



**VNiVERSIDAD
D SALAMANCA**

**«ATAVIADA A LA MODA DE ESPAÑA». LUJO
Y PODER EN LOS REINOS HISPÁNICOS EN
EL SIGLO XV**



ESTUDIANTE:

María del Pilar Rodríguez Mateos

70941337E

TUTOR:

María Soledad Tena García

Salamanca · Junio, 2025
Facultad de Geografía e Historia
Grado en Historia

Pero suplico al Rey, mi Señor, se quiera servir de todas las dichas joyas e cosas o de las que a Su Señoría más agradaren; porque veyéndolas pueda aver más continua memoria del singular amor que a Su Señoría siempre toue; e aún porque siempre se acuerde que ha de morir e que lo espero en el otro siglo, e con esta memoria pueda más sancta e justamente bivar.

ISABEL I, REINA DE CASTILLA

*Testamento de la reina
(12 de octubre de 1504)*

A mi madre y a mi padre

Conjugación de apoyo, amor y esperanza. Por todas nuestras excursiones a los lugares más queridos por la reina en tierras de Castilla.

A mi tía Feli

Apasionada de la costura y de los trajes de época. Por ayudarme a «remendar» esos agujeros complicados en los momentos más enrevesados.

A mi tutora, Soledad

Por confiar en mí desde el principio a la hora de emprender el camino hacia este trabajo final, fruto del esfuerzo, del tiempo, del apoyo y, sobre todo, de la pasión.

RESUMEN: A lo largo de la historia, la moda ha sido —y continúa siendo— una ventana por la que la persona asoma a la sociedad su personalidad y gustos, y a través de la cual transmite un mensaje en su cotidianeidad o en un momento característico de su vida. «Estar a la moda» es un lema sempiterno, una materia de examen sujeta al juicio del conjunto de la sociedad.

En ella, si hay unas figuras que encarnan de forma paradigmática el arte del buen vestir, esas son, sin duda, las reinas. En el siglo XV, el atuendo real femenino comenzó a salir del anonimato y a cobrar especial relevancia. Las reinas aragonesas y castellanas de la primera mitad de siglo reunieron en sus guardarropas y joyeros las mejores telas y alhajas; sin embargo, la pluma de los literatos apenas da cuenta de su fastuosa presencia, únicamente apreciable a través de los relucientes inventarios disponibles. Estos revelan su gusto y pasión por la moda, al compás de los estándares de belleza y tendencias imperantes, tanto peninsulares como europeos, así como su majestuosa presencia, intrínseca a su linaje de origen y a su condición de futuras reinas consortes.

El buen vestir, ligado al lujo y al poderío real, las acompaña desde sus primeros pasos hasta su llegada al poder: vestir para ser vista, en consonancia con la nueva moda y la nueva Corona. En el guardarropa y joyero de Isabel I (1474-1504), reina propietaria de Castilla y consorte de Aragón, desemboca la historia de sus antecesoras. Sucesora y figura rompedora, su real atuendo cautiva el pincel y la pluma de artistas y literatos, al mismo tiempo que se muestra ajena a las opiniones contrarias expresadas en relatos y críticas por parte de los moralistas, una cualidad que se percibe con claridad en sus inventarios y en su testamento.

Palabras clave: Moda; reina; Corona; joyas; atuendo; lujo; Isabel I de Castilla; guardarropa.

ABSTRACT: Throughout history, fashion has been —and continues to be— a window through which people show their personality and taste to society, and through which they convey a message in their daily lives or at significant moment. «To be fashionable» is a timeless slogan, a subject to be evaluated and judged by society.

Within it, if there are personalities who paradigmatically embody the art of dressing well, it is undoubtedly the Queens. In the 15th century, royal women's attire began to emerge from anonymity and take on a particular significance. The Aragonese and Castilian Queens of the first half of the century gathered the finest fabrics and jewels in their cloakrooms and jewel chests; however, their sumptuous presence was scarcely recorded by the pens of contemporary writers and is only appreciable today through the detailed and gleaming inventories that survive. These reveal their taste and passion for fashion, in step with the prevailing standards of beauty and trends, both within the Peninsulars and Europeans, as well as their majestic presence, inherent to their noble lineage and to their condition as future Queen consorts.

Good dress, linked to luxury and royal power, accompanied them from their early steps until they came to power: dressing to be seen, in line with the new fashion and the new Crown. In cloakroom and jewel chest of Isabella I (1474-1504), Queen owner of Castile and consort of Aragon, is where the story of her predecessors ends. Successor and groundbreaking figure, her royal attire captivated the brush and pen of artists and writers, while at the same time she remained indifferent to the disapproving voices expressed in narratives and critiques by moralists, a quality that is clearly perceived in her inventories and will.

Keywords: Fashion; Queen; Crown; jewellery; attire; luxury; Isabella I of Castile; cloakroom.

Índice

1. Introducción.....	1
2. «Porque los omes los puedan conocer». El concepto del lujo y la ostentación en la vestimenta real	5
2.1. Reina de la Corona, pero también reina de la moda. El sistema de la moda femenina regia en los reinos hispánicos durante el siglo XV.....	5
2.1.1. La Corona de Aragón. El armario de las reinas consortes aragonesas durante la primera mitad del siglo XV	6
2.1.2. La Corona de Castilla. El armario de las reinas consortes castellanas durante la primera mitad del siglo XV	9
3. «Ataviada a la moda de España». La construcción de la imagen de la reina Isabel I de Castilla (1474-1504) a través de su guardarropa y joyero.....	14
3.1. Dentro y fuera del ropero.....	15
3.2. En el joyero y el retrete	17
3.3. Conjuntos esenciales para ocasiones especiales	20
4. Conclusiones	23
5. Bibliografía.....	25
6. Anexo	29
6.1. Anexo figurativo.....	29
6.2. Anexo gráfico.....	50
6.3. Anexo conceptual.....	53

1. INTRODUCCIÓN

La «moda» es la vieja amiga inseparable, la compañera indisoluble a la persona ante el espejo, quien dedica en ocasiones unos instantes de su tiempo diario a tomar la decisión correcta acerca del atuendo con el que será contemplada allá donde quiera que se dirija.

La recurrente expresión «estar a la moda», ya sea para el uso de una prenda de ropa, de una combinación de varias, de un complemento u artículo determinado por un periodo de tiempo indefinido y rotativo en el que las modas nacen, mueren y resurgen entre sus cenizas, es un proceso por el cual se implica a las «personas», «acciones» y «pensamientos» (Riello, 2016: 6).

Cada moda tiene sus orígenes; algunas de reciente configuración, otras de histórica apreciación.

Giorgio Riello define el sentido de escribir una historia de la moda como «un fenómeno a través del cual se puede observar y comprender la vida de las personas que nos han precedido». El origen como «sistema», dinámico y flexible, creador de formas y moldeador de gustos. «Continuas metamorfosis», explicaba Gilles Lipovetsky, en torno al camaleónico desfile de moda que es la vida: instrumento al servicio de la elegancia y el lujo, el prestigio y la extravagancia, la sencillez y el cambio de vestimenta. La disponibilidad de una u otra prenda y su pensamiento evocador barajan un amplio abanico de posibilidades (*ibidem*; Gómez Chacón, 2020: 179).

La moda es un «sistema de interacción entre diferentes fuerzas y actores»; aquel «virus», refiere Riello, que contagia la barrera humana, trascendiendo su cultura; que no entiende de límites geográficos ni cronológicos, e interactúa entre los diferentes actores sobre el terreno y el imaginario (*ibidem*: 7), en la concepción de una figura u otra, presente o pasada. El arte garantiza a sus modelos *alter ego* lucir un atuendo acorde a la figura a la que se quiere evocar, ya sea por el encargo descrito y premeditado de su mecenas, ya sea por la sempiterna configuración del retratista.

En las siguientes páginas, la mujer se convierte en la protagonista del lienzo; en concreto del pincel y pluma a lo largo del siglo XV. «Víctima pasiva de los impulsos y deseos que no sabe domar», la condición de inferioridad de la mujer no permanece ajena a su atuendo, predicaba Savonarola, quien llegó a comparar a las féminas con una vaca en su afán *fashion victim* por llevar el pecho al descubierto, a la moda en dicho periodo (*ibidem*: 23)¹.

El objetivo del presente trabajo toma como protagonista a la reina hispánica, claramente distinguida del varón no solo a nivel cronológico —dado que, a partir del año 1350, la mujer comenzó a diferenciarse en sus adornos del vecino varón—, adquiriendo su propio protagonismo.

La reina, figura «hermosa, rica, acostumbrada y de buen linaje», explica Diana Pelaz Flores, reúne en su atuendo, la esencia del buen vestir y la elegancia real, de acuerdo con

¹ *Le Prediche* (1496). «La vaca es un animal insulso, y enorme, como un pedazo de carne con ojos. Mujeres, haced que vuestras hijas no sean vacas, haced que lleven el pecho cubierto, que no lleven cola, como las vacas [...] sino que vayan arregladas como mujeres de bien, y honestas». Citado en (Riello, 2016: 23).

su nacimiento, así como la perspicacia política, condición insoluble a su papel como novia y futura reina consorte del reino.

Los guardarropas de las reinas consortes aragonesas y castellanas de la primera mitad del siglo XV apenas encuentran reflejo en su recorrido por la alfombra roja desplegada en la corte. Siempre en compañía de su esposo, el rey, —de quien las fuentes dan buena cuenta de sus arreos—, el atuendo de la reina permanece en segundo plano. A la contra, los inventarios, los cuantiosos pagos y regalos en materia indumentaria y joyas, se ponen al servicio de un elevado número de profesionales que, poco a poco, comenzarán a engrosar la corte al servicio de la familia real, permitiendo concebir una imagen lejana sobre su persona y adornos ante la parquedad de las descripciones artísticas y literarias.

Sin embargo, a lo largo del siglo, el traje de la reina también fue ocupando su lugar como un instrumento político más, al servicio de la propaganda, mediante el cual se fue forjando una opinión pública y literaria paulatina, incluso comparativa con las fuerzas de la naturaleza, como en el caso de la reina Catalina de Lancaster. Dicha imagen podía tornarse negativa, fruto del doble filo propagandístico, como sucedió con doña Juana de Portugal: reina de la moda y modelo a seguir, al mismo tiempo foco de duras críticas dirigidas tanto a su vestimenta como a su persona.

Las modas cambian, al igual que lo hace el esquema argumentativo y literal a seguir, dado que la explicación vuelca su atención en la nueva reina propietaria de Castilla y consorte de Aragón: la reina Isabel I de Castilla. Sobre su persona desemboca la doble línea explicativa, dado que su pasión por la moda la llevó a imitar modas previamente impuestas y rechazadas en la mente de los canonistas, mientras que lanzaba al estrellato de la moda europea otras nuevas, trazando una línea divisoria con respecto al reinado anterior de su hermanastro, Enrique IV de Castilla.

El interés por abordar el posible aspecto de las reinas hispánicas a través de su indumentaria y complementos es el punto de partida del presente Trabajo Final de Grado. El gusto y pasión por la moda de la protagonista, su elección de un atuendo u otro en el escenario palaciego, en su propia cámara y casa, y el de todos los que allí se encontraban (haciendo referencia a su círculo familiar y cortesano más cercano), constituyen la base sobre la que hoy en día se mueve el ascendente círculo académico que dibuja la historia de la moda.

Una moda dúplice, que reparte sus fuerzas entre la vertiente académica y su doble faceta localizada en el mundo del entretenimiento, a partir del creciente interés por la confección especializada y reconocida de *cosplays* históricos inspirados en la reina Isabel I de Castilla, ya sea tomando como punto de partida las descripciones históricas de su indumentaria o su icónico vestuario tras sus apariciones en el mundo del entretenimiento, como es el caso de la popular serie de televisión española, *Isabel* (2011-2016).

¿Cómo pudieron vestir las reinas? ¿Cuántas de las prendas que componían su guardarropa se logran localizar en la documentación? ¿Cómo era la reina Isabel I de Castilla? ¿Cómo vestía, qué joyas tenía o cuál era su perfume favorito? ¿Se vestían acorde a la ocasión? Son algunas de las preguntas que se pretenden abordar en el grueso de la exposición, conectada con sus correspondientes referencias ilustrativas, gráficas y conceptuales, que guiarán al paciente lector en su recorrido por la pasarela.

La metodología adoptada en el transcurso del proceso de investigación y redacción parte de una colección bibliográfica de fuentes secundarias —clave en el presente estudio— que fueron extraídas del catálogo *Brumario*, perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (USAL); el portal bibliográfico y de producción científica de la Universidad de la Rioja (UR), *Dialnet*; junto con los portales académicos, *Academia.edu* y *ResearchGate*.

La consulta de las fuentes primarias principales comienza, en primer lugar, a partir del análisis del Testamento de la reina Isabel I de Castilla, disponible en el portal en línea del *Centro de Investigación de Mujeres* (DUODA) de la Universidad de Barcelona desde 1982. A través de la Biblioteca Virtual de Investigación, se accedió a los fragmentos del Testamento y Codicilio en su versión original en línea, además de a su transcripción interactiva. Esta última incluye un Tesoro de términos clave que abordan diversas temáticas relativas a la cultura, economía, gobierno y administración, así como aspectos relacionados con religión y sociedad.

También cuenta con una galería de imágenes temática y descriptiva, que incluye una sección dedicada a la reina, junto a otras agrupaciones centradas en otras mujeres icónicas como Cristina de Pizán, además de diversas colecciones de arte arquitectónico, escultórico y pictórico, textiles y paleográficos².

En segundo lugar, destaca la disponibilidad en línea de la Biblioteca Digital de Castilla y León (BDCYL), con el propósito de consultar las descripciones detalladas del atuendo de la reina Juana de Portugal y sus damas, por un lado, a través de la anónima *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* (1469-1476). Este manuscrito, de acceso abierto, completo y digitalizado, fue editado por el académico e historiador Julio Puyol y Alonso (1865-1937) en 1934, y publicado por la Real Academia de la Historia y Tipografía de Archivos (Madrid).

Por otro lado, se ha consultado asimismo la *Crónica de Enrique IV escrita en latín por Alonso de Palencia*, dividida en cuatro tomos (1904-1908), resaltando especialmente el uso de los dos primeros, publicados en 1904 y 1905, respectivamente. Estos fueron traducidos por el bibliógrafo e historiador Antonio Paz y Meliá, y publicados por la tipografía de la «Revista de Archivos» (Madrid).

En tercer lugar, la consulta y extracción de datos puntuales sobre el gasto en indumentaria ocasional de la reina provienen de la fuente básica para el estudio de su vestuario: las cuentas del camarero y tesorero de los Reyes Católicos desde 1474, Gonzalo de Baeza (*Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*), edición preparada por Antonio de la Torre y E. A. de la Torre entre 1955 y 1956. La edición se divide en dos volúmenes: el primero abarca desde 1477 hasta 1491, y el segundo, desde 1492 a 1504. Para esta investigación, únicamente se ha recurrido a la consulta física del tomo segundo, con el objetivo de localizar y extraer el ejemplo pertinente.

El análisis artístico y, por tanto, extracción de las figuras proviene de la propia bibliografía trabajada, así como de diversos recursos *web* oficiales, expositivos y museísticos. Entre ellos se incluyen el recorrido y la explicación específica de la iglesia

² Para saber más: <https://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/galeria.html> [consultado en línea el 25/06/2025].

y exposiciones actuales en la Cartuja de Miraflores, la Capilla Real de Granada, las galerías en línea del Museo Nacional del Prado (Madrid), Museo Nacional de Arte de Cataluña y la Colección de Telas Medievales de Patrimonio Nacional. Finalmente, cabe mencionar el frecuente acceso a la página oficial de la serie *Isabel* de Radio Televisión Española (RTVE), que cuenta con la presencia de diferentes actividades, entrevistas, fotogramas y reportajes.

2. «PORQUE LOS OMES LOS PUEDAN CONOCER»³. EL CONCEPTO DEL LUJO Y LA OSTENTACIÓN EN LA VESTIMENTA REAL

Cristina de Pizán (1368-1430) escribía en *La Ciudad de las Damas* (1404-1405) sobre el «arte de tejer la seda», nacido de la «mente industriosa» de la noble Pánfila de Grecia, quien observaba a los gusanos en su proceso de elaboración de la seda en las ramas de los árboles. «Esta mujer, gracias a las técnicas que desarrolló, trajo belleza y provecho al mundo, porque el uso de la seda se extendió a todas partes [...] de seda son los hábitos sacerdotales y las casullas que llevan los prelados para celebrar los oficios. La llevan emperadores, reyes y príncipes [...]» (Pizán, 2015: 81).

Ya en *Las Partidas* (1256-1265) se plasmaba por escrito la exclusividad de los reyes a portar paños de oro o seda decorados con piedras preciosas y esmaltes, «porque los omes los puedan conocer» [Anexo 6.3]. Sin embargo, el lujo y consumo excesivo de estos bienes constituía un campo restringido por el bien de la salud moral del común; prohibiciones de las que los reyes quedaban indemnes (Gómez-Chacón, 2020: 179).

Este fenómeno abre la puerta a uno de los pecados más importantes, siempre presente entre la sociedad: la lujuria. El término «lujo» comparte la misma raíz, haciendo referencia al consumo exclusivo, aquello que Werner Sombart definió como «[...] todo lo que no es necesario», diferenciando entre lo material imprescindible y lo prescindible. Una barrera que fluye y se difumina en términos de imagen, donde el gusto por el buen vestir y la concepción de una buena inversión en el aspecto, a través del encargo y la exhibición de retratos —las llamadas «obras de arte»—, se convierten en vehículos de ostentación y satisfacción de todo deseo de lujo (García Marsilla, 2019: 7-9).

En el siglo XV, el atuendo adquirió un papel simbólico que merecía especial atención. La ostentación y preparación de la corte, en palabras de José Manuel Nieto Soria, «entra en el capítulo de la competencia simbólica entre reinos [...] como una manifestación habitual [...] que actúa como mensaje de poder de un reino frente a sus vecinos». Un lenguaje semiótico, de interés en la comunicación, símbolo de poder que trasciende la simple recepción visual (Rodríguez Silgo, 2020: 407-408).

Carmen Bernis subrayó la importancia del atuendo real en los libros de cuentas, inventarios reales, crónicas y cartas de dotes (Gómez-Chacón, 2022a: 4). Por su parte, Álvaro Fernández de Córdoba Miralles señaló la escasa atención que se le otorga, «cuando en las fuentes narrativas es lo que más profusamente se describe» (Fernández de Córdoba, 2002: 236).

2.1. *Reina de la Corona, pero también reina de la moda. El sistema de la moda femenina regia en los reinos hispánicos durante el siglo XV*

«Vestir para ser vistos» y ser vistas (Martínez Martínez, 2006: 355). La moda femenina en los reinos hispánicos durante el siglo XV «se nos aparece como un fenómeno

³ Citado en (Gómez-Chacón, 2020: 179).

complejo»; «resulta un tanto singular dentro de la Europa del siglo XV [...] por su variedad de estilos y tendencias», explicaba Bernis (Bernis, 1978: 28).

El buen vestir de una reina iba estrechamente ligado a su belleza, cualidad que ya destacaba en la obra alfonsina y en los *Castigos de Sancho IV* (h. 1292). El futuro rey debía encontrar en su futura reina no solo la hermosura, sino también la «adecuación de su aspecto», conforme a los cánones estéticos imperantes. De tez blanca, menuda y físico proporcionado, su complexión se veía completada con la riqueza del atuendo, enfatizando sus rasgos «[...] como el brillo que debía irradiar ante el espectador, cualidad estrechamente relacionada con la luz y claridad divina [...]». Así, indumentaria y joyas adornaban y contribuían a identificar a la portadora, con mensajes a través de los colores, los motivos, las divisas y los elementos heráldicos.

La educación de la dama, que combinaba los valores religiosos, conectados con la figura de la Virgen María, hacía hincapié en su condición de sagacidad política (Pelaz Florez, 2017: 57-60), la cual se completa con la importancia de educar a la joven en el ámbito de la indumentaria, conjugando ambas enseñanzas. El protocolo en el vestir, norma básica del aprendizaje femenino, era empleado como arma política ante los cortesanos, al mismo tiempo fiel reflejo del alma y de la condición interna de la reina.

Las apariciones públicas de la pareja real eran, así, un escenario idóneo para la manifestación de su poder y magnificencia (Gómez-Chacón, 2020: 180). El ceremonial regio de la corte se convertía en una ocasión para la alabanza o la crítica por parte de los literatos; una oportunidad para mostrar la excelencia dorada inherente a la majestad real, y un espacio donde los pintores podían ocupar su lugar al espacio de los monarcas. Todo ello conformaba las cristaleras a través de las cuales se admiraba el desfile de moda bajomedieval desplegado en la corte.

2.1.1. La Corona de Aragón. El armario de las reinas consortes aragonesas durante la primera mitad del siglo XV

La *Càmara de la reina* en Aragón constituía «la entidad de gestión y administración de todas las rentas, jurisdicciones, castillos, derechos, aljamas y otros bienes que la reina poseía [...]». Este espacio reservado a la reina consorte, desde el cual dirigía la administración y la gestión económica y territorial, no fue exclusivo de la Corona de Aragón, puesto que existían entidades semejantes en el reino de Portugal (*Terras da Rainha*), en Inglaterra (*Queen's land*) o, sin ir más lejos, en la vecina Corona de Castilla (Señorío de la Reina).

Desde mediados del siglo XIV hasta la segunda mitad del siglo XV, la Cámara de la reina evolucionó, sufriendo cambios patentes, especialmente en lo relativo a su patrimonio. Estas alteraciones impidieron mantener inalterada su composición hasta principios del siglo XV, momento en que se consolidó tras la recuperación definitiva de Sicilia y la incorporación de la cámara que las reinas de Sicilia habían disfrutado tiempo atrás a la *Camara reginale* catalano-aragonesa.

La reina Leonor de Alburquerque (1414-1416) contaba con un amplísimo patrimonio, lo que le permitió mantener con solvencia su estatus de reina consorte, reflejo de la riqueza de su guardarropa y joyas.

Para la «festa de la coronació de la reina» se destinó un gasto de 14.900 sueldos, necesarios para embellecer el momento y lugar. Mandó confeccionar ropas especiales, en concreto:

Una camisa de tela romana de Reims, con cuatro botones en cada puño, camisa de aceituní blanco y una dalmática de seda blanca de damasco, fruncida con cenefas de oro, revestida de tafetán rojo, con ribetes de hilo de oro y seda blanca con un cinturón de seda blanca y botones de hilo de oro [Anexo 6.3].

El oro y la pureza simbólica del blanco son los colores reales que conferían a su atuendo de coronación una imagen sublime, cargada de atributos reales (Ruiz Domingo, 2022: 71, 107 y 114).

En cuanto a su joyero, se tiene constancia de la presencia de un *argenter* («de la señora reyna») llamado Pere Nicolau, mencionado en un documento fechado en marzo de 1416, sin que se precise si era miembro de su casa (Vidal Franquet, 2014: 608).

Las noticias sobre su sucesora, la reina María de Castilla (1416-1458), son más abundantes. Los poetas y cronistas la describen como a una mujer «sabia, humilde, resignada, piadosa y beata», mecenas de «pequeños artistas» y de las «obras humildes». Poseía tapices, tejidos ricos, bordados y trajes forrados con pieles sofisticadas y dignas, elementos que consolidaban su imagen como una solemne reina consorte. Si se compara el estipendio en vestidos y complementos con el de su esposo, el Magnánimo, los gastos de la reina eran menores —oscilando entre el 10-15% del gasto de la tesorería real, dependiendo del año—, mientras que los de su esposo se multiplicaban por veinte (García Marsilla, 2021: 174).

Los mercaderes que abastecían a la reina llegaban desde Barcelona, Valencia, y tenían contactos en Borgoña, Flandes e Italia (Vidal Franquet, 2014: 610). El lujo y el exotismo tampoco se quedaba atrás: las morerías de la Corona regalaban al monarca sedas bordadas con epigrafía árabe, un complemento predilecto de la pareja, traído desde la aljama islámica de Valencia en abril de 1424. También se encuentran artículos para la elaboración de tocados, como los turbantes musulmanes que la reina porta en una miniatura del *Llibre de privilegis i ordinacions dels Hortolans de Sant Antoni* de Barcelona (1453) [Anexo 6.1. (1)].

Al servicio de la corte se encontraban artesanos extranjeros, como sastres que, al pasar a ser parte del servicio de la reina, adquirieron gran destreza en la confección de vestidos femeninos⁴. Entre los oficios de las costureras destaca el de *velerius*, de particular envergadura, a cargo de Berenguer Soler, quien se dedicaba exclusivamente a coser velos para la reina y sus damas, un complemento de especial estima que aparece en el *Salterio*

⁴ Sastres como Domingo de la Foç y, posteriormente, Joan de Verges; el bordador Joan Figuera; peleteros como Bernant de Bonmicip; y el platero Dionís Moliner, quien sucedió al orfebre Rigaudus Sanyer, de probable origen francés. Citado en (García Marsilla, 2007: 369).

y *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (1443) [Anexo 6.1. (2)] (García Marsilla, 2007: 370-372).

La imagen heredada de María de Castilla es la de una reina especialmente devota, que sentía predilección por la moda y el encargo de tejidos y prendas como los «mantonetes» [Anexo 6.1. (3)], de moda en la primera mitad de siglo y registrados en el inventario en 1458⁵. En este mismo año también se registra el uso de las «cotas» [Anexo 6.1. (4) y 6.3], prenda que recibe escasa mención, pero probablemente muy solicitada en el momento en la corte. La prenda se colocaba comúnmente entre la saya o *gonella* y el manto [Anexo 6.1. (5) y 6.3], y estaba forrada de piel, imitando el estilo de las vestiduras con las que se representa a la Virgen. En cuanto a los adornos, la reina poseía camisas moriscas guarnecidas con «listas» o «listones» [Anexo 6.1. (6) y 6.3] (Torrents Iglesias, 2019: 199, 360 y 622).

Respecto a sus joyas, destaca la presencia de un gran collar de oro con «ollas o apuradores»⁶, que exhibía las divisas de la reina. Una pieza de alto valor, decorada con balajes grandes y perlas pequeñas que, debido a su elevado peso (hasta un kilo y seiscientos gramos), resultaba difícil de portar, por lo que se empleaba solo en ocasiones especiales.

Se incluían broches con la forma de la inicial «M», una cadena de plata «a manera de hojas redondas» encargada en 1417, otra de oro y diamantes de 1419, copas de plata dorada, correas de oro y parches de seda, chapas para silla de montar y un freno para la cabalgadura, hasta una escalera de plata. Este resplandeciente repertorio de objetos de lujo —ya fueran de uso personal, de servicio en el palacio o de carácter litúrgico y devocional íntimo— demuestran la predilección de la reina María de Castilla por el aderezo personal, siempre ajustándose a los límites que permitían su economía e ingresos de la cámara como reina consorte y lugarteniente del monarca [Anexo 6.1. (7)] (Vidal Franquet, 2014: 595-605).

El conocimiento se torna escaso a comparación de sus dos sucesoras. Se conocen parte de los gustos de la reina Blanca de Navarra (1461-1464) y de Aragón (1458-1441), gracias a su testamento realizado el 17 de febrero de 1439. En él manda que su cadáver fuera colocado sobre un paño verde con brocado de oro procedente de su guardarropa y otro paño de oro, posesión que trajo de Sicilia tras enviudar [Anexo 6.3]. De la misma manera, se distribuyeron los ropajes de su coronación a la Iglesia-fortaleza de Santa María de Ujué, para que a su vez fueran utilizadas en la confección su mortaja (Virto Ibáñez, 2022: 72).

Por último, el estilo de la segunda esposa de Juan II de Aragón, la reina Juana Enríquez (1447-1468), es descrito junto al del pequeño príncipe Fernando, de nueve años, visitando mientras visitaban la Ciudad Condal. La reina vestía «una clocha larga de terciopelo azul con gonela de terciopelo carmesí», y el infante «una ropa de terciopelo

⁵ *Un mantonet de mastivaller negre, forrat de pell de corderenes blanques.* [Anexo 6.3]. Citado en (Torrents Iglesias, 2019: 199).

⁶ «Sobre cada olla o apurador hay un balaje grande engastado, y en las trepas, que tienen forma de escudo, hay un balaje mediano, y en la orilla de dicho collar, sobre cada balaje grande, hay una perla grande, y entre las piezas hay sembradas perlas de tres en tres [...]». Citado en (Vidal Franquet, 2014: 595-596).

negro, con un collar de oro, diamantes y piedras finas» [Anexo 6.3]. En ese momento, estaban de moda los colores oscuros sobre tejidos jaspeados, lo que permitía que el brillo de las joyas destacara sobre ellos (García Marsilla, 2014: 232-233).

Sobre las joyas de la nueva reina, es fácil relacionar el famoso «collar de los balajes», con el regalo de bodas del príncipe Fernando a la princesa Isabel de Castilla, objeto de empeño en numerosas ocasiones (en 1482 en Zaragoza, en 1487 en Córdoba y en 1489 en Valencia) dado su elevado valor [Anexo 6.1. (8)].

Fue una pieza única, conformada por siete balajes en forma de flor, dispuestos individualmente y alternados por perla. En el centro pendía un gran balaje tallado en cabujón, legendariamente relacionado con el rey Salomón, ya que se dice que habría pertenecido a este [Anexo 6.3]. Pulimentado y acompañado por una gran perla periforme, la pieza fue enriquecida en 1483 por el conocido platero Garçía Vegil, hasta su última modificación en 1489, a la que se añadieron tres piezas esmaltadas con la divisa del yugo (Gómez-Chacón, 2020: 185-186 y 2022b: 5).

2.1.2. La Corona de Castilla. El armario de las reinas consortes castellanas durante la primera mitad del siglo XV

El mismo recorrido por la pasarela que realizaba la reina aragonesa, ahora lo ejecuta la lejana castellana. Prendas y joyas eran custodiadas en la cámara regia, bajo la responsabilidad del oficial de la Casa de la Reina (*ibidem*: 181). La realeza castellana contó con la presencia en sus alcobas de personal cualificado en cuestión de indumentaria y adorno, tanto de procedencia hispánica como foránea (Gómez-Chacón, 2020: 181). Pese a ello, no resulta sencillo establecer una división explicativa sobre el inventario de objetos y bienes preciados de las reinas castellanas (Pelaz Flores, 2017: 172).

Más allá de las descripciones físicas de la reina Catalina de Lancaster (1391-1406) realizada por Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas* (h. 1450-1455)⁷ y en la *Refundición de la Crónica del Halconero*, atribuida a Lope de Barrientos, apenas es mencionado el atuendo de la reina (Gómez-Chacón, 2022a: 15).

Enrique III de Castilla (1390-1406) hizo entrega a su esposa de diversos «baldoques» y «veros» [Anexo 6.3]. Asimismo, las fuentes describen que, en ese año, Catalina de Lancaster tenía dos alfombras grandes y tres alfombras de «axuar nuevas» (Cañas Gálvez, 2010: 112-113). Por otra parte, el poeta Francisco Imperial comparó a la reina en sus poemas con una «leona», luciendo un manto decorado con motivos florales y onzas (Gómez-Chacón, 2020: 181-182 y 2023b: 182)⁸.

⁷ En las *Generaciones y semblanzas*, Fernán Pérez de Guzmán describe a la reina Catalina de Lancaster (1391-1406) como una mujer «alta de cuerpo e muy gruesa; blanca e colorada e ruvia. En el talle e meneo del cuerpo tanto pareçía onbre como mujer». Características que no impiden conocer a la reina «onesta e guardada en su persona e fama, liberal e manífica, aunque lamenta que estaba muy sometida a privados e muy regida d'ellos, el qual por la mayor parte es viçio común de los reyes. Non era bien regida en su persona». Citado en (Gómez-Chacón, 2023a: 151).

⁸ «Siguiendo las bozes pissava camino, oliendo las flores por medio del prado. Al pie de la fuente a sombra de un pino e a la redonda de un jazmín çercado, vi entrar un toro muy asosegado e una leona sobre él asentada: de dueña la faz tenía coronada, a onzas e flores el manto broslado». Citado en (Gómez-Chacón, 2023b: 182).

Del mismo modo, más allá de un citado paño francés de 1400, denominado «de Lançerote», y otras dos «mantas de pared» de las que no se cuentan con más información, se sabe que estas, junto a otras, formaban una colección estética y temática muy similar a los tapices exhibidos en algunas de las casas nobles más distinguidas de Castilla.

Las referencias más llamativas sobre sus trajes provienen, al igual que en el caso de otras reinas, de la información que arroja la iconografía de la escultura funeraria. La implicación de la reina en la actividad edilicia, manifestada en el Alcázar de Segovia y, en el ámbito religioso, en concreto en el convento de dominicas de Mayorga y, en el de Santa María la Real de Nieva, se vincula con su especial devoción a la hora de elegir ser sepultada portando el hábito de la orden. Esta decisión queda inmortalizada en su representación funeraria: la estatua yacente de la reina Catalina de Lancaster, ubicada en el interior en la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo [Anexo 6.1. (9)] (Caballero Escamilla, 2012: 268).

La reina porta un manto floreado bajo un hábito de pliegues lisos. La cabeza descansa sobre un cojín adornado con motivos heráldicos, mientras que el cabello y la frente quedan ocultos por un tocado de diseño similar al que portaban las viudas, junto con una corona. Se desconoce el empleo de las coronas por las reinas castellanas: si formaban parte de sus bienes personales pertenecientes a su cámara o, por el contrario, si se incluían entre los bienes de la Corona, como sucedía en el reino de Portugal.

Pelaz Flores reconstruye el «carácter arquetípico» de la corona como «signo de dignidad regia», lo cual justificaba su uso entre las consortes. No es de extrañar, por lo tanto, que estas poseyeran en sus ajuares ricas coronas, símbolo de su nuevo estatus como reinas y de su procedencia [Anexo 6.1. (10)]. Esta imagen simbólica no solo señalaba su condición regia, sino que también representaba un instrumento de gran valor intrínseco al servicio de las necesidades ceremoniales y políticas de la Corona. Un vehículo de relaciones, entregado a su propietaria, quien le daría el uso más adecuado, al tratarse de uno de los objetos más costosos, compuesto por diferentes decoraciones (piedras preciosas, esmaltes, camafeos de la Antigüedad clásica, motivos faunísticos y vegetales portadores de distintos significados, etc.), refundido y ajustado a las nuevas tendencias de joyería hispana de la Baja Edad Media castellana y aragonesa (Pelaz Flores, 2017: 172-178).

Durante el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454), las prendas lujosas en la corte se encontraban al servicio de los profesionales, comandados a su vez por los camareros, siempre atentos a los deseos y gustos del rey en cuestiones de moda, un elemento de gran relevancia en la vida cotidiana de la familia.

La ropa de capilla es sobre la que más información se mantiene, junto con la predilección del monarca por las mantas cibelinas y los armiños [Anexo 6.1. (11) y 6.3]. Las sedas y finos bordados de oro adornaban la capilla de la reina María de Aragón (1420-1445)⁹, lo que permite relacionar la presencia de los sastres encargados de la decoración con los diseños de las vestiduras regias (Cañas Gálvez, 2010: 144-161). Entre estos

⁹ «Savana de seda de listas de colores» y «vn paño de altar de terçenel açul con el cruçifixo e dos ymages». Otro frontal de «terçenel negro que tienen medio vn pedaço de açeytuni negro en que esta el cruçifixo e nuestra Señora e Sant Johan», y un «pañõ de ras con vn cruçifixo» con las armas de la reina. [Anexo 6.3]. Citado en (Cañas Gálvez, 2010: 144).

registros se incluye también la presencia de varios zapateros y chapineros, documentados en 1445 en la Cámara de la reina (Gómez-Chacón, 2020: 190).

La misma escasez de vestigios se cierne sobre la segunda esposa del monarca, la reina Isabel de Portugal (1447-1454). Más allá de las prestaciones en forma de joyas que su valido, don Álvaro de Luna, había cedido al monarca en vísperas de la nueva boda real, y de las llamativas diversiones que el monarca compartió con la reina (como la adquisición en 1453, probablemente durante los primeros síntomas de un trastorno depresivo de la reina, de una «loca» llamada María destinada a su séquito)¹⁰, las evidencias con respecto al atuendo de la reina Isabel de Portugal son exiguas.

De nuevo constan algunos modelos simbólicos; por ejemplo, el regalo que el rey le encarga al mozo de cámara, Alfonso de Illescas, consistente en «vna cadena de oro nueva fecha a manera de troncos» y dos mantos de cuero de cordobanes [Anexo 6.3], según las cuentas de la recámara de Juan II de octubre de 1453. Estos fueron llevados a la reina, ya en Tordesillas, dado que se acercaba el día del nacimiento del infante don Alfonso (Cañas Gálvez, 2008: 101 y 2010: 152-168).

El Panteón Real de la pareja, situado en la Cartuja de Santa María de Miraflores (Burgos), fue encargado por la reina Isabel y es obra de Gil de Siloé entre 1489 y 1493. El Retablo Mayor, trabajo del mismo Siloé y Diego de la Cruz, ejecutado entre 1496 y 1499, presenta las estatuas orantes de la pareja, siendo los mejores ejemplos para contemplar la imagen, aunque idealizada y posterior a la memoria de la reina.

La primera se caracteriza por la representación de las texturas del atuendo y la delicadeza de las carnaciones; se cree que es obra directa del taller del maestro Siloé [Anexo 6.1. (12)] (Cartuja de Miraflores, 2025a). Por el contrario, en la segunda, la reina se encuentra en el Retablo Mayor en posición orante, acompañada de Santa Isabel con su hijo, San Juan Bautista niño (*ibidem*).

La silueta e indumentaria de la reina evocan el recuerdo de su hija en otras representaciones; por ejemplo, en el posado de *La Virgen de los Reyes Católicos* (h. 1491/1493-1497). En la tabla aparece ataviada con un manto dorado guarnecido, una camisa blanca y manguitos abiertos [Anexo 6.1. (13) y 6.3], sujetados con cintas doradas, decorados, a su vez, con esmeraldas y bordados en oro en los bordes. El conjunto guarda consonancia con el cromatismo dorado, turquesa oscuro, marrones, grises y blancos presentes en la talla del retablo.

En última instancia, luce la clásica toca con velo, una garlanda de piedras sobre el cabello recogido y un amplio collar de oro, que cubre el cuello dorado del tabardo, formado por sucesiones de troncos y ramas. Este, a su vez, presenta motivos a juego con los de la infanta. Como curiosidad, dicha joya aparece mencionada en las cuentas del tesorero y camarero real, Gonzalo de Baeza, como obsequio destinado a la infanta María [Anexo 6.1. (14) y Anexo 6.3] (Suárez Fernández y Manso Porto, 2004: 89).

¹⁰ En noviembre de 1453, Juan II regaló a María la «Loca» «vna visarpa con su capilla e mangas anchas de paño de çestre pardillo, que entró en ella çinco varas e media del dicho paño», añadiendo «çinco varas e tres quartas de paño de çestre pardillo para vna rropa [...] dióse a tondjr e quedó en çinco varas e media». [Anexo 6.3]. Citado en (Cañas Gálvez, 2008: 165).

Las crónicas del reinado de Juan II apenas prestan atención a la indumentaria de las reinas; en su lugar, arrojan un mayor protagonismo al atuendo del monarca en algunos momentos, sobre los cuales no faltan detalles. Tan solo se menciona el hábito luctuoso de la reina junto al de su marido y el del príncipe, con motivo de la muerte del cardenal Alonso de Carrillo el 14 de marzo de 1434 (Gómez-Chacón, 2022a: 15).

Las noticias sobre la vestimenta dan un vuelco súbito cuando se trata del nuevo monarca, Enrique IV (1454-1474), y su segunda esposa, la reina Juana de Portugal (1455-1474), matrimonio que se convierte en objeto de relatos y pasajes, tornadizos y anecdóticos en el presente espacio. La reina, calificada desde la perspectiva de la cronística castellana como la «vanidad femenina» (*ibidem*: 23), es descrita en pasajes como la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* (1469-1476) como «[...] vna de las hermosas mugeres que en su tiempo era vista y muy rica de joyas ella y sus damas más que reyna fue en España, y todas las cosas muy abondosamente touo en tanto que la fortuna le fue piadosa» (Puyol y Alonso, 1934: 197).

Alonso de Palencia la describe como una «mujer hermosa de juventud lozana», mientras que, de nuevo, el anónimo autor de la *Crónica incompleta* llegó a ver a la reina y sus damas «de tales traxes y tocados, que las piedras preçiosas, y oros tirantes, y riquezas del mundo en grand menospreçio tenían, a las quales, temor de jamás ser pobres a su pensamiento venia».

No es menos cierto que doña Juana gustaba de la decoración personalizada de sus estancias, apreciando el buen lujo de los objetos de abundante plata, ricas camas, «agua rosada» (obsequio entregado a la reina nada más llegar a tierras castellanas) (Gómez-Chacón, 2023a: 158) y perfumes sevillanos, los preferidos de la pareja y su desafortunado valido.

Otros objetos curiosos que pertenecieron a la reina fueron regalo del monarca, entre ellos un reloj de aguja adquirido a un mercader de Valladolid.

En contraste con las críticas hacia el monarca, provenientes de la pluma de Palencia, Antonio de Lalaing, señor de Montigny, y la *Crónica incompleta*¹¹, tanto doña Juana como Isabel fueron aficionadas al buen vestir y al encargo de las mejoras telas y joyas, para que «syn dubda, resplandezya la grandeza de su rreal estado» (Cañas Gálvez, 2008: 144 y 2010: 108).

Algunas anécdotas llamativas sobre la vestimenta de la reina son poco conocidas, como la narrada por Palencia, explicando la aparición de doña Juana, ya encinta, por primera vez en público. Esta acudió a la «empresa de Cambil», en la frontera musulmana, portando un yelmo en la cabeza (pues la plaza todavía no se encontraba segura) y un vestido de colores, en alusión a su procedencia lusa, ya que los portugueses, además de

¹¹ Palencia aclara que, en las apariciones públicas, el rey Enrique no llegó a portar «collar ni otro distintivo real ó militar que le adornase». En la *Crónica incompleta* se afirma que «jamás se quiso vestir como rey, sinon de comunes traxes», al contrario que su esposa y sucesora al trono. Lalaing relaciona a la princesa Isabel, de quien asegura que «en su tiempo jamás princesa fue tan ricamente ni tan bien acompañada de damas y de damiselas bien arregladas, como ella lo estaba». Citado en (Gómez-Chacón, 2020: 182; Puyol y Alonso, 1934: 132).

sobresalir por sus populares fiestas y danzas, destacaban asimismo por su llamativa indumentaria.

La más conocida es, sin duda, la del uso y puesta de moda del «verdugo» [Anexo 6.1. (15) y 6.3] entre las mujeres castellanas durante su estancia en Alaejos, en 1467, coincidiendo con su segundo embarazo. Las dotes modistas de Palencia son críticas al respecto, al definirlo como una «[...] multitud de aros durísimos, ocultos y cosidos bajo la tela, de suerte que hasta las más flacas parecían con aquel traje corpulentas matronas, y á todas podía creérselas próximas ser madres» (Palencia, 1904: 260 y 1905: 171).

Doña Juana, quien fue incapaz de «guardar cierta apariencia de pudor» al lucir su nuevo *look* con el objetivo de ocultar el embarazo fruto del adulterio entre el exceso de tejido, convirtió inconscientemente de moda esta nueva prenda en Castilla (Gómez-Chacón, 2023a: 154); la reina, modelo a seguir entre las cortesanas, vanguardia del estilismo y el buen vestir, hizo que esta «artificiosa y deshonesto prenda» pasara a ocupar un lugar en el guardarropa de las damas. Buena fe de ello dio el empeño de las vallisoletanas en 1477, quienes decidieron adoptar primero esta moda, a pesar de las amenazas de excomunión a las que se enfrentaban por parte de los prelados, quienes consideraban dicha vestimenta inmoral y, por lo tanto, pecado (Jiménez Calvente, 2022: 97).

A pesar de las duras críticas a la reina por la puesta en escena del verdugo, lo cierto es que este formó parte a partir de entonces de la «moda de España», siendo de ninguna manera ajeno y combinándose con las tendencias borgoñonas, francesas, italianas y moriscas, imponiéndose sobre estas con creaciones rompedoras, originales y vanguardistas [Anexo 6.1. (16)] (Gómez-Chacón, 2023a: 155).

3. «ATAVIADA A LA MODA DE ESPAÑA»¹². LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LA REINA ISABEL I DE CASTILLA (1474-1504) A TRAVÉS DE SU GUARDARROPA Y JOYERO

«Esta reina era de mediana estatura, bien compuesta en su persona, muy blanca e rubia; los ojos entre verdes y azules [...] fermosa y alegre [...] Era mujer muy cerimoniosa en sus vestidos e arreos y en el servicio de su persona [...]».

Hernando del Pulgar retrata con su pluma a la reina Isabel I de Castilla (1474-1504); sin embargo, no incide en su belleza física. En lugar de ello, describe a una mujer de buen porte y majestuosa. La «virtuosa señora» había ascendido de princesa a reina de triunfo en triunfo, en tanto su imagen e indumentaria se guarnecían y colmaban de boato en cada ocasión (Fernández Álvarez, 2003: 101-103).

Las *laudationes* físicas giran en torno a su «belleza» e indumentaria, como las de los versos de Pedro de Cartagena, quien pondera la hermosura de la reina y sus damas mediante adornadas y relucientes hipérbolos (Salvador Miguel, 2008: 204)¹³.

El *dress code* era una asignatura pendiente en la educación femenina del siglo XV, fiel espejo del alma de la dama. La reina Isabel superó con nota esta prueba, adquiriendo y luciendo aquellos atributos reales y de la moda más sobresaliente del momento que «avenían mejor a su condición femenina», adaptando y cambiando las modas de acuerdo con los actos protocolarios, los cuales dictaminaban portar el mayor número de vestidos y joyas en un mismo acontecimiento, adaptándolos a la audiencia y dejando entrever la riqueza de su cámara y guardarropa real (Gómez-Chacón, 2022a: 20).

Su frugalidad al comer y beber —anécdotas que, una vez más, son recordadas por Pulgar («[...] y no solía tener bino porque su alteza no lo bebía») — no se correspondía con su estipendio en el vestir personal y en la decoración de su corte. Un desfile de tejidos llegados desde Italia, Francia y de la propia península daba lugar a la elaboración de vestiduras emuladas con posterioridad por los cortesanos; joyas y tapices bordados con hilos de oro y plata, vajillas de metales preciosos e incluso monturas ricamente descritas, evocan la importancia y posición de su persona.

Estos gustos fueron en, alguna que otra ocasión, recriminados. Pulgar recoge estas críticas: «como quiera que por esta condición le era imputado algund viçio, diziendo ser pompa demasiada [...]». Unas críticas que el propio cronista se prestó a justificar y rebatir a continuación:

[...] Pero entendemos que ninguna cerimonia en esta vida se puede hazer tan por extremo a los reyes, que mucho más no requiera el estado real, el qual así como es uno e superior en los reinos, así deve mucho estremarse e resplandeçer sobre todos los otros estados, pues tiene autoridad divina en las tierras» (Zalama Rodríguez, 2012: 16-17).

¹² Citado en (Gómez-Chacón, 2020: 187).

¹³ «Pues, ¿quién osará tocar en su grande hermosura? [...] Mas, aunque lo diga mal, digo que son las hermosas ante su cara real cual es el pobre metal con ricas piedras preciosas; son con su grand perfección cual la noche con el día, cual con descanso prisión, cual el viernes de Pasión con la Pascua de alegría». Citado en (Salvador Miguel, 2008: 204-205).

Testimonios que provocaron también algún «rapapolvo bíblico» por parte de su confesor, el fraile jerónimo Hernando de Talavera. En su *Tractado provechoso de vestir y calçar* (1477), recrimina los comportamientos de las vallisoletanas, «abandonadas» e inclinadas sin vacilar a la «coquetería»¹⁴ (Codet, 2010: 7).

Su paso por la corte entre 1475 y 1476 permitió educar a sus miembros y a la reina, quien no se salvó de sus reprimendas en materia de vestimenta. Es conocido el discurso que envió a la soberana en 1493, con motivo de su encuentro con los embajadores franceses en Perpiñán. El chivatazo vino de un testigo, Per Çavertes, quien observó el atuendo de treinta y siete millones y medio de maravedís de la reina («la serenissima señora Reyna isqué tant sumptuosament abillada que se extimaba lo que portaba valler cents mil ducats») (Gómez-Chacón, 2020: 181).

La riqueza era excepcional y, al igual que no titubeó en responder al jerónimo («trajes nuevos no hubo ni en mí ni en mis damas ni aun vestidos nuevos, que todo lo que allí vestí abía vestido des que estamos en Aragón»), tampoco dudó en vestir dicho atuendo, apropiado para el encuentro —tal como hubo de considerar—, ya fuera reutilizado en contadas excepciones o de nueva costura, ignorando una vez más los sermones de Talavera en materia de indumentaria (Zalama Rodríguez, 2012: 16).

3.1. *Dentro y fuera del ropero*

El periodo de infanta y princesa, a caballo entre la corte de su hermanastro junto a su hermano el infante don Alfonso, y su casamiento con el príncipe Fernando de Aragón en octubre 1469, es escaso en materia de indumentaria. En las cuentas del 6 de enero de 1462, Enrique IV ordenó a su camarero Juan de Tordesillas la entrega de «sesenta martas cibelinas finas» a la reina Juana de Portugal, para «çiertas ropas de seda e paño» destinadas a Isabel y Alfonso (Cañas Gálvez, 2010: 163).

En cuanto a los desposorios de la pareja, las noticias son escasas. Los extraordinarios registros en las cuentas de Gonzalo de Baeza apuntan el encargo de «337 varas de lienço de Bretaña, teñido, leonado, para enforro de algunos atavíos del casamiento del príncipe, de los paños de las mulas de las damas de la prinçesa e otras cosas», que costó a cuarenta y dos maravedís la vara [Anexo 6.2. (G.1) y 6.3] (González Marrero, 2005: 316-317).

Los registros de las cuentas de Baeza, que abarcan en su acaudalada mayoría entre 1482 y 1504, registran más de tres mil pagos en el vestir. No hay que olvidar que las menciones en su testamento aluden continuamente a la venta de sus bienes, con el fin de saldar las deudas al final de su vida, empeñando, por ello, ropa, joyas y otras posesiones queridas de su cámara¹⁵, pues los albaceas cuidaron el propósito de «[...] descargar la

¹⁴ «Assý se afeytan y visten en quaresma como en carnal, y assý van a las exequias de los defunctos, si no son parientes, commo si fuessen a bodas o a bateos, todo porque allí concurren gentes que las han de ver y mirar y ellas no quieren a nadie parecer mal». Citado en (Codet, 2010: 6-7).

¹⁵ «Mando que mis testamentarios tomen luego e distribuyan todas las cosas que yo tengo en los alcáçeres de la çibdad de Segovia e todas las ropas e joyas e otras cosas de mi cámara e de mi persona e qualesquier otros bienes que yo tengo donde podieren ser ávidos, salvo los ornamentos de mi capilla, sin las cosas de oro e plata, que quiero e mando que sean llevadas e dadas a la Iglesia de la çibdad de Granada; pero suplico al Rey, mi señor, se quiera servir de todas las dichas joyas e cosas o de las que a su Señoría más agradaren porque veyéndolas pueda aver más continua memoria del singular amor que a su Señoría sienpre tove e aún

conciencia de la Reina», controlando todos los bienes muebles de su cámara (Azcona, 2002: 617).

Una extensa relación de prendas y artículos de lujo está documentada en el inventariado de bienes de la reina realizado a su muerte (Gómez-Chacón, 2020: 181), dando a conocer que las posesiones fueron inventariadas en treinta secciones, desde los objetos de oro y plata, a las mulas y acémilas. Las propiedades se dispersaron y vendieron en la puja de la almoneda; sin embargo, en ella no se recaudó la mina de oro equivalente a millones de maravedís, pues «no se advierte puja al alza, sino venta a la baja» (Azcona, 2002: 617).

El guardarropa de la reina albergaba gran variedad de prendas, siendo una ardua tarea la de catalogar y describir cada una de ellas. A pesar de ello, hay una característica que arma y describe en conjunto el ropero de la reina, y es que los viajeros describían que acostumbraba a vestirse y llevar tocados «al uso de la tierra». Antonio de Lalaing vio a la princesa «ataviada a la moda de España [...] iba vestida de terciopelo carmesí y llevaba encima varias pedrerías y otras buenas sortija».

Roger Machado se encontró ante la reina Católica en 1489, con motivo de la audiencia de los embajadores ingleses que negociaban el casamiento de la infanta Catalina con el príncipe Arturo de Gales [Anexo 6.2. (T.1)]. En el encuentro, la reina llevaba «un brial hecho al gusto del país, como las señoras del reino acostumbran a llevarlo» [Anexo 6.1. (17) y 6.3] (*ibidem*: 187). Ciertamente, Machado dejaba en su diario un bello recuerdo de su encuentro, esclarecedor de la fijación que tenían los cronistas y viajeros por el ceremonial, costumbres e indumentaria de la corte de los Reyes Católicos:

Ciertamente fue una fascinante visión la de la reina y su hija vestidas [así], y de veintiséis damas y doncellas todas hijas de grandes nobles [...], la mayoría de ellas engalanadas de tela dorada, terciopelo y seda, muy bonitas. La reina estaba toda vestida de tela de oro, llevaba un tocado de hilo dorado y un distinguido collar adornado de grandes perlas y crecidos y finos diamantes en el centro.

El vestido de la reina se describe como un símbolo distintivo en el que confluyen sentimientos de admiración.

Los paños de Flandes y Francia habían surtido los armarios de la Monarquía hasta el siglo XVIII. Florencia, con su industria textil de lana, desempeñó el mismo papel en el siglo XIV, junto a las sedas italianas de Lucca y otros núcleos como Génova y Venecia. A través de las cuentas de Baeza, se observa cómo la reina encargaba productos a mercaderes vallisoletanos y valencianos para los productos de lujo, mientras que acudía a Medina del Campo y Segovia a la hora de adquirir los más ordinarios. Por ejemplo, es conocido que sentía especial predilección por los reputados guantes al modelo «de Ocaña», que en ocasiones se otorgaban como premio a los vencedores de las justas, según explica Lalaing [Anexo 6.2. (T.2)] (González Marrero, 2005: 264-281).

La reina también portaba briales de brocado o terciopelo, y faldillas con lujosos verdugos, desoyendo los sermones de Talavera en aquel año de 1473, durante el

porque sienpre se acuerde que ha de morir e que lo espero en el otro siglo e con esta memoria [...]». Citado en (Duoda, 2025).

recibimiento de los embajadores de Borgoña en Alcalá de Henares («un brial de brocado carmesí verdugado de cetí verde y una ropa de cetí larga») (Gómez-Chacón, 2020: 188).

Las recomendaciones del fraile jerónimo llegaron hasta el uso de aquellas numerosas camisas, «tan delgadas, labradas e randadas». Estas no fueron el único objetivo de los reproches; del mismo modo lo fueron las gorgueras transparentes [Anexo 6.1. (18) y 6.3], combinadas con la puesta en escena de mantos, probablemente de colores vivos, siendo el verde bosque, el tono favorito de algunas reinas, según las menciones documentales. Esta preferencia imitaba el estilo de vírgenes y santas, como muestra el ejemplo del manto de María en *la Piedad Desplà* (1490), obra de Bartolomé Bermejo, cargado de simbolismo [Anexo 6.1. (19)] (González Marrero, 2005: 281; Torredelforth, 2021: 433).

Guarnecidos con piedras preciosas sobre forros enriquecidos, los chapines valencianos se convirtieron en el calzado característico de los reinos hispánicos. Estos se pondrían de moda en la Europa del Renacimiento, siendo muy apreciados por la reina y las mujeres de la corte [Anexo 6.1. (20) y Anexo 6.3] (Martínez Martínez, 2006: 351-352).

La reina también llegó a lucir vestidos al estilo morisco¹⁶ típicos, así como camisas decoradas que seguían el mismo patrón (Gómez-Chacón, 2022a: 33), además de tocados enrollados en la cabeza a modo de turbantes —semejantes a los portados por la reina María de Castilla—, los cuales recibían el nombre de «alharemes», característicos por sus colores claros. En cambio, los «almaizares» constituían una versión más lujosa y vistosa de los alharemes, confeccionados en sedas [Anexo 6.1. (21) y 6.3] (Torrents Iglesias, 2019: 234 y 451).

Por último, en las cuentas de 1503 se registran voluminosos pagos en ropas y «sayas francesas» de gran valor y lujosísimas [Anexo 6.1. (22)] (Bernis, 1957: 30).

3.2. *En el joyero y el retrete*

Los viajeros que visitaron la corte también dirigieron sus miradas hacia las relucientes joyas de la familia real y su cortejo (González Marrero, 2005: 301).

Las joyas de la reina adquirieron un valor simbólico, ya fuera de cara a la escenificación pública de los monarcas en el ceremonial —como medio al servicio de la propaganda del poder real legítimo e indiscutible—, o bien como moneda de cambio al servicio de la Corona, sufriendo constantes modificaciones y alteraciones en sus diseños y materiales.

Al servicio de la reina se encontraban excelentes orfebres como Jaume Almerique o Aimerich, guardajoyas de la reina en 1481, junto a Rodrigo Alonso y Pedro Vigil (Gómez-Chacón: 2022b: 3-20). La gama de joyas que llegaron a sostener era amplísima, abarcando no solo con aquellas piezas individuales y unidas, sino también adornos de plata, oro y piedras preciosas acopladas a los vestidos y complementos, en forma de ornamentos [Anexo 6.1. (23)] (González Marrero, 2005: 301).

¹⁶ «Unas faldetas de brocado, é un capuz de grana; vestido guamecido morisco, é un sombrero negro guarnecido de brocado alrededor de la copa é ruego». Citado en (Gómez-Chacón, 2022a: 33).

Algunas de las joyas más curiosas se pueden clasificar en varios tipos:

En primer lugar, las joyas y perlas de las Indias¹⁷, piedras preciosas y materiales de procedencia exótica, accesibles en una sociedad donde la magia y supersticiones estaban a la orden del día (Gómez-Chacón, 2022b: 4-5).

En segundo lugar, destacan aquellas cargadas de simbolismo animal, alegoría política, literaria, moral y señal profética, puestas de moda por primera vez entre los siglos XII y XIII. Estas representaciones faunísticas ya acompañaron a su abuela, la reina Catalina de Lancaster, y a su padre, Juan II de Castilla.

Entre las más llamativas registradas se encuentran: un botecito «lleno de sangre de dragón» (extraída del drago, especie arbórea localizada en Madeira y Canarias). Joyas con forma de murciélagos o *rat penat*, como el dragón alado (*drach alat*), de carácter mesiánico, típico de la heráldica aragonesa, adoptado desde 1344 bajo el reinado de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387).

Un joyel con forma de tritón —«vn onbre, de las rodillas arriba»—, aludiendo a la reina como «celsa tritona», figura con la que se la compara en la *Crianza y virtuosa doctrina*, compuesta por Pedro de Gracia Dei (h. 1489). Junto a estos se encuentran los joyeles de las arañas, en alusión a la madre naturaleza, no con connotaciones negativas, sino valorando su carácter creativo, su diligencia y paciencia con que teje la red¹⁸.

Por último, en las cuentas del camarero mayor de la reina, Sancho de Paredes, correspondientes a enero de 1500, se registran «maripositas chiquitas [...]», reflejo de la luz del alma, y un collar denominado «de la montería», decorado con conejos y papagayos¹⁹. Además, se documenta una gran variedad de motivos naturales: hojas, ramas, rosas, abejas, manos de tejón y animales fantásticos como unicornios y toros alados. Algunas de estas joyas fueron incluso encargadas para los animales de compañía de la familia: perros falderos —adornados con cadenas de plata y de oro para cuatro perillos traídos de Francia— y lebreles, que llevaban collares de textiles²⁰ (Gómez-Chacón, 2023b: 170-185 y 2022b: 9).

En tercer lugar, deben mencionarse las medallas y los collares, como el collar de los balajes, regalo de bodas.

A pesar de las limitadas noticias sobre la presencia de coronas de las reinas consortes, empleadas en el ritual de la coronación o en las ocasiones más ceremoniosas junto a los

¹⁷ «Vnos pedaços de guanins de las Indias, que pesaron vn marco e dos onças, son de latón». Citado en (González Marrero, 2005: 304). «Una manilla de oro» con esmeraldas y dieciséis «perlas puestas de dos en sus engastes, horadadas por debaxo, que son de las Yndias». Citado en (Gómez-Chacón, 2022b: 4).

¹⁸ «Vna hoja de verça y en medio de ella vnas arañas esmaltadas de blanco e azul, e dos molinetes vasios e dos cañones, en que parece questuvo algo engastado, con un gafete en las espaldas, que peso syete ochauas e dos tomines e nueve granos de ley de veynte quilates, de hechura de mil maravedís [...]». Citado en (Gómez-Chacón, 2023b: 182-183).

¹⁹ «Dos maripositas chiquitas de oro esmaltadas de rosicler e azul e blanco que tiene cada una en las alas vnos aljofaricos de aljofar que tienen ençima de las cabeças vnas asi tas de laton». «[...] onbres, gamos e puercos, conejos e papagayos que es todo esmaltado de rosicler e blanco e verde e pardillo e azul» [Anexo 6.3]. Citado en (*Ibidem*, 184-185).

²⁰ «Syete collares para lebreles de brocado rrazo blanco que tienen vnas cortaduras de terciopelo carmesy y en medio de cada vno vn escudo de las armas rreales syn corona, los quatro son nuevos; apreçiaronse a 200 mrs. e los viejos a dos rreales cada vno». Citado en (*Ibidem*, 185-186).

esposos (Pelaz Flores, 2017: 172), la reina poseyó varias coronas, entre ellas las «coronas livianas» o ligeras, del tipo designado «garlandas» [Anexo 6.3], como la representada en *La Virgen de los Reyes Católicos*, en una carta de privilegio conservada en la Biblioteca del Palacio de Santa Cruz de Valladolid, o las idealizadas en la serie de retratos del siglo XIX, como la obra del pintor madrileño Luis de Madrazo y Kuntz. Una de estas coronas fue entregada en 1481 al platero Almerique de Barcelona para elaborar un collar ancho, el cual podría asemejarse al que luce la reina en la primera obra pictórica citada (Arbeteta Mira, 2014: 361-362). De igual modo, se registran otras coronas de aparato, como la llamada «corona rica» o de las «águilas» [Anexo 6.1. (24)].

Entre los pendientes —denominados también «chocallos» y «çarcillos»— se encuentran aquellos elaborados en hilo de oro y esmaltes (Gómez-Chacón, 2022b: 6-12). Además de los anillos, siendo especialmente conocido el de compromiso, diseñado según los modelos italianos, decorado con un diamante en punta el centro (Torrents Iglesias, 2019: 291).

Se menciona asimismo la presencia de bolsos, auténticas piezas de joyería, elaborados en oro y plata, decorados con cuentas de ámbar, figuras como la de Santiago en azabache y oro, un agnuscdei de oro, camafeos y pequeñas rosas. Las cruces, los pequeños retablos-colgante²¹, los pequeños relojes de carácter devocional, agujas, lentes y perfumadores en miniatura formaban parte igualmente del joyero de la reina [Anexo 6.1. (25)].

En especial, sobresalían los perfumadores en miniatura sujetos a una cadena, los cuales contenían perfumes, agua bendita e incluso reliquias. La reina contó con perfumadores en forma de manzana y de granada esmaltada a la morisca de colores, piñas para contener ámbar y una poma con una red de rositas de esmalte blanco y bermellón con cruces. También poseía otra de oro con «una pella confeccionada de olores» en el interior, que solía llevar la reina en el cuello o prendidos de una venera en el vestido hecha «para poner olores».

El vestuario y apariencia de la reina se completan con una muestra de joyeles-perfumadores, lo que permite adivinar cómo podía ir perfumada una vez acababa de vestirse en el retrete.

Después, guardaba sus aceites, «aguas de olores» y «baras de perfumar» en «caxitas de plomo», marfil o vidrio, elaboradas en oro, plata, pata sobredorada y decoradas con esmaltes y piedras preciosas. Los recipientes podían contener desde ámbar, almizcle y agua almizclada, hasta algalia y una colección de los preciados perfumes de Sevilla [Anexo 6.3].

También cabe destacar la presencia de los espejos, cuya producción proliferó ante el creciente interés de la realeza y nobleza por el aspecto y el cuidado físico. En el *Roman de la Rose* (compuesto hacia la primera mitad del siglo XIII) se describe a la dama Ociosa,

²¹ «Vn librezico de oro, que tiene en las coberturas la coronación de nuestra Señora, con vnas tablillas de oro que la cobijan, e en la otra cobertura la estoria del Señor San Gregorio con otras tablas que lo cubijan e tiene dentro 25 fojas de oro en que esta escripta la oraçion de San Leon que comiença. *Yn principio erat Verbum*; con vna manezita con que se ierra e vn engastico de oro de que se cuelga». Citado en (Gómez-Chacón, 2022b: 19-20).

«una doncella, bastante noble y hermosa», llevando un espejo en su mano (Gómez-Chacón, 2022b: 10 y 2023a: 155).

La reina poseía un espejo, actualmente custodiado en la Capilla Real de Granada junto a otros de sus bienes. Se trata de una obra maestra de la orfebrería italiana de fines del siglo XV, tal vez regalo del papa Alejandro VI (1492-1503), convertido en custodia por la propia reina tras su fallecimiento en 1504 y antes de 1536, según el estudio de este por María Luisa Martín Ansón en 1996 [Anexo 6.1. (26)] (Gila Medina, 2021: 85-86).

Todos estos artículos se podían encontrar en los «retretes reginales castellanos», estancias íntimas donde la reina podía orar, comer y aderezarse; sin embargo, el nombre asociado a dicha estancia no se debe llevar a confusión ni a relacionarse con el significado actual del término. El retrete era el espacio privado de la reina, siendo los de Granada y los alcázares de Córdoba los mejor documentados, característicos también por su decoración interior. Estos incluían, entre otros elementos, una librería y una terraza exterior, como es el caso del granadino, con mirador al río Darro (Gómez-Chacón, 2023a: 158-160).

3.3. *Conjuntos esenciales para ocasiones especiales*

Son muchas las ocasiones especiales en las que la reina y su familia aparecían ataviadas con vestimentas acordes al ceremonial.

Desde que era tan solo una infanta y princesa, la reina quizás tuvo noticia del boato de la corte de Enrique IV por Navidad, época del año predilecta de la familia, en la que no solo se emprendían grandes campañas de caza, sino que también se celebraban espléndidos banquetes y festejos. Durante esas fechas, los invitados desplegaban sus terciopelos de pelo y lienzos de oro, sedas, brocados de colores como el púrpura, escarlata, negro, rojo y turquesa, acompañados de sombreros de plumas, guantes joyas (Díaz Sammaroni, 2020: 19).

No solo se dotaba de magnificencia al rito divino: la reina Isabel no escatimó en gastos para festejos, juegos y sorpresas acorde con la vida cortesana del palacio y la pompa real (Val Valdivieso, 2004: 84).

El bautizo del príncipe Juan, celebrado el 9 de julio de 1478, es el mejor descrito en las crónicas, junto al de su hermana, la infanta Catalina para quien se registra el encargo de brocados para su «[...] mantilla para el batismo»²².

Sin embargo, el acto que dejó más huella en las cuentas reales fueron los esponsales de la primogénita, la infanta Isabel, con el príncipe don Alfonso de Portugal, celebrados Sevilla en abril de 1490. Pulgar cuenta cómo la reina acudió a las justas:

[...] en aquellos quinze días vestida de paño de oro; e salieron con ella y con esta princesa de Portugal, ynfanta de Castilla, fasta setenta damas, fijas de los mayores señores de España, vestidas de paños brocados, e todas con grandes arreos y cadenas e collares e joyeles de oro, con muchas perlas preçiosas, e perlas de grand valor.

²² «Syete varas de brocado blanco de pelo, para vna mantilla para el batismo», y «syete varas de terciopelo verde, en que se forro la mantilla». Citado en (González Marrero, 2014: 169-170).

Décadas atrás, en 1473, la reina fue anfitriona de la embajada borgoñona, previamente recordada. El relato narra que la reina «se retraxo con sus damas, é ella é todas tornaron vestidas de otra manera, que fue cosa que pareció mui bien, y danzaron y bailaron las damas y los gentiles hombres todos mui ricamente vestidos franceses». «Creese que ha sido una de las buenas fiestas que se podieron», recordando los festejos celebrados en la corte de su padre.

Años más tarde, la familia real acudió a la representación de unas escaramuzas «vestidos a la morisca, muy lujosamente», detallándose en este caso los atuendos del rey Fernando y su yerno, el archiduque de Austria, Felipe el Hermoso.

Fiestas y recepciones de embajadores, acompañadas de sus correspondientes celebraciones, como la de la embajada inglesa asentada en Medina del Campo en 1489, descrita por Roger Machado, o aquella en la que se encontraba Jerónimo Münzer el 24 de enero, a tan solo una jornada del final del luto por el cardenal Pedro González de Mendoza († 11 de enero de 1495). En este último ejemplo, fueron recibidos en la cámara real, «[...] donde vimos entrar para la audiencia pública al rey, a la derecha de la reina, que iba en medio, y a su hijo, a la izquierda, con trajes negros de luto, y mucha gravedad y respeto» (González Marrero, 2005: 169-264).

Aunque el negro fue un color de luto hacia el siglo XIV, se tiene constancia de los funerales del príncipe don Juan († 4 de octubre de 1497), en los que su esposa, la princesa viuda, Margarita de Austria, vistió hábitos de jerga blanca, uno de ellos forrado de piel negra. Las mujeres llevaban tocados con mantillos negros en lugar de los tradicionales velos blancos, los cuales se remontan a las romanas. Parece ser que, en los funerales del príncipe, fue la última que se usaron los dos colores juntos [Anexo 6.1. (27)] (*ibidem*: 34; Varela, 1990: 33).

El peso del color negro en la corte del príncipe, junto con los carmesíes y morados —cada vez más populares en la casa de la reina—, extendió esta gama cromática oscura a las capas altas de la sociedad y ciertos sectores de la burguesía, según ha señalado Paulino Iradiel Mugarren. Este cambio vino asociado a las confecciones en seda de gran precio, como el raso o el terciopelo, y a tintes de alta calidad, en los que los colores adquirirían un alto nivel de «saturación y solidez».

De igual modo, la adquisición de estos colores en la corte se enmarca en un contexto religioso, señalado por la reforma de la *devotio moderna*, que promovía los valores de honestidad, humildad y gravedad ante la venida de la muerte y la oscuridad. A nivel político, este cambio también obedeció a la pretensión de establecer una barrera que distanciara la nueva corte y el gobierno de la reina respecto al reinado anterior.

En cuanto a celebraciones específicas, como la llegada de la Semana Santa a palacio, la reina encargaba en ropajes de raso negro y forros para el arca del Corpus Christi. Otros pedidos obedecen a artículos, como clavos y sortijas de hierro —estas últimas valoradas en sesenta y dos maravedís—, además de «cera colorada», en señal de penitencia (Baeza, 1956).

En este sentido, es probable que el debilitamiento de salud de la reina, agravado desde 1497, y la sucesión de las muertes de la reina madre, el príncipe y la reina de Portugal y princesa de Castilla entre 1496 y 1498, provocaran la publicación de la pragmática de

1502, que tenía como objetivo era definir y aclarar los usos del luto en el futuro — ante la celebración de las exequias —, y que fue proclamada al mismo tiempo, en vísperas de la llegada de los archiduques Felipe y Juana a Castilla para ser jurados príncipes herederos (Nogales Rincón, 2017: 236-244).

La pomposidad y magnificencia de toda una vida se desvanecieron, por un lado, entre manos ajenas, y por otro, se esfumaron de forma sencilla en la «humildad» del más allá, desprendiéndose de cualquier lujo y ornamento dorado. El óbito de la reina fue discreto, «siendo vestida con el hábito del bienaventurado pobre de Jesucristo san Francisco, en una sepultura baja que no tenga relieve alguno, salvo una losa llana con letras esculpidas en ella»²³.

²³ Citado en (Duoda, 2025).

4. CONCLUSIONES

El recorrido por los guardarropas de las reinas hispánicas a lo largo del siglo XV constituye una vía privilegiada para acceder a su forma de vida, gobierno, gustos y sentimientos.

Las prendas y complementos de cada una de ellas forjan una identidad femenina, aneja a su educación como damas destinadas a convertirse en reinas. Más allá del aprendizaje en las tareas de gobierno, debían aprobar con nota un acto cotidiano y simbólico, fácil de concebir en el imaginario colectivo: sumergirse en su lujoso guardarropa y escoger un vestido para cada ocasión.

La nueva reina brilla en modo y forma, adecuándose a los estándares de belleza imperantes, a cada actor y a cada momento: la vestimenta como un factor indisoluble de su condición de mujer de alto linaje, espejo de los cánones de belleza clásicos predominantes. Como reina, la identificación de los símbolos familiares y circunstanciales constituyen un elemento más subordinado a la propaganda, en un contexto donde la transmisión de mensajes a través de colores, patrones o joyas debe ser contemplada con especial atención.

Estos mensajes subliminales incorporan un nuevo elemento a esta configuración: una tricefalia modista y reluciente en el prototipo de atuendo regio. Por un lado, la madre temerosa, encargada de albergar en su interior la nueva descendencia del reino. La «autoridad reginal» se revela como un fenómeno complejo que se sostiene, por un lado, en su vínculo íntimo con su esposo, el rey; y, por otro lado, se extiende al ámbito de los infantes y príncipes herederos, explica Pelaz Flores (Pelaz Flores, 2017: 318).

La madre supersticiosa, al mismo tiempo, guardiana de la salud del reino, está igualmente presente en su día a día y en sus ropajes. Así lo atestiguan las joyas con carácter supersticioso vinculadas al alumbramiento de sus hijos, que conviven en el joyero junto a amuletos sanadores, portadores de la buena fortuna, piezas con motivos de animales fantásticos, joyas heráldicas y otras oficiales que le recuerdan cada día su papel de reina y madre, asignado desde su nacimiento.

Reina de la corona, pero también de la moda, el fenómeno de las novedades en cuestión de vestimenta extiende su influencia hasta la actualidad, donde su atuendo sigue siendo objeto de atención, convirtiéndose tanto en tendencia ensalzada e imitada como en blanco de críticas por parte de los canonistas y crónicas al servicio de los intereses de la pluma de su promotor.

Las reinas consortes aragonesas y castellananas se desarrollaron dentro de esta dinámica, en un mundo de la moda cambiante, donde las tendencias coexistían o se combinaban con las innovaciones tanto locales como foráneas. Las prendas y estilos autóctonos evolucionaban al son del tiempo; los cambios «no eran repentinos ni totales», sino que cada pieza del traje evoluciona hacia un nuevo estilo propio de cada época, como matiza Bernis (Bernis, 1978: 28).

La herencia y memoria dual de las antepasadas confluye en la mente y gustos nueva reina, Isabel I de Castilla. La llegada al trono de los Reyes Católicos supuso una ruptura

con ciertos usos y costumbres cortesanos del pasado, un punto y aparte respecto al recuerdo del reinado anterior.

En la moda se produjo un efecto bisagra, que comenzó poco antes de la década 1470 y se hizo más claro en los años finales de la década de los ochenta, cuando varias modas arcaicas fueron abandonadas o modificadas (Bernis, 1978: 29). Otras, por el contrario, fueran concebidas para perdurar, sin importar factores como sus antecedentes, el gasto, la ornamentación u opiniones ajenas al gusto particular.

En este sentido, la reina Isabel de Castilla porta el estandarte del poder real y del naciente concepto de la «moda de España», resaltado por aquellos maravillados viajeros, como Antonio de Lalaing y Roger Machado, al contemplar el atuendo de la familia real. Pulgar atestiguó esta actitud de la reina, afirmando que escuchaba a sus consejeros, «pero por la mayor parte seguía las cosas por su arbitrio» (Azcona, 2002: 24).

Desde telas más humildes hasta las más costosas, quizás reservadas para ocasiones especiales, el vestuario cotidiano incluía prendas como camisas, chapines, verdugos y toda clase de guarniciones, ya fueran a la costumbre morisca o cristiana, importadas de otros núcleos peninsulares o extramuros.

Telas, joyas y otros accesorios—objeto de presentes y futuras investigaciones—revelan, al igual que las posesiones de sus antecesoras, la faceta más íntima y política de Isabel I de Castilla, del mismo modo que ayudan a ahondar en su personalidad y gustos en el campo de la moda, más allá de los consejos morales que la rodeaban, a los que solía hacer caso omiso mientras se encargaba de transformar y embellecer la corte. Con ello, no solo evocaba el recuerdo del pasado paterno, sino que también elevó a Castilla como vanguardia de la moda europea, compitiendo con otros centros como Borgoña o el norte de Italia (Gómez-Chacón, 2020: 193).

Esa misma esencia se proyectó en la educación de las cuatro infantas, herederas y portadoras de la moda hispana, en contacto con los ecos que, poco a poco, anunciaban en el horizonte el cambio de siglo en Europa, que daba sus primeros pasos hacia el naciente Renacimiento. Ellas serían partícipes de este camino, aunque siempre tomando como referencia el gusto de una madre y reina profundamente preocupada por la exquisita indumentaria del entorno real y doméstico.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Arbeteta Mira, L. (2014). Las joyas reales de la Monarquía Hispánica: una aproximación iconográfica. En G. de Vasconcelos e Sousa, J. Paniagua Pérez y N. Salazar Simarro (coords.), *Áurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX* (pp. 349-379). Portugal: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica de la Universidad de León; México: Consejo Nacional para la Cultural y las Artes e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Azcona, T. de. (2002). *Isabel la Católica. Vida y reinado*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Baeza, G. de. (1956). *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*. Edición preparada por A. de la Torre y E. A. de la Torre (Tomo II). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Marcelino Menéndez Pelayo.
- Bernis, C. (1957). Indumentaria española del siglo XV: la camisa de la mujer. *Archivo Español de Arte*, 30(119), 187-209.
- . (1978). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (Vol. I). Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Caballero Escamilla, S. (2012). Palacios y conventos a finales de la Edad Media: la reina Catalina de Lancaster y Santa María la Real de Nieva. *Anales de Historia del Arte*, 22(Especial), 267-283. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.39088
- Cañas Gálvez, F. de P. (2008). Las Casas de Isabel y Juana de Portugal, reinas de Castilla. Organización, dinámica institucional y prosopografía (1447-1496). En J. Martínez Millán y M. P. Marçal Lourenço (coords.), *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa. Las casas de las reinas (siglos XV-XIX)* (Vol. I, pp. 9-231). Madrid: Ediciones Polifemo.
- . (2010). La cámara de Juan II: vida privada, ceremonia y lujo en la Corte de Castilla a mediados del siglo XV. En A. Gamba Gutiérrez y F. Labrador Arroyo (coords.), *Evolución y estructura de la Casa Real de Castilla* (Vol. I, pp. 81-196). Madrid: Ediciones Polifemo.
- Cartuja de Miraflores. (2025a). *Sepulcro de los Reyes*. <https://www.cartuja.org/visita-virtual/sepulcro-de-los-reyes/> [consultado en línea el 25/06/2025].
- Codet, C. (2010). Hablar de la mujer o hablar a la mujer en tiempos de los Reyes Católicos: visiones contrastadas en tres tratados de Hernando de Talavera. *La Clé des Langues*, 2, 1-18.
- Díaz Sammaroni, M. M. (2020). Honrar la Navidad con los cinco sentidos (Castilla, siglo XV). *Scriptorium*, 10(25), 9-25.
- Duoda, Centro de Investigación de Mujeres. Universidad de Barcelona. (2025). *Testamento y Codicilo de Isabel I de Castilla, llamada la Católica*. <https://www.ub.edu/duoda/diferencia/html/es/primario16.html> [consultado en línea el 25/06/2025].

- Fernández Álvarez, M. (2003). *Isabel la Católica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández de Córdoba Miralles, Á. (2002). *La corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*. Madrid: Dykinson.
- García Marsilla, J. V. (2007). Vestir el poder. Indumentaria e imagen en las cortes de Alfonso El Magnánimo y María de Castilla. *Res publica*, 18, 353-373.
- . (2014). El lujo cambiante. El vestido y la difusión de las modas en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV). *Anales de Historia del Arte*, 24(Especial), 227-244. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48276
- . (2019). El lujo: ¿motor del crecimiento o camino hacia la ruina? Percepciones y actitudes ante el gasto suntuario en la Historia. *Ars & Renovatio*, 7, 6-26.
- . (2021). *Vesti la giubba!* Indumentaria, apariencia y comunicación en la entrada triunfal de Alfonso V el Magnánimo a Nápoles (1443). *En la España medieval*, 44, 169-191. <https://doi.org/10.5209/elem.70832>
- Gila Medina, L. (2021). La deslealtad de Pedro de Mena con la Capilla Real de Granada: a propósito del busto-relicario del *Ecce Homo*. *Boletín de Arte*, 42, 83-96. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.11668>
- Gómez-Chacón, D. L. (2020). Vestir a una reina. Moda y lujo en la corte castellana del siglo XV. En A. H. Cabrera, E. Prieto Ustio y M. Uriondo Lozano (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum* (pp. 178-196). Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- . (2022a). Un armario sin fondo: estilismo y guardarropa de las reinas castellanas a finales de la Edad Media a través de las crónicas. *E-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 42, 1-17. <https://doi.org/10.4000/e-spania.44489>
- . (2022b). Que lo espero en el otro siglo: pompa, devoción y memoria en las joyas de Isabel I de Castilla. *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte* (Número Arte medieval y temprano moderno: influencias y convergencias entre Europa y Puerto Rico), 2-24.
- . (2023a). En los reales de Venus. Belleza, feminidad y virtud en la corte castellana del siglo XV. *RiMe. Rivista Dell'Istituto Di Storia Dell'Europa Mediterránea*, 12/I n.s.(Especial), 141-170. <https://doi.org/10.7410/1609>
- . (2023b). Metáfora, lujo y aderezo en la corte de los Reyes Católicos: los animales en las joyas de Isabel I de Castilla. *Cuadernos del CEMYR*, 31, 165-191. <https://doi.org/10.25145/j.cemyr.2023.31.08>
- González Marrero, M. del C. (2005). *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*. Ávila: Diputación de Provincial de Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- . (2014). Un vestido para cada ocasión: la indumentaria de la realeza bajomedieval como instrumento para la afirmación, la imitación y el boato. El ejemplo de Isabel I de Castilla. *Cuadernos del CEMYR*, 22, 155-194; DOI: 10.25145/j.cemyr

- Jiménez Calvente, T. (2022). La comida y el vestido en el debate político y moral en el siglo XV: Hernando de Talavera y su «Tractado provechoso sobre el vestir y el comer». *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 51, 97-115.
- Martínez Martínez, M. (2006). La creación de una moda propia en la España de los Reyes Católicos. *Aragón en la Edad Media*, 19, 343-380.
- Nogales Rincón, D. (2017). El color negro: luto y magnificencia en la Corona de Castilla (siglos XIII-XV). *Medievalismo*, 26, 221-245.
- Palencia, A. de. (1904). *Crónica de Enrique IV escrita en latín por Alonso de Palencia*. Traducción castellana por A. Paz y Meliá (Tomo I). Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos».
- . (1905). *Crónica de Enrique IV escrita en latín por Alonso de Palencia*. Traducción castellana por A. Paz y Meliá (Tomo II). Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos».
- Pelaz Flores, D. (2017). *Reinas consortes. Las reinas de Castilla entre los siglos XI-XV*. Madrid: Sílex.
- Pizán, C. de. (2015). *La Ciudad de las Damas*. Edición y traducción de M. J. Lemarchand. Madrid: Siruela.
- Puyol y Alonso, J. (ed.). (1934). *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476). Según un manuscrito de la época*. Madrid: Academia de la Historia, Tipografía de Archivos.
- Riello, G. (2016). *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rodríguez Silgo, A. (2020). La doctrina del Antiguo Régimen a través de una moda propia en el reinado de los Reyes Católicos. En *Universitas. Las artes ante el tiempo: XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca* (pp. 406-415). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Ruiz Domingo, L. (2022). *El Tesoro de la Reina. Recursos i gestió econòmica de les reines consorts a la Corona d'Aragó (Segles XIV-XV)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Salvador Miguel, N. (2008). *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Suárez Fernández, L., Manso Porto, C. (dirs.) (2004). *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Torredelforth, E. (2021). Moda femenina y simbolismo a fines del siglo XV en la *Piedad Desplà* de Bartolomé Bemejo. En *la España Medieval*, 44, 425-443. <https://doi.org/10.5209/elem.75428>
- Torrents Iglesias, E. (2019). *La indumentaria señorial femenina catalana del siglo XV y su reflejo en el arte* [Tesis doctoral]. Tarragona: Universidad Rovira i Virgili.
- Val Valdivieso, M. I. del. (2004). Isabel I de Castilla. En M. I. del. Val Valdivieso y J. Valdeón Baroque (dirs.), *Isabel la Católica, reina de Castilla* (pp. 11-93). Valladolid: Ámbito.

- Varela, J. (1990). *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: Turner.
- Vidal Franquet, J. (2014). La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias. *Anales de Historia del Arte*, 24(Especial), 593-610. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48296
- Virto Ibáñez, J. J. (2022). El testamento de la reina Blanca de Navarra. *Pregón siglo XXI*, 62, 71-72.
- Zalama Rodríguez, M. A. (2012). Oro, perlas, brocados...la ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos. *Revista de Estudios Colombinos*, 8, 13-22.

6. ANEXOS

6.1. Anexo figurativo



Anexo 1

La reina María de Castilla en el *Llibre de privilegis i ordinacions dels Hortolans de Sant Antoni de Barcelona* (1453), luciendo un alhareme (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons gremial 2-1, siglo XV).

Fuente de la figura: García Marsilla, 2007: 371.





Anexo 2 [Figura 2.1., página anterior]

Miniatura del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (1443), en la que se representa a Alfonso el Magnánimo y a la reina María de Castilla asistiendo a misa en la Real Capilla del Real de Valencia.

La reina y sus damas, tocadas con velos transparentes, se hallan en la esquina inferior derecha, en posición orante. La confección de los velos hace referencia al oficio del *velerius* instalado en la corte.

[Figura 2.2] Página completa del Salterio y Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo (1443).

Fuentes de las figuras y texto: García Marsilla, 2007: 369;

<https://www.bridgemanimages.com/fr/spanish-school/add-28962-f-281v-alfonso-v-attends-mass-from-psalter-and-hours-of-alfonso-v-of-aragon-c-1442-vellum/nomedium/asset/3264173?offline=1> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 3

Mantonetes

[Figura 3.1] *Profesión de Santa Clara* en el Retablo de Santa Clara y Santa Catalina (h. 1450), localizado en la catedral de Barcelona. Las mujeres visten dos capitas cortas, una variante del pequeño *mantonet* citado en la documentación aragonesa. Por debajo, unos briales.

[Figuras 3.2 y 3.3] Mantonetes. Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 3.1]: Bernis, 1978 (Lámina XXXVII y descripción en la página 93).

[Figuras 3.2. y 3.3]: Torrents Iglesias, 2019: 200; <https://www.torredelforth.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 4

Cotas

[Figura 4.1., y detalle debajo] *El Exorcismo de la emperatriz Eudoxia* (h. 1480-1490), obra del Maestro de Los Balbases, localizado en San Esteban de Los Balbases (Burgos).

La emperatriz Eudoxia posa con una posible cota y cofia de tranzado, típicas de los años noventa, arrancadas de la nuca y pegadas al cuello. Luce mangas ajustadas y vueltas de piel, características de la Escuela flamenca.

[Figura 4.2] Dos figuras femeninas en *La Presentación de la Virgen en el templo* (h. 1500), obra de Pedro Berruguete, en el Retablo Mayor de *Los Pretendientes de la Virgen*, localizado en la iglesia de Santa María de Becerril de Campos (Palencia).

Las mujeres portan posibles cotas, junto a cofias de lencería y tocas transparentes. La combinación de ambas, en el caso de la mujer de la izquierda, era propia de las mujeres de una cierta edad, mientras que las jóvenes usaban únicamente la cofia.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figuras 4.1]: Bernis, 1978 (Lámina XXVI y descripción en la página 85).

[Figura 4.2²⁴]: León López, 2010: 48-49;
https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/dos-figuras-femeninas-p_282.html [consultado en línea el 25/06/2025].



²⁴ León López, A. (2010). Pintura hispano-flamenca en la estela del Camino de Santiago. El maestro de Los Balbases, un gran artista bajomedieval en el anonimato. *Restauero: Revista internacional del patrimonio histórico*, 8, 40-51.

Anexo 5

Gonelas y Mantos

[De izqda. a dcha.] [Figura 5.1] Dos figuras femeninas en *La Presentación de Jesús en el templo* (h. 1450-1460), localizado en la Colección Sunyer (Barcelona). Las mujeres portan la gonela sobre faldilla, con mangas «levadizas» o «quitadizas» —es decir, de quita y pon, al ir abrochadas a las mangas cortas de la gonela—, y *alhareme*.

[Figura 5.2 y 5.3] Gonelas entre 1450/1460 y 1480. Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

[Figura 5.4] Manto decorado. Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

[Figura 5.5] Camisa, brial y manto en la exposición del vestuario de la serie *Isabel* (2011-2016), dirigida por Jordi Frades.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 5.1]: Bernis, 1978 (Lámina XII y descripción en la página 78).

[Figura 5.2., 5.3 y 5.4]: Torrents Iglesias, 2019: 161-629;
<https://www.torredelforth.com/>

[Figura 5.5]: <https://blog.rtve.es/moda/2014/11/el-vestuario-de-la-serie-isabel-.html>
[consultado en línea el 25/06/2025].

Anexo 6

Camisa morisca con listas.

Saya con verdugos.

Dibujo de Miguel Ángel Núñez Villanueva.

Fuente de la figura y texto: González Marrero, 2005: 400.



Anexo 7

[Figura 7.1] Divisa de la «olla o apurador» en el sepulcro de María de Castilla, localizado en el Real Monasterio de la Santísima Trinidad (Valencia). Foto de J. Domenge.

[Figura 7.2] Broche en forma de «M», New College de Oxford [*apud* M. CAMPBELL, *op. cit.*, 2009].

[Figura 7.3] Portapaz del mariscal Boucicaut, Portovenere (mariscal del rey Carlos VI de Francia (1380-1422), el cual alude a las posibles joyas devocionales de la reina María de Castilla [*apud* C. DI FABIO, *op. cit.*, 1996].

Fuentes de las figuras y texto: Vidal Franquet, 2014: 596-601.



Anexo 8

Fotogramas de la serie *Isabel* en los que aparece el famoso «collar de los balajes».

Fuente de los fotogramas: Temporada 1, episodio 7 (secuencias 49:14 y 1:11:59) y episodio 8 (secuencia 1:02:55).

En imagen: la princesa Isabel de Castilla (interpretada por Michelle Jenner), el príncipe Fernando de Aragón (interpretado por Rodolfo Sancho) y el rey Juan II de Aragón (interpretado por Jordi Banacolocha) <https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-6/1541380>/<https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-7/1541385/> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 9

Estatua yacente del sepulcro de la reina Catalina de Lancaster, localizada en la Capilla de los Reyes Nuevos, en la Catedral de Santa María de Toledo, erigida entre 1531 y 1534 como capilla funeraria de la dinastía de los Trastámara, sobre el espacio que ocupaba primitivamente la herrería de la catedral.

Fuentes de la figura y texto: <https://www.catedralprimada.es/es/info/capillas/capilla-de-los-reyes-nuevos>; https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-03-09/catalina-de-lancaster-alvaro-van-den-brule_1868578/ [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 10

Coronas

«Las coronas en oro siempre se reservaban a la realeza y en el siglo XV sus diseños raramente cambiaron en lo que a la estructura general se refiere». Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

Fuente de las figuras y texto: Torrents Iglesias, 2019: 705; <https://www.torredelforth.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 11

La piel de armiño era la preferida de los monarcas y siempre estaba disponible en su guardarropa.

Fuente de la figura: <https://blog.rtve.es/moda/2014/11/el-vestuario-de-la-serie-isabel-.html> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 12

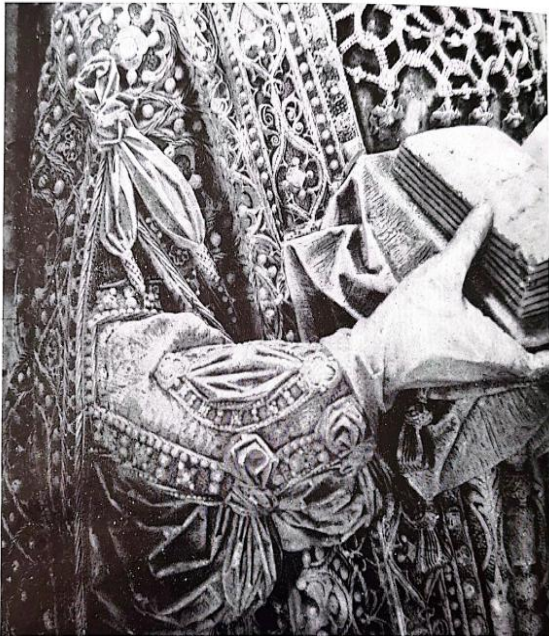
[Figura 12.1] Imagen detallada de la escultura yacente funeraria de la reina Isabel de Portugal, obra de Gil de Siloé, en la que aparece rezando con un Libro de Horas y un rosario entre las manos.

[Figura 12.2] Efigies reales del Sepulcro de los Reyes, localizado en la Cartuja de Santa María de Miraflores (Burgos).

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 12.1 y 12.2]: <https://www.cartuja.org/visita-virtual/sepulcro-de-los-reyes/>
[consultado en línea el 25/06/2025].

Anexo 13 Manguitos



Ejemplo de manguitos «acuchillados» en la estatua funeraria de la reina Isabel de Portugal.

La camisa dio lugar al nacimiento de los «manguitos», que sustituían a las mangas comunes. Los manguitos «acuchillados» con los que se representa a la reina responden a una moda en el corte de la tela de los vestidos, tendencia que llegaría a ser puntera en la Europa del siglo XVI. En la sillería del Coro de la Catedral de Santa María de Toledo (obra terminada en 1495) aparece la reina Isabel la Católica luciendo unas mangas semejantes, al igual que en el *Cancionero* de Pedro Marcuello (1482-1495), localizado en la Biblioteca del Museo Condé (Chantilly, Francia) (Ms 1339).

Fuentes de las figuras y texto: Bernis, 1978
(Lámina XVIII y descripción en la página 82).

Anexo 14



[Figura 14.1] Estatua orante de la reina Isabel de Portugal en el Retablo Mayor, obra de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499).

[Figura 14.2] Detalle en el que se muestra a la reina Isabel I de Castilla y a una infanta en la tabla de *La Virgen de los Reyes Católicos* (h. 1491/1493-1497), obra del Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos.

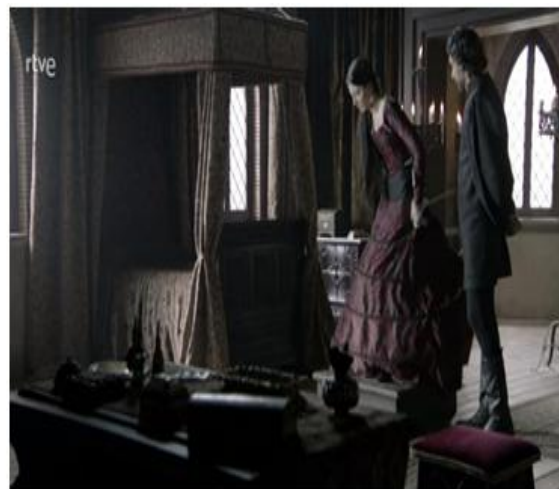
Procede del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, aunque actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado.



Fuentes de las figuras:

[Figura 14.1]: Zorita, M. (2020). https://www.elplural.com/regreso-al-futuro/confinamiento-aul_240408102

[Figura 14.2]: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-reyes-catolicos/6be8122a-7cc8-4438-b16d-15d1a03be0eb> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 15

[Figura 15.1] Detalle de Salomé entregando la cabeza a Herodías. Salomé aparece ricamente ataviada, con una camisa morisca con tiras, chapines, cofia de tranzado con rollo, brial, manguitos decorados, verdugos y chapines con piedras preciosas, en *La*

decapitación de San Juan Bautista (1490-1500), obra de Juan de Segovia. La tabla procede, junto con otras cinco tablas, de la Cartuja de Santa María de Miraflores, aunque actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Prado.

[Figura 15.2] Detalle en el que se muestra a la reina Isabel I de Castilla recibiendo un libro junto a dos damas en el *Cancionero* de Pedro Marcuello.

La escena cortesana representa los «falsos verdugos», es decir, verdugos no rígidos. Asimismo, aparecen ejemplos de mantillas con aletas, y mangas colgantes y acuchilladas.

[Figura 15.3] Fotogramas de la serie *Isabel* en los que aparece, por primera vez, el montaje del verdugo, basado en la legendaria anécdota que obligó a la reina Juana de Portugal (interpretada por Bárbara Lennie) a usar una prenda abultada compuesta por rígidos aros de madera, con el objetivo de ocultar su segundo embarazo mientras se encontraba recluida en Alaejos. Temporada 1, episodio 5 (secuencias 49:58-50:24).

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 15.1]: Gómez-Chacón, 2020: 195-196;
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-detencion-de-san-juan-bautista/9c44502b-00cb-4007-a2ac-e728ac769a91>

[Figura 15.2]: <https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-5/1541390/>
[consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 16

Dos modelos de vestidura regia femenina. Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

La **Figura 16.1** muestra un suntuoso brial negro, de mangas anchas y largas, con escote redondo, guarnecido con motivos elaborados en oro, los cuales recorren el traje en su

totalidad. Ester Torrents Iglesias explica que estos podían ser explicados mediante *xapería* aplicada o a partir de bordados con hilo de oro.

La **Figura 16.2** representa el posible atuendo que llevaría una joven, probablemente negro con intensos reflejos azules (o bien gris azulado), adornado con detalles dorados a lo largo del traje y cintas en el cuello como joyas. En este último caso, la paleta cromática se inspira en la pintura del maestro Luis Borrassá, procedente de la Corona de Aragón. El ejemplo concreto es el del Retablo gótico del Monasterio de Santes Creus (1402-1411).

Fuente de las figuras y texto: Torrents Iglesias, 2019: 508-509 y 536; <https://www.torredelforth.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 17

Briales

[Figura 17.1] Brial de seda de la reina doña Juana de Portugal en la exposición del vestuario de la serie *Isabel*.

[Figura 17.2] Brial en torno a 1485. Boceto de Ester Torredelforth (2017).

[Figura 17.3] Detalle de Salomé presentando la cabeza de San Juan Bautista a Herodes y su madre, Herodías.

Salomé y unas damas tras ella aparecen vistiendo ricos briales con verdugos cosidos directamente a las faldas. Portan cofias de tranzado pegadas a la nuca y espalda, y camisas moriscas listadas, una de ellas con listas



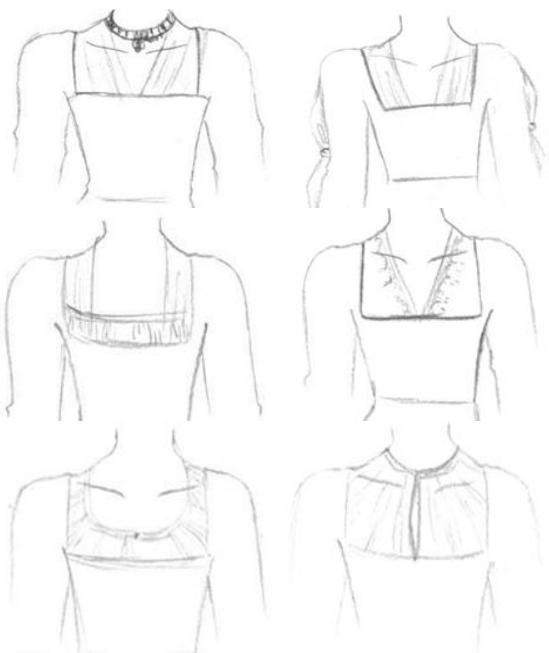
escacadas. La imagen corresponde a la obra *El Banquete de Herodes* (h. 1445-1485), obra de Pedro García de Benabarre, localizada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 17.1.]: <https://blog.rtve.es/moda/2014/11/el-vestuario-de-la-serie-isabel-.html>

[Figura 17.2]: Torrents Iglesias, 2019: 155; <https://www.torredelforth.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].

[Figura 17.3]: Bernis, 1978 (Lámina I y descripción en la página 84).



Anexo 18

Gorgueras

[Figura 18.1] Evolución de las gorgueras desde 1485-1490 (ejemplo de las dos primeras) hasta 1490 (las dos restantes). Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

[Figura 18.2] Detalle de ¿la princesa Isabel? ¿Santa Catalina de Alejandría?, luciendo un rico atuendo y una corona similar a la custodiada en la Capilla Real de Granada.

La parte superior del vestido se remata con unas gorgueras transparentes que cubren en su totalidad la parte inferior del busto, llegando al inicio del pecho.



La imagen corresponde a la obra *La Virgen de la Mosca* (h. 1520), de autoría anónima, localizada en la Sacristía de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro (Zamora).

[Figura 18.3] *La emperatriz Isabel de Portugal* (1548), de Tiziano Vecellio di Gregorio, localizada en el Museo Nacional del Prado. La emperatriz Isabel (1526-1539), retratada nueve años más tarde de su muerte, aparece ricamente ataviada, sosteniendo un libro entreabierto de la misma manera de la que solía posar su abuela, la reina Isabel I de Castilla.

En esta ocasión, porta una gorguera alta (a diferencia de la anterior), con el característico encaje de la «lechuguilla», de moda a partir de su aparición en la década de 1530. El lino de la gorguera es tan fino que dibuja sobre sí mismo las ondas del rizado, las cuales llevan bordados motivos a juego con la decoración dorada que recorre los bordes del vestido, las joyas y piedras preciosas.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 18.1]: Torrents Iglesias, 2019: 144; <https://www.torredelforth.com/>

[Figura 18.2]: García Pérez, 2020: 30-53.

[Figura 18.3]²⁵: García Pérez, 2020: 52-53; Leguina, 1912: 517; Sousa Congosto, 2007: 461; <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-emperatriz-isabel-de-portugal/d4eddf35-c76c-4c11-8f2b-099f7b71d696> [consultado en línea el 25/06/2025].



²⁵ García Pérez, N. (2022). *Isabel La Católica y sus hijas. El patronazgo artístico de las últimas Trastámara*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.
Leguina, E. de. (1912). *Glosario de Voces de Armería*. Madrid: Librería de Felipe Rodríguez.
Sousa Congosto, F. de. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo.

Anexo 19

La Piedad Desplá (1490), obra de Bartolomé Bermejo, localizado en la catedral de Barcelona.

El forro del manto de la Piedad se ha elaborado en una tonalidad verde bosque, un color que se repite en la indumentaria de vírgenes y santas, y que también se traslada al color a la vestimenta de las reinas, ya sea sobre paños florentinos o en diferentes tipos de seda, como el raso, haciendo que el tono resalte por su brillo.

Fuente de la figura y texto: Torredelforth, 2021: 427-433;

<https://www.museodelprado.es/recurso/la-piedad-despla-anatomia-de-un-cuadro/817aa02b-a930-4197-8e3f-5fae6e1605f5> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 20²⁶

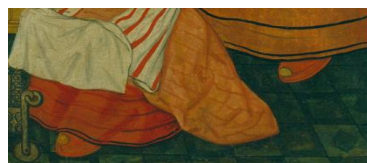
Chapines

[Figura 20.1] Chapín mudéjar recubierto de cuero y dorado, hallado en la Torre de la Vela, localizado en la Sala VI del Museo de la Alhambra (Granada).

[Figura 20.2] Chapines a finales del siglo XIV (95 x 255 x 73 mm), localizados en el Monasterio Santa María la Real de Gradefes (León).

[Figura 20.3] *Nacimiento de la Virgen* (h. 1475), obra de Pedro García Benabarre. Tabla procedente del Retablo de la Virgen, ubicado en el Altar Mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Baldós de Montañana (Ribagorza, Huesca). Actualmente se localiza en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Al lado, detalle que muestra los chapines de las damas situadas enfrente de Santa Ana.



²⁶ Villanueva Morte, C. (2024). Confección y consumo femenino de chapines en Aragón entre la Edad Media y la Modernidad. *Medievalismo*, 34, 307-354. <https://doi.org/10.6018/medievalismo.642761>

Fuentes de la imágenes y texto:

[Figura 20.1. y 20.2]: Villanueva Morte, 2024: 348-354.

[Figura 20.3]: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/nacimiento-de-la-virgen/pedro-garcia-de-benabarre/114750-000> [consultado en línea el 25/06/2025].

Anexo 21

Alharemes-almeizares

Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

[Figura 21.1] Alhareme-almeizar con orillas sobre rollo.

[Figura 21.2] Alhareme-almeizar sobre rollo.



Fuentes de las figuras y texto:
Torrents Iglesias, 2019: 237-238.

Anexo 22

[Figura 22.1] Detalle de Santa Catalina portando una saya francesa bajo el traje de encima.

La saya francesa posee todos los elementos decorativos a la moda francesa de la primera mitad del siglo XVI. Asimismo, porta mangas muy amplias de boca ancha, forradas de piel. Pertenece al bancal de un retablo (h. 1510), localizado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

[Figura 22.2] Sayas encordadas de la infanta y reina de Inglaterra Leonor de Castilla (1274-1290), localizadas en el Museo de Telas Medievales, instalado en el Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos), y pertenecientes a la colección de Telas Medievales de Patrimonio Nacional.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 22.1.]: Bernis, 1978: 90 (Lámina XXXIV).

[Figura 22.2]: <https://www.cultura.gob.es/mtraje/eu/dam/jcr:cf0ec570-a39e-43bc-accd-d2b4685ae99a/06-2004-pieza.pdf>;

<https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/telas-medievales> [consultado en línea el 25/06/2025].





Anexo 23

La decoración de las distintas piezas de ropa se realizaba a partir de piedras de distintos colores y tamaños, las cuales también formaban parte de la colección de joyas de la reina.

Bocetos de Ester Torredelforth (2017).

Fuentes de las figuras:

Torrents Iglesias, 2019: 629- 682; <https://www.torredelforth.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 24

[Figura 24.1] *Isabel la Católica* (h. 1848), obra de Luis de Madrazo y Kuntz, localizado en el Salón del Trono del Alcázar de Segovia (préstamo realizado por el Museo Nacional del Prado).

[Figura 24.2] Detalle de la reina en el *Cancionero* de Pedro Marcuello. En la primera imagen, la reina luce un ejemplo de «garlanda», mientras que en la segunda aparece portando una corona de aparato, al igual que en otras miniaturas procedentes del mismo *Cancionero*.



[Figura 24.3]

Corona sobre toca.

Una tendencia entre las reinas que perduró hasta el reinado de Isabel I de Castilla. Boceto de Ester Torredelforth (2017).

Fuente de las figuras y texto:

[Anexo 24.1.]: Arbeteta Mira, 2014: 361-362;
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-la-catolica/298746d1-89d6-4458-98cd-dda74ae04eb0>

[Anexo 24.2.]: Gómez-Chacón, 2022b: 6; <https://theconversation.com/del-mozo-de-bacin-al-repostero-de-camas-estos-eran-los-oficios-al-servicio-de-los-reyes-catolicos-181204>

[Anexo 24.3.]: Torrents Iglesias, 2019: 510; <https://www.torredelforth.com/>
[consultado en línea el 25/06/2025].

Anexo 25

Orfebrería

[Figura 25.1] Colgante en forma de libro (h. 1500), localizado en el Museo Walter de Arte (Baltimore, Maryland).

[Figura 25.2] Tríptico-colgante con la figura de San Jorge (h. 1400), localizado en el Museo de Victoria y Alberto (Londres).

[Figura 25.3] Cinturón de caderas con decoración de joyas. Boceto de Ester Torredelforth (2017).



Fuentes de las figuras y texto:

[Figuras 25.1 y 25.2]: Gómez-Chacón, 2022b: 19-20.

[Figura 25.3]: Torrents Iglesias, 2019: 257; <https://www.torredelforth.com/>
[consultado en línea el 25/06/2025].



Anexo 26

Muestra de la orfebrería de la reina expuesta en la Capilla Real de Granada.

[Figura 26.1] Espejo-relicario de la reina.



[De izqda. a dcha., comenzando por la fila superior] [Figura 26.2] Espejo-relicario; relicarios destinados a contener el *Lignum Crucis*; cofre o arqueta (según la tradición, ligado a la financiación de la primera expedición de Cristóbal Colón en 1492); corona (14 cm de diámetro) y cetro (1 m) de la reina Isabel la Católica, junto a la espada del rey Fernando el Católico (92 cm de largo y 4 cm de ancho).

[Figura 26.3] Relicario de la reina Isabel I de Castilla, que alberga el *Lignum Crucis* y procede de Roma. Esta obra de orfebrería castellana simboliza el Árbol de Jesé y está guarnecida, según la tradición, con cinco perlas que pertenecieron a la reina. Únicamente se muestra al público el día de San Juan, titular de la Capilla.

Fuentes de las figuras y texto:

[Figura 26.1 y Figura 26.2]: <https://capillarealgranada.com/la-sacristia-museo/la-orfebreria/>

[Figura 26.3]: Fotograma de la serie-documental *Los Pilares del Tiempo*. Temporada 2, episodio 7 (secuencia 54:56-54:59) <https://www.rtve.es/play/videos/los-pilares-del-tiempo/isabel-reina-oportuna/6901478/> [consultado en línea el 25/06/2025].





Anexo 27

Luto regio en sus dos versiones: el color negro, empleado desde el siglo XIV en los funerales, y el color blanco, modalidad de luto vigente a finales del siglo XV. En el caso de la tercera y cuarta figura, el negro se combina con camisas blancas, tanto simples como complejas, con motivos, además de pedrería.

Las tres primeras imágenes encajan con el luto negro, dado que, en orden cronológico, la princesa Isabel viste de luto por la muerte de su hermano, el infante don Alfonso († 5 de julio de 1468), durante el encuentro con su hermanastro en Guisando (19 de septiembre de 1468) **[Figura 27.1, primera fila, izqda.]**.

La siguiente **[Figura 27.2, segunda fila, izqda.]** muestra a una reina Isabel, a los 47 años, vistiendo de luto con velo negro y cofia cubriendo la totalidad de la cabeza, por la

muerte de la reina de Portugal y princesa heredera de Castilla, Isabel de Castilla y Aragón († 24 agosto de 1498).

Una acción similar ejecuta la infanta Juana (interpretada por Irene Escolar), quien vive el luto por su hermana en Flandes. **[Figura 27.4, segunda fila, dcha.]**

Juana viste un luto «lujoso» y complejo, combinando las tonalidades negras y grisáceas con la camisa blanca y otros motivos con formas vegetales en las mangas y falda del brial. El velo cubre únicamente la cabellera hacia atrás y está rematado por un tocado ornamentado con pedrería.

La figura restante **[Figura 27.3, primera fila, dcha.]** marca la diferencia respecto a las anteriores. En esta imagen, la reina consorte de Francia, Ana de Bretaña (1499-1514) (interpretada por Marta Belmonte), y el chambelán del rey de Francia, Luis II de la Trémoille (interpretado por José Pedro Carrión), visten luto blanco por la muerte del monarca Carlos VIII de Francia († 7 de abril de 1498). Las vestiduras son del mismo color, destacando la presencia de bordados dorados y de la flor de lis, el emblema francés, mezclándose en el patrón.

Fuente de las figuras:

[Figura 27.1]: Fotograma de la serie *Isabel*. Temporada 1, episodio 5.
[https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-5/1541390/;](https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-5/1541390/)
<https://jp.pinterest.com/pin/14707136262139979/>

[Figura 27.2]: Fotograma de la serie *Isabel*. Temporada 3, episodio 7 (secuencia 33:06).
<https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-33/2819036/>

[Figura 27.3]: Fotograma de la serie *Isabel*. Temporada 3, episodio 6 (secuencia 23:05).
<https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-32/2797797/>

[Figura 27.4]: Fotograma de la serie *Isabel*. Temporada 3, episodio 7 (secuencia 46:06).
<https://www.rtve.es/play/videos/isabel/isabel-capitulo-33/2819036/>

[consultado en línea el 25/06/2025].

6.2. Anexo gráfico

OBSEQUIO	DESCRIPCIÓN	PERSONAJE	PRECIO
30 v. de terciopelo	Verde	Embajador principal	1.100 mrs./v.
20 v. de terciopelo	Negro	"	900 mrs./v.
20 v. Çebti	Carmesí	"	1350 mrs./v.
20 v. Çebti	Morado de Florencia	"	750 mrs./v.
20 v. de terciopelo	Verde	El otro embajador	1.100 mrs./v.
30 v. de terciopelo	Negro	"	900 mrs./
20 v. Çebti	Carmesí	"	1350 mrs./v.
20 v. Çebti	Morado de Florencia	"	750 mrs./v.
10 v. de terciopelo	Negro	El hijo de uno de ellos	900 mrs./
10 v. de terciopelo	Verde	"	1.100 mrs./v.
1 mula		"	12.000 mrs.
1 guarnición	Terciopelo, clavazón dorada y silla con estribos y cinchas	"	2.465 mrs.
10 v. de terciopelo	Verde	Rey de Armas de Inglaterra	1.100 mrs./v.
10 v. Çebti	Carmesí	"	1350 mrs./v.
1 mula		"	10.000 mrs.
1 guarnición, silla y o tros aparejos			2.465 mrs.
10 v. de terciopelo	Verde	Un ingles que trajo unos sombreros y otras cosas a la Reina	1.100 mrs./v.
Dinero	4 doblas castellanas	A otro inglés	1.460 mrs.
10 v. de terciopelo	Verde	Farante de Rey de Escocia	1.100 mrs./v.
4 v. de çebti	Carmesí	"	1350 mrs./v.
1 mula		"	
Dinero	50 florines		

Tabla 1. Relación de los regalos entregados a los embajadores ingleses en 1489.

Fuente de la tabla: Archivo General de Simancas (A.G.S.) (Valladolid)., Casa y Sitios Reales (C. y S.R.)., leg. 1, fol. 9 (1490).

González Marrero, 2005: 324.

NOMBRE	PROCEDENCIA	PRODUCTOS
Alexandre del Nero	Florencia	Sedas, paños y brocados
Alonso Aguado	Logroño	Lienzos
Alonso Alvarez		Seda, paños y brocados
Alonso de la Torre	Toledo	Sedas, paños y brocados. Tapicería y ajuar
Alonso de Medina		Sedas, paños y brocados
Alonso de Montalbán	Toledo	Sedas, paños y brocados. Lienzo
Alonso de Portillo		Sedas, paños y brocados
Alonso de Toledo	Toledo	Sedas, paños y brocados. Prendas de vestir, ajuar
Alonso de Villegas	Medina del Campo	Sedas, paños y lienzos
Alonso Gallego		Sedas, paños y brocados
Alonso Pardo	Burgos	Sedas y brocados. Timbres de martas
Alvaro de Aranda	Valladolid	Paño orillado
Alvaro Schez. de San Pedro	Toledo	Sedas, paños y brocados
Andrea Bellini	Florencia	Sedas, paños y brocados
Andrés de Paredes		Lienzos
Antonio de Valladolid		Lienzos
Baltazar Rodríguez		Ajuar
Bartolomé Sánchez	Zaragoza	Sedas, paños y brocados
Cornieles		Portacartas
Diego de Aranda		Sedas, paños y brocados
Diego de Avila		Lienzos
Diego de la Fuente	Toledo	Sedas, paños y brocados. Una mula
Diego de Madrid	Valladolid	Sedas, paños y brocados
Diego de Naxara	Valladolid	Lienzos
Diego Schez. de San Pedro	Toledo	Sedas, paños y brocados. Lienzos
Enrique Valenciano		Oro hilado
Fernán Pérez	Toledo	Lienzo
Fernán Pérez de Villarreal		Sedas, paños y brocados
Fernando de Castro		Sedas, paños y brocados

Fernando de Setiel		Lienzos ruan del sello azul
Francisco del Nero	Florencia	Cenefas, Sedas, paños y brocados. Lienzos
Francisco de Cueto	Valladolid	Tapicería
G. de San Pedro	Toledo	Sedas, paños y brocados
García de Rueda		Sedas, paños y brocados
García López de Burgos		Lienzos
Juan Schez. de San Pedro	Toledo	Sedas, paños y brocados
Juan Terrible	Salamanca	Sedas, paños y brocados
Lobo Flamenco	Flandes	Ajuar y menaje
Lucas de Pasan		Sedas, paños y brocados
Luis de la Serna	Valladolid	Sedas, paños y brocados
Martín Centurión	Génova	Sedas, paños y brocados
Martín de Segovia		Sedas, paños y brocados
Martín Vera	Zaragoza	Sedas, paños y brocados
Miguel Florentín		Sedas, paños y brocados
Nicolao Veneçiano		Perfumes
Pantaleón Ytaliano	Génova	Sedas, paños y brocados
Pedro Cocón	Valladolid	Prendas de vestir
Pedro de Portillo	Valladolid	Paño "de cazuallán"
Pedro de Toledo	Toledo	Sedas, paños y brocados
Pedro de Torres		Lienzos
Pedro Gajardo		Lienzos
Pedro García	Toledo	Sedas, paños y brocados
Pedro Toxenes		Ajuar
Salvador García	Toledo	Ornamentos
Ximón Verde	Florencia	Cenefas

Tabla 2. Nómina de mercaderes abastecedores de la Casa Real.

Fuente de la tabla: A.G.S., C. y S.R. y C.M.C., 1ª época, legs. 6 y 15.

Ibidem: 252.

Gráfico I (Año 1487)

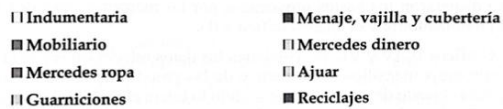
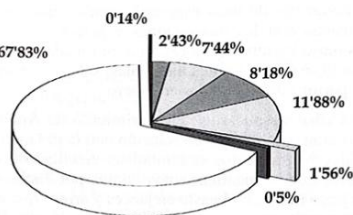


Gráfico III (Año 1490)

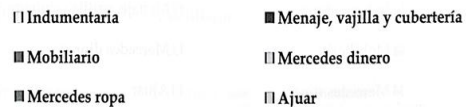
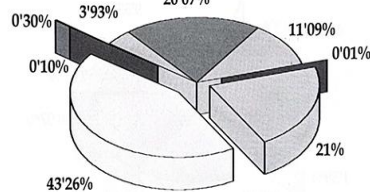


Gráfico V (Año 1494)

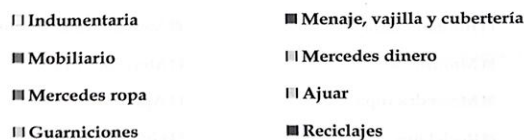
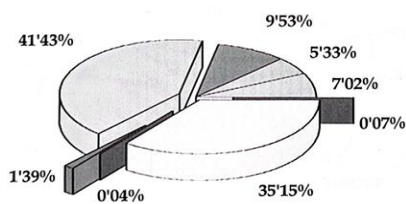
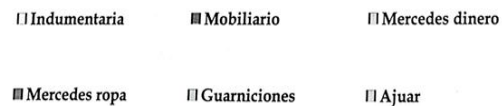
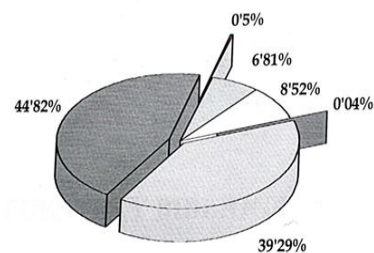


Gráfico VII (Año 1501)



Sección de gráficos 1. Gasto en indumentaria de la Casa Real durante los años 1487, 1490, 1494 y 1501.

Fuente de la sección de gráficos: *Ibidem*: 340-343.

6.3. Anexo conceptual

Açeituni (Aceituni). «Tela rica traída de Oriente y muy usada en la Edad Media» es la definición canónica del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española para este tejido, probablemente de origen chino, a partir de un préstamo francés datado en 1435, el cual define específicamente un rico tejido de seda china, ya conocido en la Italia del siglo XV y mencionado primera vez en 1402.

El aceituní se asocia a la seda, aunque las fuentes también citan otros tipos de textiles vinculados al término, como telas, paños de pelo, dobles, de labores o de Florencia. No se debe confundir con el «cebtí», otro tejido de seda de origen incierto, cuya procedencia ha sido asociada por diversos autores, primero a Ceuta y, posteriormente, a Italia, desde donde se habría importado a la Península Ibérica. González Marrero distingue adecuadamente ambos términos, al no contar con la suficiente información para unificarlos bajo una única nomenclatura.

Con el paso del tiempo y su caída en desuso, el término tendió a confundirse con el color aceituna, debido a un equívoco documental («semejante al color aceituna»). Sin embargo, Miguel Gual y José Miguel Gual López, apoyándose en el *Diccionario histórico de la lengua española*, rechazan esta asociación cromática. Tal como indica el propio uso del término en el cuerpo de texto, el aceituní podía encontrarse en una amplia gama de colores, como los azules, blancos, dorados, morados, anaranjados, negro o verdes [Véase González Marrero, 2005: 367-371; Gual y Gual López, 2023]²⁷.

Almaizares. Tocado morisco que designa a un tipo de tocado de lujo, muy similar al alhareme. Se confeccionaba a partir de varias varas de largo y estrecha, elaboradas con sedas de colores y decoradas con ricos adornos, como las «orillas» o remates de tela de distintos colores. Eran más vistosos que los alharemes, quizás debido a una técnica de tejido específica y al uso de sedas llamativas. Entre los colores más documentados en los inventarios destacan los amarillos, los encarnados, los granates, los negros y los turquesas, combinándolos.

Algunos estudiosos, como la arabista francesa, Rachel Arié, afirman que el almaizar se correspondería, en realidad, con el *imma* árabe, pero en versión lujosa [Véase *Ibidem*: 368; Torrents Iglesias, 2019: 237].

Algalia. Sustancia resinosa y aromática, de consistencia similar a la miel, color blando, tirando al pardo, y esencia fuerte, parecido al almizcle.

La algalia se extrae de la sustancia segregada por las glándulas, en forma de bolsa, situadas cerca del ano del gato de algalia [Véase *Ibidem*; Gual Camarena, 2023]²⁸.

²⁷ Gual, M., Gual López, J. M. (2023). *Aceituní*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/2161> [consultado en línea el 25/06/2025].

²⁸ Gual Camarena, M. (2023). *Algalia*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/6901> [consultado en línea el 25/06/2025].

Aljófar. Perla pequeña, cuyo término procede del árabe *aljawhar*, aunque también designa el tipo de trabajo realizado con estas.

Estas perlas se incorporaban en los bordados de telas de alta calidad, como la holandesa. Se distinguían dos tipos: las «amapolas», de forma esférica, y las «semillas», de forma irregular [Véase Torrents Iglesias, 2019: 289].

Alharemes (aljareme). Tocado morisco empleado durante los viajes —conocido también como «toca de camino»— para cubrir el rostro y protegerlo del sol, gracias a una banda o tira de tela, generalmente de lino, lienzo fino o la holanda, de varias varas de largo (catorce de largo y una y media de ancho). Al igual que los turbantes, se enrollaba en la cabeza y podía decorarse con ricos adornos, como las orillas.

Era usado tanto por hombres y mujeres, y su mención aparece habitualmente en el contexto de la tocas tunecías. Se diferencia de otras tocas por su tejido [Véase *Ibidem*; González Marrero, 2005: 368].

Almizcle. Sustancia de color pardo oscuro, olor fuerte (similar al de la algalia) y tacto grumoso. Se empleaba tanto para fabricar perfumes como para la medicina [Véase *Ibidem*; Maíllo Salgado, 1991]²⁹.

Balaje (balaj, balaxe, balaxo). Rubí grueso —también conocido como «balaj», «balaxo» o *balaix* (en catalán), entre otros términos—.

De tonalidad morada o rosada, fue una piedra muy apreciada en la Edad Media. Su nombre deriva de la provincia persa Badahsan o Balahsan, lugar de origen de la gema. La diferencia con la rubí resulta difícil de apreciar, por lo que era habitual confundirlos.

Además del ejemplar engastado en el famoso collar, regalo de bodas de la reina Isabel I de Castilla, en 1362 se documenta la presencia de un balaje en el testamento del monarca Pedro I de Castilla (1350-1369): «e dos alhaytes [...] el uno que es muy grande, [...] en que esta un balax [...] e otros veinte é quatro granos de aljófar gruesos é quatro alcorcís doro esmaltados» [Véase Torrents Iglesias, 2019: 279; Gual Camarena, 2023]³⁰.

Baldoque (baldaqui y bagadell). Brocado de seda, definido por José Miguel Gual en el *Vocabulario de Comercio Medieval* como un «rico tejido de seda y oro que tomó su nombre del topónimo de la ciudad donde se elaboró por primera vez, Bagdad».

Desde Bagdad llegó a Europa, y en el siglo XIII ya se fabricaba en Chipre y Palermo, para después extenderse a los talleres de Italia, Francia e Inglaterra. María del Carmen

²⁹ Maíllo Salgado, F. (1983). *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media. Consideraciones históricas y filológicas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. En *Vocabulario de Comercio Medieval*. (2023). *Almizcle*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/42251> [consultado en línea el 25/06/2025].

³⁰ Gual Camarena, M. (2023). *Balaix*. En *Vocabulario de Comercio Medieval*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/13411> [consultado en línea el 25/06/2025].

Martínez Meléndez indica que la última referencia documental conocida del término data de 1330, pasando en los años sucesivos a designar un dosel realizado en seda [Véase Gual, 2023]³¹.

Brial (vid. Saya). Concepto que designa al traje colocado sobre el «cos» (vestido de mujer equivalente al jubón masculino) y la faldilla, con la cintura ceñida y el torso ajustado. Podía cerrarse con los mismos cordones del vestido, como en el caso mencionado en *Tirant lo Blanch* (1490), obra del valenciano Joanot Martorell. Esta cordonera podía colocarse en la parte delantera o trasera, según el diseño. Si se deseaba que el torso y la cintura quedaran prietos y sin arrugas, se añadía un forro interior que aportaba rigidez a la prenda

Se confeccionaba en diversos colores y materiales lujosos, como damascos, sedas, brocados o cetís, con adornos como tiras de oro, plata y seda, piel de armiño, perlas, bordados con hilos metálicos, etc. Las barras fueron muy comunes en Aragón, según apunta Ester Torrents. Para los briales infantiles se empleaban cinco varas de tela; para los de la reina, entre once a trece varas.

Esta prenda era idéntica a la **saya o gonella** en su forma, diferenciándose de ella por ser su versión lujosa, así como por su longitud (que arrastraba cuatro palmos por el suelo) y la riqueza de los materiales empleados. Se trataba de una pieza de extremo lujo, cuya ostentación marcaba la diferencia entre las versiones simples y asequibles, y las más complejas, costosa e inaccesibles.

Sobre el brial podían colocarse diversas prendas «de encima», además del manto final que remataba el atuendo. Por ello, podían encontrarse múltiples combinaciones, —puntualiza Ester Torrents— como: el «brial con monjil y manto»³², «brial y ropa», «brial y tabardo», «brial con ropón de pieles y tabardo»³³, entre otras.

El brial es heredero de los trajes talaes empleados en el siglo XII, hasta llegar a los obsequiados por los Reyes Católicos a Margarita de Austria hacia 1499 [Véase González Marrero, 2005: 370; Torrents Iglesias, 2019: 147-157. Para visualizar la evolución de los briales desde 1407-1411 a 1490, consúltese los bocetos y otras representaciones pictóricas de la Corona de Aragón en torno al mismo marco cronológico].

Brocado. «Tela texida con seda, oro ó plata, o con uno y otro, de que hai varios géneros», es la definición recogida en el Diccionario de Autoridades (1726-1739) de la Real Academia Española. Sebastián de Covarrubias, por su parte, lo define de la siguiente

³¹ Gual, J. M. (2023). *Baldoque*. En Vocabulario de Comercio Medieval. (2023). *Baldoque*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/61111> [consultado en línea el 25/06/2025].

³² «**Monjil**» o «**mongil**». Traje femenino de encima, de vuelo y despegado del cuerpo. Para la segunda mitad del siglo XV, se trataba de un traje corto, lo que dejaba ver buena parte de la falda que se portaba por debajo. No será hasta poco antes de 1500 cuando pase a denominarse «mongil», haciendo alusión a un nuevo traje de similar envergadura, pero ahora prolongado; incluso podía portar cola. [Véase Gual López, J. M. (2024). *Mongil*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/12054>] [consultado en línea el 25/06/2025].

³³ «**Ropón**». Término empleado para nombrar aquellas prendas que llegaban al suelo. [Véase Torrents Iglesias, 2019: 179].

manera en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611): «por esta misma razón se dijo brocal la cobertura del pozo, que de ordinario tiene forma redonda, y brocado la labor de las telas ricas de oro, por las brocas o latos clavos que tiene, *textum attalicum basilicum*, porque se visten los reyes destas telas».

El brocado es un tejido bordado con hilos de oro y plata, cuya decoración destaca en la tela por un ligero relieve. Su origen aparece en las «brocas», instrumentos con los que se tejían y combinaban los hilos al mezclar las sedas para perfilar las formas y las flores de oro y plata, así como telas de seda con arabescos, a menudo empleando hilos metálicos.

Existen diferentes tipologías de brocado: el «brocado raso», con decoración lisa; el «brocado de pelo», de «brocado de terciopelo» y el curioso «brocado de pelo rico» o «brocado de terciopelo de oro anillado», ya que los relieves están elaborados a partir de anillitos de pelo sin cortar [Véase González Marrero, 2005: 370. Para más información conceptual, cronológica e información documental escaneada, véase Gual López, 2023]³⁴.

Camisa (o Alcandora). Prenda íntima, empleada por hombres y mujeres desde el siglo X, sobre la que colocaba el resto del atuendo. El material podía ser de cáñamo, lino, margomadas o seda (por ejemplo, las camisas moriscas estaban elaboradas a partir de lienzo delgado), y las partes visibles,—el cuello y las mangas ajustadas— se enriquecían con bordados de hilo de oro, plata y seda. También podían presentar decoraciones moriscas como las «gayas», adornos más numerosos que las tiras.

Cuando se utilizaban bragas, el vuelo posterior de la camisa quedaba sujetos por estas. También podían encontrarse en distintos colores, aunque el preferido era el blanco, con adornos en oro. Estas eran las llamadas «camisas margomadas», de lujo patente, que incluso fueron prohibidas en el Ordenamiento de Sevilla de 1256 [Véase *Ibidem*: 371. Para más información conceptual, cronológica e información documental escaneada, véase Gual López, 2024]³⁵.

Cestre (çestres). Paños de la localidad de Chester, Inglaterra. También se ha entendido como una denominación del color celeste. En este último caso, la documentación de encargos para las cortes de Carlos III de Navarra (1387-1425) y la familia real cita varias variantes: «d'acestre», «d'açestre», «de açestre», «de accestre», «de Cestre», «d'alcestre». En cambio, Francisco Rico Manrique, en *Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428* (1965)³⁶, interpreta su presencia como un paño de la localidad de Chester [Véase Gual López, 2023]³⁷.

³⁴ Gual Camarena, M. (2023). *Brocado*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/14691> [consultado en línea el 25/06/2025].

³⁵ Gual López, J. M. (2024). *Camisas*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/16611> [consultado en línea el 25/06/2025].

³⁶ Rico Manrique, F. (1965). *Unas Coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428*. *Anuario de Estudios Medievales*, 2, 515-524.

³⁷ Gual López, J. M. (2023). *Cestres*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/1301> [consultado en línea el 25/06/2025].

Chapín. Término que designa a una de las diversas tipologías de calzado femenino del siglo XV.

Los chapines poseían una suela elaborada en corcho, que podía estar forrada con materiales como cuero o telas preciosas. También podían elaborarse en madera, aunque estos eran casos excepcionales. De forma característica, dejaban el talón al descubierto y podían elevar la altura de la portadora hasta cincuenta centímetros en algunos casos, a pesar de no poseer tacón, ya que la suela era completamente plana.

La primera referencia a este tipo de calzado se encuentra en los escritos del fraile franciscano Francesc Eiximis (1327-1409), en el *Llibre de les Dones* (h. 1396), aunque también en otras obras como *Tirant lo Blanch*.

Fueron un foco de críticas por parte de moralistas y eclesiásticos del momento, como Jaume Roig y fray Hernando de Talavera, quienes llegaron a advertir que el uso de estos llegaría a dejar sin corcho al reino.

La diferencia de altura que proporcionaban era tenida en cuenta por la modista a la hora de confeccionar el traje, ya que la modelo portaba sus chapines durante la prueba del vestido, el cual resultaba ser más corto; sin embargo, se conservaba el largo original de la capa, lo que era considerado extralimitado e inaceptable para muchos.

Por otra parte, se desaconsejaba su uso a la embarazadas, pues una mala pisada podía provocar abortos al caer de «semejante altura». Por ello en algunos reinos se limitó su uso a las prostitutas.

El centro de origen en los reinos hispánicos —en concreto, los *tapiners* de la ciudad de Valencia— está ya documentado en el siglo XII. Esta información ha llevado a conclusión de que el origen de los chapines se encuentra en dicha ciudad, desmintiendo la creencia de que su nacimiento tuviera lugar en Venecia, como algunos afirman.

La novedad, como otras tendencias de moda, saltó a Europa y fue copiada en el siglo XVI en tierras francesas, italianas y zonas del Sacro Imperio, volviéndose especialmente popular en algunos núcleos urbanos.

Se elaboraban con brocados, damascos, satén y terciopelos de vivos colores —azules, blancos, verdes y *burell* (color crudo, marrón oscuro o gris)—, provistos de bordados en hilos de oro y plata, con acabados en piedras preciosas y perlas [Véase en González Marrero, 2005: 372; Torrents Iglesias, 2019: 216-217].

Clochas. Término procedente del francés *cloché*, que define a la prenda de abrigo de viaje con forma acampanada, larga o corta, que podía llevar capucha.

Mencionada en *Tirant lo Blanch*, la clocha podía estar elaborada con materiales como el *brisó*, la *bruneta* y el *burell*. Bernis menciona la escasa documentación disponible para identificar y situar con precisión la prenda, aunque acota su uso a la Corona de Aragón,

siendo empleada por ambos sexos y por personas de cualquier condición social [Véase Torrents Iglesias, 2019: 188; Gual López, 2023]³⁸.

Cofia. Tocado de lino u otro material muy fino. En muchos textos se menciona su elaboración a partir de la misma tela usada en las camisas. Se utilizaba para cubrir la cabeza hasta la nuca, provista de atadura para recoger el pelo en señal de respeto.

Fue una tipología de uso muy común y variada entre las mujeres—aunque excepcionalmente por hombres, según los testimonios de pinturas de la época—; recogía el pelo, formando un acabado en forma circular al cubrir media cabeza. De confección sencilla, aunque de carácter similar al de la toca, su hechura era compleja al amoldarse al tamaño de la cabeza.

Según Esperanza Aragonés Estella, la cofia aparece como un tocado de civil en el siglo XIII. El gorro de tela que ceñían y cubrían el pelo de los guerreros, y que se acoplaba al almófar de la lorica, a partir de dicho siglo se independizó de la indumentaria militar, pasando a ser un tocado de carácter civil de gran éxito y amplia aceptación en la sociedad.

A la hora de hacer alusión a la cofia, puede emplearse igualmente el término «albanega», una tipología más femenina.

La «cofia de tranzado» es la más famosa, implementada a finales del siglo XIV y durante todo el siglo XV hasta la centuria siguiente. Consiste en un cilindro de tela fina, normalmente adornado con cintas o lazos cruzados a partir de la nuca, que cubría el cabello suelto o trenzado. Este tipo de cofia, propia del territorio castellano, tuvo evolución propia, pudiendo dejar orejas al descubierto o la raya en medio del peinado, cayendo en los laterales en forma de aletas, llegando a tocar los hombros.

Por último, en la agrupación de las cofias se hallan las «cofias de red», compuestas a su vez por la «crespina», el «capillejo» y la «grandalla» [Véase Gual López, 2023 para más información sobre los diferentes tipos de tocados y cofias. Torrents Iglesias, 2019: 225-231. Para la consulta de imágenes de la cofia de tranzado, véase <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2013/04/cofia-de-tranzado-o-simplemente.html?m=1>]³⁹ [consultado en línea el 25/06/2025].

Cordobán. Piel curtida de cabra o macho cabrío en zumaque y repujado con metal al estilo musulmán, primero producida en Córdoba, luego en toda la península hasta el extranjero.

El cordobán se empleó para el forrado de alfombras, arcas, cojines, objetos religiosos, sillones, monturas y zapatos, entre otros muchos objetos y muebles. La elaboración de otros trabajos con otro tipo de pieles, como el «gudamacil», hace que se confundan con el cordobán.

³⁸ Gual López, J. M. (2023). *Clochas*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/21752> [consultado en línea el 25/06/2025].

³⁹ Gual López, J. M. (2023). *Cofia*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/21787> [consultado en línea el 25/06/2025].

El cordobán de la península podía ser de varios colores, como el blanco y el rojo, y también se empleó el término para designar a otros cueros procedentes de otros lugares, sin descartar aquellos originarios de Córdoba.

El proceso de curtido del cordobán lo describe Ricardo Córdoba de la Llave en su obra *La industria medieval de Córdoba* (1990). En la villa de Béjar (Salamanca) se tiene constancia de los procesos de curtido del cordobán [Véase González Marrero, 2005: 372. Para más información acerca de los procesos completos de curtido del cordobán y precios de este para la producción de artículos como los «çapatos», véase Gual López, 2023]⁴⁰.

Cota (cot). Prenda acerca de la cual no se dispone de mucha información, aunque Bernis la identifica como una prenda de encima, en ocasiones holgada en la cintura y de escote estrecho. Podía ir directamente sobre la camisa o el «jubón» (vestido corto de hombre, heredado de la indumentaria militar).

Sus inicios se remontan al siglo XII, dentro del campo militar, aludiendo a la prenda protectora denominada «cota de armas».

Es documentada por primera vez a inicios del siglo XIV, aunque un siglo antes se conocen vestidos de encima con forma y elementos similares. A partir de este primer siglo, la cota comienza a aparecer registrada con frecuencia en Aragón, Cataluña y Valencia [Véase Torrents Iglesias, 2019: 558. Para más información y consulta de imágenes, véase <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/2015/03/la-cota.html>]⁴¹ [consultado en línea el 25/06/2025].

Garlanda (jarlanda). Corona ligeras, o también coronas de flores, elaboradas a partir de flores naturales que portaban las nobles doncellas hasta desaparecer con la entrada de la moda del Renacimiento. Eran generalmente gruesas y se rellenaban de lana o juncos, además de ser decoradas con otro tipo de riquezas [Véase *Ibidem*: 231-232; González Marrero, 2005: 375].

Gonella (cat.) / Saya-Sayo (cast). Término de origen sajón, conocido como «saya» en Castilla. La saya o gonela es el nombre que recibía el vestido largo hasta los pies, con forma de túnica, provisto de una amplia abertura para la cabeza, mangas—que podían ser postizas—y atado en la parte delantera. La «saya encordada» es una variante con abertura lateral, normalmente la izquierda, y atada en lazada.

Es una de las piezas más comunes y mencionadas en la documentación, empleada también por hombres, aunque estos recurrían a ella como prenda interior [Véase *Ibidem*: 158].

Gorguera. Remate del cuello, también denominado «cabezón de la camisa», procedente de la moda flamenca.

⁴⁰ Gual López, J. M. (2023). *Cordobán*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/3161> [consultado en línea el 25/06/2025].

⁴¹ Datos encontrados en el blog *Indumentaria y costumbres en la España medieval* hasta el siglo XVIII. Véase la entrada sobre la *Cota*. <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/> [consultado en línea el 25/06/2025].

La gorguera aparece en la década de 1530 como un adorno de tejido fino colocado sobre el cuello o hasta el pecho, de manera que cada una de las ondulaciones dispuestas en abanico recibe el nombre de «lechuguilla» o «abanino», por su semejanza a las hojas de la lechuga. Las lechuguillas han llegado a ser denominadas erróneamente «golas» o gorgueras.

Este tipo de encaje volvió a ponerse moda en tiempo de Felipe II (1556-1598) hasta el siglo XVII, cuando la gorguera fue cambiando hasta ser hacerse más pequeña, lisa y provista y con dos picos pronunciados que caracterizaban el traje de los alguaciles [Véase Sousa Congosto: 161; González Marrero, 2005: 375]⁴².

Leonado (leonada, leonat). Paño de color rubio oscuro, semejante al color del pelo del león, tal como su propio nombre indica. Según Bernis, el color leonado solo existía en los tejidos de seda, terciopelos, cetíes y rasos, especialmente en estos últimos.

Un anónimo italiano del siglo XV indica que el *leonato*, *si fa con lo scotano, vuole sieta bianca, allume dolce e una longa notte di bagno*. En unas coplas del poeta Miguel de Guevara (1585-1646) se lee: «porque una amiga le envió dos colores, la una verde y la otra leonada»; es decir, el verde es símbolo de esperanza, y el leonado representa la congoja y tristeza [Véase Bernis, 1978: 22; Gual López, 2024]⁴³.

Lista o listón. Cintas que decoraban la ropa de casa y las camisas moriscas, a veces tan anchas, que podían alternarse con otra lista emplazada encima o en medio [Véase Torrents Iglesias, 2019: 360].

Manguito (manoplas). Pieza de telas empleadas para cubrir el antebrazo y las manos, la cual podía ir decorada y abierto, pero atado con cintas. Aparece en la historia del traje en el último cuarto del siglo XV, y a partir de 1460 se tiene constancia de su presencia en la moda. En 1485, se pone de moda la presencia de los manguitos como complemento sobre las mangas de la camisa.

Los manguitos también son piezas cilíndricas de piel u otro material que sirven para calentar la mano y el antebrazo [Véase *Ibidem*: 431-433; Martínez Martínez, 1988: 454 y Vocabulario de Comercio Medieval, 2024]⁴⁴.

Mantonete (mantonet). Término propio de la Corona de Aragón que hace referencia al manto corto, el cual podía extenderse hasta la cintura o la cadera.

⁴² Sousa Congosto, F. de. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo.

⁴³ Gual López, J. m. (2024). *Leonado*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/9787> [consultado en línea el 25/06/2025].

⁴⁴ Martínez Martínez, M. (1988). *La industria del vestido en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia. En Vocabulario de Comercio Medieval. (2024). *Manguito*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/158341> [consultado en línea el 25/06/2025].

Mencionado en la documentación en la primera mitad del siglo XIV, aunque no en la literatura del XV, esta pieza de empleo exclusivo femenino se caracteriza por sus bordados y es propia de la corte. Junto a la «mantonina» forma la pareja de mantos cortos.

Su uso decayó hasta la primera mitad del siglo XV, volviendo a estar en boga a partir de este periodo [Véase Torrents Iglesias, 2019: 199].

Marta cibelina (marta cebellina). Marta (*Martes martes*) algo menor que la común, de color pardo negruzco.

Este animal tiene la piel del vientre de color blanco y la del lomo gris. Las pieles extraídas únicamente de lomo recibían la denominación de «gris», mientras que las que incluían tanto el lomo como el vientre, cuando se utilizaban conjuntamente, recibían la misma denominación: «menu vair» [Véase Gual Camarena, 2024]⁴⁵.

Paño. Término con el que se denomina a los textiles de lana. Difiere en su versión en plural, al distinguir a partir de esta las prendas de vestir (Véase González Marrero, 2005: 378).

Ropa. Término que en el siglo XIV definía el conjunto de varias prendas de distintas categorías del traje, conocido como «jaqueta», según Bernis.

En el siglo XV, el concepto aparece asociado a los vestidos, trajes de encima o «sobretodos». En la primera mitad del siglo XVI pervive la acepción de «sobretudo» prenda masculina, amplia y abierta, mientras que para las mujeres se empleaba para referirse los trajes de encima con características similares.

Bernis asegura que era una pieza de lujo, mientras que González Marrero explica que la ropa podía dividirse en tres tipologías de vestido:

La primera, holgada y abierta por los lados y por delante, de tamaños diversos, colocada sobre el sayo, y que podía admitir el uso de mantos o de capas.

La segunda, parecida a la anterior, aunque forrado de pieles, sobre la cual no se colocaba ninguna otra prenda.

La tercera, el traje corto que el hombre vestía sobre el jubón, conocido también como «ropeta», «jaqueta» o «sayuelo» [Véase *Ibidem*: 380-381; Sousa Congosto, 2007: 468 y Gual López, 2025]⁴⁶.

⁴⁵ Gual Camarena, M. (2024). *Marta cebellina*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/11248> [consultado en línea el 25/06/2025].

⁴⁶ Gual López, J. M. (2024). *Ropa*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15153> [consultado en línea el 25/06/2025].

Rosicler. Color rosado elaborado a partir de mineral rojo rubí, compuesto de arsénico, azufre y plata, que da como resultado la formación de una tonalidad rosada similar al color del cielo durante el amanecer.

El rosicler era un color típico de los esmaltes usados en joyería [Véase *Ibidem*; Gual López, 2025]⁴⁷.

Tabardo. Prenda de encima, diferenciada del resto de ropajes de la familia de los trajes de encima, a modo de «capuz» (manto con capuchón), abierto o cerrado, con mangas colgantes y abiertas en los hombros, que dejaban al descubierto los brazos y solían ser tan largas como la falda del vestido.

Torrents Iglesias señala el carácter suntuario de esta prenda, que no podía faltar en el guardarropa femenino noble, como lo ejemplifican los diversos tabardos recibidos por Margarita de Austria en 1499. Por su parte, González Marrero advierte su uso principalmente como prenda de viaje.

La existencia del tabardo se conoce desde el siglo XII entre hombres y mujeres, siendo muy empleado, especialmente en tierras catalanas, hasta bien entrado el siglo XVI. En un principio las mangas tubulares acabaron evolucionando hacia las llamadas «mangas perdidas», imponiéndose este estilo como distintivo de la prenda.

La datación y los cambios de estilo del tabardo sólo pueden establecerse mediante el análisis del al escote, ya que el resto de sus características se mantuvieron estables. Bernis identifica dos tipos de tabardos a partir de las pinturas de Pedro Berruguete:

- 1) En la década de 1470, se caracteriza por la presencia de escote en pico, cintura marcada con ceñidor y un cierto entalle.
- 2) En los tabardos posteriores a la década de 1490, se aprecia un escote pequeño y cuadrado, cintura ancha y holgada.

Existían dos tipologías:

La primera, el «tabardo de camino», confeccionado en paños de lana con capilla, similar al masculino. De esta variante no se conservan muestras pictóricas.

La segunda, el «tabardo de aparato», de carácter lujoso, elaborado con ricas sedas y utilizado en solemnidades sobre el brial [Véase Torrents Iglesias, 2019: 181-182; *Ibidem*: 382].

Tafetán. Término procedente del árabe *taftah* o del persa *tafet*, que designa un tejido muy delgado, tupido, de seda y liso, confeccionado mediante el paso alternado de la trama entre hilos pares e impares de la urdimbre. Su origen apunta a Persia y, en ocasiones, se ha confundido con el «cendal», un tejido de seda o de lino muy delgado y transparente.

⁴⁷ Gual López, J. M. (2025). *Rosicler*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15164> [consultado en línea el 25/06/2025].

Su calidad y colorido podían variar. En la documentación de Carlos III de Navarra (1378-1425), un 12,4% de las menciones de telas corresponden al tafetán en blanco y negro, utilizados en el forro de vestidos y ornamentos religiosos. Por ejemplo, en las cuentas de Gonzalo de Baeza, correspondientes a 1486, se registra un encargo de tafetán destinado a cubrir la Cruz de Semana Santa. En general, se trataba de una tela de bajo coste, aunque existían excepciones [Véase *Ibidem*; Gual López, 2025 y Torrents Iglesias, 2019: 341]⁴⁸.

Terçanel (terçanel o terçanell). Tela de seda sin brillo similar al tafetán, de color negro y rojo. Se empleaba principalmente en la confección de forros, aunque también en banderas, estandartes y cortinas. Martínez Meléndez lo define como «un tejido de seda muy parecido al tafetán, teñido generalmente en bermejo o negro. Con él se hacían cortinas, banderas y, sobre todo servía para forros».

Destinada a la realeza, esta tela se usaba para forrar ropas de diario, ropas de verano, hopalandas (vestiduras grandes y pomposas de diferentes diseños y usos), capirotos, cotas de malla, sandalias, libros o cátedras episcopales.

Su uso fue prohibido y castigado entre las prostitutas de Zaragoza, junto a otras vestimentas y accesorios de mujeres decentes, en la Nochebuena de 1453:

Ni levar pueda sobre su cuerpo, manto, mantonet, capa, grimeu ni otra abrigadura alguna; ni collar, ni paternostres, ni correa, aniello de perlas ni de argent, ni de oro, ni forradura de vayres grises, ni martes, ni de cendal, ni de terçanel ni vestidura ni forradura alguna de seda, por tal que por su habito sea conocida. [Véase *Ibidem*; Gual López, 2025]⁴⁹.

Vara (Bara y barral). Medida de longitud documentada en la Península Ibérica desde el siglo XII. El valor de la vara varía según la región; por ejemplo, la «vara de Caravia» excedía a la castellana en cuatro líneas [Véase Laguna Campos, 1991]⁵⁰.

Verdugo (verdugado). Aros rígidos forrados de tela, cosidos al exterior de la falda —o «verdugado»—, sobre brial, que confería al conjunto un volumen abultado, ahuecado y acampanado del conjunto.

Invencción puramente castellana hacia 1468, se extendió posteriormente a tierras aragonesas, donde recibió el nombre de «guardainfante» en el siglo XVII, y de «miriñaque» entre los siglos XVIII y XIX.

⁴⁸ Gual López, J. M. (2025). *Tafetán*. En Vocabulario de Comercio Medieval <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15562> [consultado en línea el 25/06/2025].

⁴⁹ Gual López, J. M. (2025). *Terçanell*. En Vocabulario de Comercio Medieval. (2025). *Terçanell*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/15691> [consultado en línea el 25/06/2025].

⁵⁰ Laguna Campos, J. (1991). Estudio léxico de un inventario oscense de 1565. *Archivo de Filología Aragonesa*, 46, 25-58. En Vocabulario de Comercio Medieval. (2023). *Bara*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/36391> [consultado en línea el 25/06/2025].

Se combinaban cromáticamente: faldas negras con verdugos anaranjados, carmesíes y blancos; faldas moradas con verdugos forrados en amarillo y blancos, o con elementos del mismo color.

En un inicio, los verdugos eran visibles al colocarse sobre la falda; sin embargo, las modas cambian, y pasaron a convertirse en faldillas interiores, visibles solo cuando las faldas se recogían.

Su uso se imitó en el resto de Europa, decayendo hacia finales del siglo XV, aunque recobró fuerza durante el reinado de Carlos I (1516-1558) [Véase González Marrero, 2005: 383; Sousa Congosto, 2007: 206 y Torrents Iglesias, 2019: 206].

Vero (bayres). Pieles lujosas empleadas como forro. No proceden de un animal determinado, puntualiza Miguel Gual Camarena. Algunos autores proponen como posibles orígenes la ardilla, la marta cibelina o la nutria [Véase Gual Camarena, 2023]⁵¹.

⁵¹ Gual Camarena, M. (1968). *Vocabulario del Comercio Medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (siglos XIII y XIV)*. Tarragona: Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial. En *Vocabulario de Comercio Medieval*. (2023). *Bayres*. <https://www.um.es/lexico-comercio-medieval/index.php/v/lexico/13791> [consultado en línea el 25/06/2025].