

Un relato de Imagen-Moda para Felipe II: un bello gesto de majestad real

José María Bullón de Diego

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6357-6881>>

Universidad Complutense de Madrid

jbullon@ucm.es

Fecha de recepción: 07/01/2025, Fecha de publicación: 05/04/2025

Resumen

El artículo plantea el estudio de un caso concreto de creación de un relato histórico de imagen-moda y de los elementos simbólicos inherentes a dicha narrativa. El caso se refiere a los retratos regios de Felipe II a partir de los modelos de Tiziano de 1549 y de Lucas de Heere de 1553. La introducción retoma el concepto de vestir a la española como contexto general de la indumentaria y del relato institucional de la monarquía que se pretendía transmitir; después se estudia la imagen de moda creada para transmitir un bello gesto de majestad real. Se plantean sus antecedentes en el retrato regio internacional de Carlos V y su contexto en el Concilio de Trento, la creación de una imagen icónica a partir de dichas ideas, así como la divulgación del estilo creado a partir del predominio político de la monarquía española. Se describe el estilo y detalles de esta indumentaria y las variaciones que se aprecian en el retrato de Heere, tanto aspectos fisionómicos como de la indumentaria, para explicar la multiplicidad de los diferentes retratos creados. La metodología será la comparativa gráfica de retratos en la década de 1550 (taller de Tiziano y de Heere), que aporta información sobre la generación y datación de familias de retratos, así como la incorporación de referencias básicas para la comprensión del momento histórico y su relación con el relato monárquico.

Palabras clave

Narrativa; Imagen-moda; Indumentaria; Felipe II; Renacimiento-retrato

Title

A narrative on fashion-image in Philip II: a beautiful gesture of royal majesty

Abstract

The article presents a study of a specific case about the creation of a historical narrative, and the symbolic elements inherent to that narrative. The case is referred to the royal portraits of Philip II based on two models: Titian's from 1549 and Lucas de Heere from 1553. The introduction takes up the concept of dressing in the Spanish style as a general context of clothing and the institutional narrative of the monarchy that was intended to be transmitted; next, the fashion image created to convey a beautiful gesture of royal majesty is studied. Its background is described by the royal's portrait of Charles V and its context about the Council of Trent are expounded, the creation of an iconic image from the Council ideas, as well as the dissemination of this style created from the political predominancy of the Spanish monarchy. Then the style and details of this clothing and the variations that can be seen in the portrait of Heere, both physiognomic and clothing aspects, are described in order to explain the multiplicity of different portraits being produced. The methodology will be the graphic comparison of portraits of Philip II made in the 1550s (Titian's studio and Heere's), which brings information on the generation and dating of families of portraits as well as the incorporation of basic references for the understanding of the historical moment and its relationship with the monarchical narrative.

Keywords

Narrative; Fashion-image; Clothing; Felipe II; Renaissance-Portrait

**INTRODUCCIÓN¹**

La manera en la que la historia establece visiones particulares en periodos artísticos específicos tiene que ver en primer lugar con el enfoque que se pueda establecer, la lente con la cual se mire a esa historia y el punto de vista que se utilice. Especialmente cuando los revisionismos históricos parecen arrojar perspectivas tangenciales o secantes respecto a las formas de ver más tradicionales. En este sentido, la hibridación y la pérdida de límites de las disciplinas clásicas hacen que ciencias antes separadas pueden ser utilizadas de manera paralela para adentrarse en el conocimiento mayor de las obras del pasado. Esto es algo fundamental para comprobar cómo disciplinas tales como

¹ Este artículo ha surgido como resultado de las investigaciones realizadas en el grupo: "Los cafés del Encuentro" organizados por el Departamento de Educación del Museo Nacional del Prado. Mi agradecimiento por ello a Enrique Pérez Pérez por la oportunidad brindada.

el estudio de la indumentaria pueden servir para visualizar espacios en los que la comprensión del arte se puede hacer más abierta al mismo tiempo que sistemática; y en este caso particular, a establecer relaciones entre el arte y los relatos nacionales manifestados en las obras de arte.

Esto es posible, tal y como se expondrá, debido principalmente a que el papel de la indumentaria ha sido —y sigue siendo— un elemento esencial para construir narraciones explícitas de las identidades personales, grupales, nacionales, etc., de alto contenido simbólico y señalético sin una necesidad de responder de manera fidedigna a la realidad. Estos códigos del lenguaje del traje son los que se van a utilizar para transmitir consignas —fidedignas o no— con claras intenciones políticas, las cuales podrán llegar a transformar la visión que unos tienen de los otros, incluso en un orden internacional. Estas visiones, estas maneras de leer o de narrar lo que uno es a partir de la indumentaria o de los modos en el vestir se va a constituir en una seña de identidad nacional que con toda claridad va a pretender diferenciar unas regiones de otras, unos países de otros.

Concretamente, los modos en el vestir, como hecho consustancial a la cultura, se desarrollaron durante el siglo XVI a partir de los gustos y estilos que se producían en las cortes europeas, en las que el estatus regio, es decir, la casa real y la vida cortesana, marcaban los ritmos de nuevas incorporaciones, cambios o modificaciones en la indumentaria, las costumbres del vestir y los modos de comportamiento que generalmente iban asociados a estas —su *habitus* y su *modus*—. Estas maneras y usos en el vestido configuraban la identidad soberana que iba a ser imitada por el resto de los estamentos sociales², y que como consecuencia se convertirían en señas identitarias, pudiendo trascender los entornos locales para convertirse en auténticas identidades nacionales con posibles influencias internacionales; identidades que iban a ser imitadas como rasgo característico de la moda, tal y como la concebimos hoy, y que se configuraban como auténticos relatos nacionales.

De manera específica, la corte de los Austrias con sede en Madrid —desde 1561— pautaba en esta época unos códigos de identificación en la indumentaria que influyen consecuentemente en los parámetros del vestido y del comportamiento que estos implican. Estos parámetros van a constituirse —con Felipe II— en el código narrativo identitario español que perdurará prácticamente hasta nuestros días.

² Nicola Schicciarino, *El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen, 2012. Describe los diferentes métodos de divulgación de las modas; específicamente aquí, por goteo, es decir, por influencia descendente, desde los estamentos regios hacia el resto de las capas sociales.

Durante el siglo XVI y hasta mediados del XVII este predominio de la indumentaria a la española va a suponer el signo máximo de distinción y elegancia en las cortes europeas, y por lo tanto en lo que hoy consideramos como moda dominante, con un alto componente de signo de reconocimiento internacional: “Vestir al uso cortesano significaba lo que hoy entendemos por vestir a la moda, pues las innovaciones o tendencias en el vestir se daban en las cortes, a las que podemos considerar como centros creadores de moda en el Antiguo Régimen”³.

Recientemente se ha expuesto de manera extensa el papel fundamental de la corte madrileña en la creación y difusión de modelos de indumentaria española en Europa. En este sentido, el congreso internacional: “Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)”, ha supuesto un hito en el reconocimiento de la difusión de los usos indumentarios de la corte de España a través de Europa. Estas ponencias, junto con la exposición “La moda española en el Siglo de Oro”, celebrada en Toledo en el año 2015, y las investigaciones de Miguel Herrero García (2014a y 2014b)⁴ son varios referentes imprescindibles en este sentido que muestran la amplitud y riqueza de la indumentaria y sus múltiples implicaciones identitarias, socioculturales y políticas.

La relación entre el vestido y el *modus vivendi* de una cultura identificada por la indumentaria abarca un número elevado de manifestaciones y usos que se interrelacionan a lo largo del tiempo y que han construido una serie de códigos y lenguajes propios, utilizados habitualmente con intenciones propagandísticas, señaléticas de estatus o simbólicas. Sancionadas habitualmente mediante *premáticas*, estas intenciones se imponían frecuentemente prohibiendo o limitando sus usos a clases sociales concretas, o a todos los estamentos, leyes que resultarán fundamentales para entender los cambios en el vestir y los relatos que implicaban.

El vestido, por lo tanto, asociado a la identificación y diferenciación —individual y colectiva— se convierte en signo y símbolo cultural de los diferentes estatus y roles sociales, substancialmente diferenciados en el siglo XVI. Esta función de la indumentaria con unas estrictas reglas en su utilización

3 Amelia Descalzo, “La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana”. Conferencia impartida en el Museo Nacional del Prado. 22/01/2020.

⁴ José Luis Colomer y Amalia Descalzo, *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014. También, Miguel Herrero García, *Estudios Sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH), 2014a. *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH), 2014b.

llegará hasta el siglo XVIII, donde serán cuestionadas por la Revolución Francesa, en el conjunto del Antiguo Régimen, dando paso al mundo contemporáneo, cuya narración estará fundamentada en la negativa a cualquier tipo de imposición sobre los modos del vestir —aunque sus propuestas tuvieran que esperar aún más de un siglo—.

DESARROLLO

Un bello gesto de majestad real

Así, el siglo XVI ve en el traje y sus usos una codificación de los diferentes elementos de indumentaria mediante la cual configura un lenguaje narrativo al servicio del poder regio que servirá, por un lado, para planificar una imagen de esplendor, y por otro, para diseñar la diferenciación del estatus social, a menudo, como se señala, de forma impositiva. Estos códigos y lenguajes hablaban —y hablan hoy en día— como signos de prestigio y de poder. De esta manera,

(...se) ofrecía la posibilidad, a través del vestido, de cambiar la apariencia, por lo que no era de extrañar que (en) una sociedad dominada por la pasión nobiliaria e impregnada por los ideales caballerescos se recurriera al vestido para ascender estamentalmente y para soñar y sentir con esa imagen externa la fascinación que provocaba adoptar la última moda (Descalzo, 2015: 49).

Esa diferencia entre el ser y el aparentar ser llegará a convertirse en un problema esencial en la identificación social; además, indica el enorme poder del traje para posibilitar el desear-ser-otro, o alcanzar-a-ser-otro. Esa fascinación, esa generación de deseo era y es uno de los elementos fundamentales de la relación entre moda e identidad, y constituye uno de sus poderes fundamentales ya que sirve para proyectar, es decir, para verter la identidad que se desea. De aquí la importancia de crear una imagen adecuada a dicha identidad con la que poder identificar con claridad a la persona, mediante la incorporación de las actitudes y elementos de indumentaria adecuados a cada caso. Esto sucede en la persona del príncipe Felipe: una imagen que será leída como “un bello gesto de majestad real”.

Breves antecedentes

Como vemos, la utilización de los diferentes elementos de indumentaria hay que entenderla bajo diferentes intenciones comunicativas, expositivas, promocionales o identitarias. De aquí que la lectura de la imagen como

concepto y sentido de moda ayude a comprender en un sentido más amplio el valor de la comunicación que se pretende, tanto los elementos de indumentaria escogidos, como los elementos simbólicos que completan la imagen: poses, actitudes, mobiliario, animales, etc. Así, la imagen se crea con “elementos simbólicos y alegóricos para subrayar intenciones de variado signo en los retratados” (Benito, 2004: 165).

Veamos la imagen del entonces príncipe Felipe en 1549; su modelo predecesor fue el establecido por su padre Carlos, formado y educado en el protocolo de Borgoña, conocido por el lujo y la riqueza visual de sus modos. Carlos V va a presentar ante las cortes europeas a su hijo y heredero, vestido y educado en esta misma riqueza borgoñesa. Su decisión de imponer esta etiqueta a la de Castilla —un año antes a la realización del cuadro— se implantaba, por un lado, como una estrategia pedagógica en la formación del joven príncipe, pero fundamentalmente “con el objetivo explícito de mejorar la impresión que su hijo debía causar durante el viaje que debía emprender a través de Italia y de Alemania para reunirse con él, dado que la etiqueta de Borgoña ensalzaba más la persona del soberano que la de Castilla” (Parker, 2010: 90).

Este ensalzamiento de la figura del soberano será el modelo ideológico para seguir en la producción artística a la hora de presentar tanto a Carlos V como al príncipe: una imagen-moda que configura un relato de un alto contenido simbólico y metafórico, de gran riqueza visual que se comunicará portando los más excelentes tejidos, pletórica de lujo y de refinamiento en sus poses.

Una imagen antecedente y prototípica del rey-cortesano es el retrato a cuerpo completo de Carlos V realizado por Tiziano en 1533, en el que aparece, según el catálogo del Museo del Prado, vestido con “el traje con el que fue coronado rey en Lombardía (fig. 1); a su lado, un perro quizá el llamado Sempere” (1985: 695), que, como elemento iconográfico, simbolizará la fidelidad y vendrá a fortalecer el enaltecimiento de la figura real. Es un “retrato de tipo Internacional que presenta al personaje de cuerpo entero o tres cuartos, con gesto altivo recortando su silueta sobre un fondo neutro y oscuro, con ricas vestiduras descritas minuciosamente (...)” (Benito, 2004: 168).

Este retrato internacional es el modelo que seguirá utilizando Tiziano cuando se enfrenta, veintiún años más tarde, a la representación del rey Felipe II como cortesano (fig. 1). Aunque las proporciones en el volumen de las prendas han variado por la evolución propia del gusto en dos décadas, la metáfora del poder se mantiene, especialmente en la presencia de la columna como símbolo visual de Carlos V como pilar del imperio y como referencia alegórica al origen heroico de su dinastía establecida en Hércules. Son poses que ostentan una poderosa presencia, apoyadas por una manifestación de riqueza en las antípodas

de la austeridad: el traje —calzas y jubón— está bordado con hilo de oro sobre tiras de terciopelo y forro de raso de seda.

Contexto

Es en este contexto en el que se sitúa el retrato cortesano como un tipo específico de objeto narrativo de la imagen-moda. El cuadro que nos ocupa fue pintado por el taller de Tiziano hacia 1549-1550 y es copia del retrato pintado por el maestro “del entonces príncipe Felipe en Milán en 1549, al que mostró, según un contemporáneo, con un bello gesto de majestad real”⁵ (fig. 2).



Fig. 1. Imagen comparativa entre los dos modelos de indumentaria con 21 años de diferencia. Tiziano, *El emperador Carlos V con un perro*, 1533, Museo Nacional del Prado (P000409), Madrid; Tiziano, *Felipe II*, 1554, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia.

La transmisión y comunicación de la grandeza del príncipe se realiza mediante la representación de varios códigos. Por un lado, la actitud de la pose se puede englobar dentro de los términos del retrato moralizado aplicado a la época de la Contrarreforma y el Concilio de Trento, como “la representación en

⁵ Museo del Prado (A), [Consultado: 22/03/2024].

un contexto alegórico o realista de (el príncipe), destacando sus hazañas, cualidades éticas y virtudes, para servir de guía desde un dirigismo espiritual cristiano” (Benito, 2004: 166).

Esta es la idea conceptual que rige el contenido semántico que la imagen ha de referir: la construcción de la imagen-moda con la intención de transmitir las “virtudes cristianas y la ejemplar memoria de los retratados, para potenciar un dirigismo espiritual de acuerdo con los ideales de la monarquía católica y la doctrina eclesial” (Benito, 2004: 173). Así, la imagen puede ser leída como “bella” por sus contemporáneos debido a la encarnación de los valores citados en la forma de una presencia magnánima, gallarda, serena y elegante, al tiempo que sobria, grave y altiva combinada con gestos sosegados y livianos.



Fig. 2. El príncipe en 1549 representado en retrato de corte con “un bello gesto de majestad real”: escritura puesta en imagen. Taller de Tiziano, *Felipe II*, 1549-1550. Museo Nacional del Prado (P000452), Madrid.

Las razones para la incorporación de estos valores simbólicos hay que buscarlas —como se señala arriba— en la Contrarreforma. En las fechas de realización de este cuadro, el Concilio de Trento lleva cuatro años estableciendo los nuevos parámetros de la Iglesia Católica como respuesta al auge de la Reforma Protestante del norte de Europa. Felipe II, claro precursor de una Europa unificada bajo una Monarquía Universal guiada por el catolicismo adoptó las medidas del Concilio como guía del modo de ser católico, las cuales implicaban una clara discrepancia respecto a la Europa Protestante: una identidad diferenciada que se va a manifestar, en primer lugar, en los elementos de indumentaria como signos de señalización.

“Los teóricos del Concilio de Trento comenzaron a reflejar en sus tratados ciertas consideraciones sobre la manera de vestir con humildad y decoro” (Kroustallis, 2015: 183), las cuales fueron tomadas como una completa propuesta de estilo que marcaría las tendencias en el vestir de toda una época, y con una enorme repercusión e influencia, tanto en la percepción del mundo hispano por parte de Europa, como en las considerables repercusiones que tuvieron en el resto de las cortes europeas durante más de un siglo⁶. Además, hay que tener en cuenta que:

La legitimación de la corona en la monarquía de España se fundaba sobre la imagen del rey como defensor de la fe católica y promotor de la evangelización de los nuevos mundos. Durante los siglos XVI y XVII el discurso del trono sacro se edificaba sobre arquetipos como los del rey virtuoso y rey santo (Álvarez Osorio, 2017: 55).

Esto es lo que precisamente va a señalar el retrato de Tiziano: la virtud del joven príncipe. Así, en el estilo propuesto por la Contrarreforma se encuentra un aspecto esencial que va a resonar en el conjunto de la indumentaria: decoro, que también podríamos leer como moderación, recato, falta de ostentación o voluptuosidad, unguido de valores éticos y morales —por la virtud de la humildad—; estilo que se hará explícito a través de los distintos tipos de representaciones de su imagen-moda mediante distintos tipos de retratos regios.

Bajo esta perspectiva, parecería lógico calificar de austera a una imagen pública del monarca, marcada por la falta de exageración de elementos decorativos y de la utilización del color negro de manera generalizada; sin embargo, esta valuación aparece más en textos franceses que españoles, como el clásico de François Boucher donde define a la moda española como: “austera

⁶ Para una más detallada descripción de estos eventos, ver en los estudios citados de José Luis Colomer, Amalia Descalzo y Miguel Herrero.

elegancia” (2009: 186); evaluación natural para quien la moda es básicamente francesa y cuya expresión del lujo se percibirá a través de la luz y de la profusión de elementos decorativos, muy alejada de la cultura de los Austrias (se podría hablar de una tendencia extrovertida y otra introvertida, respectivamente). De hecho, es esta enérgica diferenciación en las narrativas nacionales la que se va a intensificar notablemente como una manera de oposición contra enemigos políticos: la moda española será leída como austera, sobria y oscura por las cortes francesas más inclinadas, como decimos, hacia la utilización de numerosos elementos decorativos que a la contención asumida en este modelo del rey.

Por ello, la palabra “austeridad”, demasiado empleada, no expresaría de manera adecuada el sentido de la utilización de la indumentaria y sus modos por la corte de Felipe II: la modestia o el decoro no van a estar en ningún caso exentos del lujo. Se podría hablar de un lujo contenido, “algo así como un espíritu de lujo rígido” (Albizua, 2021: 273), que precisamente marcará la identidad del traje español, diferenciándose con claridad de los modos franceses que se impondrán un siglo después. Este lujo humilde —en apariencia— se manifiesta como decimos, en la falta de pretensión o extroversión, pero utilizando una altísima calidad de textiles —rasos y terciopelos de seda—, la complejidad en los procesos de confección —bordados, encajes, etc.—, así como el empleo de costosísimos materiales —hilo de oro y plata, tintes negros y de diversos colores—, y el amplio volumen de prendas y trajes creados y el empleo de joyas como métodos de cierres, generalmente oro y piedras preciosas.

En este caso en particular el rey está representado “de edad juvenil, con ropilla negra muy ajustada de seda y terciopelo, forrada con piel de cisne”⁷. La edad juvenil es 22 años. El príncipe lleva el jubón negro, que “era la prenda que más específicamente contribuía a dar a la figura la tiesura y el empaque que exigía la moda” (Bernis, 1990: 67). Esta silueta que representa fortaleza, altivez y presencia serena y altiva se realizaba utilizando un jubón estofado: “el jubón se forraba con lienzo o con tafetán, y entre la tela y el forro se ponía un relleno de estopa, lana o algodón” (Bernis, 1990: 68); se trata, pues, de una prenda guateada de tres capas.

La tela exterior está confeccionada mediante franjas verticales alternas de terciopelo y raso de seda, lo que le aporta una riqueza de textura y variaciones sutiles de los matices del negro, ya que el raso aporta brillo y el

⁷ Descrito en el inventario del Guardajoyas de Felipe II: “de edad juvenil, con ropilla negra muy ajustada de seda y terciopelo, forrada con piel de cisne”, en Carmen Bernis, “La moda en la España de Felipe II”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, ed. por Saavedra, Madrid: MNP, 1990, p. 69.

terciopelo absorbe la luz. Además, la piel —pluma— de cisne “asoma por el cuello y los puños, y por las costuras del peto y de los brahones” (Museo del Prado, 1985: 785), aportando —además de confort y abrigo— líneas de luz en un entorno general oscuro. Por último, “lleva jubón interior de fina gamuza blanca, que sale por los puños; rica botonadura de pedrería, y cadena de oro con el Toisón pendiente del cuello” (Museo del Prado, 1985: 785); los botones realizados con diamantes engarzados en oro terminan la decoración mostrando su brillo —moderado— sobre el conjunto de la prenda. Resulta evidente que tanto textiles como el propio oro, así como el proceso de confección son extremadamente caros: un lujo al alcance solo de príncipes; un lujo no ostentoso ya que no abusa del esplendor de los elementos simbólicos de la riqueza, pero en ningún caso austero.

La mitad inferior del cuerpo está más ajustado a la cintura marcando la cadera con las calzas acolchadas y la bragueta que sobresale; aunque no se aprecia en el retrato, llevaría medias ajustadas que se unían a la calza mediante ligas. Esta indumentaria es un claro ejemplo de la potenciación de los elementos masculinos en la figura del rey como portador de fuerza, poder y virilidad: anchos torsos, caderas estrechas y grandes braguetas.

Respecto al resto de elementos simbólicos, está en primer lugar el Toisón que cuelga sobre el pecho con una sencilla cadena de oro: el retratado es una persona de alto rango. Su mano izquierda se apoya sobre una espada como símbolo de defensor del reino. Apoya su mano derecha, con actitud brava, sobre el bufete cubierto de tela carmesí describiendo su función como gobernante. El resto del ambiente alude a la descripción normalizada del retrato internacional: fondo oscuro sobre el que resalta la figura del príncipe; en definitiva, la presencia serena —grave— de una bella magnificencia que será narrada a su vez como manera de comportamiento social. Esta sería, pues, la imagen acorde a la idea del recato de la contrarreforma y al estatus regio, que va a gozar de una enorme divulgación tanto en las formas del traje, como en las maneras de hábito social.

Divulgación del estilo

El siglo XVI es la época histórica que se puede considerar como inicio del concepto actual de globalización (Sloterdijk, 2018). Felipe II mantuvo el primer imperio global de la historia (Parker, 2010) debido a los descubrimientos geográficos que propiciaron la apertura de las rutas comerciales atlánticas con la consecuente independencia del comercio de las rutas orientales y del principal puerto occidental —Venecia—, así como de los problemas derivados del imperio otomano. Esto proporcionó, por un lado, un enorme predominio

político en Europa y ultramar, y por otro, la adquisición de una inmensa riqueza en forma de metales preciosos, especias, y materias primas —entre las que se incluían textiles y tintes—. Como consecuencia, el predominio político como primera potencia europea —global— se manifestará en la estética inherente al modo de entender la indumentaria, de los protocolos y las costumbres en el vestir, influyendo directamente sobre el resto de las cortes europeas y creando una auténtica moda española. Vestir a la española significará vestir a la moda, y por lo tanto significará expresarse con el máximo lujo y esplendor posible. Un ejemplo emblemático será la figura del rey francés Enrique II, que en 1550 vestirá a la española, con prendas fundamentalmente negras (fig. 3).

En este sentido, uno de los elementos de la creación de moda al estilo de la Contrarreforma será la utilización como elemento discursivo “del negro de la vestimenta masculina y femenina (que) va ganando cada vez más protagonismo, al ser considerado símbolo de rigor y seriedad” (Kroustallis, 2015: 183). Esta simbología, aplicada al vestido, será vista como una auténtica marca de identidad del vestido español, asociado no sólo a una moda, sino a una narrativa identitaria nacional. Así lo expresaría Baltasar Castiglione en su obra *El cortesano*, publicado en España en 1528: “querría que (los vestidos) mostrasen el sosiego y la gravedad de la nación española” (1873: 184), indicando también que el negro proporciona más atractivo que cualquier otro color a las prendas de vestir y que, en su defecto, se debería utilizar, como mínimo, un color oscuro. Lo español asociado al color negro quedó incorporado al relato identitario como un modo de ser y de estar: honestidad, sobriedad, discreción y formalidad.

El origen simbólico de este color, no obstante, se remonta a casi un siglo atrás, en la corte del ducado de Borgoña, cuando fue adoptado por Felipe el Bueno, III Duque de Borgoña: su padre, Juan sin Miedo, fue asesinado en 1419, y el duque adoptó el color negro en sus trajes como luto. Colomer describe cómo:

su atuendo negro cobró una connotación religiosa, quedando así asociado a la orden caballerescas que él mismo creó en 1430 para defender la fe y promover la cruzada contra el infiel. De este modo el negro pasó a adquirir un carácter más grave si cabe, convirtiéndose en sinónimo de piedad cristiana (2014: 77-78).

Así, la utilización de este color quedó asociada a la representación del Rey Católico; Carlos V, al adoptar el protocolo de la corte borgoñesa, asumió también el negro como elemento consustancial al traje de los Austrias españoles. En este sentido, “los Habsburgo convirtieron la ropa negra y el

Toisón de Oro en una especie de uniforme de la monarquía, prolongando el predominio internacional de dicho color durante casi dos centurias” (Colomer y Descalzo, 2014: 78). El color negro se convirtió en un elemento simbólico esencial para la representación de estos valores —la moderación, la seriedad y la modestia—, llevando a la práctica los valores católicos que permearon a la indumentaria de un amplísimo abanico de estamentos sociales tanto civiles como religiosos, tanto masculinos como femeninos.

Un factor importante, además, unido también al traje, es el hecho de que la utilización del color negro no se debía exclusivamente a su valor simbólico y moral; también convergieron factores económicos y sociopolíticos: el monopolio español del tinte. No cabe duda de que el predominio español en este Nuevo Mundo fue ostensible al abrir las nuevas rutas comerciales que aportaron una importantísima riqueza a la corona que desembarcaba en Sevilla.

Un caso que viene a corroborar la importancia de las narrativas asociadas se refiere precisamente a este tinte. Una de las especies colorantes más importantes fue la que se extraía de la madera de un árbol de la especie *Haematoxylon*. El reinado de Felipe II monopolizó la extracción y producción de esta madera —ya utilizada por los aztecas en la época precolombina—, a la que se apellidaría *Campechianum* debido al nombre de la bahía de la península del Yucatán donde los barcos españoles atracaban y cargaban esta madera para ser transportada. Hay que señalar que la producción y exportación del palo de Campeche se ha mantenido incluso después de la producción de tintes derivados de las anilinas, hasta los albores del siglo XXI, conviviendo incluso con la producción industrial de tintes químicos obtenidos de las anilinas⁸.

Este tinte tenía una elevada saturación de color y una alta capacidad de permanencia y perdurabilidad; además, el palo de Campeche era muy persistente en el negro, produciendo tinciones en seda, lana y algodón de gran durabilidad y fijación del tono. El monopolio de dicho tinte hizo que las rutas comerciales fueran secreto de estado, y baste señalar que fue tan codiciado que ingleses, franceses, holandeses y portugueses rivalizaron con los españoles por establecer plantaciones coloniales de esta madera. Como consecuencia de esta competencia, las plantaciones de *Haematoxylon* se extendieron hacia Brasil y la especie pasó a llamarse *Haematoxylon Brasiletto*, es decir, el palo de Brasil, más conocido hoy en día que el propio palo de Campeche.

⁸Para una mayor extensión sobre el concepto del color en referencia a su descubrimiento y utilización: Philip Ball, *La invención del color*.



Fig. 3. Enrique II, rey de Francia en 1550 vistiendo “a la española”, François Clouet, *Enrique II Rey de Francia*, 1550-60, Museo del Louvre (INV 3259), Paris.

Junto con el comercio de los tintes, también la producción textil da testimonio de la potencia industrial española. En estos momentos, España es

uno de los importantes centros creadores de prendas de indumentaria, lo cual significa que desarrolla una importante producción textil, llegando a exportar sus productos a Europa. Esta producción data de los tiempos de los Reyes Católicos —especialmente con el mercado de la lana que continuó muy activa durante todo el siglo XVI—. Además, se mantenían fábricas de seda en Granada, Sevilla, Murcia, Valencia y Toledo; fábricas de paños de lana en Medina del Campo, Segovia, Burgos, Santander y Granada; los telares de pasamanería alcanzarán en 1663, sólo en Toledo, los 7000 telares —recordemos que esta importante industria textil se mantendrá hasta la globalización de los mercados en el siglo XX—.

En esta línea, algunos de los textiles se hicieron famosos, como los paños segovianos —las bayetas y el limiste— para hacer capas, vestidos y forros, afirmándose que incluso “Enrique VIII guardaba, entre las preciadas galas de su guardarropa, un vestido de paño segoviano” (Albizua, 2021: 279). Otros géneros de punto difundidos por Europa son los puntos de España (Dalmau, 1947: 270), encajes policromados de oro y plata, sombreros segovianos, bonetes de Toledo, talabartes cordobeses o el ferreruelo, que se pone de moda también en la corte de Francia; de hecho, la fama de los sastres españoles pervivió durante todo el Barroco⁹.

Además, uno de los primeros libros sobre indumentaria, el de Enea Vico de 1540, dedicaba al traje español un lugar preponderante, y las primeras ediciones de libros de patronaje y sastrería se imprimieron en España: son obras de Juan de Alcega en 1580, Francisco de la Rocha Burguen en 1618 y Martín de Andújar en 1640. Estos datos —estilo, producción textil, patronaje y confección— vienen a mostrar el importantísimo lugar que ocupaba la moda española en el siglo XVI; su influencia se desarrolló ampliamente mediante la divulgación de una narrativa acorde al *modus* de una imagen fundamentada en los principios morales e ideológicos de la Contrarreforma y al predominio político que se desarrollaría a partir de la segunda mitad del siglo y que duraría hasta bien avanzado el siglo XVII. Esto explicaría por qué el *habitus* español fue tan imitado: fue exportado.

Estilo y variaciones: Lucas de Heere

Esto mismo va a ocurrir en lo referente al retrato de Felipe II de 1549. Se puede afirmar que este se configura como una imagen-moda icónica, inspirada por los parámetros de la Contrarreforma. En él, la gravedad del traje

⁹ Especialmente significativa en este sentido es la interpretación de historiadores franceses de reconocimiento, como François Boucher, en su *Historia del traje*.

cuya pretendida austeridad se circunscribe a la re-presentación ideal de la virtud del príncipe católico, es insuflada por el espíritu delimitador del Concilio en un momento de clara influencia de la corte española sobre las europeas; icono que será leído como marco de referencia de lo español en palabras de Castiglione. Imagen del monarca que comunicaba tanto valores políticos como morales, claramente legibles por su destinataria: fue enviado en 1553 a su prometida María Tudor, reina de Inglaterra.

Como modelo prototípico fue utilizado según las demandas del momento contribuyendo a su difusión, como lo demuestran las numerosas copias que se conocen de este mismo retrato; de hecho y según la información del Museo del Prado, éste es:

réplica del pintado en Milán en 1549; existen réplicas en la Galería Corsini y en el Palazzo Brignole (Génova). (...) Se conservan copias de este retrato en el Palazzo Rosso (Génova), Hampton Court (Londres y en el Palazzo Barberini (Roma)¹⁰.

Las diferentes obras consecutivas pueden ser consideradas como múltiples de los modelos originales, ya que la utilización de calcos para trasladar la efigie de la persona era una práctica habitual en los talleres con una alta producción de cuadros. Puede comprobarse yuxtaponiendo comparativamente varios de ellos, por ejemplo, el retrato de Felipe de 1549 y el que le hiciera también Tiziano de cuerpo entero cinco años más tarde —en 1554— vestido con traje de corte (fig. 4): en ambos la cabeza coincide de manera idéntica.

En esta imagen (fig. 4) se comprueba cómo las siluetas de la indumentaria cambian conforme a la evolución de la moda: “la ajustada ropilla negra que ya hemos descrito quedaría por debajo sobre la que se superpondrían “las “ropas”, con sus vueltas de piel y sus gruesas mangas hinchadas en la parte alta (...)” (Bernis, 1990: 75), las amplísimas mangas del traje dorado en el que la ropilla que cae por encima del hombro, rememorando el modelo de Carlos V con media capa y pelliza —mencionado arriba— y que estaba a punto de pasar de moda (Bernis, 1990). Nótese cómo el mismo espadín de corte, que en nuestro retrato porta en la mano izquierda, ahora descansa atado con el tahalí en la cintura del jubón; al mismo tiempo en esa mano lleva unos guantes, probablemente de cabritilla, muy delicados y suaves. Ahora, en vez de apoyar de manera gallarda la mano sobre el bufete carmesí ribeteado de oro —como

¹⁰ Museo del Prado (B), [Consulta: 07/10/2022].

signo de autoridad y gobierno—, toma con su mano derecha una daga o espadín más pequeño que el anterior, como símbolo del guerrero defensor del reino.

Estas son pequeñas variaciones que modificaban compositivamente la imagen, pero que básicamente respondían a la representación del príncipe con los símbolos de su posición, ajustando elementos de indumentaria y de mobiliario necesarios que se van alternando en función de cada retrato encargado, pero sin alejarse del relato que hemos descrito. Por ejemplo, la cadena del Toisón es más amplia en el retrato de cortesano, lo cual viene a redundar en una imagen no tan modesta o contra-reformista, propia de un príncipe que heredará todo un imperio.

Entre todas estas variaciones, es de notar que, en lo referente a la forma del retrato en sí, la efigie de Felipe no sufre apenas variación, como muestra la superposición de ambos cuadros (fig. 4), a pesar de existir cinco años entre ambos retratos, y sería razonable pensar que la fisonomía del retratado hubiera sufrido cambios. Este hecho también se puede apreciar si se comparan ambos retratos con el realizado por Tiziano en 1551, del príncipe vestido con armadura (Museo del Prado, P000411), (fig. 10). Esto indica que, con toda probabilidad, se utilizó un retrato modelo —el elaborado en 1549 en Milán— para la adecuación a estas diferentes creaciones de imágenes del príncipe, práctica habitual —como hemos señalado— en los talleres artísticos, máxime la enorme producción del taller de Tiziano.

La utilización de un retrato-modelo sirvió como referencia para realizar lo que se puede denominar familias de retratos, dada la multiplicidad de las imágenes del rey en función de las demandas regias; esto también sucede con otro caso singular en los retratos de la efigie de Felipe II: el atribuido a Lucas de Heere (fig. 5).

Las dataciones y atribuciones de esta tabla están sin determinar del todo. Según el Museo del Prado:

Para su identificación tan sólo contaron con el apoyo del estilo, la edad del retratado y su vestuario. También hicieron mención a una carta del cardenal Granvela de noviembre de 1553 en la que manifestaba: "(El) retrato del príncipe nuestro señor que Lucas tiene entre manos, en tabla y de gran tamaño (...) del que todavía no ha realizado más que la cabeza". Ambos autores (Allende Salazar y Sánchez Cantón) supusieron que su autor no llegó a acabarlo y que la tabla acabó cortándose hasta su actual tamaño (1985: 176).

Además:

Ante la falta de más datos sobre esta obra podemos conjeturar, como en otras pinturas de este tipo, que sirviera como estudio para obras mayores. Así, el

pintor podía, sin la presencia del modelo, llevar a cabo los demás elementos del retrato: traje, escenario, decorado, etc., guardando una imagen fiel del rostro. Esta serviría para mantener la "tipología facial" de los Austrias que tan a menudo han resaltado diversos historiadores, creándose lo que podríamos llamar una "iconografía de la majestad real" (1985: 176).



Fig. 4. Fotomontaje: Identidad formal en la fisionomía del retrato y variación de la silueta por el vestido. Tiziano, *Felipe II*, 1554, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, (fragmento) y Taller de Tiziano, *Felipe II*, 1549-1550, Museo Nacional del Prado (P000452), Madrid.

Se puede afirmar que así fue: existen varios retratos que claramente confirman este hecho y que, con mucha probabilidad, se han realizado teniendo esta tabla como modelo. El primero perteneciente a una colección privada de Toledo¹¹, y el segundo perteneciente a la Colección BBVA (fig. 6). En ambos retratos el rey aparece vestido con ropilla semejante al modelo anterior de Tiziano. Otro retrato es el de la colección del Museo Lázaro Galdiano (nº Inventario: 02154) atribuido a Jooris van der Straaten (fig. 7), en el que el monarca aparece vestido con armadura negra. En los tres casos es sintomático que el rey se represente con la misma fisonomía y el mismo diseño de la lechuguilla.

Relacionando el cuadro de la colección particular de Toledo con el de la colección BBVA, las variaciones en las poses de las manos siguen el mismo prototipo que en el anterior de Tiziano. En la obra de Toledo la mano derecha del rey porta unos guantes y la mano izquierda descansa sobre el bufete; en la imagen de la colección BBVA, su mano derecha se apoya en la cadera. La ropilla negra sigue el mismo prototipo que en primer cuadro de Tiziano (fig.2) con algunas variaciones en su diseño, especialmente en las mangas, que en el caso de la colección privada son negras, y en el caso de la colección BBVA las mangas cortas permiten ver las mangas doradas y blancas del jubón. Otra diferencia entre ambos es la ausencia del toisón de oro en el retrato de la colección privada mientras que en la obra del BBVA mantiene una cadena de oro —que es la que se puede apreciar hoy en día en las colecciones del Palacio Real—, y que ya se encuentra representada en el retrato con armadura citado anteriormente.

En el caso del retrato del Museo Lázaro Galdiano (fig. 7), aparece el mismo busto del rey vestido con armadura. En este, tanto el diseño de las entradas del cabello, como las posiciones de los demás elementos del rostro, así como de la lechuguilla, nos remiten directamente al modelo de Heere.

Fisionomía e indumentaria

Teniendo la fecha del cardenal Granvela por cierta, habrían transcurrido cuatro años entre el retrato de Tiziano y este de Heere, margen de tiempo que se puede apreciar en dos aspectos: fisionomía, e indumentaria.

Por un lado, el retrato que Tiziano hizo del entonces príncipe en 1549 muestra una perspectiva de tres cuartos marcando una pose grave, un tanto

¹¹ Esta obra puede ser consultada en: *La moda española en el Siglo de Oro*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Santa Cruz, Toledo, Junta de Castilla la Mancha, 2015, p. 102.

severa o seria, con el ceño un poco fruncido y con un ángulo de visión respecto al observador por encima, como ensimismado o ausente, con una clara intención de distanciamiento y un posicionamiento aséptico, como descendiente del antiguo héroe: Tiziano idealiza la figura del príncipe.



Fig. 5. Retrato de Felipe II —atribuido a Lucas de Heere—, modelo a partir del cual se realizaron los cuadros posteriores. Lucas de Heere (atribuido), *Felipe II*, 1550, Museo del Prado (P001949), Madrid.



Fig. 6. Retrato completo de Felipe II siguiendo el modelo internacional y al retrato previo de Heere. Círculo de Alonso Sánchez Coello, (posible atribución a Lucas de Heere), Felipe II, hacia 1565, Colección BBVA (No inv. P01495), ©COLECCIÓN BBVA©DAVID MECHA RODRÍGUEZ.



Fig. 7. Felipe II, con armadura con rostro basado en el modelo de Heere. Jooris van der Straaten (atribuido), *Felipe II*, hacia 1560-70, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

No es la única vez que lo hace: en 1554 pintará a Felipe como Adonis en *Venus y Adonis* (Museo del Prado, P000422). Además, está claro que Tiziano utilizó el primer retrato como modelo para la realización de su propuesta como

cortesano de 1554, lo cual significa que este corresponde a la apariencia del príncipe en 1549, ya de por sí idealizada, y no a su edad real. Mientras, Lucas de Heere —dando por cierta su atribución y la carta de Granvela— retrata al monarca en 1553 —el rey tendría 26 años— con unas señas fisionómicas un tanto distintas: con una visión más nórdica, la imagen del monarca se acercaría al retrato con más realismo, en el que no disimularía tanto las entradas o la abundancia del pelo, con un color rubio oscuro más suave, menos dorado.

Además, si la perspectiva del retrato de 1549 marca una distancia debido a la altivez provocada por la colocación de un punto de vista más elevado que el nuestro, el segundo compone el retrato mediante un punto de vista inferior, en el que el monarca mira al espectador ligeramente hacia arriba, existiendo una inclinación del busto de unos 30° en relación con el retrato primero de Felipe (fig. 8). La sensación que transmite es de una mayor cercanía y menor altivez, con lo que ese gesto de majestad en parte se pierde: es más el retrato de un caballero al que reconocemos como rey por su fisionomía. Así, el retratado se nos muestra más presente y cercano al dirigir su mirada hacia el espectador. En otras palabras: Tiziano crea a la figura regia y Heere retrata a la persona.

Los elementos de la indumentaria representados son de gran importancia para intentar situar temporalmente la imagen. Estos, al estar determinados por la variabilidad de las tendencias, hacen que sus cambios de diseño ayuden a situar el contexto histórico al que pertenecen; aquí la lechuguilla resulta fundamental.

En estos casos las dos lechuguillas marcan una diferencia bastante significativa. En el cuadro de Tiziano, la salida del cuello de la camisa sale con las ligeras ondulaciones propias de la lechuguilla, correspondiente a una época inicial en el desarrollo de esta prenda; el cuadro de Heere muestra ese mismo cuello con una mayor profusión de ribetes ondulados, propios de una transición de la década de los 50 y que cada vez serán más pronunciados y decorados, alcanzando su máximo esplendor durante el reinado de Felipe III, como las grandes gorgueras del cuello.

Esta variación en el diseño en el volumen y las ondulaciones guarda una gran similitud —por ejemplo— con la del retrato del rey en la batalla de San Quintín de Antonio Moro en 1560, en el que, además, esta lechuguilla muestra encajes bordados más elaborados en las puntas (fig. 9). Además, si analizamos la evolución de esta prenda tan particular, vemos que ese volumen y el aumento de ondas van a ir, como decimos, aumentando. Sin duda un ejemplo muy esclarecedor es el retrato que Sofonisba Anguisola realizó del Rey en 1565, en el que esta lechuguilla posee mucho más volumen y luce una rica y abundante

decoración de encaje (Museo del Prado, P001036), la cual se aleja considerablemente del diseño anterior.



Fig. 8. Comparativa de la pose y la fisonomía mediante imagen especular: persona vs figura regia. Lucas de Heere (atribuido), *Felipe II*, 1550, Museo del Prado (P001949), Madrid, Imagen invertida; Taller de Tiziano, *Felipe II*, 1549-1550, Museo Nacional del Prado (P000452), Madrid, (fragmento).

Esto significaría que el retrato de Heere representaría al monarca en torno a la década de 1550, más cerca de 1555-1560, y que, por lo tanto, el rey tendría entre veintiocho y treinta y tres años, dato que coincide aproximadamente con la catalogación del Museo Lázaro Galdiano (Camps, 1948-1950).

Por otro lado, y como se señalaba antes, también el jubón como elemento de la indumentaria que se repite aproximadamente siete años más tarde presenta un diseño similar, con unos textiles similares, de entre los que destacan la piel de cisne saliendo por el cuello y los botones de oro que varían ligeramente en su diseño, aunque poseen la misma colocación sobre la prenda. Es decir, este vestido fue extensamente utilizado en estas décadas, pudiendo ser considerado como una prenda icónica asociada a la imagen regia, y que, por lo tanto, se extendería a otros estamentos sociales que imitarían el gusto regio sin

alcanzar o igualar nunca la riqueza ni la gravedad de la imagen del monarca. Estos jubones negros con diferentes diseños aparecen también en otros retratos, como por ejemplo el que hiciera Antonio Moro del rey fechado en 1555-58 (P002118) o el mismo autorretrato de Antonio Moro ejerciendo su oficio de pintor (*Autorretrato*, 1558. Galería de los Uffizzi, Florencia), que viste el mismo diseño, más humilde por la ausencia de los costosísimos elementos decorativos como la piel de cisne o las joyas, lo cual supone un excelente ejemplo de diferenciación social por el empleo de la indumentaria.

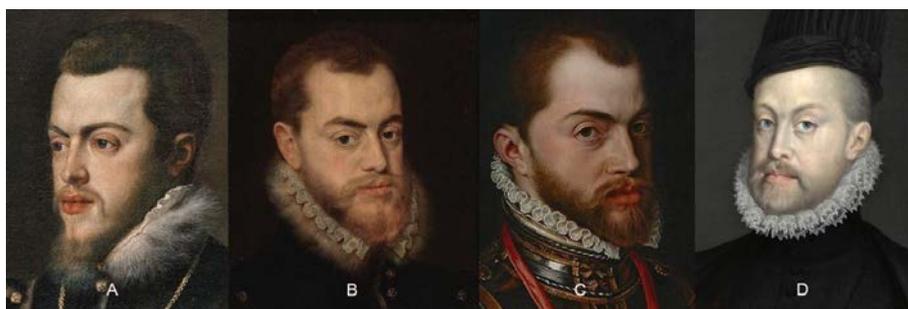


Fig. 9. Comparativa de la evolución en el diseño de los cuellos en los retratos. A:1549; B: 1553; C: 1560 y D: 1565. A: Taller de Tiziano, *Felipe II*, 1549-1550, Museo Nacional del Prado (P000452), Madrid, (fragmento). B: Lucas de Heere (atribuido), *Felipe II*, 1550, Museo del Prado (P001949), Madrid. C: Antonio Moro, *Felipe II en la jornada de San Quintín*, 1560, Patrimonio Nacional, Monasterio de San Lorenzo del Escorial (fragmento). D: Sofonisba Anguissola, *Felipe II*, 1565, Museo Nacional del Prado, Madrid (P001036) (fragmento).

Además, Carmen Bernis, tomando la descripción del guardajoyas mencionado arriba, indica que “Las mangas (del jubón, (fig. 1)) que engrosan la silueta de los brazos y se hincha en su parte superior, representan la fase final de un modelo que había conocido gran boga en la primera mitad del siglo, pero pasa de moda antes de 1560” (1990:75). Este dato viene a corroborar la utilización de la imagen prototípica creada a inicios de 1550 por Tiziano y taller, como modelo ideológico que durante toda esta década se va a utilizar, de manera clara en los tres retratos mencionados que pueden ser atribuidos a Heere, ya que el diseño de los brahones de los hombros se hace menos prominente, ayudando a centrar dicha datación en las fechas citadas.

CONCLUSIONES

Si con los retratos estudiados se comprueba la utilización de copias y su adaptabilidad a las demandas por medio de reproducciones que siguen los patrones del retrato internacional, se pueden establecer también ciertos

comportamientos que se repiten en el tiempo en referencia a ciertos elementos de indumentaria como son las joyas y en nuestro caso particular la ropilla negra ajustada que lleva el príncipe, y que ayudará a crear una narrativa identitaria de la imagen del entonces príncipe a través de la moda y de las actitudes y modos de comportamientos que genera, con la intención de potenciar la representación simbólica de los rasgos regios como la majestad.

Ese bello gesto de majestad real, como se ha visto, será una de las imágenes prototípicas de la representación áulica de los Austrias españoles y que se verá divulgada en la década de 1550, y que constituye la creación en imagen del lenguaje político. Además, la utilización habitual de retratos-modelo sentaban el origen de las múltiples variaciones en función de las demandas de los retratos regios en los que se aprecian las variaciones de gestos, poses, atuendos y mobiliario. En estas variaciones, los elementos de indumentaria, tales como la lechuguilla, sirven para situar contextual e históricamente a la persona retratada; al mismo tiempo se puede diferenciar entre una visión idealizada de la persona de otra más realista y detallista, correspondientes a visiones claramente diferenciadas entre el taller de Tiziano y los pintores de origen nórdico, como Antonio Moro o Lucas de Heere (fig. 10). Estos retratos iniciales pueden servir para establecer familias o retratos descendientes de un modelo previo, como es el caso de Tiziano y taller de 1549, y el atribuido a Heere de 1553.

La multiplicación ayuda a la difusión de la moda en la que la ropilla negra figura como una prenda icónica ampliamente repetida. Además, entre toda la multiplicación de imágenes, la del rey aparece cargada de los elementos de riqueza propios de su condición, sentando una clara diferencia de estatus y posicionándolo metafóricamente como emblema del imperio español y de su predominio político en Europa. Predominio y divulgación que van de la mano y que tienen como uno de los enclaves comunes en la producción de moda netamente española —materiales, tintes, patronaje, etc.—.

Estos elementos de indumentaria constituyen principios de ayuda para la datación histórica de las obras, ya que indican variaciones de estilo y gusto comprobables y asimilables a décadas concretas en su evolución como prendas emblemáticas. La comparación de esta prenda particular —lechuguilla— entre estas familias de retratos puede ayudar a datar su creación y genealogía, ayudando a comprender en mayor profundidad la enorme producción de imágenes regias de la década de 1550.

Por último, el empleo de los más finos y ricos materiales textiles, así como de las materias tintóreas, el diseño de la decoración de las ropillas y los jubones, el empleo de abotonaduras y cierres de pedrería con oro, así como el conjunto de los elementos simbólicos del poder regio, hacen que el concepto de

austeridad aplicado a la imagen de Felipe II carezca de validez y resulte inadecuado para explicar la riquísima vestimenta utilizada por los príncipes y reyes austríacos durante esta época, y por extensión, el relato institucional de toda la monarquía.

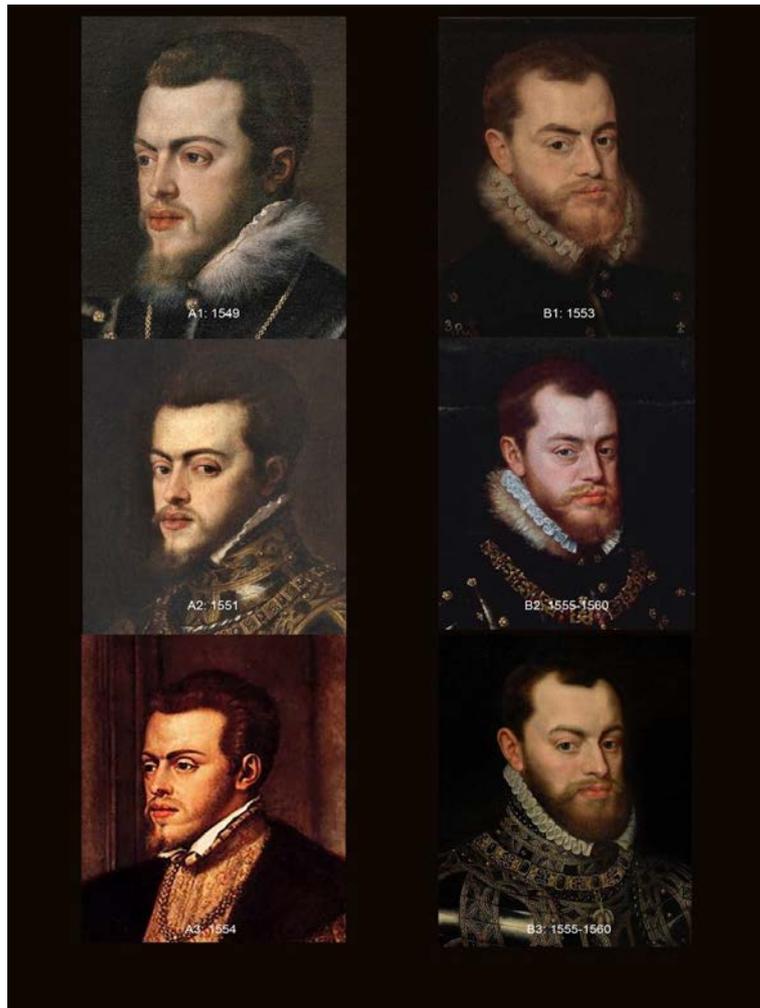


Fig. 10. Imágenes comparativas de la multiplicidad del retrato a partir de un modelo inicial: A: Tiziano y B: Heere. Genealogía de familias de imágenes. A1: Taller de Tiziano, *Felipe II*, 1549-1550, Museo Nacional del Prado, Madrid (P000452), (fragmento). A2: Tiziano, *Felipe II*, 1551, Museo Nacional del Prado, Madrid (P000411), (fragmento). A3: Tiziano, *Felipe II*, 1554, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florencia (fragmento). B1: Lucas de Heere (atribuido), *Felipe II*, 1550, Museo del Prado, Madrid (P001949). B2: Círculo de Alonso Sánchez Coello, (posible atribución a Lucas de Heere), *Felipe II*, hacia 1565, Colección BBVA© (No inv. P01495). B3: Jooris van der Straaten (atribuido), *Felipe II*, hacia 1560-70, Museo Lázaro Galdiano, Madrid (fragmento).

El ideario moral de la Contrarreforma va a apoyar dicho relato, constituyéndose en el concepto fundacional del lenguaje comunicativo de los retratos internacionales de los monarcas españoles; lenguaje que se va a desplegar como un guion narrativo manifiesto en la representación de la figura del rey, mediante la indumentaria y la pose, comunicando los valores políticos y religiosos acordes a la visión moral católica de las décadas de 1540 a 1560. Un relato regio que franqueó las fronteras nacionales para convertirse tanto en una imagen a imitar como en seña identitaria de lo que se vio como signo de lo español.



Bibliografía

- Albízua, Enriqueta, “El traje en España: un rápido recorrido a lo largo de su historia”, en: *Breve historia del traje y la moda*, James Laver, Ensayos de Arte Cátedra (ed.), Madrid, 2021, pp. 245-310.
- Álvarez Ossorio, Antonio, ““¡Quiéren los españoles definir!” La Inmaculada Concepción y la Monarquía de España durante el siglo XVII”, en *Intacta María. Política y Religiosidad en la España Barroca*, González Tornel (ed.), Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes, Valencia, 2017, pp. 55-73.
- Ball, Philip. *La invención del color*. Madrid, Turner, 2010.
- Benito, Fernando, “El retrato moralizado en España: Contrarreforma e influencia del retrato como género”, en *El retrato*, Fundación amigos del Museo del Prado (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 165-174.
- Bernis, Carmen, “La moda en la España de Felipe II”, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo Nacional del Prado (ed.), Madrid, Saavedra, 1990, pp. 65-111.
- Boucher, François, *Historia del traje en occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- Camps, Emilio, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano 1948-1950*, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, 1948-1950.

- Castiglione, Baltasar, *El cortesano*, Madrid, edición de Librería de los bibliófilos, 181, 1873.
- Colomer, José Luis y Descalzo, Amalia, *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2014.
- Dalmau, Rafael y Soler, José María, *Historia del traje*, Barcelona, Librería Dalmau, 1947.
- Descalzo, Amalia, “La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana”, (vídeo), en Museo Nacional del Prado (coord.), <https://www.museodelprado.es>, <https://www.youtube.com/watch?v=IKiS4eMtgs&feature=emb_logo> [consulta: 25/02/2022].
- Descalzo, Amalia, “La moda en tiempos de Miguel de Cervantes”, en *La moda española en el Siglo de Oro, (Museo de Santa Cruz, 25 de Marzo-14 de Junio de 2015)*, Toledo, Consejería de Educación Cultura y Deportes: Fundación de Cultura y Deporte, 2015, pp. 47-64.
- Herrero García, Miguel, *Estudios Sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH), 2014a.
- Herrero García, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica (CEEH), 2014b.
- Kroustallis, Stefanos, “Tintes y colorantes naturales en las técnicas textiles (s. XV-XVII)”, en *La moda española en el Siglo de Oro, (Museo de Santa Cruz, 25 de Marzo-14 de Junio de 2015)*, Toledo, Consejería de Educación Cultura y Deportes: Fundación de Cultura y Deporte, 2015, pp. 175-185.
- Museo del Prado (A), <https://www.museodelprado.es>, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/7249afc2-e80c-4e47-8dba-0dda1758a9aa?searchMeta=felipe%20ii>> [Consulta: 22/03/2022].
- Museo del Prado (B), <https://www.museodelprado.es>, <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/e5a31411-74f4-473c-bcde-21a060c1d371?searchMeta=heere>> [consulta: 07/03/2022]
- Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, Madrid, edición de Mateo Cromo SA, 1985.
- Parker, Geoffrey, *Felipe II. La biografía definitiva*, Barcelona, Planeta, 4ª ed., 2010.

Schicciarino, Nicola, *El vestido habla. Consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen, 2012.
Sloterdijk, Peter, *Esferas III*, Madrid, Siruela, 4ª ed., 2018.