

Manuel Parada López de Corselas  
Alma Mater Studiorum Università di Bologna  
Instituto Catalán de Arqueología Clásica  
Universidad Complutense de Madrid

manu\_pl86@hotmail.com

# / Moda italiana del Trecento al Cinquecento: características generales y confluencias hispanas

---

**Resumen:**

Presentamos una panorámica general de las principales características y novedades de la moda italiana desde el Trecento al Cinquecento a partir de fuentes escritas y pictóricas. Asimismo, nos detendremos en algunos casos de confluencias con la moda española del periodo.

---

**Palabras clave:**

Trecento, Quattrocento, Cinquecento, Italia, España.

---

**Abstract:**

This article offers a general review of the main characteristics and innovations of Italian mode from Trecento to Cinquecento. Our approach is based on the study of literary and pictorial fonts, with a special regard to the confluences between Italian and Spanish mode of the period.

---

**Key Words:**

Trecento, Quattrocento, Cinquecento, Italy, Spain

## Introducción

En uno de los libros de cabecera para la historia de la moda, la ya clásica obra de François Boucher *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours* (París, 1965), se establece una neta diferenciación en la indumentaria europea en el arco cronológico que abarca desde mediados del s. XIV hasta h. 1520 y se señala Italia como motor fundamental del cambio<sup>1</sup>. A nivel puramente formal, la aportación más significativa de dicho periodo es la aparición del traje corto masculino y, con él, la diferenciación entre moda masculina y moda femenina que llega hasta nuestros días. No obstante, son muchos los factores que formaron parte de periodo tan rico y complejo en las artes en general como en la moda en particular. En esta contribución, de carácter puramente superficial y ensayístico, trataremos de aportar ideas generales sobre el periodo, prestando especial atención a las novedades que aportan algunas ciudades italianas y sus confluencias con la cultura española, que finalmente impondrá su moda a partir del afianzamiento de la Monarquía Hispánica como potencia hegemónica. En estas páginas no deseamos limitarnos a cuestiones de historia de la moda, sino que trataremos de conectar con asuntos que afectan a la historia del arte en su más amplio sentido.

**Fig. 1. Giotto. El homenaje de un hombre sencillo**

## Factores socio-económicos y legislación suntuaria

En Italia, desde al menos el s. XIII y con especial fuerza en el Trecento y el Quattrocento, prolifera la llamada legislación suntuaria. La bonanza económica de la emergente burguesía resultado del progresivo auge de las ciudades frente al modelo feudal supuso, si no una mayor permeabilidad social *de facto*, al menos sí en lo que respecta a las apariencias, fundamentalmente en la forma de vida y en el vestir. En consecuencia, un nuevo ordenamiento jurídico era necesario para evitar la confusión entre nobles y plebeyos, puesto que las altas jerarquías no estaban dispuestas a semejante alteración del orden estamental. Se trata de un fenómeno eminentemente urbano, debido no sólo al mayor desarrollo comercial y económico en dicho ámbito, sino también a su creciente población, en la que el anonimato contribuía a mayores confusiones. El fenómeno de la legislación suntuaria de tal periodo en Italia no se debe, por tanto, a eventuales necesidades de reducción del gasto frente a una situación de crisis –como podría suceder más tarde en



**Fig. 2. Giotto. La donación de la capa**

la España de Felipe IV–, sino a todo lo contrario, al origen de una sociedad pre-moderna cuyos canales de acceso a la riqueza y a una vida acomodada estaban abriéndose a capas cada vez mayores de población.

La documentación sobre legislación suntuaria es especialmente rica en núcleos como Bolonia y otras ciudades de la actual Emilia-Romagna<sup>2</sup>. En ella se regulan tanto las prendas como los complementos y se limitan especialmente el uso de oro y perlas. Las restricciones afectan por lo general a materiales textiles ricos, como la seda, a ciertos colores y a la longitud de los retales y de los vestidos. En ocasiones, para burlar dicho ordenamiento, la población recurría a fantasiosas vestimentas en las que se combinaban bandas de poca anchura de los más variados materiales y tejidos, de modo que los ejecutores de la ley tenían serias dificultades a



**Fig. 3. Giotto. La renuncia a los bienes paternos de san Francisco**

a las pompas mundanas rechazando la herencia paterna por medio del gesto de desnudarse públicamente; a continuación, es la Iglesia quien protege al santo y lo acoge en su seno a través de un obispo que cubre el cuerpo desnudo con su capa. Contrariamente al texto de la *Leyenda Mayor*, Giotto muestra cómo el padre, para recuperar a su hijo, parece querer devolverle las prendas, que sostiene con el brazo izquierdo, pero un jurista que actúa como testigo le retiene por la mano derecha. Asimismo, la pintura de Asís enfatiza la riqueza del padre por medio de su vestimenta dorada —como la capa de *La donación*— y ofrece otros datos interesantes desde el punto de vista de la moda; por ejemplo, la atemporalidad de la moda eclesiástica —aunque con pormenores propios del momento, como la mitra muy corta—, la indiferenciación medieval de la vestimenta femenina, masculina e infantil —todos portan vestidos amplios y largos muy semejantes, en este caso no se regis-



**Fig. 4 San Francisco de Montefalco**

la hora de identificar las infracciones. Tales realidades insisten en la idea de la diferenciación por medio del vestido y los complementos como constante histórica. Recordemos a este respecto que *El Quijote*, obra que inaugura la novela moderna y que fue un referente para toda Europa, comienza precisamente reafirmando el tópico de la alimentación y la vestimenta como rasgos externos diferenciales fundamentales<sup>3</sup>. Hoy en día en el mundo desarrollado resulta difícil imaginar la importancia simbólica y el altísimo precio de la indumentaria en época medieval y moderna<sup>4</sup>; pero en tales periodos no pasaría inadvertida la fuerza expresiva de acciones como tres acontecimientos tomados de la vida de san Francisco y representados por Giotto en la Basílica Superior de Asís (h. 1295-1299). *El homenaje de un hombre sencillo*<sup>5</sup> [fig. 1], *La donación de la capa*<sup>6</sup> [fig. 2], que supera el gesto de san Martín y, especialmente *La renuncia a los bienes terrenos o paternos de san Francisco*<sup>7</sup> [fig. 3]. Giotto supo captar el dramatismo de esta última la escena: Francisco, hijo del rico comerciante de telas Pietro di Bernardone, renuncia



**Fig. 5. Ambrogio Lorenzetti, Los efectos del buen gobierno (detalle).**

tra aún el traje corto masculino— y la identificación del jurista, reconocible por su traje talar con bonete y forrado de martas cibelinas o armiños. Apréciense algunas diferencias y continuidades en el mismo asunto pintado por Benozzo Gozzoli en San Francisco de Montefalco más de siglo y medio después (1452) [fig. 4].

Legislación suntuaria, supervisión eclesiástica —con colaboración jurídica— y redistribución de bienes a través de las órdenes mendicantes equilibran la nueva sociedad. La moda, la actividad comercial que origina y sus implicaciones sociales eran realidades muy presentes en la conciencia ciudadana. Así se refleja en conjuntos pictóricos como *Los efectos del buen gobierno* (Ambrogio Lorenzetti, h. 1340) en el Palazzo Pubblico de Siena, donde se presenta la producción y comercio de moda como uno de los pilares de la ciudad, junto a la enseñanza universitaria: una tienda de calzado está pared con pared con un aula en la que un doctor —vestido con traje talar y bonete— dicta una lección desde la cátedra [fig. 5]. En esta obra también observamos cómo empieza a diferenciarse la moda masculina de la femenina.

## El traje corto

Esta diferenciación, que ha llegado hasta la Edad Contemporánea, responde a condicionantes ideológicos y factores prácticos. El traje masculino nace en el Trecento y queda plenamente configurado en el Quattrocento<sup>8</sup>; es corto, ceñido y de varias piezas superpuestas. Las más interiores son la camisa (*camicia*), las bragas o calzones (*brache* o *mutande*) y las calzas o medias (*calze*), que suelen ser largas, cubriendo la parte inferior de los calzones o incluso fusionándose con ellos (*calzebrache*) y con los zapatos (*calzas con suela*, *calze solate*). En los inventarios, la presencia de estas prendas interiores es cuantitativamente inferior al resto; por ejemplo, un rico comerciante tenía 6 camisas, mientras que un miembro de la familia Bardi, una de las tres más ricas de Toscana junto a los Medici y los Peruzzi, tenía un total de 22 prendas interiores, sumando camisas y calzones<sup>9</sup>. Esta última prenda, que previamente no estaba concebida para ser visible, ahora se evidencia y debe ser



Fig. 7. Gentile da Fabriano, Adoración.

ajustada por medio de *usolieri*; aquellos calzones demasiado amplios u holgados se consideraban ridículos y anticuados<sup>10</sup>. Sobre la camisa se coloca el jubón (*farseto* o *zuparello*<sup>11</sup>, en francés *jaquette*), pieza principal y más visible del traje, que se acorta

desde h. 1370<sup>12</sup> y drásticamente a finales del Trecento, y que pasados los siglos dará lugar a la chaqueta<sup>13</sup>.



Fig. 8. Domenico de Bartolo, La ampliación del hospital.

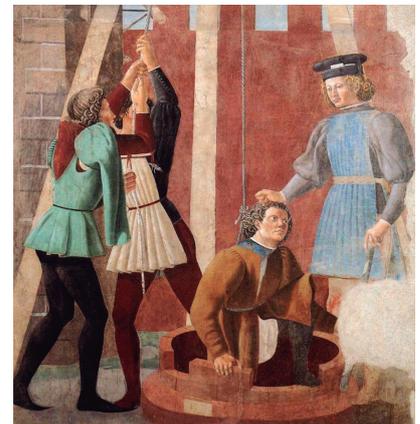
El jubón se combina progresivamente –sobre todo en la transición del s. XIV al XV– con otras prendas colocadas encima, principalmente el sayo (*giornea*, *cioppa*, *gonnella*, *cotta* o *tunica*), sobre el que a su vez se puede añadir el manto o capa –normalmente corta– (*guarnacca*, *sorcotto*, *zacha*, *ghellerio*, *cottardina*, *guarnazzone* o *roba*)<sup>14</sup>. La *giornea* es una prenda más o menos cuadrada en el tórax y con algo de vuelo sobre las piernas, con o sin mangas –de amplitud variable y normalmente decorativas–; se introduce por la cabeza y se cierra en los laterales por medio de cordones o botones –usualmente forrados de tela– y/o se



**Fig. 6. Pareja joven en la Stua di Bagno del Castel San Roncolo.**

les caballerescos y que en el Cinquecento experimentará un viraje hacia estereotipos cortesanos diversos.

En cualquier caso, en la moda de los siglos XIV y XV las notas dominantes, además del traje corto, son la influencia militar, la fantasía y el gus-



**Fig. 9. Piero della Francesca, Historias de la Vera Cruz.**

ciñe a la cintura con un cinturón. Es la prenda de moda durante todo el Quattrocento y, como veremos, entra en crisis a principios del s. XVI<sup>15</sup>.

Los tocados son de variadas tipologías: sombreros, bonetes, turbantes, chaperones etc. y contribuyen a la diferenciación social. Los zapatos son bajos, ajustados y puntiagudos; aquellos en forma de “pico de pato” se introducen a mediados del s. XIV<sup>16</sup>. A finales de siglo las puntas se alargan; una ordenanza establecía que las personas comunes portaran

puntas de medio pie, los ricos de un pie y la alta nobleza de dos pies<sup>17</sup>.

Para ceñir y fijar las prendas existen cinturones –generalmente largos– y agujas, aunque la principal novedad es la combinación de ojales y botones, que permitían ceñir mucho más las vestiduras<sup>18</sup>. Las formas del traje destacan los rasgos físicos del hombre, su musculatura, tórax ancho e incluso los genitales<sup>19</sup>, reafirmando el rol masculino como agente activo y dominante de la sociedad, que en el Trecento y en el Quattrocento responde a idea-

to por la variedad, que afecta especialmente a la combinación de tejidos y de colores. Los predilectos eran los claros, intensos y brillantes, además cada calza podía ser de un color distinto y muchas veces se escogían los colores heráldicos del propietario o se usaban vestimentas con cada mitad de un color distinto (moda *mi-parti*)<sup>20</sup>. El color favorito es el escarlata: “*sopra sale non à sapore, sopra scarlacto non à colore, et sopra Pisano non à traitore*”<sup>21</sup>.

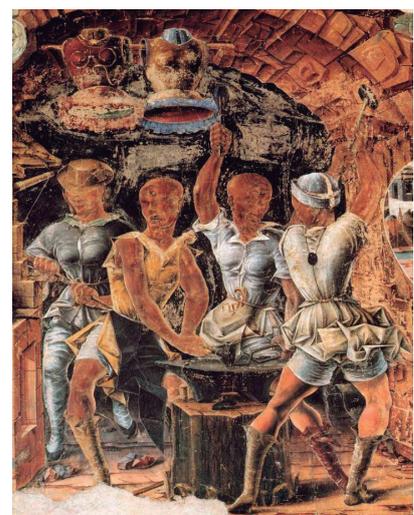
El traje corto y de piezas superpuestas resultaba adecuado tanto para la juventud como para la edad madura, aunque se establecieron diferencias. Petrarca, en una carta a su hermano Gerardo (h. 1348), monje cartujo, le recuerda que cuando eran jóvenes y vanidosos estaban obsesionados por la apariencia y dispuestos a perder el tiempo en peinarse y vestirse cuidadosamente o a sufrir zapatos muy estrechos, mientras que ya en la vejez prefiere abandonar tales padecimientos y llevar una confortable veste larga; asimismo recuerda a los clásicos que reflexionaron sobre semejantes asuntos relativos a la indumentaria<sup>22</sup>. El *Decameron* de Boccaccio (entre 1349 y 1353), es otra fuente muy útil y prolija para acercarnos a algunos de los elementos de la moda del periodo. Por ejemplo, en una de las novelas, a un juez se le considera indigno del cargo por su apariencia (“parecía más un Calderero que otra cosa”), y se le ridiculiza por su vestimenta en general: “Y como le viese las martas [del bonete] todas renegridas en la cabeza y un portaplumas a la cintura y la *gonella* más larga que la *guarnacca*, y otras muchas cosas todas impropias en un hombre ordenado y de bien, vio entre ellas una que, en su opinión, era más notable que las demás, y fue un par de *brache* que, como esta-



Fig. 10. Francesco del Cossa, Ciclo de los meses (detalle).

ba sentado y tenía la ropa abierta delante por la estrechez, vio que el borde le llegaba a media pierna”<sup>23</sup>.

Esta situación del vestir masculino se documenta ampliamente en el ciclo pictórico del Castel San Roncolo de Bolzano (1388-1395), emplazamiento donde conviven las culturas italiana y germánica. En su Galleria delle Triade se representan personajes antiguos como Godofredo de Bouillon, Tristán y Gariello, con jubones largos indicando que pertenecen a un tiempo pasado<sup>24</sup>, mientras que en las pinturas de varias salas lúdicas del castillo —como



la *Stua di Bagno*— los trajes cortos y ceñidos se destinan preferentemente a la juventud; este ejemplo señala asimismo la neta diferenciación entre las modas masculina y femenina [fig. 6]. En Milán este tipo de indumentaria corta y juvenil se considera de influencia española; Galvano Fiamma, en torno a 1340, señala a este respecto: “*isto tempore iuvenes de Mediolani relinquentes suorum vestigia patrum se ipsos in alienas figuras et species transformaverant. Ipsi enim coeperunt strictis et muncatis vestibus uti more Hispanico*”<sup>25</sup>.

La pervivencia en el Quattrocento de las prendas de la segunda mitad del Trecento y el gusto por la ostentación, común a ambos periodos, se percibe en obras como la *Adoración* de Gentile da Fabriano (1423, Galleria degli Uffizi, Florencia) [fig. 7]; en este caso el traje corto se observa en las figuras del rey Baltasar y el palafrenero, este último, con las calzas abiertas y medio caídas. Encontramos un variado y detallado repertorio de vestimentas masculinas en el ciclo del Hospital de Santa Maria della Scala de Siena (h. 1440) [fig. 8], en las *Historia de la Vera Cruz* (Piero della Francesca, 1452-1466, Basílica de San Francisco, Arezzo) [fig. 9] o en el ciclo de los meses del Palazzo Schifanoia de Ferrara (Francesco del Cossa, 1476-1484) [fig. 10]. En dichas representaciones los obreros, agobiados por el calor, se desabrochan, dejan el jubón colgando de un brazo o se lo quitan, se remangan o se quitan las calzas, de modo que se quedan en ropa interior e incluso exhiben parciamente los genitales. Estos ciclos muestran asimismo que todas las capas de la sociedad urbana visten patrones muy semejantes, que se diferencian, eso sí, por la riqueza de los materiales, la cantidad y amplitud de las telas, la viveza y variedad de los colores y los

complementos, aunque algunos grupos profesionales o congregaciones, eclesiásticos y altas jerarquías conservan el solemne traje largo, cuestión sobre la que volveremos después.

Por su parte, el vestido femenino (*roba, veste*) no cambia sustancialmente<sup>26</sup>. Sigue siendo largo y subraya los elementos asociados con la maternidad: se evidencia el pecho a través del entalle de la parte superior de la prenda, mientras que la parte inferior se ensancha para acoger holgadamente el vientre, destinado a la procreación. Hasta al menos principios del Cinquecento perviven las formas simples y el escote cajeado de gusto italiano y español. Al igual que el hombre, la mujer utiliza también la *giornea* o *guarnacca* —con *gamurra* debajo— aunque más larga.

En el Cinquecento la novedad formal principal es el uso de vestimentas abiertas por la parte frontal y no por los laterales como antaño; este nuevo tipo se debe a influencias orientales, eminentemente del caftán turco<sup>27</sup>, uno de cuyos primeros testimonios gráficos en Italia lo constituye el que porta el segundo rey en la Capilla de los Reyes Magos del Palazzo Medici-Riccardi en Florencia (Benozzo Gozzoli, 1459-1460). La figura, que se identifica tradicionalmente con el emperador bizantino Juan VIII Paleólogo, lleva además un rico brocado asociado a personajes de altísimo rango [fig. 11]. La moda turca estaba influenciando a Bizancio hasta poco antes de su caída (1453) y llegó a Occidente con fuerza a través del comercio con los otomanos y de los exiliados bizantinos<sup>28</sup>.



Fig. 11. Benozzo Gozzoli, *Cortejo de los Reyes Magos* (detalle).

## Pervivencia del traje largo y origen de los uniformes

Aunque la tendencia general se inclina hacia la adopción del traje corto y recto, la moda francesa contribuyó a la perduración del traje largo y sinuoso, pues emplea un derivado del *herigaut*, la *hopalanda* o *houppelande* (origen h. 1380), que en Italia se conoce como *pellanda*. Ejemplos de esta prenda figuran en el Castillo del Buonconsiglio de Trento (h. 1400) [fig. 12] y en los dos personajes que pasean y conversan en un conocido fresco de Masolino (*Resurrección de Tabita*, 1423-1428, Capilla Bracacci en la iglesia del Carmine de Florencia)<sup>29</sup> [fig. 13]. La *hopalanda* deja de usarse en la segunda mitad del Quattrocento y se sustituye por la *roba*<sup>30</sup>. El prestigio del traje talar favorece asimismo su empleo por la burguesía, de manera que, por ejemplo, los magistrados y mercaderes venecianos adoptan la *dogalina*, inspirada en el traje del dogo.

Como ya hemos señalado, las altas jerarquías prefieren el traje largo, especialmente para ocasiones solemnes o cuando llegan a una edad res-

petable. Ideológicamente, se asociaba a la realeza y a la Iglesia y gozaba por tanto de cierta carga de atemporalidad. En la *Cámara de los Esposos* (Andrea Mantegna, 1465-1474, Palazzo Ducale, Mantua) se advierten estas diferencias de edad y rango entre los miembros de la familia Gonzaga de Mantua [fig. 14]. En el caso de otra gran familia italiana, los Bentivoglio de Bolonia (Lorenzo Costa, *La familia de Giovanni II Bentivoglio*, 1488, Capilla Bentivoglio en San Giacomo Maggiore, Bolonia), sus miembros llevan la *roba*, que refuerza la imagen de poder y la solemnidad de la escena, cuya composición también copia modelos del arte sacro [fig. 15]. Un detalle destaca sobre los demás: el heredero, Annibale II Bentivoglio, lleva en su solapa derecha aplicaciones de perlas que forman un círculo en el que se inscribe un águila, imitando así una antigua tela *rotata* o bien una *toga picta*. Dicho elemento se ha introducido probablemente como alusión al parentesco de los Bentivoglio con la familia imperial, ya que



Fig. 12. Frescos del Castillo del Buonconsiglio (detalles), Trento.

Fig. 13. Masolino, *Resurrección de Tabita* (detalle).



estos afirmaban descender de Enzo Hohenstaufen, rey de Cerdeña, hijo del emperador Federico II y preso en Bolonia desde 1249 hasta su muerte en 1272. La capilla Bentivoglio es interesante ya que testimonia palmaria-mente cómo en el Quattrocento los dos modelos que dotan de autoridad al arte son la iconografía medieval de carácter religioso y el referente clásico, que se combinan para dar lugar a una nueva imagen de poder.

El traje largo, dada su solemnidad, es asumido por corporaciones, cofradías, funcionarios y el ámbito académico, de los que ya hemos dado algún ejemplo literario y pictórico. Estos nuevos grupos necesitan crear una imagen de sí mismos digna y uni-



**Fig. 14. Mantegna, Cámara de los Esposos (detalle).**

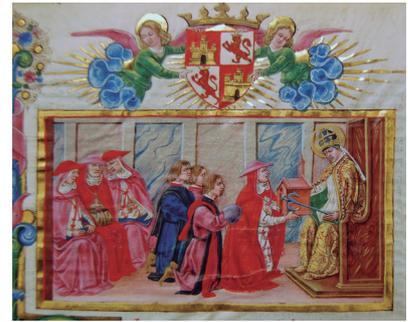
taria; para ello acuden a modelos de corporaciones ya establecidas, como las órdenes religiosas y las militares, lo que con el tiempo dará lugar a los uniformes. Este movimiento de creación de una imagen solemne cobra gran fuerza sobre todo en el ámbito académico. Bolonia, sede de la universidad más antigua de Europa (Alma Mater Studiorum, fundada en 1088), ofrece numerosos ejemplos de representaciones de estudiantes, doctores y profesores, especialmente en la escultura funeraria<sup>31</sup>. El ámbito universitario copia la imagen eclesiástica y regia incluso en sus proyectos arquitectónicos, iconografías y ceremonial. El caso más evidente, que además sirve para ilustrar confluencias hispanas e italianas, es el Colegio de España fundado en Bolonia por el cardenal castellano Gil de Albornoz en 1364,

cuyos estatutos de 1377 estipulan:

“Como es nuestra voluntad dar provisión no solamente para los alimentos, sino que también para las vestimentas de los predichos, ordenamos que cada año al rector y a cada uno de los colegiales y capellanes se les entregue, al inicio del año académico, una capa escolar convenientemente forrada de lana de oveja, como las que acostumbran a llevar los estudiantes en Bolonia, y cada año el primero de mayo, otra capa sin forro, de paño de color estatutario [negro], y una capucha del mismo color, de paño apropiado, que valgan veinticinco sueldos, a expensas del colegio. Deberán llevar estas ropas y no otras siempre que vayan a las escuelas, de lo contrario tendrán una multa de un anconitano por cada infracción, en la que incurrirán ipso facto. Esto no se aplicará a los doctores ni a otros que [por su cargo] puedan llevar vestimentas diferentes. Y si algunos estuvieren ausentes en el momento de entrega de estas prendas, o si estuvieren por llegar al colegio, si regresasen o llegasen antes de la fiesta de la Natividad del Señor inclusive, recibirían todas las susodichas prendas como



**Fig. 16. Dedicación de la capilla del Colegio de España en Bolonia.**



si hubieran estado presentes. Pero si vinieran después de dicha fiesta, no recibirían ninguna de las prendas de invierno y esperarían la nueva entrega, excepto en caso de aquellos que hubieran estado ausentes en servicio del colegio. En este caso recibirían su lote completo cuando fuera que llegasen, antes de la nueva entrega de prendas. Además, el rector, los colegiales y los capellanes recibirán doce libras boloñesas cada año, para velas, calzas y zapatos y otras necesidades. Un tercio de dicha suma se entregará a la apertura de las escuelas, otro tercio en la fiesta de la Natividad y otro tercio en la fiesta de la Resurrección de nuestro Señor. Pero el rector, en concepto de los trabajos de su cargo, recibirá anualmente cincuenta libras, de las cuales deberá gastar al menos veinticinco en sus ropas para representar con honor al colegio”<sup>32</sup>.

**Fig. 15. Lorenzo Costa, La familia de Giovanni II Bentivoglio.**

La misma institución promovió h. 1475 dos miniaturas retrospectivas de la dedicación ideal de la capilla del Colegio de España a san Clemente por Gil de Albornoz y colegiales (Biblioteca del Real Colegio de España en Bolonia, códice 30, fol. 1r) [fig. 16]; y la entrega de los estatutos de Pedro de Cuenca en 1377 (Biblioteca del Real Colegio de España en Bolonia, códice 214, fol. 1r) [fig. 17]. En ambas imágenes de autoafirmación, el rector y colegiales –posiblemente los consiliarios– portan largas vestes; el gorro amatista (caputio o capucho) que lleva en la mano el rector en la primera miniatura y que le sostiene un colegial en la segunda es la prenda distintiva de los bolonios según la descripción de Sepúlveda. Trajes talaros semejantes llevan los miembros de la *Natio Germanica Bononiae* en la conocida miniatura de 1497 en la que juran sus estatutos [fig. 18]. En Castilla, el documento de fundación del Colegio de Santa Cruz en Valladolid presenta una imagen semejante a la de la entrega de los estatutos del Colegio de España, en la que el cardenal Mendoza, flanqueado por dos obispos y dos colegiales, entrega sus estatutos a uno de estos últimos [fig. 19].

La importancia de las prendas académicas se refleja en obras hispanas como el *Libro de buen amor*, contemporáneo de Gil de Albornoz, en cuyo pasaje sobre la disputa entre griegos y romanos basta con ellas para que un bellaco romano pueda pasar por doctor: “[...] Vistiéronlo muy bien paños de grand valía, / como si fuese doctor en la filosofía; / subió en alta cátedra, dixo con bavoquía; / «D’oy más vengan los griegos con toda su porfía.» / Vino ay un griego, doctor muy esmerado, / escogido de grie-



Fig. 19. Documento fundacional del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (detalle).

gos, entre todos loado, / sobió en otra cátedra, todo el pueblo juntado, / et comenzó sus señas, como era tratado. / Levantose el griego, sosegado, de vagar, / et mostró sólo un dedo, que está cerca el pulgar; / luego se asentó en ese mismo lugar; / levantose el ribaldo, bravo, de mal pagar. / Mostró luego tres dedos contra el griego tendidos, / el polgar con otros



Fig. 17. Entrega de los estatutos del Colegio de España en Bolonia.



Fig. 18. Juramento de los estatutos de la *Natio Germanica Bononiae*.

dos, que con él son contenidos / en manera de arpón, los otros dos encogidos, / asentose el nescio, catando sus vestidos [...]”. Aunque “el hábito no hace al monje”, el necio sacado de la nada y hecho doctor es autocomplaciente mirando sus nuevos vestidos: imagen que no tiene edad.

## *Movilidad e internacionalización, influencia de la indumentaria militar y génesis del Estado moderno*

En la segunda mitad del Trecento y principios del Quattrocento se asiste prácticamente en toda Europa a la eclosión del llamado gótico internacional, con centros de gran importancia política, ideológica y comercial como París y Aviñón, sede temporal del Papado. El gótico internacional impuso el gusto por las líneas curvas, las formas serpentinadas, la estilización de las figuras, la riqueza exagerada y una afectación que se reflejan en obras como *la Anunciación* de Simone Martini (1333, Galleria degli Uffizi, Florencia) [fig. 20] o las miniaturas producidas en la corte del duque de Berry, donde además persiste con fuerza la moda francesa precedente, que sigue defendiendo prendas como la hopalanda. La moda francesa se introdujo en focos como Florencia, en este caso por la influencia de Gualterio VI di Brienne, duque de Atenas, h. 1342-1343, mientras que en otras ciudades como Milán y Roma se imitaba la moda española<sup>33</sup>. La movilidad e internacionalización afectarían tanto a los Países Bajos como a Italia y las Coronas de Aragón y Castilla –estos tres últimos focos, fundamentales para la generación del traje corto–, potencias que harían entrar en crisis al modelo francés al imponerse poco a poco como nuevos centros de la cultura y la política. El Papado refleja especialmente el cambio de rumbo hacia estas nuevas potencias pre-modernas con deseos centralistas y hegemónicos; deseos que se evidencian en territorio italiano con la pretendida restauración de los Estados de la Iglesia a través de las dos legacías del cardenal Gil de Albornoz (primera en 1353-1357 y segunda en 1358-1367), cuyas principales consecuencias fueron la promulgación del

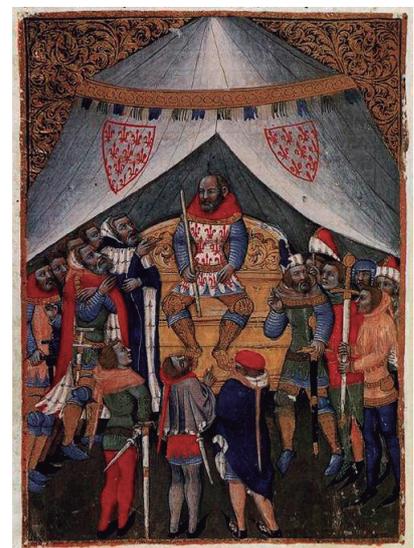


**Fig. 20. Simone Martini, Anunciación.**

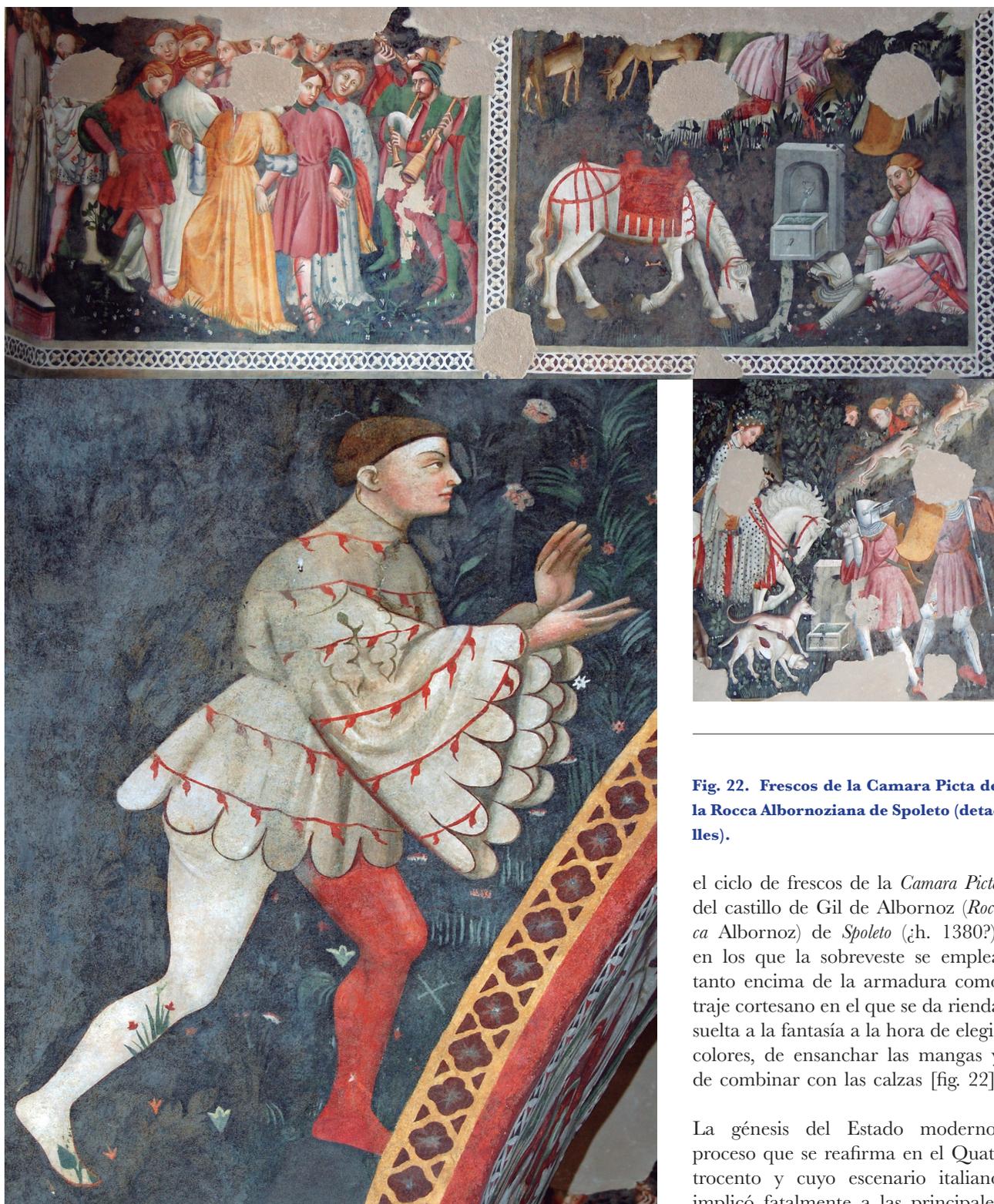
ordenamiento jurídico fundamental de los Estados de la Iglesia (Constituciones Egidianas) y el restablecimiento de Roma como sede papal.

Paralelamente, desde el Trecento, en este agitado devenir del mundo caballeresco de carácter feudal –y en cierto modo local– hacia las guerras que implicaron a tantas potencias y a ciudades y grupos sociales más amplios con papel activo –un nuevo mundo– se observa la irradiación de la indumentaria militar hacia la moda masculina<sup>34</sup>. Ropas cortas y ajustadas se emplean encima de las cotas de malla en la conocida miniatura del *De Bello Pharsalico* (Niccolò da Bologna, 1373, Biblioteca Trivulziana, Ms. 691, f. 86v) [fig. 21] que representa a César en su tienda rodeado por sus seguidores; en la misma, las ropas de personajes cortesanos imitan las prendas militares y aparece nuevamente un doctor con su traje de martas cibelinas. El influjo de la moda militar se observa especialmente en la *giornea*, jubón derivado de la *journe* francesa y de la *laterna* o *lacerna* romana. En la elección de este nuevo tipo de tra-

je corto y ceñido confluyeron comodidad e ideal caballeresco *aggiornato*. Las prendas que los militares llevaban encima (sobreveste –en ocasiones heráldica–, que también derivaría en el tabardo) de las armaduras o como forro interno debían ser cómodas, versátiles y de fácil manejo, pues servían para proteger de la lluvia, el frío o el calor, y no tenían que entorpecer –con su amplitud o peso– aún más la libertad de movimientos, que era ya bastante limitada a causa de la armadura o la cota. Ésta, el peto o la novedosa *brigandine* y sus prendas asociadas, bien ceñidas al cuerpo, favorecieron la asunción de sus formas en la moda cotidiana<sup>35</sup>. Observamos tales prendas usadas tanto en ámbito militar como cortesano en



**Fig. 21. César en su tienda, De Bello Pharsalico.**



**Fig. 22. Frescos de la Camara Picta de la Rocca Albornoziana de Spoleto (detalles).**

el ciclo de frescos de la *Camara Picta* del castillo de Gil de Albornoz (*Rocca Albornoz*) de *Spoleto* (¿h. 1380?), en los que la sobreveste se emplea tanto encima de la armadura como traje cortesano en el que se da rienda suelta a la fantasía a la hora de elegir colores, de ensanchar las mangas y de combinar con las calzas [fig. 22].

La génesis del Estado moderno, proceso que se reafirma en el Quattrocento y cuyo escenario italiano implicó fatalmente a las principales

potencias europeas, eminentemente Francia y la Monarquía Hispánica, contribuyó al desarrollo de las tendencias ya iniciadas. La creciente profesionalización de los ejércitos y la masiva convocatoria de mercenarios dieron un giro copernicano a la producción de alimentos y prendas necesarias para el combate. Se estimula así una potente industria textil que no tenía precedentes y surgen fenómenos masivos como el saqueo de cadáveres y la confección de vestidos a partir de los despojos de guerra.

Así, por ejemplo, se registran tendencias “*underground*” como el acuchillado de las prendas y combinación fantástica de retales, modo copiado de los mercenarios, lansquenets y demás personajes marginales por las altas jerarquías europeas de manera “*snob*”. No obstante, hemos de reconocer que otro de los condicionantes de la moda acuchillada sería la ostentación de las ricas camisas de seda, que de este modo se hacían visibles a través de las aberturas del vestido, especialmente en las mangas.

En otros casos, prendas como el tabardo, habitualmente blasonado y que se sigue usando como singular pervivencia hasta el día de hoy en uniformes de maceros y reyes de armas, se copiarían en indumentarias burguesas como la que porta el italiano Arnolfini en el célebre *Matrimonio Arnolfini* (Jan van Eyck, 1434, National Gallery, Londres) [fig. 23]. En dicho retrato el comerciante se dignifica copiando esta prenda militar, además alargándola para acaparar el carácter solemne atribuido a las prendas tales y enriqueciéndola con costosas pieles como haría cualquier noble que se preciase. Este retrato manifiesta asimismo la facilidad de circulación y asimilación de

costumbres –el italiano viste a la flamenca– por una población flotante que cruza Europa, desde Italia hasta Flandes y desde España hasta Turquía. Pero dicho contexto informa sobre hasta qué punto el desarrollo textil puede influir en el arte: es en Flandes, y principalmente a través de los hermanos Hubert y Jan van Eyck,

donde se “redescubre” la pintura al óleo, que se difunde rápidamente por Europa. Esto no ocurre por casualidad, pues en el mismo periodo el desarrollo textil flamenco se potenció gracias a la introducción de plantaciones masivas de lino, de donde se extrae precisamente el aceite de linaza empleado en la pintura al óleo.



Fig. 23. Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*.

## *Nacimiento de la moda: particularidades locales/nacionales y aparición de tendencias*

Pero si bien la moda en Italia y Europa en general asiste a una progresiva homogeneización, como sucede en el arte, surgen toda una serie de usos y formas locales. Muchos artistas fueron sensibles hacia esta realidad y registraron la diversidad en el vestir, especialmente a partir de viajes. Claros ejemplos de ello los ofrecen el portugués Francisco de Holanda y el alemán Alberto Dürero (*Retrato de una joven veneciana*, 1505, Kunsthistorisches Museum, Viena) [fig. 24], quienes registraron la moda —preferentemente femenina— que les llamó la atención en sus respectivos viajes a Italia<sup>36</sup>. Francisco de Holanda incluye en su libro de dibujos *Os desenhos das antigualhas* (1539-1540), justo después del frontispicio (f. 1r) y las páginas de presentación con los retratos del papa Paulo III y Miguel Ángel (ff. 1v-2r), y antes de las composiciones alegóricas de la Roma imperial y la Roma caída (ff. 3v-4r), otras dos páginas a

manera de díptico (ff. 2v-3r) con vestidos de francesas (del sur de Francia), lombardas (milanesas), genovesas, florentinas, sienesas, romanas, napolitanas y venecianas [fig. 25]. La obra sorprende no sólo por el detalle de los dibujos, sino especialmente por cómo introduce al espectador a través de estos tipos en el mismo viaje que llevó al artista al encuentro con las antigüedades romanas —y con algunas obras modernas de Italia<sup>37</sup>. Francisco de Holanda fue además muy precoz, pues el manuscrito que se considera como primer libro de trajes europeo es el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz<sup>38</sup> (1539, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum), estrictamente contemporáneo.

Del mismo modo que la historiografía actual comprende cada vez con más claridad el arte del Renacimiento como fenómeno pluricefálico, a partir de muchas ciuda-



**Fig. 24. Dürero. Retrato de una joven veneciana.**

des con carácter y gustos propios, algo semejante puede sostenerse para la moda. Ello se hizo posible de Pisanello, un verdadero “diseñador de moda” avant la lettre [fig. 26]. fundamentalmente gracias a nuevas tendencias cortesanas que van más allá de la influencia del tópico personaje refinado y festivo como aquel juglar, *festaiolo* o viajero que llega a una corte y revoluciona sus usos. La moda, también como el arte, es a partir del Renacimiento razón de Estado, algo que comprendieron muy bien los italianos y los borgoñones. La reafirmación de las pequeñas potencias y su activo mecenazgo ligado a dicho fenómeno embarcaron a artistas como Leonardo o Pisanello en procesos de creación de tendencias y de fantasiosos figurines. En cualquier libro de historia de la moda que se precie constan los figurines y patrones para tejidos de Pisanello, un verdadero “diseña-



**Fig. 25. Francisco de Holanda, Damas italianas y francesas.**

dor de moda” *avant la lettre* [fig. 26]. En efecto, ya se puede hablar del origen de la moda y de tendencias entendidas en sentido moderno. Pero por si ello fuera poco, las grandes damas que representan la imagen de cada corte reafirman su papel activo en el imperio de la moda. Este comportamiento, tan habitual en el Imperio Romano —especialmente a la hora de decidir peinados y pliegues en las túnicas, como se refleja en los retratos de tantas emperatrices y sus imitadoras— continuó, aunque con mucha menos fuerza, durante la Edad Media, o al menos esto hace pensar la escasez de testimonios. Es a finales del Medioevo y en el Renacimiento cuando la esposa del gobernante adquiere pleno control sobre la moda femenina de su entorno. Por ejemplo, la introducción del *hennin*, tocado cónico de origen oriental que pusieron de moda en Italia Beatrice d’Este e Isabel de Aragón<sup>39</sup>. O el comportamiento contrario, el rechazo de modelos foráneos, como hizo Ana de Bretaña con la moda italiana. Esta dama evitó odiosas comparaciones en la visita de Beatrice d’Este y su elegante séquito: la francesa se vistió de negro para no “*mal comparere in paragone de le italiane*”<sup>40</sup>. Pero el ejemplo



Fig. 26. Pisanello, *Figurines de corte*.

paradigmático de estas “reinas de la moda” lo constituye la española Leonor de Toledo, que dictó la moda florentina en los años 1540-1580 y gozó de una inmensa repercusión europea, de modo que hasta la mismísima Isabel de Austria (retrato por Georges van der Straeten, 1573, Convento de las Descalzas Reales, Madrid) repitió, con algunas modificaciones, su célebre vestido retratado por Angiolo Bronzino (*Leonor de Toledo con su hijo Giovanni de Medici*, 1544-1545, Galleria degli Uffizi, Florencia) [figs. 27-28]. Esta confluencia ejemplifica la *koiné* y retroalimentación de la moda europea del momento, vinculada por una estética común; la internacionalización de los textiles de sabor italiano y oriental; y el “*total look*” de las cortes europeas, imprescindible para configurar su imagen de poder<sup>41</sup>.

En el caso femenino, para el éxito internacional de sus formas rectas y encorsetadas y la asunción de la verdugada jugaron un papel fundamental las influencias de Catalina de Aragón (casada en 1501 con Arturo, príncipe de Gales, y posteriormente con Enrique VIII) y la citada Leonor de Toledo (casada en 1539 con Cosme I de Medici). La historia nos

Fig. 27. Bronzino, *Leonor de Toledo con su hijo Giovanni de Medici*.



Fig. 28. Georges van der Straeten, *Retrato de Isabel de Austria*.

deja otras anécdotas para la moda: incluso en el habla popular italiana se difunden cuestiones españolas, hasta el día de hoy, con denominaciones como color “*Isabella*” para referirse al blanco roto —entre amarillento y marrón—, en alusión a la camisa sucia que —según la tradición— Isabel la Católica prometió no cambiarse hasta que no conquistase Granada.



## La moda es argumento teórico: moda, mores, moral...

El nacimiento de la moda se evidencia también en que la indumentaria ya no es simplemente una cuestión marginal o anecdótica, sino que tiene un gran protagonismo en la reflexión teórica, e incluso en ocasiones es objeto de tratados específicos: entre la población y entre los teóricos existe plena conciencia de la moda.

Sugerimos al hablar de la pintura de san Francisco que la Iglesia, además de la legislación suntuaria, tuvo un papel de control importante en el vestir. En el Quattrocento se llegó a extremos como las “hogueras de vanidades” (*Falò delle vanità*) iniciativa del franciscano san Bernardino de Siena (primera mitad del s. XV) y de otros religiosos extremistas, de las cuales la más famosa fue la organizada por los seguidores del dominico Savonarola —otro hijo de mercader— el 7 de febrero de 1497, martes de Carnaval, en la opulenta Florencia.

Tendencias de control y puritanismo se reflejan entre los siglos XIV y XVI



Fig. 30. Tiziano, El joven del guante.



Fig. 29. Rafael, Retrato de Castiglione.

Castiglione para *Il corteggiano* (1513-1518, impreso en Venecia en 1528). Los usos cortesanos se reafirman en el libro de Giovanni della Casa, *Galateo ovvero de' costumi* (1558), en el que se introducen capítulos como “Bisogna adattarsi alle usanze degli altri nel modo di vestirsi, di tagliarsi i capelli e la barba” y “La bellezza è armonia: anche il vestire deve essere armonico”. *Il corteggiano* goza de un especial interés, puesto que evidencia el cambio de paradigma del ideal caballeresco medieval al perfecto caballero cortesano moderno. Se trata además de una obra traducida al español por

en tratados de moral en Italia y España, que juzgan los modos apropiados e inapropiados de vestir, con lo que se sentaron las bases para el giro semántico del decoro hacia el significado moral que hoy tiene. Entre los tratados italianos más famosos se encuentran el *Ammaestramenti degli Antichi di fra Bartolomeo da San Concordio y el Fiore delle virtù e de' vizj o Fiori di virtù* del fraile dominico Tommaso (principios s. XIV). En España el jerónimo Hernando de Talavera compondría *De la demasia en el vestir, calzar y comer* (escrito en Valladolid en 1477 y publicado en Granada h. 1496). Nuevamente en Italia, Cesare Vecellio escribe la *Corona delle nobili et virtuose donne* (Venecia, 1592-1601) y Alessandro Piccolomini, *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne* (Venecia, 1539).

En la tratadística se observan asimismo los nuevos aires del s. XVI, de manera que se atestigua un viraje del interés desde la moral hacia la formación del perfecto cortesano, para el cual la moda es un elemento más de la educación. Pietro Bembo escribió *Gli asolani* (1505), obra en la que se inspira



Fig. 31. Tiziano, Retrato de Carlos V sentado.

Boscán a instancias de Garcilaso de la Vega e impresa en Barcelona en 1534, que gozó de fortuna en toda España, pues no en vano su autor fue nuncio apostólico ante Carlos I y prestó especial atención a la gravedad y sosiego de la moda española. También interesa porque, aunque defiende con cierto relativismo que cada época trae sus usos legítimos y apropiados, establece una neta ruptura con la moda precedente. Es en el prólogo del libro segundo donde mejor se advierte esta actitud, que Castiglione subraya criticando el tópico de “cualquier tiempo pasado fue mejor”<sup>42</sup>:

“Reprehenden así mismo estos viejos en nosotros muchas cosas que de suyo no son buenas ni malas, y no por mas dizen mal dellas, sino que ellos no las hazen, predicán ser verguença que los mancebos anden paseandose por el lugar cavalgando, en especial a mula, y que traygan peña o ropas



**Fig. 33. Fra Carnevale, Nacimiento de la Virgen (detalle).**



**Fig. 34. Baldassare Estense, La familia de Umberto de Sacrati.**

que no sean muy cortas, especialmente de verano, y que no deven traer boneto, alomenos hasta aver dieziocho años y otras mil cosas desta calidad, en las quales verdaderamente se engañan. Porque estos nuestros usos de mas ser muy buenos de tratar, y provechosos, son introduzidos por la costumbre y agradan a todos generalmente, así como en aquellos tiempos parecia bien andar (según ellos dezian) en giornea con calça abierta, y los çapatos de estraño talle, y traer por una gran gala todo el día un gavi-lan en la mano sin otro proposito, y dançar sin tocar la mano de la dama, y usar otras mil cosas que todas agora serian grandes grosserias”.

He aquí la crítica al traje corto tal y como estaba de moda en el s. XV, crítica que se hace extensiva a la impostación del ideal caballeresco identificado con la figura del hombre que lleva “un gavi-lan en la mano

sin otro proposito”. Comparemos los retratos de *Castiglione* (Rafael, 1514-1515, Musée du Louvre, París) [fig. 29], el *Joven del guante* (Tiziano, 1520-1523, Musée du Louvre, París) [fig. 30] y *Carlos V sentado* (Tiziano, 1548, Alte Pinakothek, Múnich) [fig. 31] con algunos de estos galantes halconeros y advertiremos el progresivo cambio de moda: Escuela lombarda, *Halconero*, 1442-1460, Casina di Caccia Borromeo, Oreno [fig. 32]; Giovanni Nicolò Miretto (atr.), *Caballeros con halcones*, h. 1430, Palazzo della Ragione, Padua; Fra Carnevale, *Nacimiento de la Virgen*, 1467, Metropolitan Museum of Art, Nueva York [fig. 33]; Baldassare Estense, *Retrato de la familia de Umberto de Sacrati*, 1480, Alte Pinakothek, Múnich —aquí el padre de familia porta claramente “sin propósito” el halcón— [fig. 34]. Cambio que Castiglione señala con conciencia histórica y, aunque con cierto relativismo, haciendo una crítica implícita a los tradicionalistas; cambio de moda que combinaría la “gravedad y sosiego” tópicos españoles con el “buen estilo” italiano<sup>43</sup>



**Fig. 32. Escuela lombarda, Halconero.**

## Descubrimiento del mundo y descubrimiento de sus modas

Hablamos de una época en la que el hombre tiene afán por redescubrirse a sí mismo y al mundo que le rodea. El incremento exponencial de contactos con “el otro”, de carácter político, militar, comercial, estudiantil etc., afectaron también a la moda. Sus consecuencias, además de las ya comentadas, serían el acopio de nuevas materias primas y productos elaborados en el exterior; influencia de modelos foráneos e interés por el conocimiento de los pueblos con los que se contacta. Con respecto a este último factor, enlazamos con la tradidística, que ahora se complementa con una vertiente de carácter cuasi antropológico y etnográfico en su afán de registro de las modas de cada lugar, con gran protagonismo de Italia tanto por el número de tratados como por la importancia de su moda en el panorama general europeo que presentan. En un listado sumario de los manuscritos –normalmente álbumes de uso privado o *taccuini* de viaje– e impresiones más citadas podría-

mos incluir: *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (1529) ya citado [fig. 35], *Libro del sarto* de Gian Giacomo del Conte (h. 1525-1592), *Recueil de la diversité des habits* de François Desprez (París, 1567), *Album amicorum* (British Library, ms. Egerton 1191, de los años 1575-1577)<sup>44</sup>, *Mores Italiae* (Ms. 451, h. 1575), *Habitus variarum orbis gentium* de Jean-Jacques Boissard (Colonia, 1581), *Gyneceum, sive Theatrum Mulierum* de Jos Ammam (Frankfurt, 1586), *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo* de Cesare Vecellio (Venecia, 1590), *Habiti delle donne Venetiane* de Giacomo Franco (Venecia, 1610) y *Habitus praecipuorum populorum tam viorum quam foeminarum* de Hans Weigel y Jos Ammam (Ulma, 1639). En este tipo de obras se dejan sentir, por ejemplo, la importancia del descubrimiento de América y el interés por el conocimiento de sus costumbres e indumentaria, así como la fascinación por Turquía, que será una constante en la moda europea hasta al menos el s. XVIII. Fruto de este ambiente

son tantas obras de Giovanni Bellini y Vittore Carpaccio, que reflejan la tradicional relación de Venecia con el Mediterráneo oriental (Bellini, *Sermón de san Marcos en Alejandria*, 1504-1507, Pinacoteca di Brera, Milán)<sup>46</sup>.

El comercio con oriente en general y con el Imperio Turco en particular –incluyendo Egipto– se dejaron sentir en la adopción de prendas como el ya citado caftán, brocados, muselinas y demás producciones a la par exóticas y refinadas<sup>47</sup>. En casos como las alfombras, existe la duda de si el altísimo número de ejemplares que comparece en la pintura de toda Europa serían de nudo español –como las alfombras tipo Holbein– o de producción turca; de cualquier modo, son testimonio de la comunidad estética y comercial en el ámbito mediterráneo y el norte de Europa que se presentan en obras como la *Anunciación* de Carlo Crivelli (1486, National Gallery, Londres) y *Los embajadores* de Hans Holbein (1533, National Gallery, Londres).



Fig. 35. Christoph Weiditz, Retrato de Hernán Cortés.

## Vestir alla spagnola

Llegamos al final de este ensayo tocando algunos asuntos de todos sus apartados, que confluyen en el triunfo de la moda española. Como hemos visto, son múltiples las confluencias en el ámbito de la moda italiana y española, pero si bien la influencia hispana es superficial o puntual desde el Trecento, a partir de finales del Quattrocento será la nota dominante, especialmente en lo que atañe al traje masculino y al color negro<sup>48</sup>.

En 1490 se celebró en Milán la boda de Gian Galeazzo Sforza con Isabel de Aragón, hija de Alfonso II de Nápoles, celebración conocida como “*fiesta del Paradiso*” y narrada por el embajador estense Giacomo Trotti, según el cual fue preparada por Leonardo da Vinci y ocasión de fantasía. El novio vestía de brocado de oro en campo rojo crema, con un enorme balaje en el cuello y en el birrete un gran diamante y una voluminosa perla. La novia vestía “*alla spagnola*”; llevaba un *mantello* de seda blanca sobre una *giubba* de brocado de oro en campo blanco, con perlas y joyas en abundancia: “*era bella et pulita che pareva un sole*”. Con la fórmula “*alla spagnola*” aplicada a la indumentaria femenina, el embajador se refería posiblemente a la contraposición clara entre la parte superior del vestido, ceñida, y la inferior, de gran amplitud<sup>50</sup>. Diversas *maschare* vestían a la española, a la polonesa, a la húngara, un orador a la turca, un caballero a la francesa, y todos presentaban sus parabienes al matrimonio de parte de los reyes de sus respectivas naciones. Ludovico el Moro vistió en la primera parte de la fiesta a la española, mientras que más tarde a la turca.

El gusto por la variedad y el exotismo y la penetración de la moda española se reflejan en inventarios como el

redactado a la muerte de Íñigo de Ávalos, padre del marqués de Pescara, en 1503. Predomina el negro (34%); las ropas son a la valenciana (25%), francesa (18%), castellana (15%), lombarda y milanesa (9%), florentina (6%), turca (6%), catalana (3%), entre otras prendas cuyo origen no se identifica<sup>51</sup>. Castiglione señala: “*e chi si veste alla francese, chi alla spagnola, chi vuole parere tedesco, né ci mancano ancora di quelli che si vestono alla foggia dei turchi*”<sup>52</sup>.

Por su parte, la llegada de materias primas nuevas fue decisiva, por ejemplo, para el triunfo de ciertos colores. España producía en sus virreinos americanos y vendía en toda Europa tintes obtenidos de la cochinilla o grana para el rojo fuego, o el “palo campeche” para el negro intenso que se llamó “ala de cuervo” y que revolucionó este color por medio de un procedimiento más simple y con mejores resultados<sup>53</sup>. España acaparó este importante monopolio cuyos beneficios sólo los superaba la producción en metales preciosos.

## Bibliografía

BROTTON, J. (2002): *The Renaissance Bazaar. From the Silk Road to Michelangelo*, Oxford, Oxford University Press.

CASTALDO, V. (2013): “*Cavaniglia, il conte delle meraviglie*” en *Il Mattino*, 05/10/2013.

COLOMER, J. L. (ED.) (2014A): *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

COLOMER, J. L. (2014B): “*El negro y la imagen real*” en COLOMER, J. L.

(ed.) (2014a), pp. 77-111.

FAROQHI, S. (2013): “*Ottoman Textiles in European Markets*” en CON-TADINI, A. Y NORTON, C. (eds.) *The Renaissance and the Ottoman World*, Farnham, Ashgate, pp. 231-244.

GRANDI, R. (1982): *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna.

GIORGETTI, C. (1992): *Manuale di storia del costume e della moda*, Firenze, Cantini.

KYBALOVÀ, L., HERBENOVÀ, O. Y LAMAROVÀ, M. (2002): *Enciclopedia illustrata della moda*, Milano, Bruno Mondadori.

PROCHNO, R. (2000): “*La moda a Castel Roncolo*” en A. BECHTOLD (ed.) *Castel San Roncolo. Il maniero illustrato*, Bolzano, Athesia, pp. 277-289.

LEVI PISETZKY, R. (2005): *Enciclopedia della moda. Enciclopedia del costume in Italia. Dal Tardoantico al Medioevo. Il Trecento. Il Quattrocento. Il Cinquecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

QUONDAM, A. (2007): *Tutti i colori del nero. Moda e cultura nell'Italia del Cinquecento*, Vicenza, Angelo Colla Editore.

MARTI, B. (1966): *The Spanish College at Bologna in the Fourteenth Century. Edition and Translation of Its Statutes, with Introduction and Notes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

MERKEL, C. (1898): *Come vestivano gli uomini del “Decameron”*. Saggio di storia del costume, Roma.

MERTENS, V. (1983): *Mi-parti als Zeichen. Zur Bedeutung von geteil-*

tem Kleid und geteilter Gestalt in der Ständetracht, in literarischen und bildnerischen Quellen sowie im Fastnachtsbrauch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Remscheid, Verlag Ute Kierdorf.

MUZZARELLI, M. G. (1999): *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, Il Mulino.

MUZZARELLI, M. G. (ED.) (2002): *La legislazione suntuaria. Secoli XIII-XVI. Emilia-Romagna*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi.

MUZZARELLI, M. G. (2010): “Valore economico, sociale e simbolico delle vesti alla fine del Medioevo” en COLESANTI, G. T. (ed.) *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella, Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, pp. 19-31.

ORSI LANDINI, R. (2010): “Influenze dell’abbigliamento delle popolazioni islamiche sulla moda occidentale” en COLESANTI, G. T. (ed.) *Le usate leggiadrie. I cortei, le cerimonie, le feste e il costume nel Mediterraneo tra il XV e XVI secolo*, Montella, Centro Franciscano di Studi sul Mediterraneo, pp. 45-61.

RABY, J. (1982): *Venice, Dürer, and the oriental mode*, London, Islamic Art Publications.

ROSENTHAL, M. F. (2009): “Fashions of Friendship in an Early Modern Illustrated Album Amicorum: British Library, MS Egerton 1191”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 2009, Vol. 39, N° 3, pp. 619-641.

SILVESTRI, I. (2010): “L’opera nuova’ nei tessuti del Rinascimento” en CUOGHI COSTANTINI, M. Y SILVESTRI, I. (eds.) *La Collezione Gandini: tessuti del Medioevo e del Rinascimento*, Bologna, Bononia University Press, pp. 63-82.

THIEL, E. (1980): *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von*

*den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

TORMO, E. (1940): *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d’Ollanda, pintor português (1539-1540)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

VV. AA. (e. p.): *Le vesti di Diego Cavaniglia. Abiti del ‘400 unici al mondo. Convegno Umanesimo e Rinascimento in Italia rivivono nelle vesti di Diego Cavaniglia [3 Ottobre 2013, Museo di San Francesco a Folloni], en preparación.*

## Referencias

1. Boucher, 1965: 191. Sobre la moda italiana vid. en general Levi Pisetzky, 2005: 201-318 (Trecento), 321-484 (Quattrocento), 487-665 (Cinquecento).
2. Muzzarelli, 2002; Levi Pisetzky, 2005: 297-299, 465-468, 645-655.
3. “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mesmo, y los días de entresemana se honraba con su vellori de lo más fino”.
4. Sobre estas cuestiones, en general vid. Muzzarelli, 2010.
5. *Leyenda Mayor 1*, 1: “[...] un hombre muy simple de Asís, inspirado, al parecer, por el mismo Dios, si alguna vez se encontraba con Francisco por la ciudad, se quitaba la capa y la extendía a sus pies, asegurando que éste era digno de toda reverencia, por cuanto en un futuro próximo realizaría grandes proezas y llegaría a ser honrado por todos los fieles”.
6. *Ibid.* 1, 2: “[...] cuando, según su costumbre, iba adornado con preciosos vestidos, le salió al encuentro un caballero noble, pero pobre y mal vestido. A la vista de aquella pobreza, [Francisco] se sintió conmovido su

compasivo corazón, y despojándose inmediatamente de sus atavíos, vistió con ellos al pobre, cumpliendo así, a la vez, una doble obra de misericordia: cubrir la vergüenza de un noble caballero y remediar la necesidad de un pobre”.

7. *Ibid.* 2, 4: “Intentaba después el padre llevar al hijo ante la presencia del obispo de la ciudad, para que en sus manos renunciara a los derechos de la herencia paterna y le devolviera todo lo que tenía. Se manifestó muy dispuesto a ello Francisco y, llegando a la presencia del obispo, no se detiene ni vacila por nada, no espera órdenes ni profiere palabra alguna, sino que inmediatamente se despoja de todos sus vestidos y se los devuelve al padre. Además, ebrio de un maravilloso fervor de espíritu, se quita hasta los calzones y se presenta ante todos totalmente desnudo, diciendo al mismo tiempo a su padre: «Hasta el presente te he llamado padre en la tierra, pero de aquí en adelante puedo decir con absoluta confianza: Padre nuestro, que estás en los cielos, en quien he depositado todo mi tesoro y toda la seguridad de mi esperanza». Al contemplar esta escena el obispo, admirado del extraordinario fervor del siervo de Dios, se levantó al instante y llorando lo acogió entre sus brazos y lo cubrió con el manto que él mismo vestía. Ordenó luego a los suyos que le proporcionaran alguna ropa para cubrir los miembros de aquel cuerpo. En seguida le presentaron un manto corto, pobre y vil, perteneciente a un labriego que estaba al servicio del obispo. Francisco lo aceptó muy agradecido”.

8. Son pocos los trajes conservados de este periodo, no obstante hay algunas excepciones como el farsetto y la giornea —única en el mundo— del conde Diego Cavaniglia († 1481) hallados en 2003 en su tumba del convento de San Francesco a Folloni en Montella (Campania) y restaurados durante diez años por Lucia Portoghesi. Las prendas son de seda con decoración “a pigna fiorita” semejante a la hallada en las momias reales de la dinastía aragonesa en Nápoles, en la sacristía de S. Domenico Maggiore. Sobre todo ello vid. Castaldo, 2013; VV. AA., s. p.

9. Cfr. Levi Pisetzky, 2005: 212.

10. Como testimonio Sacchetti en su novela LXXVI, donde cuenta que messer Matteo di Cantino llevaba “le brache all’antica co’ gambuli larghi in giuso” y, sentado en la plaza del Mercado de Florencia, un ratón se le coló dentro. Más adelante citamos un pasaje del Decamerón que insiste sobre este asunto. Vid. Levi Pisetzky, 2005: 209.

11. *Ibid.*: 213.

12. Giorgetti, 1992: 159.  
 13. Thiel, 1980: 125ss.  
 14. Levi Pisetzký, 2005: 221.  
 15. *Ibid.*: 567, indica que aún se encuentran algunos ejemplos en Nápoles en 1503.  
 16. Prochno, 2000: 283.  
 17. Thiel, 1980: 129.  
 18. Prochno, 2000: 287; Thiel 1980: 108ss.  
 19. Especialmente a finales del s. XV y principios del XVI: Luca Signorelli, Juicio Final, 1499, Capilla de San Brizio en la catedral de Orvieto. La bragueta se usaba también como bolsillo.  
 20. Prochno, 2000: 281. Sobre los colores vid. Levi Pisetzký, 2005: 281-287; sobre la moda mi-parti en general vid. Mertens, 1983.  
 21. Levi Pisetzký, 2005: 281. Frase tomada de *Le cronache de Sercambi* y atribuida a *Johanni dell'Agnello*, expulsado de Pisa en 1368, en respuesta a los pisanos que le insultaban mientras salía hacia su exilio en Lucca.  
 22. Petrarca, *Familiarium rerum libri* (X, 3): “Ti ricordi quanto grande e quanto vano fosse in noi il desiderio di splendide vesti, che ancor mi tiene, lo confesso, sebbene ogni giorno sempre meno; quale e quanto l'affaccendarsi a vestirci e spogliarci mattina e sera, quale il timore che un capello uscisse dal suo posto e un lieve vento scomponesse il laborioso acconciamento della chioma; quanta la cura nel guardarci dalle bestie che venivano di fronte o alle spalle, perché la nostra veste odorosa e nitida non fosse macchiata da qualche schizzo di fango o per l'urto non perdesse le sue pieghe? O veramente vane le cure degli uomini, e specialmente de' giovani! a che tante preoccupazioni? certo, per piacere agli occhi altrui. E agli occhi di chi, dimmi? a quelli di molti che non piacevano agli occhi nostri. Seneca, in una lettera a Lucilio, dice: «Chi mai indossò una veste di porpora, se non poté mostrarla ad alcuno?» È davvero gran follia regolare il modo di vivere non secondo il nostro talento, ma all'arbitrio del volgo, e chiamare a consiglieri della nostra vita coloro la cui vita disprezziamo. Nessuno sceglie come capitano chi abbia cicatrici sul tergo, o come pilota chi sia famoso per naufragi; scegliamo quelli che ammiriamo, ci affidiamo a coloro che seppero bene amministrare le proprie cose. Seguir dunque nelle regole della vita il volgo pazzo, del quale si mettono in ridicolo le usanze e si disprezzano le opinioni e il tenore di vita, è cosa più che da pazzo. Ma per proseguire nel mio ragionamento, cessi l'ambizione e lontano stia da noi il volgo; quanto più utile e più adatta a tutti i bisogni, quanto più pratica è una veste plebea

che non una regale! Ma noi a quel tempo eravamo di parere ben diverso, come quelli a cui sembrava cosa bella e meritevole di molte cure il farci ammirare e, come disse Persio, «essere mostrati a dito: - eccolo lì - ». Quinto Ortensio fu illustre oratore, ma più effeminato che ad uomo non convenga, studioso dell'acconciatura non meno che dell'eloquenza, e non mai si mostrò in pubblico senza prima essersi guardato allo specchio; davanti ad esso si acconciava, in esso si ammirava accomodando il viso e la toga. Molti atti degni di femmina si raccontano di lui; ma questo specialmente che, essendosi per caso incontrato in una via stretta con un suo collega, ed avendogli costui urtandolo scomposte le ben disposte pieghe della toga, con vanità veramente femminile egli osò accusarlo di ingiuria, come se il danno apportato a un abito ben piegato fosse da considerare delitto capitale. Noi, o fratello, sebbene nessuno abbiamo citato in giudizio per una simile ingiuria, non fummo tuttavia d'animo molto diverso dal suo; ma te da tanta tenebra d'errore liberò l'improvviso intervento della mano di Dio, io invece lentamente e con molta fatica mi sollevo, credo perché si sappia che a nulla valgono argomenti di dottrina, né opere d'ingegno, ma tutto è dono di Dio, il quale forse darà aiuto anche a me, che umilmente confesso la mia impotenza. A questo se non m'indurrà la ragione, mi costringerà la vecchiezza, che sento ogni giorno sempre più avvicinarsi e cavalcare ormai nel mio territorio. Che dire dei nostri calzari? i piedi che essi dovevano proteggere, da qual grave e continuo tormento erano premuti! i miei, voglio dirlo, sarebbero divenuti inutili se, messo sull'avviso da ineluttabile necessità, non avessi preferito far cattiva figura agli occhi altrui piuttosto che porre alla tortura i miei nervi e le mie ossa. E i calamistri e le acconciature dei capelli? quante volte il dolore c'interruppe il sonno che quella cura aveva ritardato! quale crudele pirata ci avrebbe dato tortura più grave di quella che noi ci davamo con le nostre mani? quante volte la mattina guardandoci nello specchio non vedemmo i solchi che la notte aveva impresso sulle nostre fronti arrossate, sicché, mentre volevamo far mostra dei capelli, eravamo costretti a coprire la faccia! Sono cose, queste, piacevoli a chi le soffre, orribili a rammentare a chi le ha sofferte, incredibili a chi non le ha mai praticate. Quanto, a ricordar tali passate follie, dà soddisfazione il presente! il largo calzare non è tormento del piede, ma difesa; la chioma tagliata e raccolta in alto non dà più noia alle orecchie e agli occhi; la tunica, semplice e facile ad acquistarsi e a conservarsi, a indossare e a togliere, difende così l'animo

dalla stoltezza come il corpo dal freddo” (traducción italiana moderna del original latino).  
 23. Boccaccio, *Decameron* (Jornada VIII, novela V): “E come egli gli vedesse il vaio tutto affumicato in capo e un pennaiuolo a cintola e più lunga la gonnella che la guarnacca e assai altre cose tutte strane da ordinato e costumato uomo, tra queste una, ch'è più notevole che alcuna dell'altre, al parere suo, ne gli vide, e ciò fu un paio di brache, le quali, sedendo egli e i panni per istrettezza standogli aperti dinanzi, vide che il fondo loro infino a mezza gamba gli aggiugnea”. Sobre el *Decameron* como fuente para la historia de la moda vid. Merkel, 1898.  
 24. Prochno, 2000: 280.  
 25. Levi Pisetzký, 2005: 223.  
 26. Giorgetti, 1992: 154-155.  
 27. Bouchet, 1965: 209, 212.  
 28. Sobre la influencia de la población islámica, en general vid. Orsi Landini, 2010.  
 29. Levi Pisetzký, 2005: 394.  
 30. *Ibid.*: 396.  
 31. Sobre este asunto, la obra clásica es Grandi, 1982. Padua también ofrece otros muchos ejemplos.  
 32. Estatutos de 1377, estatuto 18, vid. Martí, 1966: 217-221: “Et uolentes nedum uictui set eciam uestitui supradictorum prout conuenit prouiderere, ordinamus quod rectori et cuilibet ex ipsis scolariibus et capellamis in principio studii una capa scolastica et noua et foderata sufficienter pellibus pecudinis, ut studentes Bononienses habere communiter consueuerint. Et in kalendis mensis may, una alia capa sine fodratatura, de panno statuti coloris eiusdem et capuceum de competenti panno eiusdem eciam coloris, ualoris uiginti quinque solidorum, expensis collegii anno quolibet prebeantur. Quibus uestibus uti debeant quandocumque ad scholas uel terram iuerint et non aliis, statuti sub pena unius anconitani quam pro qualibet uice ipso facto incurrant. Hoc autem non intelligatur in doctoribus et aliis qui possunt portare uaria. Et si tempore quo dicte uestes dabuntur assente aliqui forsan essent, uel aliqui de nouo micterentur ad collegium, et usque ad festum Natiuitatis Domini redierint uel uenerint inclusiue habeant sicut presentes de dictis uestibus integram porcionem. Si autem post festum predictum, nichil habeant de uestibus yemalibus, set expectent nouas uestes, nisi forte in seruiciis collegii aliqui fuissent occupati. Tunc, quandocumque uenerint, ante nouas uestes habeant suam integram porcionem. Quibus insuper rectori, scolariibus et capellamis, omni anno pro calendis, caligis et subtularibus, et aliis suis necessitatibus, duodecim libre Bononienses pro quolibet

*tribuantur. Quarum tertia pars in principio studii debeat eis dari, alia tertia in festo Natiuitatis, alia tertia in festo Resurrectionis Domini. Rector uero, propter labore multos quos in officio sustinebit, habeat pro salario anno quolibet libras quinquaginta de quibus teneatur expendere in uestibus, cum quibus honoret collegium, ad minus uiginti quinque libras.*"

33. Giorgetti, 1992: 153.

34. Levi Pisetzký, 2005: 208.

35. Boucher, 1965: 192-193.

36. Durero es además un ejemplo paradigmático de la transmisión a Europa de elementos orientales desde Italia, en general vid. Raby, 1982.

37. En general vid. Tormo, 1940: 39-41.

38. Colomer 2014b: 84.

39. Giorgetti, 1992: 168.

40. *Ibid.*: 169.

41. Silvestri, 2010: 67-68.

42. También en España encontramos un comportamiento semejante. Jorge Manrique, en las Coplas a la muerte de su padre (Rodrigo Manrique † 11 de noviembre de 1476) utiliza el viejo tópico y plantea la fugaci-

dad del mundo que representa. Encontramos testimonios de la situación de la moda y el valor vinculado a ella y los textiles, pues sirven como metonimias que reflejan todo un mundo de fasto: [...] cómo a nuestro parecer, / cualquiera tiempo pasado / fue mejor [...] paramentos, bordaduras / y cimeras, / ¿fueron sino devaneos? / ¿qué fueron sino verduras / de las eras? / ¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados, sus vestidos, / sus olores? / ¿Qué se hicieron las llamas / de los fuegos encendidos / de amadores? / ¿Qué se hizo aquel trovar, / las músicas acordadas / que tañían? / ¿Qué se hizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían? / atavíos / tan sobrados, / ¿dónde iremos a buscarlos? / ¿qué fueron sino rocíos / de los prados? / Las huestes innumerables, / los pendones, / estandartes / y banderas [...]

43. En general vid. Quondam, 2007. Como se indica en el resumen de la obra: "Una trasformazione che segnala la remotissima nascita dell'Italian style: nel primato di una qualità formale che sa prodursi come progetto di disegno, autonomo e indipendente dalla qualità dei materiali impiegati, per una ricerca di una bellezza come 'giusto mezzo' ed equilibrio, misurata e tranquilla,

mai ostentata o affettata. Con un dato in più, assolutamente innovativo: la ricerca del nuovo valore aggiunto di questa forma estetica adotta e risemantizza un solo colore. È il trionfo del nero, di tutti i colori del nero".

44. Album de un estudiante alemán en la universidad de Pavía de 1575 a 1579.

45. En general vid. Rosenthal, 2009.

46. Sobre la fascinación del Renacimiento por la influencia islámica, a nivel divulgativo vid. Brotton, 2002.

47. Sobre la presencia de textiles otomanos en el mercado europeo vid. Faroghi, 2013.

48. Vid. en general Kybalová-Herbenová-Lamarová, 2002: 151ss; Quondam, 2007: 119ss; Colomer, 2014a. Sobre el color negro como influencia veneciana y española vid. Levi Pisetzký, 2005: 616-617.

49. Descripción de la fiesta en Muzzarelli, 1999: 258-259.

50. *Ibid.*: 259.

51. Quondam, 2007: 132-133.

52. *Ibid.*

53. Colomer, 2014b: 93.