquestados desde la perspectiva del poder en donde el vestuario jugaría un importante papel³, pues la dignidad del rey era algo que suponía el bien del reino frente al resto de las cortes europeas ya que las sombras de sus predecesores eran demasiado extensas.

² PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en España de Lope de Vega*, Nerea S.A., 1999, p. 70.

³ MARTÍNEZ ALBERO, M., "La imagen de la monarquía: moda, espectáculos y política. María Teresa y Margarita de Austria en busca de un Nuevo Olimpo" en *Anales de Historia del Arte*, vol. 26, 2016, pp. 105–106.

2.2. FELIPE IV, ECUESTRE

¿Por qué representarse a caballo? La respuesta no es algo que el siglo XVII nos pueda aclarar, sino que es necesario retroceder hasta la época de esplendor romana en donde se representaba al líder militar victorioso. Atendiendo a la terminología caballo en latín, *equus*, ha derivado en la morfología artística de ecuestre. Así, sobre un caballo, se conmemora simbólicamente este liderazgo sobre los vencidos. En la época renacentista, con el apogeo de renacer de la cultura clásica heredada por griegos y romanos, podemos ver cómo Donatello con su *Gattamelata* o Paolo Ucello con la pintura a Sir John Hawkwood en Santa María de las Flores de Florencia retoman este ideal. Pero es que no queda solo aquí esta iconografía, ya que en la obra de Tiziano, *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, el Emperador decide retomar esta tipología de retrato enlazando con la grandeza y el esplendor del Imperio Romano. Durante la primera mitad del siglo XVI, con el reinado de este, España llegó a unos máximos no conocidos hasta el momento ya que su reinado comprendía parte de Europa continental y una abundante cantidad de dominios en el Nuevo Mundo. Y hasta ese momento, el único imperio que había logrado someter un territorio de tan magnas dimensiones fue el romano, por lo que no es casualidad que el Emperador borgoñón sea retratado así tras su victoria sobre la Liga Esmalkalda. En este sentido siguiendo criterios puramente estéticos, vemos cómo se representa a un rey victorioso, guerrero, y con una fuerza moral que advierte esa supremacía sobre la herejía luterana.

Pongamos sobre el tablero de juego que la casa de Austria se ha adueñado de este tipo de iconografía⁴ y que lo usará como método propagandístico a la hora de resaltar la fuerza y el vigor del monarca español desde su más deslumbrante época imperial. Su necesidad será legitimar la posición privilegiada no solo en el territorio en el que es efectivo su reinado, sino que además debe servir para mostrar esa superioridad en el resto de cortes. Obviamente, quien iba a disfrutar de la obra sería quien estuviera al alcance para verla, pero es más que eso: el rey disfrutaría viéndose triunfante a lomos de un caballo para demostrar esa autoría, lo que moralmente le asignaría un privilegio de cara hacia su persona y se vería con buenos ojos para seguir gobernando. Incluso es

⁴ Checa Cremades remonta a Maximiliano I de Habsburgo esta tipología de retrato en la casa de Austria que reúne las peculiaridades de la casa de Borgoña junto con las habsbúrgicas de su padre. cfr. CHECA CREMADES, F., "Caballos y caballeros: sobre iconografía ecuestre de la casa de Austria en España" en SERRERA, R. M. (coord.), *Nobleza y retrato ecuestre en el arte*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 74.

algo que tiene que ser visto como una obra para perpetuar la memoria del vencedor y conservar su victoria en cualquiera de los sentidos. Esta tipología de la que se apropian los Habsburgo se repite con Felipe II, Felipe III, y como no, con Felipe IV.

El momento en el que las obras son realizadas, vemos que viven su época dorada en la década de 1630 pero es *este del rey ecuestre en el Buen Retiro el que mejor expresa la imagen de poder de la majestad habsbúrgica*⁵. En todos los retratos aparece con los elementos simbólicos que debe contar un retrato ecuestre, y son el bastón de mando y la banda roja de general de los ejércitos que vemos que ha llegado hasta nuestros días.



Fig. 6. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV, a caballo*, 1635, Museo del Prado de Madrid.

Pero atendamos al caballo: desde un punto de vista simbólico son objetos, pero no queda ahí la cosa, sino que son *tronos ambulantes sobre los que reyes y reinas pueden figurar dignamente en la decoración del Salón de Reinos*⁶. Encontramos a un rey guerrero retratado en el fragor de la batalla pese a nunca haber estado ahí y dignificar su regio modo propagandístico. Demos por hecho que para estos retratos, aunque sepamos que no, Felipe IV ha estado liderando en el campo de batalla a las tropas españolas; bien, ¿cómo se muestra un rey en el combate? Primero debe ser visible para sus tropas y alentarlas en el campo de batalla, pero queremos saber cómo. Debería llevar una armadura que hiciera ver que batallará junto a los suyos, pero entonces, ¿qué imperiosa necesidad le conduce a llevar unos ropajes de tal calidad si está combatiendo? Por mucho que sea el rey y lleve una indumentaria rica, deberá ser adecuada para su disputa pues no puede permitirse el lujo de vestir bien en el tablero de

⁵ CHECA CREMADES, F., "Caballos y caballeros: sobre iconografía ecuestre de la casa de Austria en España" en SERRERA, R. M. (coord.), *Nobleza y retrato ecuestre en el arte*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2014, p. 111.

⁶ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro...*, pp. 271–272.

juego. Estos retratos de aparato son un aparato político muy bien conseguido que solo quieren mostrar en todo su esplendor al Rey Planeta y que se le muestre como un estratega que no está preocupado por la batalla porque con su firme mirada sabe que Dios está de su parte y vencerá.

En lo que a nuestro estudio nos atañe es la morfología común que muestra sobre su trono andante. Y es que aparece en este tipo de retratos de los que tomamos *Felipe IV, a caballo* de Crayer y Velázquez a las que posteriormente se añadirá la escultura del rey que actualmente se encuentra en la Plaza de Oriente. Se nos muestra El Rey Planeta como un caballero, en el sentido más amplio de la palabra, en donde la concepción que tenemos que tener del monarca es la de un cruzado que quiere extender la defensa del catolicismo sobre aquellos que no lo comparten. Es necesario plantearse la cuestión desde el punto de vista en el que, en el momento en el que se realizan todos estos retratos ecuestres, el reino se encuentra en la Guerra de los Treinta Años y junto con Olivares, sueña con una unidad europea bajo la égida del rey católico⁷. Prestando un poco de atención encontraremos su relevancia en el Salón de Reinos del Buen Retiro. Es allí donde se encuentra la figura del rey hispano, tanto de Felipe III como de su sucesor en el trono, legitimada como rey católico y que corroboran las batallas y sus victorias, pero no de cualquier tipo, sino que son victorias contra la herejía. Ello viene ejemplificado en los distintos reinos a los que se enfrenta y hace mención en sus títulos: *La rendición de Breda* frente a las Provincias Unidas de los Países Bajos que pertenecían al calvinismo; *La defensa de Cádiz contra los ingleses* o *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* son solo otros ejemplos que narran la propaganda supremacista del catolicismo frente a cualquier otra religión de la que el monarca hispánico sería el encargado de defender. Su representación como militar viene legitimada a la par que la católica con la representación del Toisón de Oro. Todo es un conjunto, es una propaganda medida, consensuada y destinada a la representación del monarca.

Felipe IV como caballero tiene distintas representaciones que al fin y al cabo, son muy similares en lo que a iconografía se refiere pero que para los campos en los que nos movemos tiene la ventaja de enriquecer más la figura del rey debido a las distintas indumentarias con las que cuenta. Comenzando por la cabeza del rey, vemos que por

⁷ BENASSAR, B; JACQUART, J.; LEBRUN, F.; DENIS, M.; BLAYAU, N., *Historia Moderna*, AKAL, Madrid, 2013, p. 534.

regla general aparece con un sombrero decorado con plumas que además deja constancia de que el peinado que llevará desde entonces será la melena que va dejando florecer poco a poco sin menospreciar sus tufos. En el retrato que hace Crayer vemos ese momento en el que su cara empieza a variar y fijándonos bien, hay una tenue representación en lo que a vello facial se refiere pues está dando paso a un Felipe que quiere aparentar un mayor talante asociado la edad, al buen juicio, mediante su bigote y su perilla. Esta moda nos permitiría fechar la obra de una forma más acertada que el margen 1628–1632 que actualmente domina en la obra, pues si nos fijamos en *Felipe IV con jubón amarillo* de 1628 no muestra esta característica, por lo que la obra debería situarse, quizá, sobre 1630 que es cuando empezamos a tener esta percepción del monarca. Sigue siendo fiel a la golilla que queda instaurada en 1623 en lugar de la lechuguilla aunque más tarde aparecerá retratado también con la valona. Sobre su armadura de medio cuerpo aparece retratado con la banda de general de los ejércitos realizada de color carmesí que podemos relacionar con las que se encuentran en el inventario que hace Cristóbal Tenorio, guardarropa de Felipe IV, a su salida en 1653 describiéndolas como *vanda de acaballo de jafetan carmesí bordada u otra carmesí y otro con puntas grandes de oro liencillo y unos alambres a los lados*⁸ de lo que deducimos que los materiales utilizados para realizar estas bandas eran la seda o el tafetán.

La armadura es de medio cuerpo y está compuesta por un peto y un espaldar, realizada en acero damasquinado⁹, y que carece de faldaje para dar paso a las ricas telas del calzón. Bajo la fría coraza no se encontraba la fina y blanquecina piel de un frágil rey ya que para protegerse de ello llevaba una ropilla o un jubón, ambos de la misma familia, que constituía un tipo de indumentaria básico en el día a día del vestir. Lo que a nosotros nos interesa más son las prendas en sí y es por ello que la zona de las extremidades inferiores es lo que más resalta en este sentido. Los calzones comienzan a generalizarse a comienzos del reinado de este monarca que venían a significar otro cambio de moda respecto al reinado anterior en donde lo más utilizado eran los gregüescos y que se extendía a una indumentaria militar¹⁰ que termina sustituyendo a las calzas. Esta prenda vendría a estar cerrada a la altura de las rodillas con un decorado

⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

⁹ CASTILLO MAZERES, F., “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austria” en *MILITARIA: Revista de Cultura militar*, No. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 43–66.

¹⁰ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en época de los Austrias...*, p. 77.

a modo de cierre, ligeramente abombados, que supondrían una militarización del vestir civil¹¹ y que como se puede ver se realiza en una tela rica si precisamos de observar *Felipe IV, a caballo* de Velázquez. Se realiza en un damasco brocado abotonado, material que podemos intuir debido a la pincelada del maestro sevillano que es más ligera y no tan concisa. El damasco es una de esas telas que poco ha variado a lo largo de la historia¹² y cuyo bordado de color dorado correspondería, por el momento en el que nos encontramos, a Sebastiana Palacios.

La parte más baja del monarca, desde su rodilla hasta sus pies, estarían cubiertas por las botas que estarían realizadas en cuero pero no exclusivamente de este material, ya que solían ser lisas y contaban con dos suelas, siendo la de debajo de cuero del lomo y la otra de un cuero conveniente que terminan unidas con hilo de cáñamo¹³. Francisco de Córdoba, *sastre de la caballeriza de Sus Magestades*¹⁴, artífice calcetero de Isabel de Borbón y Felipe IV aunque en mayor medida de la reina además de encargarse de hacer ropillas para los lacayos¹⁵. Empezó como calcetero de la Caballeriza real el cinco de agosto de 1623 sin recibir *ni gages ni racion ni casa de aposento medico ni botica como se dan a los demás criados*¹⁶.

El último elemento a describir que viste el monarca son los guantes con los que cuenta en sus manos y que hemos visto en multitud de cuadros sujetos y no puestos. Estos eran *un complemento imprescindible dentro de la indumentaria cortesana [...] por sus ricos materiales, perfumes con los que se adornaban sus finas pieles...* y que eran considerados, los guantes españoles, como un artículo de lujo¹⁷. El guantero de Felipe IV era Antonio Cassanova y el cual estaba muy bien considerado, ya que además era joyero, y en la documentación recibe encargos constantes por parte del rey¹⁸. Tiene sentido además que este guantero fuera considerado como perfumero¹⁹ debido a que se encargaría de dar un olor característico a estos guantes con ámbar o polvos perfumados que desprenderían un olor que haría estar en contraposición con el que desprendería el

¹¹ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en época de los Austrias...*, p. 80.

¹² HERRERO GARCÍA, M., *Los tejidos en la España de los Austrias...*, p. 74.

¹³ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias...*, p. 183.

¹⁴ AGP, Sección Administrativa, leg. 5272.

¹⁵ AGP, Sección Administrativa, leg. 5272.

¹⁶ AGP. Expediente Personal, C^a 16083/24.

¹⁷ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 272.

¹⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

¹⁹ AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

cuero. En aquel momento *los guantes españoles se consideraban en todas las cortes europeas como un artículo de lujo que gustaban de recibir y regalar los cortesanos por su valor*²⁰. Otra de las formas con las que se perfumaba este cuero era introduciéndolo en una infusión de almizcle, jazmín, limón o ámbar²¹.

Lo último a lo que deberíamos hacer mención en este apartado sobre la apariencia como militar ecuestre de Felipe IV son los atributos que porta y que le legitiman como tal. El caballo, que para Gállego no es más que un objeto a nivel iconográfico, es un pura raza española, castaño, que se muestra en corveta y que según señalan Doval Trueba y Sánchez Camacho, su forma física se debía al escaso ejercicio que realizaba además de ser un animal muy inquieto por lo que se decidió castrar²². Sobre la montura de gala del caballo se sienta hierático el Rey Planeta portando su armadura que le identifica como militar, su bengala de mando en la mano derecha y la banda carmesí que portan los generales.

2.3. FELIPE IV, MILITAR

Felipe IV nunca tuvo que enfrentarse en el campo de batalla contra sus enemigos, por lo que la imagen como militar hasta el momento es una imagen puramente propagandística. Si acudimos a los cuadros de batallas del Salón de Reinos o nos remitimos a las representaciones de los temidos Tercios veremos que no hay una indumentaria característica en el terreno militar. Y en este caso, el rey no será una excepción. Medina Ávila pone de manifiesto que es a partir del siglo XVII cuando se constituye este tipo de indumentaria, pero habrá que esperar a final de siglo. Hasta el momento aquellas personas que participaban en las guerras, ya que no podían identificarse con un tipo de indumentaria, llevaban sus propias vestimentas adaptadas a la campaña aunque se consolidará este formato desde ya el siglo XVIII²³. Esto se debe a

²⁰ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 273.

²¹ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 173.

²² DOVAL TRUEBA, M.; SÁNCHEZ CAMACHO, N., "Los caballos en la corte de Felipe IV y su protagonismo en la pintura" en *BSAA arte*, No. LXXX, 2014, pp. 187–188.

²³ MEDINA ÁVILA, C. J., "La indumentaria militar" en *Emblemata*, No. 17, 2011, pp. 91–92.

la idea de que el soldado adornaba a su antojo su indumentaria ya que se pensaba que dejando que añadieran los galones y las plumas lucharían con una mayor motivación²⁴.

Esto es algo que podemos aplicar directamente al monarca ya que no cuenta con una indumentaria de general de todos los ejércitos que le distinga. Simplemente, hará gala de su banda carmesí y su bastón de mando para distinguirse. Similar es en cierta medida *Felipe IV con jubón amarillo* de Velázquez. Aparece como un general victorioso con un talante militar indiscutible gracias a cómo el maestro sevillano capta la psicología del personaje.

Con *Felipe IV con jubón amarillo* atendemos a uno de los ya conocidos retratos de aparato en donde el monarca aparece representado de manera canónica con sus regios atributos: su banda carmesí, su bastón de mando, la mano sobre la empuñadura de su espada... y si nos fijamos bien, con la Peregrina en la montera a modo de corona real²⁵ haciendo una muestra de su poder como militar, preparado para defender el reino en cualquier momento, pues su actitud es la de aquel dispuesto a cabalgar²⁶. El colete que muestra rompe con lo que hasta el momento han sido las indumentarias del monarca con un color más cálido y con unas mangas bordadas estofadas bordadas en oro. El propio cuerpo de la prenda podría estar realizado de distintos materiales como piel de búfalo, ante, paño o seda²⁷ y se adobaba con ámbar²⁸. Maribel Bandrés recoge que Quevedo lo bautizó como *vientre de oca porque el pecho quedaba abultado y daba mucho empaque a la persona*²⁹. Las



Fig. 7. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV con jubón amarillo*, 1628, Museo Ringling, Sarasota.

²⁴ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. J., "La evolución del vestuario militar y la aparición de los primeros uniformes en el ejército de la Monarquía Hispánica, 1660–1680" en *Obradoiro de Historia Moderna*, No. 26, 2017, p. 180.

²⁵ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 170.

²⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 84.

²⁷ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 176.

calzas que lleva, todavía anchas y cubriendo la mitad del muslo sin dar paso aún a los calzones, eran las consideradas *de obra* que es el nombre que recibían cuando estaban realizadas en un tejido rico³⁰. Estas calzas son el punto intermedio, en lo que a moda inferior masculina se refiere, entre los gregüescos de principios de siglo y el futuro calzón.

2.4. LAS MEJORES GALAS DEL REY PLANETA: FELIPE IV EN FRAGA

El Rey Planeta fue acompañado por Velázquez como ayuda de cámara honorario, y no como pintor como a priori se puede pensar en la primavera de 1644. Es aquí donde manda el rey que se *aderezase el retrete para retratarse*³¹ debiendo posar este al menos durante tres días para la realización de la obra que posteriormente fue enviada a la reina en Madrid con una caja realizada a medida. El monarca pasó revista el 2 de mayo a las tropas tal y como aparece vestido en el cuadro que realizó Velázquez³² y que viste la moda francesa que estaba en auge en la corona de Aragón posiblemente por su cercanía ya que el intercambio de influencias por la proximidad geográfica ha venido dándose durante toda la historia en cualquiera de los sentidos y manifestaciones artísticas que nos fijemos.

Felipe IV llega a Lérida en la primavera de este año para rescatar a Lérida de la ocupación francesa al que se le esperaba para preparar la ofensiva de las tropas capitaneadas por Felipe de Silva, campaña en la que recurre el monarca a las donaciones de joyas y dinero para sufragar la misma³³. Es necesario tratar aquí la indumentaria del monarca debido a que aunque pase revista a las tropas así, es decir, que se muestre de cara al público está realizando un acto como personaje militar y queda reflejado en el entusiasmo que se muestra una vez toma la plaza, pues *nunca se había visto, desde tiempo de su abuelo Felipe II [...] un rey español en campaña*³⁴.

Si observamos el peinado que muestra el monarca corresponde a un tipo de moda que deja establecida en un primer vistazo, desde la primera mitad de la década de

²⁸ HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en época de los Austrias...*, p. 124.

²⁹ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 171.

³⁰ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 172.

³¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 243.

³² CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 244.

³³ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 292.

³⁴ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 293. cfr. STRADLING, *Felipe IV y el gobierno de España: 1621-1665*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 314

1630 en base a los retratos que realizó Velázquez de *Felipe IV de castaño y plata* de 1634 o *Felipe IV, a caballo* de 1635. Los primitivos tufos que se podían observar en retratos de la primera etapa madrileña del maestro sevillano han dejado paso a una media melena castaña y medianamente agitada en la parte inferior con el flequillo totalmente recogido hacia atrás en donde la moda francesa se hace totalmente palpable. En cuanto a su bigote vemos que hay un perfecto trato del mismo que queda adornado con una perilla que a principio del siglo XVII fue censurada por el clero durante el reinado de Felipe III por considerarse tentador y lascivo³⁵ y que queda superado al final de la primera mitad del siglo.

En cuanto a la indumentaria con la que aparece retratado Felipe IV se le muestra con una valona sobre sus hombros ya que la lechuguilla fue prohibida tras la pragmática de febrero de 1623 dando paso a la golilla o a la valona de las cuales conservamos quién aderezaba estas segundas para el momento que nos concierne. Catalina Romero era la persona encargada de aderezar las valonas del rey hasta el punto de que cuando se cita su nombre se habla de ella como Catalina Romero Valonera³⁶. El precio de la valona por aquel momento rondaba los ocho reales³⁷ a diferencia de los casi doscientos del precio de las gorgueras; sin embargo, el aderezo de la prenda que porta el cuarto Felipe es distinto a su precio de fabricación, ya que esta *valonera* recibe distintos pagos: *en 14 de abril que es el día que S. M. partió a la jornada mandó se diesen quatrocientos reales a Donia Catalina Romero que hace y adereça las balonas de S. M.*³⁸, lo que nos denota que el precio de la conservación y puesta a punto de las valonas para que el monarca aparezca con ellas es mayor al de su fabricación, pues al año siguiente vemos otro pago a Catalina Romero de *mil reales de vellón por [...] lo que sirve en hacer y adereçar las valonas de Su Mg. en 1645*³⁹. Quizá con motivo de estas jornadas, al ser algo especial, el precio del aderezo se ve incrementado pues también es necesario que en un momento así esté todo a punto ya que la figura del monarca debe verse perfecta.

Si seguimos viendo la vestimenta de este, la siguiente prenda con la que nos encontramos es un jubón pardo con mangas plateadas realizada, según las cuentas no

³⁵ BIEDMA TORRECILLAS, A., "Influencia del vestuario en el retrato del Siglo de Oro" en GARCÍA WIEDEMANN; MONTOYA RAMÍREZ (eds.), *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, Granada, 1988, p. 125.

³⁶ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

³⁷ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

³⁸ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

³⁹ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

como un único conjunto sino como dos prendas distintas que más tarde quedarían unidas, pues se pagan *doscientos treinta y ocho reales que se gastaron en Çaragoça para jubón pardo y un vestido a Su Mg.*⁴⁰ lo que implica una obviedad que viene a ser que no conservemos el nombre de quien hizo ambas prendas ya que no se correspondería a nadie relacionado con el palacio, de quien en ese caso se conservaría el nombre del autor, y que se debió hacer en el Reino de Aragón mientras la estancia del monarca se producía en la región.



Fig. 8. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV en Fraga*, 1644, Colección Frick, Nueva York.

Pero el colofón de la indumentaria se la lleva el albornoz carmesí con el que pasó revista, según relata Cruz Valdovinos, Felipe IV a las tropas. Este albornoz es realizado, por regla general en lana por obra del bordador Gonzalo Callejón que recibe un pago de *trescientos y quarenta y siete reales se acabaron de pagar de 10582 reales por el albornoz carmesí que bordó para S. M. en anio pasado de 1644. Uno de plata pasada*⁴¹. Y hablamos de albornoz y no de ferreruelo o sobretodo porque esta prenda es *un abrigo de lana, larga y suelta a la manera de capote cerrado*⁴² en el que se debió de usar un tinte particularmente caro debido al precio del misma además de las decoraciones en plata que quedan reflejadas en la obra del pintor sevillano que vendría a suponer un encarecimiento de la misma. Margarita Tejeda recoge que *Pellicer lo documenta como el capote de albornoz rojo que vestía Felipe IV en una visita realizada a las tropas*⁴³. Covarrubias, por otra parte, habla de esta prenda como perteneciente a los musulmanes y que según Urrea es *capa de agua africana llamada burnusun, nombre bárbaro de los Zenetas, gente belicosa de África [...] pero muy ilustre en la historia general de España*⁴⁴, lo que denota que, ya además de retratarlo, es una prenda

⁴⁰ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

⁴¹ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

⁴² TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 38.

⁴³ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia...*, p. 38.

⁴⁴ COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española...*, p. 33.

muy bien considerada en el momento. Además vemos que el sombrero que porta el rey también fue hecho expresamente para estas jornadas de Aragón que duraron cerca de tres meses, pues se pagan *noventa y dos reales aun sombrerero por diferentes obras que dio [...] a S. M. el tiempo que tubo en Çaragoça*⁴⁵ de los cuales, podemos extrapolar el precio del mismo ya que en el registro de Cristóbal Tenorio encontramos redactado que se pagan *treyn ta y cinco reales por un sombrero de cordón de plata*⁴⁶, por lo que con todo el conjunto podríamos aproximar, en la medida de nuestras posibilidades el precio de la indumentaria de Felipe IV en esta obra de Velázquez que ascendería a 11255 reales todo aquello que vemos en el retrato a falta de sumar medias y calzas y el calzón que porta que, fácilmente, entre todas las prendas alcanzará un valor comprendido entre 14000–15000 reales.

⁴⁵ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

⁴⁶ AGP, Sección administrativa, leg. 911.

3. FELIPE IV, CAZADOR. EL EJERCICIO DE LA CAZA EN LA CORTE

3.1. EL EJERCICIO DE LA CAZA

La Dignidad deste noble exercicio se conoce fácilmente, por ser propia accion de Reyes y Principes, y el Maestro mas docto que puede enseñar mejor el Arte militar teorica y prácticamente. Los bosques son las escuelas, los enemigos las fieras; y asi con razon es llamada la Caça viva imagen de la guerra¹.

Juan Mateos expone a la perfección qué es el ejercicio de la caza en su tratado *Origen y dignidad de la caça*. La actividad cinegética debe ser entendida como algo en donde el monarca pueda demostrar su valía, su astucia y su capacidad militar; pero a una escala muy reducida y con las facilidades que un campo de batalla no otorga. Para hacernos una idea nos podemos valer, perfectamente, de *La tela real* pintada por Velázquez. Se organiza un espacio limitado por una tela en donde el ejercicio de la caza no es solo una actividad, sino que es una fiesta en donde el escenario está delimitado para que el monarca ejerza de actor principal.

Además de ser visto como un entrenamiento militar, la caza era el deporte rey de los monarcas. No solo pertenecía a la cúspide de aquella pirámide social de la que tan buena constancia tenemos, sino que era un ejercicio practicado por nobles, magnates y demás personajes cercanos al poder. Los principales actividades cinegéticas eran la caza mayor en la que se cazaban jabalíes por regla general; la ballestería en donde el arma utilizada era la propia ballesta; la cetrería, en donde para su realización se contaba con halcones y finalmente la chuchería en donde se cazaban pájaros mediante engaños².

Este conglomerado de actividades no se celebraba sin un séquito. No debemos pensar en un pequeño grupo reducido de personalidades muy cercanas al monarca, más bien en una fiesta de carácter palatino en el que *podemos calcular que cerca de dos mil personas, personajes y personajillos*³ entre los que se encuentra el cazador mayor,

¹ MATEOS, J., *Origen y dignidad de la caça*, Madrid, Francisco Martínez, 1634, p. 9.

² DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 269.

³ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 123.

montero mayor, músicos, herreros, capellán, buhoneros, archeros y como no, todos los criados⁴.

Podemos distinguir, grosso modo, dos tipos de caza en las que nos centraremos: de volantería y de montería.

La caza de montería, la caza terrestre, a diferencia de la de volantería, la de cetrería, se dividía en dos tipos principales: de a caballo, con lebreles y perros, o con lanza⁵. *Cuando el rey decidía salir de caza, el primer caballero ordenaba los preparativos a la caballeriza y al palafrenero principal, quien transmitía la orden a los ballesteros, que en ese momento eran cuatro, a los que se añadía el quinto que cargaba con el arcabuz*⁶. Por otra parte, la volatería era una actividad que para acercarse a ella, era necesario ahondar en la presencia árabe en la península⁷ y que era menos violenta que la primera ya que no tenía una actividad física tan destacada como la de montería.

Atendiendo a la obra de Velázquez y la de Snayers nos centraremos, por cuestiones obvias, en la caza de montería para analizar posteriormente su indumentaria y tras ello, saber de los posibles artífices que tuvieron cabida en la realización de su indumentaria.

La caza era el deporte por excelencia del momento además de ser el entretenimiento de reyes, que poseían la cantidad necesaria de terrenos para poder realizar esta actividad cinegética y que se extendía por distintos espacios cercanos a la corte, establecida en este caso en Madrid, en El Pardo, Aranjuez, Balsaín o El Escorial⁸. Debemos pensar que para cada tipo de caza existirían unos cazadores distintos ya que la especialidad de cada una de estas actividades están delimitadas por la propia actividad que se vaya a ejercer. Este gremio de la montería se componía de un total de setenta y cuatro individuos entre numerarios y suplentes que residían en Fuencarral por la

⁴ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 122.

⁵ MARTÍNEZ MILLÁN, J.; LABRADOR ARROYO, F., "La pervivencia de la Casa de Castilla. La caza" en *La corte de Felipe IV (1621 – 1665): reconfiguración de la monarquía católica*, tomo I, vol. II, MARTÍNEZ MILLÁN, J.; HORTAL MUÑOZ, E. (dirs.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, p. 1093.

⁶ MARTÍNEZ MILLÁN, J.; LABRADOR ARROYO, F., "La pervivencia de la Casa de Castilla. La caza"..., p. 1094.

⁷ MARTÍNEZ MILLÁN, J.; LABRADOR ARROYO, F., "La pervivencia de la Casa de Castilla. La caza"..., p. 1046.

⁸ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte...*, p. 249.

proximidad que había con la corte⁹. Dentro de este conglomerado de personas, dos eran las que destacaban por encima de todas: el montero mayor y el cazador mayor. Este primero era quien tenía el dominio de montes reales, jefe de monteros y ballesteros, para el *ojeo y vozería*¹⁰ y encargado de mantener, en cualquiera de los campos referidos, a los perros que participan en esta actividad. Mientras que el segundo, por otra parte, era el encargado de toda la logística que conllevaba el desplazamiento y la propia actividad cinegética¹¹. A ello es necesario añadir que, a medida que este ejercicio se realizaba, era quien ejercía gobierno sobre un *teniente, catorce cazadores, plaza más sus respectivos criados, a ocho catarriberas, a una trompeta, a un aposentador y un herrador, a un capellán y dos buhoneros*¹².

Observando al *Felipe IV, cazador* de Velázquez, vemos dos atributos muy destacados que aparecen en un primer plano y que no se deben pasar por alto: el arcabuz y el lebrel. Si atendemos a la teoría de Gállego en *Visión y símbolos*, este cánido no es más que un simple atributo iconográfico tildado de objeto y que para la obra en la que nos adentramos no es ello, sino que es un instrumento para la caza. Este lebrel, criado para las actividades cinegéticas, debía estar sumamente cuidado pensando más bien en un conjunto, a modo de “ejército canino” que actuara como un único brazo ejecutor. Estos debían estar bien adiestrados y alimentados y en ello incide Juan Mateos. Para este adiestramiento era necesaria la colaboración del balletero que, tras disparar a la presa, debe alejar a los cachorros para que encuentren el rastro del animal herido o muerto y *procure el balletero que muerda del pescueço la primera vez que llegare a pegar con la res* hasta darle, en primer lugar, el corazón del animal muerto y posteriormente sus tripas¹³. Es por ello que pictóricamente no debe ser considerado como un mero atributo sino como partícipe de esta caza al rey que le deja en bandeja terminar con el animal. Es aquí cuando el simbolismo del rey adquiere un gran significado. Se debe entender a la majestad católica como aquella persona que decide sobre sus enemigos, si perdonarles la vida por su valentía en combate o si de terminar con lo que entendería como su significativa vida. Tiene a su merced al enemigo y es juez sobre él. Esto debe entenderse, por una parte, como la supremacía simbólica de la

⁹ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte...*, p. 270.

¹⁰ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 122.

¹¹ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte...*, p. 272.

¹² LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 122.

¹³ MATEOS, J., *Origen y dignidad de la caça...*, p. 24.

victoria del catolicismo sobre cualquier herejía ya sea protestante o morisca a la vez que la victoria del Imperio Español sobre aquellos que quieren quebrar el espíritu del mismo. Su máximo artífice será un monarca que durante la primera etapa de su reinado se ha centrado en los placeres terrenales más que en llevar sobre su regia cabeza el símbolo que le distingue como cabeza del Estado, algo que acusará en la segunda mitad del mismo achacando las culpas a que Dios ha decidido castigarle.

Es por esto que la caza debe entenderse como un ejercicio militar como una visión en la que el monarca ejerce su papel de superioridad física y moral en el contexto de ser una propia fiesta cortesana destinada a ensalzar las virtudes del monarca por encima de todo.

Este es un sistema totalmente articulado, rígido y perfectamente medido en donde el rey se reivindica como un monarca guerrero. Si acudimos a *La Tela Real* de Velázquez, vemos cómo todo ello conlleva una fiesta con un carácter totalmente propagandístico. Este acto estaba destinado a ver al monarca como uno de esos fieros militares en donde los asistentes vitorean, aconsejan y dejan que el rey sea el máximo protagonista de la función teatral que la caza suponía para la casa de Austria. El rey será quien devane el hilo de la vida a sus enemigos personificados, de alguna forma, en aquellos animales que sirvieron para ensalzar su figura. La caza no solo era una de esas actividades reales en las que participa el rey con sus allegados, sino que sirve además de medio social con los visitantes extranjeros como se hizo a la llegada del príncipe Carlos en 1623. Sería visto de una forma en la que se acercan una serie de posturas en un contexto más distendido que en la corte. El espacio juega un papel en los asuntos diplomáticos muy importante, pues las decisiones tomadas quedan recogidas formalmente. Quizá organizar una cacería fuera crear un ambiente más distendido para discutir un tema importante del que se habla de una forma más sosegada y por ello, bajo el yugo del entretenimiento, pueda tomarse de una forma totalmente distinta.

El Rey Planeta era un cazador que, acompañado de Olivares llevando la batuta de caballero mayor, solía pasar días enteros monteando distintos tipos de animales. *Felipe IV encontraba en las inmensas llanuras del paisaje castellano y en los parques y*

*jardines de sus casas de campo una grata liberación del sombrío encierro del Alcázar madrileño*¹⁴.

De Felipe IV se escriben proezas en lo que a la caza se refiere pues en *Origen y dignidad de la caza* se habla de su destreza llegando a matar a tres jabalíes en una misma montería con lanza. El capítulo que se dedica a contar esta hazaña pone en contexto lo que viene a ser la época de la caza en el año, en septiembre, en donde se describe que es un momento en el que empieza a hacer frío¹⁵. Tras unas diligencias y ver el rastro que podían seguir a los animales, da caza a uno de ellos: *salióle al encuentro, y vino a él, y dióle una lançada, y allí le mataron sin ningún trabajo*¹⁶. El segundo de los animales también fue ajusticiado de una forma similar. Pero para dar caza al tercero, decidió bajar de su caballo e ir a por él: *[...] el jabalí le oyó, paróse y vino a él; puso la lança, y dióle en el escudo, y no le hirió; metióse por debajo del caballo, y tiróle una navajada por debajo del caparazón, y le dio una cuchillada muy grande [...] dióle otra lançada por el hígado, que allí no tiene escudo, y rompió la lança en él*. A estas hazañas hay que añadir la que más eco dio la corte cuando mató desde su palco del Retiro a un toro desmanado con un único disparo¹⁷.

La gran afición de los monarcas españoles debería contar con un lugar de reposo tras la frenética jornada de esfuerzos físicos y mentales en los que se han involucrado. Por ello, el lugar utilizado para el descanso cinegético fue entre otros la Torre de la Parada, que existía desde época de Felipe II en El Pardo. Es en esta estancia donde se ubica el cuadro de Velázquez, *Felipe IV, cazador*, en el que todo lo narrado hasta ahora cobrará sentido. Esta pintura aparecerá contextualizada de manera que, para un primer momento en el que entendemos el ejercicio de la caza, hablaremos de la indumentaria que utiliza, posteriormente, para esta actividad. En el testamento a la muerte de Carlos II se encuentra esta obra y otras dos más citadas como *piezas de la torre que cae al parque* en donde se la describe como *Dos retratos de el Rey nuestro Señor Don Phelipe quarto y el Señor Cardenal Infantte Su hermano con trajes de Caza con escopettas y*

¹⁴ BROWN, J.; ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV...*, p. 33

¹⁵ MATEOS, J., *Origen y dignidad de la caza...*, p. 103.

¹⁶ MATEOS, J., *Origen y dignidad de la caza...*, p. 107.

¹⁷ GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Barcelona, Antropos, 1983, p. 269.

*perros de a dos Uaras y media de alto y Una de Ancho con marcos negros de mano de Velazquez no se tasan*¹⁸.

En el antedormitorio era el lugar sobre el que se erigían las regias efigies cinegéticas de la familia real junto con pinturas de montería. Los tres retratos de cazadores, el del monarca y su hijo y hermano, pudieron ser realizados entre 1636–1638¹⁹, ya que, según la teoría de Cruz Valdovinos, el retrato del príncipe Baltasar Carlos cuenta con una inscripción, *ANNO AETATIS SVAE VI*, y que permite fecharlo en 1636 suponiendo que fue el primero de los tres en ser realizado²⁰.

Felipe IV aparece del perfil derecho como es usual en los retratos cortesanos acompañado de un arcabuz y de un perro. Siempre ha existido la duda de si el retrato ha sido realizado antes o después de la salida del monarca a realizar su actividad predilecta. Por una parte, tendría sentido que fuera después ya que esta actividad, propiamente dicha, implica madrugar en el día y al monarca no se le obligaría a reducir horas de sueño para que fuera retratado. Pero, ¿cómo va a retratarse después el monarca si vendría con un aspecto menos decoroso? La respuesta podría ser que se pintó, como muchos autores coinciden, en distintos momentos siendo primeramente realizada la regia figura. Así, podría ser retratado antes de la temporada de caza y simplemente el maestro sevillano debería plasmar el magnífico paisaje del que hacen gala sus pinceles. Demuestra un dominio polícromo maduro tras su vuelta de Italia adquiriendo una estética más consolidada con colores *ocres, verdes y grises que destaca con la atmósfera plateada de fondo*²¹. Estos colores son los colores característicos del bosque y que servirían para mimetizarse entre el follaje para dar caza a los animales que servirían de enemigos en la práctica de la pequeña guerra que libraba. Estos colores otoñales van a juego con la temporada en la que la caza tiene su estación y que, sin darnos cuenta, en el ideario popular se llega a vestir de esa forma: en época primaveral, se suelen llevar colores más alegres, más claros... siempre acorde al clima, mientras que en invierno torna a tonalidades más oscuras.

¹⁸ FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Inventarios reales: Testamentaría del Rey Carlos II (1701–1703)*, tomo I, Madrid, Museo del Prado, 1975, p.72.

¹⁹ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 205.

²⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 209.

²¹ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 236.

El traje con el que aparece representado Felipe IV es un traje compuesto por tabardo, jubón y calzas. Sin embargo, la prenda que nos debe llamar la atención aquí es esta primera. El tabardo es una prenda de abrigo con aberturas laterales y sin mangas y cerrada que era empleada para la caza²². Sobre este tabardo vestiría el rey una valona de fino cambrai *demasiado elegante y poco práctica para moverse entre los árboles y matorrales*²³. Esta prenda verde que le serviría al monarca para camuflarse entre las hierbas debería ser de una hechura tosca y no del delicado trazo con el que puede ser realizado el cuello del rey. *El tejido es un paño de textura apretada, aislante de la humedad,*



Fig. 9. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV, cazador*, Museo del Prado.

*posiblemente limiste, bayeta de Segovia o palmilla de Cuenca*²⁴. Si lo pensamos bien, debe ser un tejido fuerte ya que cada movimiento realizado podría implicar un roce con ramas, piedras o cualquier tipo de elemento natural que rompiese el tejido y lo hiciese inservible. Porque no tiene apenas sentido que para realizar un ejercicio como este, en el que la actividad física es el ingrediente más importante, vistiese con sedas nogueradas, tafetanes o sedas para conservar su regia apariencia. El monarca sabe a lo que se enfrenta cuando desciende de su caballo, apunta con su arcabuz o simplemente lancea a la presa.

Bajo ese tabardo caqui luce un jubón bordado en plata de color negro. Hay que pensar que si sale de caza con este atuendo debe ser un tejido que haga que guarde el calor lo suficiente como para que no pase frío pues la temporada de caza se situará entre octubre y marzo. Para completar este ya clásico atuendo de jubón y calzas, se le añaden los ya mencionados anteriormente guantes de ámbar.

²² TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 449.

²³ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 237.

²⁴ BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez...*, p. 238.

Al movernos en el campo de la indumentaria buscaremos saber quién pudo realizar las prendas. Si vamos pieza por pieza, las primeras que nos tocará analizar serán las superiores: el tabardo y el jubón. Hasta entonces, es Juan Rodríguez Varela el sastre que realiza obra para Felipe IV. Sin embargo, no será el único que tenga ese puesto pues ya observamos un pequeño cambio que no va ligado aquel que confecciona obras para el monarca en el uso cortesano. Antonio Arias, sastre de la Real Caballeriza²⁵, es quien con mayor seguridad pudo realizar tanto jubón como tabardo. Este entra en el puesto en 1634 y, partiendo de que la teoría de Cruz Valdovinos sea acertada con la creación de los cuadros a partir de 1636, quien tiene todas las papeletas para haber realizado dicha obra es el propio Arias. Quizá el modo de entrar a formar parte de este elenco de personajes al servicio del monarca no haya sido de la manera más ortodoxa sino que ha sido de manera distinta. En la documentación encontramos el nombre de su mujer, Catalina Ruiz, que es quien podría haberle introducido de ya que se habla de él de a modo de que *quando Arias su marido travaje la mitad de las hobras della*²⁶. Esto tiene lugar el seis de septiembre de 1634. Apenas una semana antes, el 30 de agosto de dicho año, se le certifica a Antonio Arias como el sastre de la caza en presencia del Conde-Duque de San Lucas, caballero mayor de Felipe IV²⁷. Por último, el cargo se oficializa el 14 de octubre, con la firma de Antonio Carnero, en donde se recoge que *Antonio Arias ha jurado de sastre dela caballeriza en manos del conde duque mi señor en diez de septiembre pasado*²⁸.

En contraposición a esta teoría, es cierto que muchos autores se posicionan de forma que la pintura pudo ser realizada en 1634. Es por ello, que aún así, quien entró justo como sastre de la caballeriza fue el propio Arias. A pesar de entrar a formar parte de esta comitiva en septiembre, y partiendo de que la teoría sobre la que nos sostenemos es de Cruz Valdovinos, tanto por una parte como por la otra, Antonio Arias es, a priori, quien realiza la obra que vemos en la pintura. A ello se puede añadir que es también Sebastiana Palacios quien se encarga de bordar el traje de cazador con el que deleita a los espectadores Felipe IV. Esta ostenta el cargo hasta que su yerno, Francisco de Ávila, hereda el puesto. El calcetero de la real caza es Francisco de Córdoba²⁹ de quien ya

²⁵ AGP, Expediente personal, C^a 130/13.

²⁶ AGP, Expediente personal, C^a 130/13, fol. 1.

²⁷ AGP, Expediente personal, C^a 130/13, fol. 2.

²⁸ AGP, Expediente personal, C^a 130/13, fol. 4.

²⁹ AGP, Expediente personal, C^a 16083/24.

hemos hablado con anterioridad. Debemos suponer que ya pasados más de diez años desde su entrada en el ámbito cortesano que se consolida de buena gana, pues habría que sopesar que este haya tenido acceso a botica, algo que se le denegó a la entrada en su cargo.

La caza es un ejercicio cortesano que fomenta el espíritu militar del rey de dos formas: de forma mental para ser un estratega frente al enemigo y de forma física que le hace estar en forma para lo que se pueda avecinar. Así, agudiza su puntería, su fuerza y su mando de cara a lo que pueda aproximarse. Para el desarrollo de esta actividad no solo es vital la puesta a punto de todo un conglomerado de servidores, grosso modo, que atiendan las necesidades del rey durante su retiro, sino que aquellos de los que poco o nada se habla, desde armeros hasta sastres, tienen su papel en este cometido.

4. LA APARIENCIA PÚBLICA DE FELIPE IV

Con los retratos de aparato hemos quedado bastante rezagados a lo que el vestir del monarca se refiere ya que simplemente nos quedamos con su imagen en pinturas o esculturas. No todo el mundo tendría acceso a ver estas obras y la percepción que se puede tener sobre Felipe IV se ve adulterada por el hecho de que las pinturas mostrarían únicamente una concepción cortesana y poco común. Nuestro interés reside en no solo mostrar este aspecto, sino también cómo pudo aparecer el Rey Planeta en los distintos ámbitos en los cuales solo conservamos las descripciones de este. Estas son dadas por personas cercanas al rey en un momento en el que se muestra accesible al resto de la población y que, sin lugar a dudas, forman parte del conglomerado de su indumentaria. Siempre que la familia real aparece en un momento de cara al público se alaba el vestuario que muestran, las grandes galas de las que son partícipes en actos tan importantes... y por ello es necesario dar voz a esa forma de vestir que pudo tener en un momento tan oportuno. En este capítulo hablaremos en primer lugar de la procesión del Corpus y la apariencia del cuarto Felipe, recogida en la obra de Velázquez para teorizar sobre su posible confección. En el segundo apartado partiremos de distintas descripciones conservadas para aventurarnos a reconstruir cómo pudo vestir el monarca.

4.1. LA PROCESIÓN DEL CORPUS

En todos los actos en los que participa Felipe IV hay una perfecta armonía cortesana que dirige a los asistentes en el acto con una imaginaria batuta real. Igual que la salida a la caza permite componer un acto en el que se cuenta con una ingente cantidad de personajes, la procesión del corpus no va a ser menos. Cuando el rey llegaba a la iglesia de Santa María empezaba la misa y se iba ordenando la procesión ya que al finalizar la ceremonia empezaba inmediatamente la procesión¹. En este desfile, en el que Felipe IV se mostraría de cara al público, se comprende una sucesión de distintas marchas dentro de esta en la que participan trompetas y atabales seguidos de niños desamparados, pendones y cofradas, cruces de las parroquias, frailes capuchinos, mercenarios descalzos... entre otros². Durante esta procesión la veneración hacia la figura del monarca se realiza al *numinoso cuerpo del rey, transformado por las*

¹ RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria...*, p. 143.

² RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria...*, p. 143.

*alegorías artísticas como Apolo*³. Durante esta se realizan distintas actuaciones tildadas por Lisón Tolosana como *semiótico-rituales* que se llevaban a cabo a lo largo del recorrido en lugares de cierta relevancia histórica o popular⁴. De esta forma lo que se construye es una imagen del monarca asemejándole a la propia divinidad y acercando su postura de Rey Planeta a Apolo. Aquí vemos quizá cómo puede ser incluso tildado de cierta manera como “Rey Sol a la española”, con permiso de Luis XIV, siendo él el epicentro de la celebración. Por una parte se le asemeja de esta forma para reiterar su divinidad asemejándole a los cánones clásicos y a los cánones cristianos. Quedaban ligados por ello los dos pilares más importantes del Antiguo Régimen: la Iglesia y el Rey. Así se legitimaba Felipe IV como uno de los defensores divinizados de la monarquía católica por encima de las otras. Este aparato cortesano reflejaba la apariencia de este como la propia divinidad personificada. Esta procesión no solo jugaba a favor de este, sino que lo es de la propia ciudad de Madrid. Ciertamente es que no solo Madrid es corte, pero la corte estaba donde este estuviera y por ende, Madrid pasaría a ser la corte del reino. El Corpus era una *buena expresión de la ciudad como capital. Mostraba su doble naturaleza como Villa y Corte, marcando al mismo tiempo el predominio de las instituciones de Casa y Corte del Rey*⁵.

Si la personificación divina debía aparentar ser identificado como un dios debería mostrarse vestido como tal. Y es que en este conjunto de actos efímeros, como igual que sucedía en el teatro de aquel momento, la indumentaria jugaba un importante papel a la hora de gestionar un espectáculo, que a fin de cuentas, era lo que esta procesión escondía. Si el Rey Planeta quería gozar de su regia posición, en un mundo de apariencias como es este en el que estamos inmersos no va a ser menos. Si atendemos a lo que es la fiesta del Corpus en sí, como venimos anunciando, vemos que hay una enorme disposición de distintos personajes cortesanos que envuelven la fiesta litúrgica en una celebración no solo de carácter religioso sino que desprende un aura metafísica que empaña a los asistentes. Al ser una fiesta de capital importancia en la reivindicación de una postura religiosa todo debe estar dispuesto de manera que el planteamiento ideológico, de propaganda, deba ser infinitamente favorable.

³ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 170.

⁴ LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del rey...*, p. 170.

⁵ ENCISO REGIO, L. M., “La corte de dos mundos” en *Felipe IV: el hombre y el reinado*, ALCALÁ-ZAMORA, J.; LLANO, Q., (dirs.), Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2005, p. 116. cfr. DEL RÍO, M. J., *Urbs REGIA. La capital ceremonial de la Monarquía católica*, Madrid, 2000, pp. 215.

*El mayor parecido con el vestido del rey [...] nos lo ofrece la descripción del que llevó en la procesión madrileña del Corpus de 1634: Iba el rey muy de gala [...] vestido noguerado, guarnición de eses de plata muy vistosas con ferreruelo, ropilla y calzón, cabos blancos y zapatos negros*⁶. Del retrato realizado por Velázquez, el *Felipe IV vestido de castaño y plata*, siempre se ha hablado de la majestuosidad de su vestimenta por encima de la festividad del Corpus. Es el maestro sevillano que con una depurada técnica pasada por el tamiz italiano consigue con una pincelada más pastosa de lo que acostumbra dar cuerpo a la indumentaria. Acostumbrados a los retratos de aparato de la década anterior, en donde apenas varía el cambio de indumentaria, Felipe IV no siempre iba a vestir esos tonos oscuros a los que nos tiene habituados. Es cierto que al ser unas representaciones puramente divulgativas querrá mostrar una concepción sobria. Sin embargo ese esplendor, en esa época de vestimenta oscura, iba a ser muy palpable si acudimos a las fuentes, pues a la llegada del futuro Carlos I Estuardo mostraba un vestido también noguerado con grandes detalles. Y no solo eso, sino que en la representación de *La Gloria de Niquea* su puesta de largo era más que evidente. Las mascaradas y los carnavales también eran otros de una larga lista de ejemplos de cómo aparecería cara al público el Rey Planeta.

La indumentaria de *Felipe IV de castaño y plata* se realiza para un acto establecido de gran relevancia, por lo que no lo vestiría para una celebración tan importante. Sobre su realización poco podemos aportar debido a que podemos aproximarnos en cuestiones comparativas en función de los distintos encargos realizados para esta fiesta a lo largo de su reinado. Para la celebración que tiene lugar en 1638 se realiza *un bestido de Su Magestad de Terciopelo negro y fondo en plata que se hizo para el día del Corpus deste año [...] que monta mil setecientos y quince reales*⁷ cuya hechura recae sobre Sebastiana de Palacios. Es en esta época cuando el monarca empieza a mostrar intermitencias a la hora de vestir de negro y de otros colores además de mostrar un nuevo gusto hacia las golas. Para este de 1638 aparece el encargo de una gola sobre el velo blanco que porta.

Si volvemos a compararlo con otro encargo de sus primeros años de reinado, viste para la celebración del Corpus del 12 de junio de 1623 *un bestido de tercianela*

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: Vida y obra de un pintor cortesano...*, p. 146.

⁷ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

noguerada bordada en oro y pardo del que pudo costar la realización 20124 reales⁸. Ante una cantidad tan ingente en el pago, se podría llegar a pensar que Juan de Burgos, artífice de la prenda, tuvo que obtener con ese precio la cantidad necesaria de oro para su realización ya que es una ingente cantidad de reales por una labor de bordador.

Lo mismo sucede con la realización de su indumentaria para el Corpus del año 1646 en donde se le encarga a Francisco García Dávila su ejecución. Por ello se le paga otra cantidad totalmente desproporcionada que nos hace volver a referenciarlo en que tuvo que aportar también él el material para su confección: *El 19 de julio a Fran G. Dávila bordador 22968 en q se modelo la hechura de un vestido y cabos bordados q sepusso Su Mag. el día del Corpus desteanio*⁹. Además de poder imaginar el precio y el privilegio que sería bordar de esta forma el vestuario que va a llevar Felipe IV en el Corpus, ya nos aporta una cronología en lo que a trabajo para el rey supone: hay un cambio de bordadores de Sebastiana de Palacios a Francisco de Ávila, su yerno, que empieza bordando dos sillas¹⁰. Podríamos pensar que este Francisco de Ávila es el Francisco García Dávila que aparece mencionado en la documentación perteneciente a mediados de la década de 1640 ya que Sebastiana deja de realizar labor por esa época.

Como nexo común en todos los encargos reside que todos son bordados con hilo de plata o de oro. Serían vestidos muy ricos que juegan un componente escenográfico: cuando el sol se refleje en el monarca, este irradiaría una serie de “rayos” dando la idea de que del monarca desprende esa divinidad de la que tanto se habla que posee. Y no es baladí pensar esto ya que es un acto puramente propagandístico en el que se busca remarcar esta condición por encima del común de los mortales. Vendría a señalar que dentro de este habría una divinidad que puede ser trasladada de dos formas según el bordado: si es dorado podría identificarse con la emanación de unos rayos dorados que evocarían la divinidad a rasgos generales; si lo vemos desde la perspectiva de que utiliza un hilo de color plateado, su reflejo será blanco y pondrá sobre el escenario en el que actúa el monarca una imagen de pureza.

Ante un acto puramente propagandístico todo deberá estar perfectamente acompañado de cara a que el mensaje cale profundamente en el pueblo. Este grueso de la población está sujeto por los dos pilares del Estado: el rey y la Iglesia. Aunque en

⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

⁹ AGP, Sección Administrativa, leg. 911.

¹⁰ AGP, Sección Administrativa, leg. 5215, exp. 1.

este claro ejemplo procesional el matiz es distinto, pues es el monarca quien vestido de divinidad y cabeza del reino es quien sustenta a un pueblo que asimila el mensaje a la perfección.

4.1. DESHILANDO LA INDUMENTARIA DE FELIPE IV A TRAVÉS DE LAS DESCRIPCIONES

Las crónicas han incidido de una manera notable en las descripciones que se dan de Felipe IV durante su reinado. Lo más lógico es pensar que en la tesitura de un Estado propagandístico, en el que se tiene que legitimar a un rey que tiene otros quehaceres antes que portar la corona sobre su regia cabeza, todo aquello que se escriba o se diga del monarca está medianamente controlado para mostrar una imagen acorde a su posición. En esta cuestión, evidentemente, la apariencia pública del rey será recogida desde el primer minuto de su reinado. Ante la idea que se tiene de que es un rey austero en la primera etapa real por cómo aparece en los cuadros, será cierto y falso al mismo tiempo: es un rey austero ya que sus vestimentas apenas tienen una decoración y sin embargo son realizadas en unos materiales de primerísima calidad. Atendiendo a esta idea, quizá lo más sencillo sería vislumbrar las crónicas de este e intentar dar una idea más visual de cómo atendía sus actos el Rey Planeta.

Uno de los grandes eventos en 1622, cuando apenas llevaba un año sobre la real silla fue *Gloria de Niquea*, obra de Juan de Tassis, segundo Conde de Villamediana. Se encarga una composición escénica como en las que en Italia se realizaban¹¹Esta obra destila un aroma propagandístico que impregna a los asistentes en donde Felipe IV es asociado al personaje principal: Amadís. Teniendo claro el mensaje a transmitir en esta colosal puesta en escena preparada desde tres meses antes, el nuevo monarca aparece descrito así: *Salíò en el carro con tantos atributos de Magestad y belleza, q bien pareciò venir triunfando de los mas celebrados rios [...]*



Fig. 10. RECONSTRUCCIÓN. Felipe IV a través de la descripción en la que acude a la representación de *La Gloria de Niquea*.

¹¹ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte...*, p. 167.

*brillava tatas de su hermoso cuello y manos que pudiera el Alba dexalle el oficio de esperar al Sol; y su manto y vestido eran bordados de verdes y escamas de plata ta costosas y luzidas*¹². Esta idea tan bien construida deja todavía más detalles en el tintero a la hora de poder hilar bien la apariencia en sí. Si realizamos un recorrido desde su cabeza hasta sus pies, el primer elemento a tener en cuenta es que en 1622 todavía se está utilizando la lechuguilla como cuello predeterminado y no la golilla que un año después estará en boga de todos con la reforma propuesta con Olivares. Se nos habla de un *hermoso cuello* brillante que nos hace pensar en su delicada y blanquecina piel; pero nada más lejos de ello. Este brillo debía ser otorgado gracias al brillo que emanaba la lechuguilla, pues estaba almidonada al igual que los posibles puños realizados con la misma técnica que pudo llevar el cuarto Felipe. Sí que se hace una comparativa de este brillo con ser el Rey Planeta, el rey asimilado al Sol, el rey sin el que el Estado no podría sobrevivir. Y es cierto que desde esta perspectiva se ha de ver a este como el epicentro de la vida en cualquiera de sus sentidos ya que el sol era el cuarto planeta y se busca así una asociación con el monarca. En esta obra lo que se busca es legitimar a un nuevo cabeza de Estado que, ante la debilidad que mostró su padre, el nuevo heredero debe otorgar a su pueblo una visión propia que rompa totalmente con los cánones anteriores. En el sentido estético de la cuestión es algo que en este año no se ha disipado de su antecesor. El traje con el que aparece ataviado, siempre según la descripción, es un traje de color verde y pequeñas decoraciones plateadas. Puede parecer quizá muy llamativo que aparezca en público con un vestuario tan poco comedido para mostrarse delante de un grueso de personajes pero también está en un ambiente distendido y de celebración en donde si ya de por sí es el centro de atención, más lo será yendo así. Chocaría el hecho de que vaya por completo de verde pero es un color que connota la esperanza y, que teniendo en cuenta que es el comienzo de su reinado, es muy apropiado para mostrarse al público. Más si cabe que lo haga en una representación teatral en donde podría buscar legitimarse con un monarca culto y preocupado por el saber rompiendo ya la concepción de monarca que se podría tener por lo visto años atrás con Felipe III.

Aunque el reino esté acechado por una crisis económica cada vez más grave en la que los ingresos no superan las partidas destinadas a otros quehaceres en las distintas partes del Imperio, Felipe IV no dejará de mostrarse como un monarca lúdico que

¹² TASSIS Y PERALTA, J., *La Gloria de Niquea*, 1622, p. 6.

aprovecha la mínima oportunidad para realizar mascaradas o fiestas. Con el carácter que muestra este desde bien entrada su adolescencia y el severo contraste de la educación que se le ha intentado inculcar, buscará una holgada relajación a través de estos eventos que le evadan de los problemas que azotan al reino, pues, aunque tuviera un válido, los problemas que se pudiera haber en el reino iban a ser responsabilidad suya. Y es que *el cuarto Felipe vivió en su vértigo de espectáculos, fiestas bulliciosas, comedias, deportes, cacerías y aventuras amatorias, atendiendo sólo esporádicamente a los negocios del Estado*¹³.

No solo las descripciones se van a encontrar en las crónicas de aquellos que pudieron ver al rey, sino de aquellos que lo vistieron. Otro de los eventos que en 1623 fue sorprendente cuanto menos, por la fiesta que supone, es el de la mascarada y fiesta real que se hace en Madrid el 26 de febrero de 1623. Era un evento esperado con ansia por la Corte *no por el gran adereço, bizarria, y costosos vestidos de los Grandes, Titulos, y Caualleros, como por salir en ella su magestad, y Alteza*¹⁴. En este anónimo se describe la librea¹⁵ del rey *la qual fue de lama de plata bordada de azero pauonado, que era tan rica, que el sastre que la hizo, dize que valia mas que todas juntas, por el valor y costa que tenia*¹⁶. Se nos habla de sastre cuando quien debió realizar esto fue el bordador de Felipe IV que en ese momento era Juan de Burgos Montoya. De esta gran indumentaria tenemos constancia gracias a las cuentas de los bordadores en donde el día anterior, el 25 de febrero, que se deposita en el guardajoyas. No solo se habla del rey, sino que entra en juego el Infante don Carlos, que ambas fuentes constatan que, haciendo este pareja con el Marqués del Carpio, *sacaron librea de terciopelo leonado, bordado de muy gruesos canutillos de plata, las plumas que lleuauan eran de color negro, y grandes*¹⁷ mientras que las cuentas relatan que *era terciopelo leonado obscuro formado de mates y lentejuelas alrededor con un largo cexezo*¹⁸. Es cierto que es una

¹³ DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte...*, p. 11.

¹⁴ ANÓNIMO, *Máscara y fiesta real, que se hizo en Madrid, a 26 de Febrero de 1623*, en DÍAZ SIMÓN, J. (ed.)..., p. 191.

¹⁵ TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España...*, p. 310. Describe la *librea* como un color, adorno, prenda o conjunto de prendas que llevaban como distintivo o como uniforme igualitario y servil que llevaban los criados domésticos, pero siempre en relación con los colores, blasones y divisas heráldicas de cada casa.

¹⁶ ANÓNIMO, *Máscara y fiesta real, que se hizo en Madrid, a 26 de Febrero de 1623*, en DÍAZ SIMÓN, J. (ed.)..., p. 191.

¹⁷ ANÓNIMO, *Máscara y fiesta real, que se hizo en Madrid, a 26 de Febrero de 1623*, en DÍAZ SIMÓN, J. (ed.)..., p. 191.

¹⁸ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

mascarada que debía ser de la celebración del carnaval debido a la descripción de este anónimo bajo la etiqueta de *mascarada*. Este conjunto debió ser realizado por el que es su sastre en el momento, Juan Rodríguez Varela y bordado por Burgos Montoya. Su realización fue costosa cuanto menos, ya que en el desglose de precios por pieza, el capuz llegó a un total de 20464 reales: *capas y capilla siete baras tasose atreinta ducados la bara*¹⁹. Seguido a esto van las realizaciones más importantes. Las mangas eran bordadas *sobre un nudo de cerezo hecho en quadro y una rossa en medio yncida de canutillo con sus lentejuelas* haciendo un total de 467 reales y medio; los calzones de ese vestido, leonado y bordado como las mangas, con lentejuelas por dentro y por fuera, se tasaron en 1138 reales²⁰. Junto con el resto de prendas que aparecen descritas se compone un total excesivo por el uso de un vestuario inusitado para una mascarada. Lo verdaderamente asombroso de esto es que los materiales que podemos considerar tan de nuestra época como son las lentejuelas, en su momento también eran utilizadas pese a que en ninguno de los retratos hayamos podido observarlo.

La apariencia en público de Felipe IV busca no solo legitimarse como monarca, sino que también busca acercarse al pueblo, pues es el momento en el que ellos tendrán un acceso visual a este y querrá mostrarse cercano y que sientan que es un igual pese a su condición privilegiada.

¹⁹ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.

²⁰ AGP, Sección Administrativa, leg. 5214. Consultar anexo documental.

5. CONCLUSIONES

El reinado de Felipe IV queda marcado por el débil momento político y social que el Imperio atraviesa. Un reinado desnutrido políticamente ya que opta por tener un valido que vele por lo que él quiere hacer, que anule su buen juicio y atienda únicamente a sus intereses. Esa fragilidad será vista por el pueblo que, obviamente, comentará lo que sucede en su reino. Por ello, mucho tiene que ver la propaganda en todo este asunto real en el que se buscará legitimar al propio rey. Todo pasa por crear un conglomerado de revisiones justificadas que vigoricen al monarca de forma que su débil apariencia quede simplemente en eso, en una apariencia. La propaganda que se crea no es simplemente alabar en público las buenas acciones del rey, sino que realmente pasa por mostrarle en público con una serie de atributos que le legitimen como tal. Y son las indumentarias las que a nosotros nos interesan en este aspecto.

En este tablero de ajedrez en donde Felipe IV es el rey y Olivares su alfil, la etiqueta borgoñona podría ser un robusto híbrido entre caballo, alfil y torre que protege y defiende la integridad del monarca. Rígida por sí sola, delimita unas pautas en las que este aparece de una u otra forma según el evento al que asista. Y es algo que incluso a día de hoy sigue vigente en todas las personas de alma terrena. A juego con la etiqueta va el protocolo creando un espacio entre el grueso popular y la exquisita minoría regia. Esta representación del poder hace del monarca una persona poco accesible ya no solo por su condición sino que lo hace inalcanzable porque sus modos de vida y en consiguiente, su indumentaria por una parte, hace que se le muestre casi como un ser divino que gobierna sobre sus súbditos. Y esto es algo de lo que se aprovechará el Estado junto con la Iglesia, los dos pilares del reino del momento para erigirse como los buques insignia de la monarquía.

La primera indumentaria que hemos tratado ha sido la que hemos denominado *el negro filipino* en alusión a Felipe II. No es simplemente darse a ver al pueblo como un monarca sobrio y que viste de negro como su abuelo, es mucho más que eso. Para conformar la famosa vestimenta a la española se tienen que unir bastantes factores en poco tiempo. La más evidente es la promulgación de la pragmática de 1623 que restringe el uso del vestir. En lo referente a esta y su posterior anulación hubiera sido mucho más sensato, por parte de Olivares, vender de cara al público la nueva ley del vestir que se promulga en febrero de dicho año como una nueva moda ante la visita del

Príncipe de Gales antes que haberla anulado, ya que así, el visitante quedaría sorprendido debido a que todo lo que pudieran haberle contado sobre la región hubiera sido distinto y la reputación política de Gaspar de Guzmán hubiera quedado impune, pues su corto gobierno habría superado su primera gran crisis. La inexperiencia política le pasó factura a temprana edad en el cargo. Esta acentúa por una parte el vestir de negro, mientras que por otra, se han visto obligados a regirse por un nuevo cuello, la golilla, en deposición de la exagerada gorguera. A nivel económico es un alivio para la población ya que el pago de doscientos reales por la hechura de la misma es un precio exacerbado y que económicamente supondría la ruina de más de una familia. Además de eso habría que añadirle el mantenimiento y almidonado de la misma. Por otra parte, la obtención de un color negro vivo reside en la importación desde las Indias que permitirán dinamizar el comercio de las prendas de este color para su posterior exportación por Europa. Debe ser visto como algo que a nivel económico pueda beneficiar al reino pese a estar en unas horas bajas.

La moda es un arte que viaja de forma libre. Es algo que se ve cuando el futuro Carlos I viaja a España a pedir la mano de la infanta y tras el fallido intento, los mandatarios que venían con el Príncipe de Galés se van vestidos a la española tras el medio año que pasan entre mascaradas y demás fiestas. Al final del reinado de Felipe IV, con la llegada de Nilsson Brahe y su posterior partida al norte de Europa, marcha vestido a la española. Estamos ante un modelo de exportación artística que hace que a los españoles se les vea como personas con una moda propia que traspasa literalmente las fronteras. Lo que se exporta, más que una idea, es una estética que es lo que realmente nos interesa. Y es que la importación de ideas y de las artes van estrechamente ligadas. Mas cabe pensar que en el viaje de Felipe II emulando a su padre por Europa, este iría con su traje negro.

Con la conformación de este nuevo vestuario se legitimará al cuarto Felipe como heredero natural de su abuelo, Felipe II, que fue quien popularizó este vestir pese a que si atendemos a otras cuestiones, es un modelo importado desde Borgoña. En un primer momento sí que se asoció a la muerte, pues ese fue su único cometido, pero la connotación varió más adelante ya asentado en la corte española como un elemento de poder y buena situación económica y social. Quizá lo más importante, en esta investigación, ha sido encontrar quiénes pudieron ser los artífices de las prendas que puede vestir el monarca. Me he centrado en sastres y bordadores más que en

sombrereros, calceteros u otros de quienes también he consultado legajos. Después de hallar a estos y buscar relaciones que pudieran tener, familiares o profesionales, observamos que la corte y quienes pertenecen a ella no son simples encargados, sino que la relación de Sebastiana de Palacios con Juan de Burgos se consolida de una forma sentimental tras ser compañeros en el propio palacio que desemboca en los hijos entre ambos.

Sin embargo, no hay que perder de vista la concepción cortesana de lo que este entramado significa. La vestimenta negra es una legitimación de poder en todos los aspectos que refleja el monarca para conformarse como una figura regia y con una autoridad que transgrede junto con su personalidad haciendo que sea respetado. Y a ello contribuye, por supuesto, la legislación que imperó en el momento marcando unos cánones estéticos que remarcan más la actitud cortesana. Esta estética es algo de lo que se hacen eco más allá de las bastas fronteras españolas y que será importada gracias a que el Imperio Español siga vigente pese a su lento y declive hasta 1898. Importante es para el desarrollo de esta moda española el contar con colonias y virreinos que puedan exportar a la metrópolis los distintos materiales para lograr que este tinte sea todo lo eficaz que quiso ser. Mientras, esta exportará la moda a las más remotas regiones. Gracias a un conglomerado de situaciones económicas y sociales el negro filipino es un germen que resucita bajo el reinado de Felipe IV con vistas a retomar lo que un día fue ese gran Imperio.

El acercamiento que puede tener cualquier súbdito con el rey puede ser de distintas formas: puede verle entrar en la ciudad dejando atrás el arco del triunfo, puede saber de él por lo que se dice por las calles o mentideros o puede verle porque se exhibe una pintura en la que aparece representado. En estas horas bajas se debe insuflar un ánimo al pueblo que haga ver que su monarca está pendiente en todo momento para defenderles de cualquiera de los ataques. Por ello se le debe ver como alguien preparado. Muy ligado, por ende, se encuentra el uso de la indumentaria cinegética y de la indumentaria como militar. Primeramente porque es Juan Mateos quien establece que, como decían los antiguos, el arte de la caza es un medio para que el rey demuestre su vigor físico. Acudiendo a las obra de *La tela real* de Velázquez, el monarca aparece vestido como militar, con su peto, espaldas y demás necesarias para guerrear. Y más si cabe, es un acto puramente propagandístico en el que demuestra su fortaleza física en donde aquellos animales cazados serán la personificación de esos enemigos. Lancear a

un jabalí demuestra su valor y su destreza despiadada frente a quien intente hacer sombra al Rey Planeta. Lo cortesano queda revestido por distintas prendas que bien hacen los mismos o distintos artesanos que evidentemente utilizarán diversos materiales para su confección. Estos actos de cara al público para demostrar la fuerza no hace más que enfatizar que al igual que sus ascendentes, los Habsburgo son muy cercanos a este ejercicio y más si cabe desde Felipe III. Es además un pasatiempo que sangra a la corona, pues Lisón Tolosana recoge todo el entramado que hay detrás para que este pueda divertirse. El continente humano descrito es una muestra más del despilfarro real que se centra más en la diversión, fiestas y demás que en la preocupación del bienestar y la inversión para su reino. Se podría pensar, evidentemente, que un rey que esté preocupado por su reino necesitaría descansar a su debido tiempo, en épocas de paz, pero con los frentes a los que se enfrentaba el cuarto Felipe fue más sencillo delegar en un valido que encarase los problemas antes que este. Y delegar en alguien fue lo que, al igual que su padre, les hizo que se les viera como personas débiles, de poco carácter, manipulables que simplemente serían las cabezas de turco de aquellos que ostentaban y se disputaban el poder. Por eso se les debe ver como personas fuertes y preparadas y la propaganda política será la que manifieste este gran entramado.

Lo que nos debe quedar totalmente claro es que es un reinado que goza de lo puramente propagandístico. Si antes hablábamos de que el rey y la Iglesia como los dos pilares que sustentan el Estado, este se verá representado por el monarca en la procesión del Corpus y con la importancia de su indumentaria a la hora de personificarse como una divinidad delante de su pueblo. Es importante la labor de los bordadores, en este caso, ya que sobre ellos recae parte de la buena propaganda que se debe hacer. Si el rey es elegido por Dios para reinar sobre ellos, debe emanar rayos de divinidad que le hagan ser visto como aquello por lo que ha sido designado: alguien divino y puro.

La proyección de la imagen de un monarca no es algo sencillo. A ello contribuyen los elementos iconográficos de los que poco hemos hablado pero que constituyen un corpus para su representación. Sin embargo, para nosotros algo que tiene una gran importancia y de lo que poco se ha hablado en la Historia del Arte es la vestimenta. Siempre se nos dice la frase *viste con la indumentaria* de la época para dar quizá una visión un poco más completa pero sin apenas haber ahondado en ella. Por ello es necesario comprender el entramado cortesano y la moda del momento para poder realizar una visión global, profunda y completa de lo que representar al monarca

significaba en el siglo XVII. Este es un siglo de apariencias que lo único que busca es dar una imagen de todo lo que uno no es.

6. APÉNDICE DOCUMENTAL DE OBRAS

6.1. EL NEGRO FILIPINO: SU APARIENCIA Y USO EN EL REINADO DE FELIPE IV



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV

FECHA:

1623 – 1628

UBICACIÓN:

Museo del Prado. Madrid

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

198 cm. x 101.5 cm.



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV

FECHA:

1624

UBICACIÓN:

Meadows Museum. Dallas

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

61.9 cm. x 48.9 cm.



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV

FECHA:

1624

UBICACIÓN:

Metropolitan Museum of Art. Nueva
York

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

200 cm. x 102.9 cm.

6.2. FELIPE IV, MILITAR Y CON INDUMENTARIA DE GALA



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV, a caballo

FECHA:

ca. 1635

UBICACIÓN:

Museo del Prado. Madrid

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

303 cm. x 317 cm.



AUTOR:

Gaspar de Crayer

TÍTULO:

Felipe IV, a caballo

FECHA:

1628 – 1632

UBICACIÓN:

Museo del Prado. Madrid

TÉCNICA:

Óleo sobre tabla

DIMENSIONES:

28 cm. x 22 cm.



AUTOR:

Pietro Tacca

TÍTULO:

Felipe IV, a caballo

FECHA:

1640

UBICACIÓN:

Plaza de Oriente. Madrid

TÉCNICA:

Escultura



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV con jubón amarillo

FECHA:

1627 – 1628

UBICACIÓN:

Museo Ringling, Sarasota

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

205 cm. x 117 cm.



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva
y Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV en Fraga

FECHA:

1644

UBICACIÓN:

Colección Frick. Nueva
York

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

129.8 cm. x 99.4 cm.

6.3. FELIPE IV, CAZADOR. EL EJERCICIO DE LA CAZA EN LA CORTE



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV, cazador

FECHA:

1632 – 1634

UBICACIÓN:

Museo del Prado. Madrid

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

189 cm. x 124 cm.

6.4. LA APARIENCIA PÚBLICA DE FELIPE IV



AUTOR:

Diego Rodríguez de Silva y
Velázquez

TÍTULO:

Felipe IV vestido de castaño y
plata

FECHA:

1631 – 1635

UBICACIÓN:

National Gallery. Londres.

TÉCNICA:

Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES:

199 cm. x 113 cm.



AUTOR:

Álvaro Romero González

TÍTULO:

Felipe IV en la *Gloria de Niquea*

FECHA:

2018

UBICACIÓN:

TÉCNICA:

Reconstrucción digital.

Cabeza: VILLANDRANDO, R., *Felipe IV con enano Miguel Soplillo*. Museo del Prado, ca. 1620.

Cuerpo: VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV*, Museo del Prado, 1623 – 28.

BIBLIOGRAFÍA

- BANDRÉS OTO, M., *La moda en la pintura: Velázquez*, EUNSA, Navarra, 2002.
- BENASSAR, B; JACQUART, J.; LEBRUN, F.; DENIS, M.; BLAYAU, N., *Historia Moderna*, AKAL, Madrid, 2013.
- BIEDMA TORRECILLAS, A., “Influencia del vestuario en el retrato del Siglo de Oro” en GARCÍA WIEDEMANN; MONTOYA RAMÍREZ (eds.), *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, Granada, 1988, p. 125–134.
- BROWN, J.; ELLIOT, J. H., *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003.
- CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, M. Nutio, 1561.
- CASTILLO MAZERES, F., “El Salón de Reinos y la monarquía militar de los Austria” en *MILITARIA: Revista de Cultura militar*, No. 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 43–66.
- CERVANTES SAAVEDRA, M., *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (ed. Enrique Herreros), EDAF, Madrid, 1999.
- CHECA CREMADES, F., “Caballos y caballeros: sobre iconografía ecuestre de la casa de Austria en España” en SERRERA, R. M. (coord.), *Nobleza y retrato ecuestre en el arte*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2014, pp. 73–128.
- COLOMER, J. L., “El negro y la imagen real” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, pp. 77–105.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Luis Sánchez (ed.), Madrid, 1611.
- CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2011.
- DE LA PUERTA, R., “Las leyes suntuarias y la restricción del lujo en el vestir” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, pp. 209–232.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DESCALZO, A., “El traje masculino español en la época de los Austrias”, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.;

- DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, pp. 15–38.
- DESCALZO, A., “Vestirse a la moda en la España moderna” en *Vínculos de Historia*, No. 6, 2017, pp. 105–134.
- DE SOUSA, F., *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Itsmo, Madrid, 2007.
- DÍAZ SIMÓN, J. (ed.), *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541–1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- DOVAL TRUEBA, M.; SÁNCHEZ CAMACHO, N., “Los caballos en la corte de Felipe IV y su protagonismo en la pintura” en *BSAA arte*, No. LXXX, 2014, pp. 179–198.
- ENCISO REGIO, L. M., “La corte de dos mundos” en *Felipe IV: el hombre y el reinado*, ALCALÁ-ZAMORA, J.; LLANO, Q., (dirs.), Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2005, pp. 67–136.
- FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Inventarios reales: Testamentaría del Rey Carlos II (1701–1703)*, tomo I, Madrid, Museo del Prado, 1975.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Aguilar S.A., 1972.
- GÁLLEGO, J., *Velázquez*, Barcelona, Antrophos, 1983, p. 269.
- GÁLLEGO, J., *Austeridad y ostentación en la Corte de Felipe IV*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994.
- HERRERO GARCÍA, M., *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.
- HERRERO GARCÍA, M., *Tejidos en la España de los Austrias: fragmentos de un diccionario*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.
- HUME, M., *La corte de Felipe IV: la decadencia de España*, Escuela de Plata, 2009.
- LEIRA, A., “Fuentes para el estudio de la indumentaria española en los siglos XVI y XVII” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, COLOMER, J. L.; DESCALZO, A. (dirs.), Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014, pp. 183–208.
- LISÓN TOLOSANA, C., *La imagen del Rey: monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austria*, Espasa Calpe, Madrid, 1992.

- MARTÍNEZ ALBERO, M., “La imagen de la monarquía: moda, espectáculos y política. María Teresa y Margarita de Austria en busca de un Nuevo Olimpo” en *Anales de Historia del Arte*, vol. 26, 2016, pp. 103–139.
- MARTÍNEZ MILLÁN, J.; LABRADOR ARROYO, F., “La pervivencia de la Casa de Castilla: La caza” en *La corte de Felipe IV (1621 – 1665): reconfiguración de la monarquía católica*, tomo I, vol. II, MARTÍNEZ MILLÁN, J.; HORTAL MUÑOZ, E. (dirs.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2015, pp. 1041–1134.
- MATEOS, J., *Origen y dignidad de la caça*, Madrid, Francisco Martínez, 1634.
- PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en España de Lope de Vega*, Nerea S.A., 1999.
- PORTÚS PÉREZ, J., “Control e imagen en la corte de Felipe IV (1621–1626)” en *Studia Aurea*, No. 9, 2015, pp. 245–264.
- ROCHA BREGUEN, F., *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre*, Pedro Patricio Mey (ed.), Valencia, 1618.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. J., “La evolución del vestuario militar y la aparición de los primeros uniformes en el ejército de la Monarquía Hispánica, 1660–1680” en *Obradoiro de Historia Moderna*, No. 26, 2017, pp. 179–206.
- RODRÍGUEZ VILLA, A., *Etiquetas de la Casa de Austria*, Forgotten Books, Londres, 2015.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., “Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga* de Juan Ruiz de Alarcón” en *BCom*, vol. 54, No. 1, 2002, pp. 91–113.
- TASSIS Y PERALTA, J., *La Gloria de Niquea*, 1622.
- TEJEDA FERNÁNDEZ, M., *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2006.

FUENTES PRIMARIAS

- AGP, Sección administrativa, leg. 911.
- AGP, Sección Administrativa, leg. 5214.
- AGP, Sección Administrativa, leg. 5215.
- AGP, Sección Administrativa, leg. 5272.
- AGP, Expediente personal, C^a 130/13.
- AGP, Expediente Personal, C^a 703/14.
- AGP, Expediente Personal, C^a 911/22.
- AGP. Expediente Personal, C^a 16083/24.