



**Universidad**  
Zaragoza

## **Trabajo Fin de Grado**

Estudio del traje y la moda en la corte de  
Enrique VIII de Inglaterra

.....

*A study of costume and fashion at the court  
of Henry VIII of England*

Autora

Irene Domínguez González

Directora

Dra. Ana M<sup>a</sup> Ágreda Pino

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS. GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Curso 2022/2023

# Índice

Resumen – <i>Summary</i> .....	3
Justificación del tema.....	4
Objetivos y Metodología.....	4
Estado de la cuestión.....	5
Contexto histórico.....	8
Surgimiento de la moda moderna en Europa entre los siglos XIV y XVI.....	9
Fuentes para la historia del traje.....	13
Moda en Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII.....	14
Leyes suntuarias en Inglaterra.....	15
Indumentaria masculina en la corte de Enrique VIII.....	17
Indumentaria femenina en la corte de Enrique VIII.....	22
Conclusiones.....	27
Bibliografía.....	28
Webgrafía.....	30
Anexo I – Glosario.....	31
Anexo II – Fuentes literarias.....	36
Anexo III – Apoyo gráfico.....	44

## ***Resumen***

Durante el siglo XVI, la indumentaria en toda Europa presenta indicios de una evolución llamativa respecto a sus manifestaciones anteriores, lo que lleva a algunos autores a considerar el Renacimiento la época de florecimiento de la moda tal y como la conocemos. Tanto a nivel técnico como estético, se asientan una serie de convenciones que perviven hasta la actualidad. En un periodo en el que todo el continente es recorrido por redes de conexiones internacionales de todo tipo, Inglaterra evita su aislamiento geográfico y vive una de sus épocas más ricas en cuanto a influencias exteriores gracias a la política matrimonial de Enrique VIII (1491-1547).

El estudio de la cultura del traje y la moda en sus orígenes nos lleva a entender mejor la mentalidad del momento y su herencia en la actualidad; así como el estudio de las formas y la materialización de la indumentaria resulta además útil como disciplina complementaria en la investigación de artes figurativas como la pintura, el grabado y la escultura.

.....

## ***Summary***

During the 16th century, dress throughout Europe showed signs of striking evolution from its previous manifestations, leading several authors to consider Renaissance as the period when fashion as we know it truly flourished. Both technically and aesthetically, a series of conventions still alive today are established. In a period when the whole continent was traversed by networks of international connections of all sorts, England eluded its geographical isolation and experienced one of its richest eras in terms of outside influences due to the marriage policy of Henry VIII (1491-1547).

Studying costume and fashion's culture in their origins enables us to a better understanding of the mentality of the time and its heritage today; just as the study of the shapes and materialisation of clothing is also useful as a complementary discipline in the research of figurative arts such as painting, engraving and sculpture.

## **Justificación del tema**

En los últimos años, la historia del traje ha ido ganando popularidad dentro de la Historia del Arte tras décadas de olvido en las que se ha pasado por alto esta disciplina, fundamental no solo por su utilidad dentro de la interpretación de las otras artísticas, sino como tema *per se*, de calidad estética y técnica.

La época estudiada es uno de los capítulos más interesantes en la historia del vestido europeo, en el que este arte se constituye como una de las herramientas fundamentales de la vida diplomática y cortesana.

Resulta inevitable centrarse en las manifestaciones nobles debido a la enorme cantidad de documentos gráficos y escritos de esta clase social frente a otras más desfavorecidas, además de su mayor interés por ser la que cataliza las novedades técnicas y formales más complejas en este periodo.

## **Objetivos y Metodología**

Con este trabajo nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

1. Recopilar y analizar la bibliografía esencial, además de las fuentes gráficas y literarias sobre el contexto, evolución, características y funciones de la moda durante el reinado de Enrique VIII de Inglaterra.
2. Plantear el panorama básico de las prendas y materiales utilizados en la Inglaterra de Enrique VIII.
3. Estudiar el contexto histórico y social a partir del cual se conforma la moda en Inglaterra en el periodo elegido.
4. Resaltar la relación entre la moda y la identidad social y personal y su relevancia en una época de intensos vínculos internacionales.
5. Analizar una faceta poco estudiada desde la historiografía artística, a pesar de su enorme valor técnico, simbólico y estético y de su interés para la interpretación de otros lenguajes artísticos.

Para lograr dichos objetivos hemos seguido la siguiente metodología:

1. Búsqueda y análisis de la bibliografía y fuentes mediante la consulta de la Biblioteca Universitaria María Moliner y sus repositorios Alcorze y Zaguán.

También se han consultado la red de Biblioteca Municipales de Zaragoza, la Biblioteca y el Instituto Bibliográfico Aragonés, así como repositorios electrónicos: Jstor, Dialnet, Biblioteca Nacional, Biblioteca Digital Hispánica. Así mismo, se han consultado recursos online como el proyecto *Fashion History Timeline* del Fashion Institute of Technology de la Universidad Estatal de Nueva York y revistas digitalizadas como *Costume, Journal of Medieval and Early Modern Studies, History*, y *The Historical Journal*.

2. Selección del material gráfico partiendo de las imágenes publicadas en las fuentes y bibliografía consultadas. Se han consultado colecciones digitalizadas de varios museos: Victoria & Albert Museum, Metropolitan Museum, National Gallery, Kunsthistorisches Museum, etc.

3. Redacción del texto a partir de la previa lectura de toda la bibliografía y del análisis de las fuentes. Los epígrafes del texto definitivo se centran en la comprensión y análisis de las cuestiones más importantes relativas al contexto histórico, función y significado de la moda y a su concreción material durante el reinado de Enrique VIII.

### **Estado de la cuestión**

Los primeros textos que adelantan la historia del traje son los códices surgidos durante el siglo XVI, que recogen descripciones e ilustraciones de vestimentas regionales de toda Europa. El primero es el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz, compuesto durante un viaje por España.<sup>1</sup> A partir de estas obras, en el XVII aumentan las publicaciones sobre el vestido con una intención más generalista que, sin utilizar un riguroso método científico, suponen un precedente fundamental para la disciplina. En esta línea destaca *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo* de Cesare Vecellio, un tratado en el que el veneciano pretendía recopilar las vestimentas de todos los pueblos a lo largo de la historia.<sup>2</sup>

A pesar de que estas obras recogen vestimentas de una gran variedad de lugares y clases sociales, en la historia del traje han trascendido, casi exclusivamente, los trajes de las clases elevadas.

---

<sup>1</sup> WEIDITZ, *Códice de trajes* (manuscrito), s. XVI. ESCALERA, I., “Christoph Weiditz y el trachtenbuch: un recorrido por la indumentaria femenina de la España del siglo XVI”, *Revista Eviterna*, 12, 2022, pp. 89-104.

<sup>2</sup> VECELLIO, C., *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio*, Venecia, Gio. Bernardo Sessa, 1598.

En toda Europa durante el siglo XVI se escribieron textos de carácter moral en los que el vestido adquiere un papel protagonista, una señal de su relevancia en la sociedad del momento. Estos y otros textos moralistas de carácter legislativo, como pueden ser las leyes suntuarias, ofrecen una crónica en primera persona de la opinión y el significado de la moda en la sociedad. Durante el reinado de Enrique VIII se publicaron cuatro *Acts of apparel* (estatutos de leyes suntuarias)<sup>3</sup> y obras moralistas tan influyentes como *Utopía* de Tomás Moro.<sup>4</sup>

Pero no es hasta el siglo XX cuando estas fuentes primarias se conjugan dentro de discursos históricos académicos y aparecen los primeros estudios científicos en la historia de la moda como disciplina dentro de la historia del arte. Uno de los pioneros es James Laver, cuyo tratado *A Concise History of Costume*, de 1968, se ha convertido, gracias a sus diversas revisiones y actualizaciones, en una de las obras de cabecera del estudio del traje.<sup>5</sup>

En el último cuarto del siglo XX crece el número de publicaciones científicas en el campo de la moda tanto en el plano internacional como en el nacional, donde empiezan a publicar las dos autoras que asientan la disciplina en España: Carmen Bernis, especialista en el siglo XVI español y Amalia Descalzo, experta en la moda de los siglos XVII y XVIII en nuestro territorio.<sup>6</sup>

Hace algunos años, el departamento de Historia del Arte de la Universidad Estatal de Nueva York puso en marcha una de las herramientas más útiles para acercarse a la historia de la moda y a su bibliografía. Se trata de una plataforma digital, *Fashion History Timeline*, que pone a disposición de cualquiera, información muy detallada sobre la moda de cada década desde el siglo XIV mediante textos de especialistas en la materia.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> HOOPER, W., “The Tudor sumptuary laws”, *The English Historical Review*, 30, 1915, pp. 433-449.

<sup>4</sup> MORO, T., *Utopía*, Madrid, Editorial Círculo de Bellas Artes, 2011.

<sup>5</sup> LAVER, J., *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2022.

<sup>6</sup> BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978. COLOMER, J. L. y DESCALZO, A. (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2014.

<sup>7</sup> <https://fashionhistory.fitnyc.edu/> (Fecha de consulta: 1-VII-2023).

La otra herramienta básica en la navegación de textos sobre historia de la moda es un diccionario de términos. En este caso el más adecuado es el de Cumming, Cunnington y Cunnington y publicado en 2010.<sup>8</sup>

Los estudios sobre la moda renacentista generalmente se enmarcan en investigaciones sobre el consumo y el mercado de objetos personales y de lujo. En este ámbito, la obra más completa sin lugar a duda es *A cultural history of dress and fashion in the Renaissance*, en la que expertos de diferentes facetas históricas ofrecen una crónica detallada del contexto socioeconómico y las variantes de la moda europea renacentista.<sup>9</sup> Son menos frecuentes las publicaciones centradas en el aspecto formal de la moda, aunque una de las obras más completas en este sentido es *Medieval dress and fashion*, en la que Margaret Scott repasa toda la moda medieval europea a través de los manuscritos iluminados.<sup>10</sup>

Por esa carencia en la historiografía tradicional no podemos olvidar la inestimable importancia de los estudios de arqueología experimental, que proponen soluciones a grandes incógnitas mediante la recreación. En el caso de la moda de la corte de Enrique VIII existen dos estudios experimentales increíblemente útiles. En primer lugar, el realizado en Hampton Court Palace en cuanto al traje femenino presentado en las pinturas de Holbein el Joven, recogido en el volumen 42 de *Costume*.<sup>11</sup> En segundo lugar, las recreaciones propuestas en *The Tudor tailor*, que esclarecen formas y combinaciones que la simple lectura teórica no consigue transmitir completamente.<sup>12</sup>

Para acabar, y aunque no sea el objetivo de este trabajo, en los últimos años se ha generado un importante movimiento de novela histórica que bebe de todas estas fuentes para ambientar un espacio doméstico que funciona como mediador entre la investigación y el público generalista. En este género pueden destacarse grandes autoras como Tracy

---

<sup>8</sup> CUMMING, V., CUNNINGTON, C. W. y CUNNINGTON, P. E., *The dictionary of fashion history*, Nueva York, Berg, 2010.

<sup>9</sup> CURRIE, E. (ed.) *A cultural history of dress and fashion in the Renaissance*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017.

<sup>10</sup> SCOTT, M., *Medieval Dress & Fashion*, Londres, The British Library, 2007.

<sup>11</sup> VV. AA, “‘And her black satin gown must be new-bodied’: The Twenty-First century body in pursuit of the Holbein look”, *Costume*, 42, 2008, pp. 21-29.

<sup>12</sup> MIKHAILA, N. y MALCOLM-DAVIES, J., *The Tudor tailor*, Londres, Batsford, 2006.

Chevalier y, vinculada directamente con la época estudiada en el presente trabajo, Hilary Mantel y su trilogía de Thomas Cromwell.<sup>13</sup> (Anexo II)

### **Contexto histórico**

El reinado de Enrique VIII, que parecía prometer un nuevo periodo de estabilidad tras una larga guerra, estuvo lleno de complejidades y contradicciones que lo convirtieron en uno de los más memorables de la historia.

Se considera que su llegada al trono definitivamente ponía punto final a la Guerra de las Dos Rosas, acontecida aproximadamente entre 1455 y 1487. Los antecedentes de este conflicto se remontan al fin de la dinastía Plantagenet con la muerte de Eduardo III en 1377 y el derrocamiento de su heredero, Ricardo II, en 1399. Los descendientes de la dinastía Plantagenet se dividen entre Lancaster y York en la lucha por la corona, hasta que Ricardo III, de la casa York, es vencido por Enrique VII, representante de los Lancaster, en 1485.<sup>14</sup>

Enrique VII, en un inteligente movimiento diplomático que ha pasado a la historia como una concesión magnánima a la paz, se casa con la sobrina de su enemigo y deja atrás la división del linaje iniciando la monarquía Tudor, representada por uno de sus siete hijos, Enrique VIII.

Al principio del reinado de Enrique VIII, el Papa tenía el mismo poder terrenal que cualquier soberano y una hegemonía religiosa única en la cristiandad. En 1517 Martín Lutero inicia las protestas contra los principios cristianos del momento, la corrupción que se había alcanzado mediante el comercio de las bulas y la ignorancia a la que se sometía a los fieles, y empiezan a temblar los cimientos del Vaticano. Enrique VIII en seguida se pone del lado del Papa e incluso gana para la monarquía británica el título de ‘Defensor de la fe’ al publicar su *Assertio Septem Sacramentorum* en defensa de los siete sacramentos atacados por Lutero, que rechazaba todos los que no hubiesen sido instituidos directamente por Jesucristo.

---

<sup>13</sup> CHEVALIER, T., *El azul de la Virgen*, Madrid, DeBolsillo, 2004. MANTEL, H., *En la corte del lobo*, Barcelona, Booket, 2009.

<sup>14</sup> ELTON, G., *England under the Tudors*, Londres, Meethuen Publishing Ltd., 1947.

A pesar de sus apoyos, cuando Enrique VIII pidió a Clemente VII en 1527 la nulidad de su matrimonio con Catalina de Aragón argumentando la prohibición bíblica de tomar por esposa a la viuda de un hermano, el Papa prefirió su alianza con la corona española y se negó, cediendo a las presiones del emperador Carlos V.

Este contratiempo, unido al profundo conocimiento religioso del monarca y al ambiente revolucionario en el continente que inevitablemente había llegado a Inglaterra, desencadenaron un proceso que culminó en el *Act of restraint of Appeals* de 1533, en el que se rechaza la autoridad papal en Inglaterra, que se declara un Imperio dominado por su rey.<sup>15</sup>

Tal vez por la inestable situación de la que acababa de salir su país, Enrique VIII intentó por todos los medios que esta ruptura con parte de Europa no supusiese una pérdida de apoyo internacional, lo que intentó solucionar a través de una curiosa política matrimonial que le llevó a casarse en seis ocasiones buscando nuevas alianzas.

### **Surgimiento de la moda moderna en Europa entre los siglos XIV y XVI**

Si bien el vestir como recurso social y de supervivencia es propio de la mayoría de las comunidades desde tiempos inmemoriales, la Historia del Arte no ha conseguido acordar cuál es el inicio de la moda como tal. Sin entrar en el debate de si el Renacimiento es este momento iniciador o no, lo cierto es que se dan grandes pasos hacia nuestra concepción actual de moda.

La novedad más evidente se produce en el campo técnico, puesto que las prendas comienzan a adaptarse al cuerpo de maneras específicas, para lo que se vuelve necesaria una labor sartorial<sup>16</sup> de creciente complejidad a lo largo del periodo. La sastrería (que ya existía como oficio mucho antes) empieza a incorporar la matemática y se perfecciona y tecnifica, dividiéndose en gremios especializados. En 1580 se publica el primer tratado de confección y patrones de moda, escrito por el español Juan de Alcega, lo cual nos indica la importancia y complejidad que había adquirido esta profesión.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> REX, R., "The religion of Henry VIII", *The Historical Journal*, 57, 2014, pp. 1-32.

<sup>16</sup> 'Sartorial' hace referencia al trabajo de sastrería o relacionado con el oficio de sastre.

<sup>17</sup> ALCEGA, J., *Libro de geometría, práctica y traça*, Madrid, Casa de Guillermo Druoy, 1580.

Pero esta no fue la primera publicación dedicada a la indumentaria: en 1540, Cristoph Weiditz realizó su *Códice de trajes* ilustrado a partir de su viaje por España;<sup>18</sup> y ya entre 1520 y 1540 aproximadamente, Matthäus Schwartz había ido recopilando trajes propios y ajenos en su “tratado” personal, en origen un apéndice gráfico de su autobiografía.<sup>19</sup> Estas primeras publicaciones evidencian que el traje era una cuestión que preocupaba y gustaba en la sociedad renacentista, y culminan con el tratado de Vecellio, *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo* (1598), que da pie al estudio del traje desde una perspectiva histórica.<sup>20</sup>

Parece acorde al auge del antropocentrismo este nuevo protagonismo del cuerpo humano en la indumentaria, que deja de opacarlo para sustentarlo y lucirlo. Sin embargo, sería demasiado simplista creer que esto es la causa del cambio, y no una de las consecuencias. Kemper vincula la transformación de las prendas cotidianas con un giro en las técnicas de batalla alrededor del siglo XIV que lleva a los combatientes a abandonar las antiguas cotas de malla en forma de “túnica” para utilizar armaduras ajustadas al cuerpo a base de placas de metal.<sup>21</sup> A partir del cambio en la indumentaria militar, el vestuario civil masculino imita la silueta entallada en el inicio de una de las transformaciones más significativas e impactantes en la historia del vestido: los hombres llevan los pantalones en Europa.

Antes de este fenómeno, toda la sociedad compartía túnicas de silueta similar que solo se diferenciaban por su longitud según el género y la edad del individuo. Para conseguir la nueva figura masculina, muy ajustada en las piernas y más amplia en el tronco, se utilizaban dos prendas básicas. En las piernas se llevaban calzas, primero compuestas por dos perneras independientes sujetas mediante lazos a las prendas superiores, y alrededor de 1370 unidas con una pieza triangular en la entrepierna. (Fig. 1)

Las prendas que cubrían el tronco masculino en los siglos XIV y XV podían variar más, pero solían ser chaquetas o prendas previas a los jubones bastante ajustadas, en ocasiones

---

<sup>18</sup> PÉREZ, I., “Los códices de trajes y costumbres, o cómo se vivía y vestía en Astorga en el siglo XVI”, *Argutorio*, 46, 2021, pp. 49-51. SÁNCHEZ, M., *La moda en el Renacimiento: estudio de sus voces sartoriales y textiles*, Valencia, Tirant humanidades, 2021, p. 28. WEIDITZ, *Códice... op. cit.*

<sup>19</sup> GROEBNER, V., “Inside out: clothes, dissimulation, and the arts of accounting in the autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574”, *Representations*, 66, 1999, pp. 100-121.

<sup>20</sup> VECELLIO, C., *Habiti antichi... op. cit.*

<sup>21</sup> KEMPER, R. H., *A history of fashion*, Nueva York, Newsweeks Books, 1977, pp. 70-71.

con hombros o mangas más abultadas que traslucían la silueta que ganará popularidad en el siglo XVI. La prenda superior más generalizada fue el *cotehardie*, abotonado en la parte delantera, con mangas ajustadas y ceñido con un cinturón generando pliegues en la parte inferior, que podía alargarse hasta los muslos.

El cambio de la vestimenta femenina fue menos radical y más tardío, pero también se dio un paso adelante hacia una moda más compleja en el siglo XIV. Desde la túnica sin forma que compartían con los hombres (aunque en este caso cubriendo las piernas por completo), la figura se va dejando ver mediante una cintura ceñida, una falda acampanada que va tomando volumen y un torso descubierto en mayor o menor medida mediante el escote y modelado por diferentes prendas, mucho más suaves que las que se utilizarían más adelante. (Fig. 2)



Fig. 1: Alberto Durero, *El portador del estandarte*, ha. 1500, Art Institute Chicago.



Fig. 2: Pisanello, *Hombre y mujer en traje de corte*, ca. 1440. Musée Condé (Chantilly).

Esta primera y marcadísima distinción visual entre géneros es otro de los cambios fundamentales que marcan el inicio de la moda moderna. La rigurosidad con la que se definen a partir de este momento las diferencias, no solo de género o de estamento, sino

de profesión, salario y estado civil responden a un movimiento invertido en las barreras de la jerarquía social, cada vez más difusas con el avance de las nuevas “clases medias”.

Otros rasgos de la moda contemporánea todavía no se habían desarrollado por completo, pero tienen su origen aquí. Por ejemplo, la generación de modelos a imitar y una mayor difusión de estilos de los que ya podemos hablar como generalidades y no como casualidades sin repercusión. Por supuesto, esto no es un fenómeno aislado, sino una tónica común entre todas las artes a partir de la invención de la imprenta moderna.

No debemos suponer que el proceso de creación y uso de la indumentaria era de alguna manera extrapolable al actual. De forma muy resumida, un cliente compraría la tela deseada y la llevaría a la sastrería con un modelo pensado, inspirado en aquello que hubiese visto por las calles de su localidad o a partir de las crónicas extranjeras. Una vez creado y vestido, los miembros de las clases más altas irían legando sus prendas a las clases más bajas y heredarían a su vez las de sus superiores. Aunque nos pueda parecer un concepto moderno, en el Renacimiento ya existe la venta de ropa o accesorios de segunda mano, e incluso algunos contratos laborales contemplaban la vestimenta como una forma de pago.<sup>22</sup> De esta manera, las novedades textiles particulares se extendían no solo geográficamente, sino socialmente a mayor velocidad de lo que cabría suponer.

Aunque ciertas generalidades son válidas para la mayoría de Europa Occidental, cada zona las adaptaba a sus costumbres, rangos y materiales disponibles. La Península Itálica tenía también cierta hegemonía en temas de moda, sobre todo en cuanto a materia prima. Su industria principal se había basado en teñir o bordar tejidos importados desde Europa o desde Asia, y alrededor del siglo XV este comercio da lugar a una producción propia casi hegemónica en Europa de tejidos de alta calidad. A pesar de su capacidad de imposición de modelos en otros ámbitos artísticos, en la vestimenta los italianos no eran muy influyentes. De hecho, la forma de vestir y los cambios en cuanto a estilo eran más lentos y mucho menos ostentosos que el canon septentrional.

En el norte de Europa, la moda era todo lo contrario a la italiana gracias a Felipe II (*el Atrevido*) de Borgoña (1342-1404), en cuya corte se veían los modelos más innovadores y ostentosos del momento.<sup>23</sup> Gracias al poder político de la corte, este tipo de moda mucho

---

<sup>22</sup> VINCENT, S., “Production and distribution” en CURRIE, E. (ed.) *A cultural history ...*, op. cit., pp. 37-56.

<sup>23</sup> KEMPER, R., *A history...*, op. cit., p. 77.

más audaz se extendió a gran parte del norte continental y originó novedades en esa misma línea, desde luego, en las islas británicas.

### **Fuentes para la historia del traje**

Como en cualquier disciplina histórico-artística, lo ideal en la historia de la moda sería poder partir de la pieza directamente; pero las prendas a menudo aparecen descontextualizadas y rara vez se conservan en buenas condiciones debido a sus características materiales y al tipo de desgaste al que se exponen. Teniendo en cuenta esta condición casi ineludible, existen fuentes secundarias que aportan perspectivas y datos que complementan o sustituyen el estudio del original.

Por supuesto, se recurre a fuentes primarias, aunque las de cierta antigüedad tienden a utilizar en esta materia términos vagos o coloquiales que no podemos comprender en un marco contemporáneo.

En cuanto a las fuentes gráficas, el recurso más común es la pintura puesto que presenta colores, texturas y combinaciones más difíciles de percibir en otras fuentes, como la escultura o el grabado, que también son frecuentes en la disciplina. En ocasiones, la pintura incluso preserva mejor las tonalidades textiles que las propias prendas, cuyos tintes no solo desaparecen por el desgaste lógico del uso, sino por el avance de las tendencias y los gustos humanos.

Desde luego, la elección de la pintura tiene ciertos inconvenientes. Primero, dado el tiempo que algunos artistas podían llegar a invertir en una obra, la fecha de finalización puede llevarnos a malinterpretar la cronología de las prendas mostradas, que además varía según el entorno (social y geográfico) al que pertenezca la persona retratada.

En segundo lugar, los retratos, especialmente los de personajes de alto rango social, poseían una innegable carga simbólica que inevitablemente afectaría a un medio tan generalizado de la comunicación visual como es la moda. El comitente elegiría las prendas mostradas y las modificaciones que el artista habría de hacer para ajustarse mejor al significado deseado. Podrían elegirse estilos más modernos o más conservadores, colores con connotaciones especiales, etc. Los códigos de la indumentaria no se han conservado hasta hoy, por lo que a menudo entendemos prendas o estilos como representaciones fidedignas cuando únicamente son una alegoría.

La idealización de las prendas, además de impedirnos conocer, generalmente, la indumentaria fuera de las clases más altas, puede entorpecer su estudio en aparentes nimiedades como la colocación de ciertas costuras o la manera en que una prenda se coloca y se abrocha sobre el cuerpo, que son básicas para su comprensión. Por supuesto, en la naturaleza bidimensional de la pintura rara vez cabe una visión de las zonas posteriores de las prendas y, en ocasiones, ni siquiera del cuerpo completo.

Por otro lado, precisamente la importancia de detalles como la tela y la ornamentación de algunas prendas en su mensaje de ostentación suelen aportarnos una visión excelente de piezas que no se conservan. Esto solo tiene sentido en el ambiente reposado de un retrato, mientras que en pinturas de historia o escenas costumbristas podríamos ver las prendas en movimiento de manera más simplista.<sup>24</sup>

### **Moda en Inglaterra durante el reinado de Enrique VIII**

La importancia de la moda de la época elegida reside en la aglutinación de novedades provenientes tanto de la situación del traje en Europa como del cambio del paradigma político llevado a cabo en la corte de Enrique VIII.

A finales del siglo XV y principios del XVI, la moda inglesa se consideraba una imitación de la francesa, debido a la relación entre ambos países y a la hegemonía política de Francia. Teniendo en cuenta el papel que el vestido desempeñaba como símbolo identitario, esta influencia no se quedaba en una mera cuestión estética, y era considerada por la sociedad como una lealtad borrosa entre lo nacional y lo extranjero.

Durante el reinado de Enrique VIII, más allá de evitar alejarse de estas posibles asociaciones, las influencias en la indumentaria no dejaron de llegar. La indumentaria se convierte en una herramienta fundamental del sistema identitario: qué eco tenían en la corte y en Inglaterra las prendas y estilos que las reinas traían de sus lugares de origen era un medidor de su éxito como consortes, puesto que la vestimenta reflejaba una serie de características morales, asociadas directamente a ciertos países, aceptadas o no según la réplica de la sociedad.

En este apartado hay mucha terminología en inglés para la que no siempre existe una traducción satisfactoria debido a la falta de traslaciones y de estudios en castellano. En el

---

<sup>24</sup> CURRIE, E. (ed.) *A cultural history...*, *op. cit.*, pp. 148-173

Anexo I se ha incluido un glosario confeccionado para este trabajo, pero cada término se explica en su primera aparición.

### **Leyes suntuarias en Inglaterra**

Si bien la legislación sobre el lujo en la historia aparece alrededor del siglo IX a.C., en las islas británicas los primeros en aplicarla son los romanos, y no vuelve a retomarse hasta el reinado de Eduardo III (1312-1377). En este caso, se prohibió el uso de telas importadas del extranjero y se estableció un umbral económico para el uso de pieles en la vestimenta.<sup>25</sup>

Esa primera acción legislativa ya nos indica las dos motivaciones básicas de las leyes suntuarias: proteccionismo económico y estratificación social. Sin embargo, suele darse prioridad a la segunda, lo cual se hace evidente teniendo en cuenta que siempre hay una porción de la alta sociedad que queda exenta de la norma o puede salir impune de su incumplimiento mediante un pago, incluso en aquellas que se amparan bajo la excusa de la moralidad. Si bien esto puede vincularse con la resolución de ciertos problemas económicos, indirectamente lleva al auténtico objetivo subyacente: evitar que las clases bajas puedan equipararse a las altas a través del adorno.

Precisamente por este motivo las leyes suntuarias no entorpecen en gran medida nuestro estudio, puesto que vamos a centrarnos en aquellos privilegiados que podían comprar su exención. Sin embargo, es imposible negar su influencia en el vestido general de la época y no debemos olvidar el privilegio que supondría poder evitarlas.

A causa de la volatilidad de las modas, la legislación suntuaria quedaba obsoleta frecuentemente. La constante creación de nuevas normas puede ser un recurso provechoso para el historiador de la moda ya que aporta una visión actualizada de lo que se llevaba en realidad. Paradójicamente, varias leyes se derogaron cuando una prenda o material, a pesar de estar prohibida, se había vuelto tan común que era inútil intentar restringirla, lo que nos indica también el auténtico poder de este tipo de leyes.<sup>26</sup> Esta

---

<sup>25</sup> BENHAMOU, R., "The restraint of excessive apparel: England, 1337-1604", *Dress*, 15, 1989, pp. 27-38.

<sup>26</sup> Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre la verdadera tasa de cumplimiento de las leyes suntuarias. A pesar de que tradicionalmente se ha considerado que la gran mayoría no tenía miedo a estas penas, algunos estudios recientes señalan que posiblemente fuesen más acatadas de lo que se había supuesto con anterioridad.

constante renovación terminó desgastando el sistema legislativo, que se vio forzado a cambiar.

A finales del siglo XVI, el absolutismo que había caracterizado a los monarcas Tudor fue perdiendo fuerza con la dinastía Estuardo. Esto, unido a la aceleración de las nuevas modas, complicó la imposición de leyes suntuarias, y en 1604 se abolieron las últimas.

Llegados a este punto, resulta evidente que regular la apariencia de los súbditos era una cuestión que preocupaba especialmente a los gobernantes pero, ¿por qué? Aunque en la actualidad el aspecto exterior se haya relegado a un lugar secundario, en un momento histórico en el que no existían los documentos de identidad y la sociedad se ordenaba en estamentos a los que cada individuo estaba atado de por vida, la ropa ubicaba a cada uno en el mundo. En el siglo XVI esta situación empezaba a resultar insostenible para ciertos colectivos con un amplio poder adquisitivo que se veían relegados a un estatus social bajo por su origen. Esta primera burguesía sentía la tentación de exhibir su poder pecuniario a través de trajes y lujos que podían permitirse económicamente, pero no socialmente.

Las leyes suntuarias, redactadas por una clase dominante políticamente hablando, que se veía amenazada por el dominio económico de la nueva “clase media”, suelen hacer referencia al escalafón social de quien las lleva, y no solo a su capacidad monetaria para intentar frenar el ascenso de la futura burguesía.

En muchas crónicas del XVI está presente la preocupación por esta alteración del orden social.<sup>27</sup> En críticas como *Utopia* de Tomás Moro (1516) aparecen alusiones directas al valor que se le daba a la vestimenta y a los adornos corporales; y Phillip Stubbes en *The anatomie of abuses* (1583) se queja del caos social que prevé por culpa de la gran cantidad de modas y el consecuente colapso del sistema jerárquico.<sup>28</sup> (Anexo II)

Durante el reinado de Enrique VIII se promulgaron cuatro *Acts of Apparel* (1510, 1514, 1515 y 1533) de los cuales solo uno sobrevivió al monarca. En líneas generales, perpetúan su libertad absoluta frente a las restricciones aplicadas a las clases inferiores y la principal novedad es que el rey se reserva el derecho a entregar exenciones de algunas normas a

---

<sup>27</sup> BENHAMOU, R., “The restraint...”, *op. cit.*, pp. 27-38. HENTSCHELL, R., “Moralizing apparel in Early Modern London: popular literature, sermons and sartorial display”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 2009, pp. 571-595. MCRAE, J., “Dress, Ideology, and Control: The Regulation of Clothing in Early Modern English Utopian Texts, 1516–1656”, *Utopian Studies*, 28, 2017, pp. 398-427.

<sup>28</sup> CURRIE, E. (ed.) *A cultural history...*, *op. cit.*, p. 37.

ciudadanos particulares. Después de un preámbulo en el que se enumeran los males que resultan de “la gran y costosa colección de prendas usadas en este reino, contraria a los buenos estatutos de este”, regula quiénes pueden acceder a ciertos materiales por su color, calidad, cantidad, precio, etc., basándose en la condición económica y social del portador.<sup>29</sup>

### **Indumentaria masculina en la corte de Enrique VIII**

---

La moda masculina en este periodo es más estable que la femenina porque también lo es el modelo. Mientras las reinas consortes iban sucediéndose a un ritmo vertiginoso, y con ellas las modas, Enrique VIII se mantiene como soberano absoluto.

En Inglaterra y el norte de Europa se seguía el modelo marcado por Francisco I de Francia, con prendas voluminosas en la parte superior del cuerpo y muy ajustadas en las piernas, generando una figura de triángulo invertido.

Las prendas interiores de lino sin teñir o blanqueado, según la capacidad económica de cada uno, eran los básicos comunes a ambos géneros. Estas prendas reciben varios nombres indistintamente en Inglaterra: *linens*, *smocks*, *shifts*, *chemises*, *chemisettes*... Hacen referencia a prendas de factura muy simple, apenas dos rectángulos con mangas similares a las túnicas de siglos pasados. Actuaban como una barrera entre la piel y las prendas exteriores, protegiendo a la primera del roce con telas más ásperas y evitando que estas mismas telas entrasen en contacto con la suciedad y el sudor de la piel, puesto que lavar las prendas interiores era mucho más sencillo y barato. En las casas más pobres, las *shifts* se heredaban y se remendaban una y otra vez, pero en los círculos adinerados se renovaban tras varios lavados.<sup>30</sup> (Anexo III)

Durante el siglo XVI, estas prendas adquieren un nuevo protagonismo. Si bien vestir solo con ellas era socialmente inaceptable, se pone de moda mostrarlas asomando bajo prendas exteriores, como veremos más adelante. Las partes expuestas, principalmente cuellos y puños, se decoraban con técnicas como el *blackwork*, uno de los bordados más populares de la época, que tomaba motivos de origen musulmán importados desde España. (Fig. 8)

---

<sup>29</sup> HOOPER, W., “The Tudor...” *op. cit.*, p. 433.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

Las prendas básicas de un hombre adinerado en la corte de Enrique VIII eran las siguientes: por encima de los *linens*, unas calzas abrigando las piernas; jubón (*doublet*) y *jerkin* cubriendo el tronco y parte de los muslos; y, para acabar, un *coat* o *jacket*, prendas de abrigo que llegaban como mínimo hasta las rodillas y cubrían el cuerpo entero. (Anexo III)

Las calzas (*hose*) continúan el modelo del siglo XV. Es durante el XVI que se exagera la bragueta (*codpiece*) como una referencia evidente a la virilidad del portador, pero empieza a caer en desuso en la segunda mitad del siglo y desaparece en la década de 1570. (Fig. 3)

Al inicio del reinado de Enrique VIII, las calzas se dividen en una parte inferior, que podía anudarse a la superior, que adquiere volumen en la segunda mitad del siglo XVI, dando lugar a los *breeches* (calzones) en época más avanzada. (Fig. 9)

El jubón (*doublet*) es una prenda superior de manga larga que cubre todo el tronco. Gracias a retratos como *El alabardero* de Pontorno, en el que el protagonista aparece sin las prendas de abrigo habituales, sabemos que el jubón y las calzas se anudaban para sujetar ambas prendas en su lugar. (Fig. 4)

A partir de la década de 1520, el jubón tiene un cuello muy recto y se acompaña del *jerkin*, una prenda con una gran abertura en forma de U que se ata en la cintura y en este momento podía tener mangas o unas piezas que caían desde los hombros casi como una capa dividida (*wings*). (Fig. 5) Se remata con una faldilla hasta la mitad del muslo o hasta la



Fig. 3: Hans Holbein el Joven, *Retrato de Enrique VIII*, 1540, Galleria nazionale d'arte antica.



Fig. 4: Pontormo, *El alabardero*, 1529, Getty Center.



Fig. 5: Hans Holbein el Joven, *Eduardo IV niño*, ha. 1538, National Gallery (Washington D.C.).



Fig. 6: Hans Holbein el Joven, *Sir Henry Guildford*, 1527, Royal Collection.



Fig. 7: Hans Holbein el Joven, *Enrique VIII*, 1537, Museo Thyssen-Bornemisza.

rodilla que queda abierta para dejar espacio a la bragueta (*codpiece*). (Fig. 3)

En el *Retrato de Sir Henry Guildford* (Fig. 6) vemos que por encima del jubón sobresale el cuello de la camisa interior, uno de los elementos decorativos más utilizados en este periodo. Las mangas del jubón aparecen por debajo del *coat*, y la misma tela se utiliza en las bandas ornamentales de la falda del *jerkin*. Estas combinaciones de telas y prendas realizadas en conjunto eran muy comunes. En el retrato de Enrique VIII conservado en el Museo Thyssen-Bornemisza el rey lleva un jubón y un *jerkin* que utilizan la misma tela. (Fig. 7)

Generalmente se ve la camisa interior o *chemisette*, con cuellos decorados y algo prolongados para este propósito, sobre el *doublet*. Incluso hay cuellos falsos cosidos a los jubones que imitan este resultado, pero no son lo más común.<sup>31</sup>



Fig. 8: Hans Holbein el Joven, *Retrato de hombre con gorra roja*, ha. 1532-1535, Metropolitan Museum of Art.

Ya a mediados del siglo XVI, los cuellos de las *chemisettes* adquieren cierta rigidez y se abren ligeramente en la parte delantera, igual que los jubones, que pierden su cuello barco para ajustarse y levantarse, acompañando a las camisas. Es el antecedente de los grandes cuellos que se ponen de moda en la era isabelina y durante el siglo XVII. Este cambio se aprecia en el *Retrato de un hombre con una gorra roja*. (Fig. 8)

Por encima del jubón podían llevar una prenda de abrigo más larga. En la época, *jacket* y *coat* se utilizaban

indistintamente para prendas largas, a menudo sin mangas y forradas con pieles, como la que lleva en su retrato Sir Henry Guildford.

Toda la ropa se decoraba con combinaciones de telas de varios colores, bordados, perlas o piedras preciosas, hilos de oro y otros elementos ornamentales. El más característico del siglo XVI es el ‘acuchillado’ (*slashing*). Este tipo de decoración engarza directamente con el uso opulento de las telas en este periodo. Se basa en realizar pequeñas aperturas en

<sup>31</sup> MIKHAILA, N. y MALCOLM-DAVIES, J., *The Tudor...*, op. cit., pp. 17-19.

las prendas exteriores para mostrar el forro de la prenda o la *chemisette*. De esta manera, se exhibe la cantidad de telas disponibles para el portador, a veces de un blanco tan limpio que era inaccesible para parte de la población. Estas hendiduras se llevaban a cabo en todo tipo de prendas, pero sobre todo en los jubones. El gusto por los *slashes* fue tal que aparecen incluso en braguetas (Fig. 3) y, en regiones alemanas desde las que se puso de moda llevar varios anillos en cada mano, se llegaron a utilizar guantes acuchillados para mostrarlos. Al principio eran más comunes en el armario masculino, pero las mujeres rápidamente las incorporaron al suyo.

Esta técnica tan curiosa seguramente proviene de la moda militar alemana. Laver dice que, tras la victoria suiza sobre el duque de Borgoña en 1476, los vencedores saquearon las prendas de los soldados de Borgoña (una región refinada y con telas de muy buena calidad) y se las colocaron a jirones a modo de trofeo. Es probable que primero se introdujese esta moda en la corte francesa y en Inglaterra se imitase por su estrecha relación.<sup>32</sup>

Existen variaciones, con cuchilladas de mayor o menor longitud, en diferentes disposiciones y densidad. El *paning* es una técnica con un resultado estéticamente similar, pero en lugar de realizar cortes sobre la prenda, directamente se colocan tiras de tela, cosidas en los extremos, exagerando todavía más el efecto.

Los zapatos de la élite durante este periodo eran de piel y, en casos de alto poder adquisitivo, forrados de terciopelo o satén, y terminados en



Fig. 9: Giovanni Battista Moroni, *Giovanni Gerolamo Grumelli*, ha. 1560, The Frick Collection.

<sup>32</sup> LAVER, J., Breve historia del traje y de la moda, Madrid, Ediciones Cátedra, 2022, p. 69.

forma cuadrangular. Se ataban con una cinta con hebilla y a menudo eran del mismo color que las calzas. También los zapatos se acuchillaban. En un retrato de Moroni, el protagonista lleva unos *breeches* con *paning* y unos zapatos acuchillados, todo en el mismo tono, en un periodo algo más avanzado. (Fig. 9)

### Indumentaria femenina en la corte de Enrique VIII

---

Debido al constante cambio en la figura femenina de referencia, la indumentaria fue variando, con fuertes influencias de los países de origen de las seis reinas.

La silueta general se mantiene durante toda la primera mitad del siglo XVI. Es opuesta a la masculina, con el volumen concentrado en la parte inferior y los hombros despejados. Sigue una forma muy rígida llena de líneas rectas en el torso y en la falda, que va volviéndose aún más recia con la popularización de los *busks* en la década de 1530.<sup>33</sup>

Los elementos básicos de la vestimenta femenina en la corte de Enrique VIII son menos complejos que los de los hombres: sobre la camisa interior, un *kirtle* que sirve como base para el *gown*. El *kirtle* es una prenda semi interior que en este periodo suele ser de cuerpo entero y con mangas largas. Se hacía de telas lujosas porque era visible bajo prendas superiores como el *gown*. (Anexo III)

El *gown* es lo que podríamos denominar coloquialmente ‘vestido’, porque es la prenda más visible del conjunto, pero debe ir siempre acompañado de una capa inferior como el *kirtle* porque tiene una gran abertura en forma de V invertida en la falda, que solo queda abrochada en la cintura y cae abierta sobre las piernas. El *gown* de todo el reinado de Enrique VIII, con un cuello cuadrado ligeramente curvado hacia arriba es el llamado *french gown*, porque llega desde Francia. A él se incorporan las mangas típicamente inglesas, vueltas sobre un *kirtle*



Fig. 10: Hans Holbein el Joven, *Retrato de una mujer (Anna Bollein)*, ha. 1532-1536, Royal Collection.

---

<sup>33</sup> ‘*Busks*’ hace referencia a un panel de varias capas de lino con alambres o ballenas que se coloca en la parte superior de los *gowns* (*bodice*) para dar una forma muy recta al torso, alisando el pecho y consiguiendo una silueta cónica invertida.

que deja ver la *chemisette*. (Fig. 15) En otras versiones, y en ocasiones en el *french gown*, la parte del estómago puede ceñirse con una pieza separada y enguatada de forma rectangular llamada *stomacher* o peto. Esta segunda opción es más popular en Centroeuropa o en periodos posteriores en Inglaterra.

En ocasiones podía añadirse una prenda extra, el *petticoat*, exclusivamente para agregar volumen a la falda sin ser visible. (Anexo III) Este queda olvidado con la popularización del verdugado o *farthingale* a mediados del XVI, pues era más cómodo gracias a su estructura rígida.

La tercera prenda fundamental de una mujer, y la más susceptible a cambios por las influencias exteriores y las diferencias entre clases, religiones, etc., era un tocado que le cubriese el cabello. Todos los tipos de tocado (*cofias*, *hoods* o *caps*) tienen en común el uso de una prenda o una tela que funciona para el cabello igual que las *shifts* para el cuerpo. Esta prenda, que recibía el nombre de *undercap*, aparece en un dibujo de Holbein en el que vemos cómo se ataba al perímetro de la cabeza con una tira de tela y el



Fig. 11: Hans Holbein el Joven, *Mary, Lady Guildford*, 1527, Saint Louis Art Museum.



Fig. 12: Taller de Hans Holbein el Joven, *Lady Lee*, ha. 1540, Metropolitan Museum of Art.

alambre que le da forma según el tipo de tocado que vaya a utilizarse. (Fig. 10)

A la llegada de Catalina de Aragón para casarse con Arturo Tudor, en España se llevaban velos más simples y mucho más conservadores que los tocados ingleses, y Catalina se vio prácticamente obligada a ceder ante la moda de su nuevo país. A menudo aparece retratada con el tocado típico del momento, el *English* o *gable hood*. Su nombre hace referencia a su forma: mediante telas reforzadas por estructuras de alambre metálico, estos tocados tienen una peculiar forma triangular extendida a los lados que recuerda a un gablete arquitectónico (*gable*). Además de esta estructura básica, tiene dos tiras de tela que caen a ambos lados del rostro llamadas *lappets* y un velo que cae sobre la espalda. (Anexo III)

Durante el primer cuarto del siglo, cuando Catalina todavía era reina consorte de Inglaterra, los *gable hoods* se llevaban con *lappets* cortos o doblados sobre la cabeza y el velo, casi siempre negro, suelto sobre la espalda. En el *undercap* a veces se añadía una tira decorativa enmarcando la cara. Alrededor de 1525 se puso de moda tapar el nacimiento del cabello sobre la frente con dos tiras de tela cruzadas, como se ve en el retrato de Lady Guildford, y el velo posterior se divide en dos piezas.<sup>34</sup> (Fig. 11)



Fig. 13: Hans Holbein el Joven, *Jane Seymour*, 1536, Kunsthistorisches Museum.

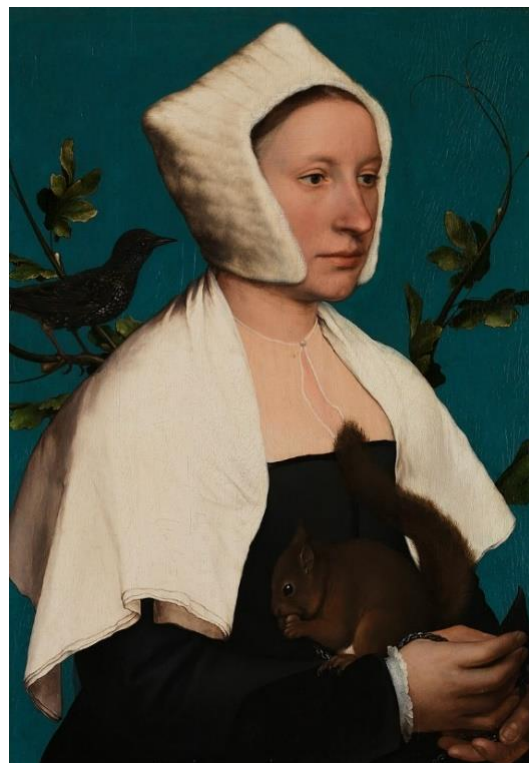


Fig. 14: Hans Holbein el Joven, *Dama con una ardilla y un estornino*, 1528, National Gallery (Londres).

<sup>34</sup> <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1520-1529/> (Fecha de consulta: 27-V-2023)

Ana Bolena, la segunda reina consorte, se había educado en Francia y por su condición se vio obligada a marcar una enorme diferencia respecto a su predecesora. Puso de moda el tocado típico francés (*French hood*), mucho más ajustado a la cabeza. Éste tiene una pieza exterior que deja a la vista las sienes y parte del cabello, y luego se curva hacia la mandíbula tapando las orejas. Por detrás se añade un velo negro y una diadema o corona enjoyada, que puede ser doble, y se conoce como *billiment* o *habillement*. (Fig. 12)

Jane Seymour regresa a una opción más segura y retoma el *English hood*, aunque en este periodo se aprecian los últimos cambios antes de que esta prenda caiga en desuso. Los *lappets* se acortan, y uno de ellos se lleva vuelto o enrollado sobre la cabeza, mientras que el otro cae sobre el hombro. La decoración delantera del *undercap* (*frontlet*) también se acorta. (Fig. 13)

En general, las reinas posteriores mantuvieron el *French hood* con mínimas adaptaciones, casi todas respecto a la cantidad de pelo visible.

Hay otros tocados menos polarizados y más austeros, constantes durante todo el periodo, como el *bonnet*, de estructura más suave. Existe también un punto medio entre este y el *gable hood*, el *lettice cap*, que no incluye estructuras internas, pero mantiene cierto apuntamiento en la parte superior a través de varias capas de telas recias. (Fig. 14)

Igual que en la moda masculina, el juego en la vestimenta es mostrar diferentes capas para lucir riqueza, aunque en el caso femenino predominan las aperturas hacia otras capas de tela sobre los *slashes*, que se aplican de manera más discreta. Por ejemplo, se llevaban las mangas del



Fig.15: atr. Maestro John, *Catherine Parr*, 1545, National Portrait Gallery.

*gown* vueltas para mostrar al mismo tiempo el *kirtle*, el forro del *gown* y la *chemisette*, que sobresalía por las aberturas del *kirtle*, abrochadas a varios centímetros de distancia. (Fig. 15) Igualmente, la camisa interior se ve en el escote cuadrado de las prendas exteriores, y el *kirtle* se ve en la abertura triangular de la falda y sobre el cuello del *gown* (casi siempre con una banda decorativa enjoyada).<sup>35</sup>

Desde la década de 1540 los *slashes* son casi una excusa para mostrar los broches con los que se decoraban, y la tela que asoma por ellos pierde protagonismo hasta que, durante el reinado de María Tudor, no sobresale. (Fig. 12)

La silueta siempre se basa en dos triángulos unidos por una cintura muy marcada, pero se vuelve más rígida en el segundo cuarto del siglo con la generalización del *busk* y el verdugado (una estructura que daba forma a las faldas). (Anexo III)

Los *gowns* vuelven a un corte recto después de haber tenido cola durante las primeras décadas del XVI y se convierten casi en un cono perfecto durante el reinado de Katherine Parr, la última esposa de Enrique VIII. (Fig. 15)

---

<sup>35</sup> VV. AA., “«*And her black...*»”, *op. cit.*, pp. 21-29.

## **Conclusiones**

En el desarrollo de este trabajo hemos podido apreciar el protagonismo del traje y la moda en la corte inglesa del siglo XVI, aunque ésta es sólo una muestra de un fenómeno continuado en toda Europa durante siglos. La aparente falta de interés de los historiadores actuales por estos estudios parecen surgir de un sesgo y un prejuicio contemporáneo que, una vez más, entorpece el avance del conocimiento del pasado.

Es innegable que la moda, como la gran mayoría de las artes decorativas y suntuarias, en la actualidad se ha relegado a un espacio secundario. Muchos discursos dentro de la historia del arte reniegan de ellas por ser objetos utilitarios, originalmente artesanales y actualmente monopolizados por la industria. En realidad, no es complicado encontrar un vínculo entre muchas de las artes rechazadas a lo largo de la historia y su fuerte relación con las mujeres, bien como artistas o como usuarias. Más allá del problema historiográfico y de los prejuicios que implican este supuesto, se basa en una falsedad histórica.

No solo fueron los hombres quienes dominaron el mercado que condicionaba todas las modas, quienes escribieron en su favor o en su contra, quienes las regularon, las impusieron y las prohibieron; sino que también eran quienes las utilizaban y las convirtieron en herramienta de comunicación social.

Según teorías actuales, los hombres han abandonado la moda por completo y la han condenado como una preocupación femenina y, por lo tanto, carente de importancia y de significado. Esta desacreditación de la moda no puede trasladarse a momentos como el siglo XVI, y debe reconocerse como un fenómeno global, impactante dentro de la sociedad, la historia y el arte. No por ser propia de los hombres, ni por ser propia de las mujeres, sino por ser un arte ineludible e íntimamente ligado a las personas de todas las sociedades europeas.

## ***Bibliografía***

ALCEGA, J., *Libro de geometría, práctica y traça*, Madrid, Casa de Guillermo Druoy, 1580.

BERNIS, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.

BENHAMOU, R., “The restraint of excessive apparel: England, 1337-1604”, *Dress*, 15, 1989, pp. 27-38.

CHEVALIER, T., *El azul de la Virgen*, Madrid, DeBolsillo, 2004.

CRESSY, D., “Gender trouble and cross-dressing in Early Modern England”, *Journal of British Studies*, 35, 1996, pp. 438-465.

CUMMING, V., CUNNINGTON, C. W. y CUNNINGTON, P. E., *The dictionary of fashion history*, Nueva York, Berg, 2010.

CURRIE, E. (ed.) *A cultural history of dress and fashion in the Renaissance*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017.

COLOMER, J. L. y DESCALZO, A. (dirs.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, CEEH, 2014.

DAVIES, C. S. L., “Tudor: what’s in a name?”, *History*, 97, 2012, pp. 24-92.

ELGIN, K., *A history of fashion and costume. Elizabethan England*, Nueva York, Facts on File, 2005.

ELTON, G., *England under the Tudors*, Londres, Meethuen Publishing Ltd., 1947.

ESCALERA, I., “Christoph Weiditz y el *trachtenbuch*: un recorrido por la indumentaria femenina de la España del siglo XVI”, *Revista Eviterna*, 12, 2022, pp. 89-104.

FREUDENBERGER, H., “Fashion, sumptuary laws, and business”, *The Business History Review*, 37, 1963, pp. 37-48.

GANZ, P., “Holbein and Henry VIII”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 488, 1943, pp. 269-273.

GROEBNER, V., “Inside out: clothes, dissimulation, and the arts of accounting in the autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574”, *Representations*, 66, 1999, pp. 100-121.

GUNN, S., “Henry VII in context: problems and possibilities”, *History*, 2007, 307, pp. 301-317.

HAYWARD, M., “Luxury or magnificence? Dress at the court of Henry VIII”, *Costume*, 30, 1996, pp. 37-46.

HENTSCHELL, R., “Treasonous textiles: foreign cloth and the construction of Englishness”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 32, 2002, pp. 543-570.

HENTSCHELL, R., “Moralizing apparel in Early Modern London: popular literature, sermons and sartorial display”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 2009, pp. 571-595.

HOOPER, W., “The Tudor sumptuary laws”, *The English Historical Review*, 30, 1915, pp. 433-449.

KEMPER, R., *A history of fashion*, Nueva York, Newsweeks Books, 1977.

- KIDNIE, M. J., *A critical edition of Phillip Stubbes's Anatomie of Abuses*, Birmingham, University of Birmingham, 1996.
- KIM, K-H., "A study on the comparison of costume at lower and middle class in the Tudor dynasty", *Journal of Fashion Bussiness*, 6, 2002, pp. 43-55.
- LAVIER, J., *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2022.
- MANTEL, H., *En la corte del lobo*, Barcelona, Booket, 2009.
- MARTIN, J. J., *The Renaissance world*, Nueva York, Routledge, 2007.
- MCCALL, T., "Materials for Renaissance fashion", *Renaissance quarterly*, 70, 2017, pp. 1449-1464.
- MCRAE, J., "Dress, Ideology, and Control: The Regulation of Clothing in Early Modern English Utopian Texts, 1516–1656", *Utopian Studies*, 28, 2017, pp. 398-427.
- MIKHAILA, N. y MALCOLM-DAVIES, J., *The Tudor tailor*, Londres, Batsford, 2006.
- MORO, T., *Utopía*, Madrid, Editorial Círculo de Bellas Artes, 2011.
- PÉREZ, I., "Los códigos de trajes y costumbres, o cómo se vivía y vestía en Astorga en el siglo XVI", *Argutorio*, 46, 2021, pp. 47-53.
- REX, R., "The religion of Henry VIII", *The Historical Journal*, 57, 2014, pp. 1-32.
- RIBEIRO, A., "Dress in Utopia", *Costume*, 21, 1987, pp. 26-33.
- ROSENTHAL, M., "Cultures of clothing in Later Medieval and Early Modern Europe", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 2009, pp. 459-481.
- ROSENTHAL, M., "Fashions of friendship in an early modern illustrated *album amicorum*: British Library, MS Egerton 1191", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 2009, pp. 619-641.
- SÁNCHEZ, M., *La moda en el Renacimiento: estudio de sus voces sartoriales y textiles*, Valencia, Tirant humanidades, 2021.
- SCOTT, M., *Medieval Dress & Fashion*, Londres, The British Library, 2007.
- VV. AA, "'And her black satin gown must be new-bodied': The Twenty-First century body in pursuit of the Holbein look", *Costume*, 42, 2008, pp. 21-29.
- VECELLIO, C., *Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio*, Venecia, Gio. Bernardo Sessa, 1598.
- WEIDITZ, *Códice de trajes* (manuscrito), s. XVI.

## *Webgrafía*

*Fashion History Timeline* de la State University de Nueva York:  
<https://fashionhistory.fitnyc.edu/category/16th-century/> (Fecha de consulta: 19-V-2023).

*Tudor fashion en Royal Museums Greenwich*:  
<https://www.rmg.co.uk/stories/topics/tudor-fashion#:~:text=Sumptuary%20laws%20restricted%20the%20colours,red%2C%20gold%2C%20and%20black.> (Fecha de consulta: 13-VI-2023).

# Anexo I - Glosario

El siguiente glosario se ha confeccionado poniendo en común toda la bibliografía recopilada para el presente trabajo, pero especialmente teniendo en cuenta el diccionario de Cumming, Cunnington y Cunnington.<sup>36</sup>

En él se recogen las definiciones referentes a la cronología y geografía estudiadas en el trabajo, lo cual no significa que algunos de los siguientes términos puedan contemplar otras acepciones en diferentes épocas y lugares.

---

**Acuchillado:** técnica decorativa que consiste en la aparición de cortes en forma y ordenación regulares en todo tipo de prendas y accesorios. Lejos de un significado utilitario, su objetivo era mostrar la calidad y la cantidad de la tela de las prendas inferiores, que asomaban por los cortes.

Se utiliza indistintamente para los términos ingleses *slashing* (el más general), *scissoring* y *pinking* o *pouncing* (que hacen referencia a cortes de menor tamaño y más concentrados, e incluso al festoneado de pequeño tamaño).

**Billiment:** borde decorativo del *French hood*. Se refiere tanto a la banda que rodea la parte inferior tapando las orejas y acercándose a las mejillas como a la decoración más alta de la que nace el velo en la parte superior de la cabeza.

**Bragueta:** véase '*Codpiece*'.

**Breeches:** 'calzón' o 'calzones'. La parte superior de las *hose*, una vez que se dividen en el siglo XVI. Aunque en un primer momento cubren la rodilla, se van acortando con el paso del tiempo, de la misma manera que se les va añadiendo relleno para conseguir una forma abombada. Solían coserse o abrocharse a la parte inferior del jubón o *doublet*. La parte inferior mantiene siempre su forma ajustada, que recuerda a las medias actuales, y a veces se hace referencia a ella con el nombre de *stockings*.

**Busk:** panel de varias capas de lino con alambres o ballenas que se coloca en la parte superior de los *gowns* (*bodice*) para dar una forma muy recta al torso, alisando el pecho y consiguiendo una silueta cónica invertida. Se generaliza en la década de 1530.

Aunque a partir del siglo XVIII ha evolucionado y en castellano generalmente utilizamos indistintamente *corset* o corsé para cualquier prenda moldeadora, en inglés el término correcto para las prendas con mayor nivel de rigidez y estructura es *stays*. *Corset* no empieza a utilizarse

---

<sup>36</sup> CUMMING, V., CUNNINGTON, C. W. y CUNNINGTON, P. E., *The dictionary of fashion history*, Nueva York, Berg, 2010.

hasta finales del siglo XVIII y originalmente se refiere a prendas semiinteriores mucho menos rígidas que las anteriores, casi siempre sin ballenas. Sin embargo, en el siglo XIX se generaliza *corset* con su sentido global actual.

Antes de conformarse definitivamente la prenda, a lo largo del siglo XVI, se hablaba también de *a pair of bodies*, lo que hace referencia a las dos partes que, anudadas, conforman la prenda completa. Por lo general en los primeros estadios de desarrollo de la prenda no tenían una naturaleza tan rígida como llegaron a adquirir en siglos posteriores.

Calzas: véase '*Hose*'.

Calzones: véase '*Breeches*'.

Cap: aunque en la actualidad se traduce literalmente como 'gorra', en este contexto las gorras eran similares a nuestras boinas, tocados sin ninguna estructura interior y bastante ajustados a la cabeza. Aunque puede referirse a prendas de ambos géneros, es mayoritariamente masculina y de clases sociales inferiores.

Chemise: véase '*Linens*'.

Chemisette: véase '*Linens*'.

Coat/coot: prenda superior masculina, abierta en la parte delantera, que se llevaba sobre el *doublet* o jubón, con una estructura similar, pero algo más larga. Generalmente sin mangas. También llamada *jacket*.

Codpiece: bragueta. La unión de las prendas masculinas inferiores en la entrepierna, que en el siglo XVI solía rellenarse con guata para darle una forma abultada o prominente que pretendía simbolizar la virilidad de quien la llevaba. Común en toda Europa occidental hasta la década de 1570.

Cofia: es un tocado con una estructura menos rígida que la de los *hoods*, de forma redondeada y generalmente con una pequeña ala rodeando el contorno del rostro y dando sombra a los ojos. Era propia de mujeres de clases medias o bajas y no solía presentar decoración. Aunque a menudo se utiliza la traslación del término francés *Bonnet*, 'bonete', el término más ajustado a la versión femenina en castellano es 'cofia', ya que 'bonete' es el término utilizado para la versión masculina.

Cotehardie: prenda superior de corte ajustado en el torso y en las mangas, que se abotonaban hasta la muñeca. En el caso de la versión femenina, a la altura de la cintura se ampliaba y adquiriría una forma circular que caía en pliegues voluminosos.

En ocasiones, la manga se interrumpía a la altura del codo para dejar a la vista las mangas de la prenda interior, que estarían ricamente decoradas.

Doublet: jubón. Prenda masculina similar a una chaqueta corta, vestida bajo las prendas exteriores y sobre las interiores desde mediados del siglo XIV.

English hood: véase ‘*Gable hood*’.

Enguatar: entretelar con guata, una tela rígida de fibras cardadas, para acolchar y dar una consistencia más recia a ciertas prendas o partes de prendas.

Farthingale: véase ‘Verdugado’.

French hood: tocado femenino original de las clases sociales altas de Países Bajos y Francia, que se populariza en Inglaterra alrededor de 1530. Dejando la parte delantera del cabello descubierta, recoge el resto y lo cubre con un velo generalmente decorado en el borde superior. Dan a la cabeza una silueta redondeada.

Llega a la corte Tudor a través de Ana Bolena, que se había criado en Francia.

Gable hood: tocado femenino que debe su nombre a su semejanza con los gabletes arquitectónicos. En un primer momento los paneles (*chaffers*) que le dan su forma apuntada característica continúan hasta los hombros, y posteriormente evolucionan y se acortan cerrándose sobre el rostro, alrededor de la mandíbula. Se completaban con un velo posterior, a menudo bordado, que cubre la melena.

Aunque pueden dejar al aire parte del cabello sobre la frente, en la corte Tudor suelen ir acompañados de telas o cofias interiores que lo cubren por completo o colocados casi al borde de la línea del cabello de manera que deja ver una pequeñísima porción.

Solían tener una banda decorativa, con bordados, piedras o perlas cosidas, etc., enmarcando la frente o el rostro.

Gown: prenda exterior propia de las clases sociales elevadas, combinada con el *kirtle*, que se dejaba ver a través de las diferentes aperturas del *gown*. Siempre dejaba una apertura en la falda en forma de V invertida, y podía cerrarse sobre el torso con una pieza decorativa rectangular o, generalmente, cubrir el tronco y dejar un espacio sobre el pecho para mostrar parte del *kirtle* o incluso de los *linens* con una ornamentación específica para ello.

Habillement: véase ‘*Billiment*’.

Hose: calzas. Dos prendas diferentes que cubren cada pierna hasta el pie y se abrochan a las prendas superiores mediante lazos u otros elementos similares. A partir de la década de 1370

las dos piezas se cosen en entrepierna, pero a menudo cada pernera de un color o un estampado diferente.

En el siglo XVI se unen ambas perneras con una pieza que cubre la zona de la entrepierna y que evoluciona hacia la bragueta o *codpiece*, pero a su vez se dividen en una parte superior (*breeches*, *trunk hose*, *upper stocks*) y otra inferior (*stockings*).

Houppelande: hopalanda. Prenda superior masculina y femenina, ajustada en los hombros y más amplia en el cuerpo, de manera que crea grandes pliegues. Dependiendo de la ocasión y de quién lo llevase, su longitud podía variar desde la zona de los muslos hasta tocar el suelo. Son características las mangas *bagpipe*, cerradas en la muñeca y muy amplias en el brazo, a veces incluso utilizadas como bolsillo. Se ciñe a la cintura con un cinturón.

Solían tener un forro de piel y decoraciones muy ostentosas.

Se utiliza sobre todo en Francia en los siglos XIV y XV, mientras en Inglaterra es más común el uso de los *gown*. En el siglo XVI, *gown* o *goun* se ha extendido, pero en ocasiones se utiliza el término *pellard* en referencia a una prenda más cercana a la *houppeland*.

Jacket: véase 'Coat'.

Jerkin: prenda exterior masculina abierta en la parte delantera en forma de U y faldas que caen hasta la mitad del muslo desde la cintura sin abotonaduras, por lo que dejan un espacio en el centro que permite enseñar la bragueta o *codpiece*.

Jubón: véase 'Doublet'.

Kirtle: prenda semiinterior femenina, vestida bajo el *gown* pero a menudo visible en zonas como el escote o la apertura de las sobrefaldas con decoración o estampado. A principios del siglo XVI en Inglaterra se diferenciaba entre *full kirtle*, que cubría todo el cuerpo (a veces dividido en dos prendas) y *half kirtle*, que solo incluía la falda. Desde mediados de siglo se empieza a asimilar a *petticoat* y al final este término acaba sustituyendo a *kirtle*, que aparece documentado desde el siglo IX.

Lappets: en un *gable hood*, las dos tiras que cuelgan a ambos lados de la cabeza.

Lettice cap: tocado de piel de animal (originalmente de *lettice*, una especie de comadreja, pero en realidad de cualquier piel) con una estructura suavemente apuntada, similar al *gable hood* pero menos rígido y complejo y, por lo tanto, más informal. En casi todas las ocasiones hace referencia a una prenda femenina, pero existe una versión masculina que se utilizaba únicamente en el interior de la casa.

Linens: referencia general a todas las prendas interiores, que originalmente se confeccionaban de lino (*linen* en inglés). También son términos generales para estas mismas prendas *smocks*, *chemises*, *chemisettes* y *shifts*.

Petticoat: prenda semi interior de varias capas de telas recias que quedaba completamente oculta puesto que simplemente servía para dar volumen a la falda del *kirtle* y el *gown*. Podía abrocharse a otras prendas o sujetarse mediante una especie de tirantes que no daban más volumen al tronco pero lo aseguraban al cuerpo.

Shifts: véase '*Linens*'.

Slashing/slashed: véase 'Acuchillado'.

Smocks: véase '*Linens*'.

Undercap: prenda similar a las cofias que, en el caso de las mujeres de clase alta se utilizaba bajo tocados complejos para proteger la piel y el cabello de la aspereza de la tela y cubrir las partes del pelo que el tocado dejaba a la vista cuando no querían mostrarse. En ocasiones también pueden utilizarse para dormir.

Verdugado: estructura de alambres o ballenas que se coloca bajo la falda para conseguir el volumen y la forma deseada, que varía según la época. En inglés, *farthingale* viene del término español. Aunque se origina en España y ya existía en época de Catalina de Aragón, no se generaliza en la corte inglesa hasta la década de 1540.

## Anexo II – Fuentes literarias

MANTEL, H., *En la corte del lobo*, Barcelona, Booket, 2009.

p. 116 “Ella está bordando camisas para Gregory con un diseño de hilo negro; es el mismo que usa la reina, que le hace las camisas al rey.”

p. 139 “Observaba a la gente que iba y venía, preguntando quién era cada uno y reconociéndolos la vez siguiente por los colores de la ropa, los animales y objetos pintados en sus escudos.”

p. 236 “Siempre se ha preguntado cómo pueden oír las mujeres, debajo de los pliegues amortiguadores de los velos y tocas que las cubren”

p. 237 “Es el nuevo escudo de armas de Ana. Se pondrá en todas sus cosas, me imagino, dice él, a lo que ella responde con una amplia sonrisa, oh, sí, en las enaguas, en los pañuelos, en las cofias y en los velos; tiene prendas que nadie ha usado jamás, para que se puedan bordar sus armas en todas ellas”, sin mencionar las colgaduras de las paredes las servilletas...”

p. 142 “—¿Cómo vestía? —pregunta su sobrinita Alice.

Ah, eso puedo decíroslo; da precios y procedencias, desde la toca al dobladillo, del talón a la punta del pie. En cuanto al peinado, Ana se atiene al estilo francés, la capucha redonda le ensancha los delicados huesos de la cara.”

p. 308 “Los ropajes escarlata del cardenal yacen ahora doblados y vacíos. No pueden desperdiciarse. Se cortarán y se convertirán en otras prendas. Quién sabe dónde acabarán con el paso de los años. Tu mirada quedará atrapada por un cojín carmesí o un trozo de rojo en un estandarte o una enseña. Tendrás un atisbo de ellas en la manga interior de alguien o en el destello de la enagua de una puta.”

p. 331 “La reina se echa hacia atrás, rígida en su jubón emballenado, para hablarle a su hija en susurros. Las damas de Italia, aparentemente libres de cuidados, llevaban armazones de hierro debajo de las sedas.”

p. 355 “Con un leve movimiento de los dedos se asienta la toca de media luna y se echa el velo, una nube de seda, sobre el hombro.”

p. 390 “Pero lo que le fascina hoy es el satén de un rojo anaranjado intenso que sale de su sobremanga de terciopelo acuchillada. Manipula con la punta del índice los pequeños bultitos de tela, plegándolos, apretándolos y animándolos a hacerse más grandes de forma que parece uno de esos juglares que hacen rodar bolas por los brazos.”

p. 400 “El señor Wyatt lleva una chaqueta de brocado almidonado color crema y ribeteada con armiño, que seguramente no puede permitirse; jubón con seda de color tostado; tiene unos tiernos ojos azules y una melena dorada que empieza a clarear.”

p. 575 “Estaba cosiendo (o más bien descosiendo, deshaciendo la cenefa de granadas de un panel con bordado de *crewell*; esos restos de Catalina, del polvoriento reino de Granada, aun persisten en Inglaterra).”

p. 637 “María le observa, lo hace de reojo, aún lleva un tocado triangular a la antigua y parece atisbar por los lados de él como un caballo al que se le hubiese ladeado la capucha.”

**MORO, T., Utopía, Madrid, Editorial Círculo de Bellas Artes, 2011.**

“En efecto, ni el oro ni la plata tienen valor alguno, ni la privación de su uso o su propiedad constituye un verdadero inconveniente. Sólo la locura humana ha sido la que ha dado valor a su rareza. La madre naturaleza, ha puesto al descubierto lo que hay de mejor: el aire, el agua y la tierra misma. Pero ha escondido a gran profundidad todo lo vano e inútil.

Por lo mismo, los utopianos no encierran sus tesoros en una fortaleza. El vulgo podría sospechar, como acostumbra maliciosamente, de que el gobierno y el senado se sirven de estratagemas para engañar al pueblo, y para enriquecerse. Tampoco se hace con el oro y la plata vasos ni otros objetos de valor. En la hipótesis de tener que fundirlos, para pagar a los soldados en caso de guerra, es claro que los que hubieran puesto su afecto en estas obras de arte, no se desprenderían de ellas sin gran dolor.

Para obviar estos inconvenientes, los utopianos han arbitrado una solución en consonancia con sus instituciones, pero en total desacuerdo con las nuestras. Entre nosotros, en efecto, el oro se estima desmesuradamente y se le guarda con todo cuidado. Por eso, su solución resulta increíble para los que no la han comprobado.

Comen y beben en vajilla de barro o de cristal, realizada en formas elegantes, pero al fin y al cabo, de materia ínfima. Los vasos de noche y otros utensilios dedicados a usos viles, se hacen de oro y plata no sólo para los alojamientos públicos sino para las viviendas particulares. Con estos mismos metales se forjan las cadenas y los grilletes que sujetan a los esclavos.

Finalmente, todos los reos de crímenes llevan en sus orejas anillos de oro. Sus dedos van recubiertos de oro, su cuello va ceñido por un collar de oro. Y su cabeza cubierta con un casquete de oro. Todo concurre, pues, para que entre ellos el oro y la plata sean considerados como algo ignominioso. Así, mientras su pérdida en otros pueblos resulta tan dolorosa como si se tratara de las propias entrañas, entre los utopianos, caso de desaparecer todos estos metales, nadie creería haber perdido ni un céntimo.

Recogen también perlas a la orilla del mar, así como diamantes y piedras preciosas en algunas rocas. Pero no se afanan por ir a buscarlas. Cuando la suerte se las depara, las cogen y las pulen para hacer adornos a los niños. Y si éstos en los primeros años se glorían y se enorgullecen de llevar tales adornos, cuando son ya mayores y se dan cuenta de que estas bagatelas no sirven más que a los niños, se desprenden de ellas.

Y se desprenden de tales adornos por propia voluntad y por cierto amor propio, sin esperar a que sus padres intervengan. Algo así como sucede con nuestros niños que, cuando crecen, abandonan el chupete, los aros y las muñecas.

La diferencia de estas instituciones con respecto a las de otros países, hace que sus sentimientos sean también diferentes a los nuestros. No me di cuenta de ello hasta que asistí a la recepción de una embajada de los Anemolios. Estos vinieron a Amaurota cuando yo me encontraba allí. Como venían a tratar asuntos importantes, cada ciudad había destacado tres delegados para recibirlos.

Pero embajadores de las naciones vecinas que habían llegado con anterioridad a la isla, y que conocían las costumbres de los utopianos, sabían que entre éstos los vestidos suntuosos no son objeto de honor ni reverencia. Sabían también que se despreciaba la seda y que el oro era reputado como algo infame. Sabedores de esto, habían tomado la costumbre de venir vestidos con el atuendo más sencillo posible. Los anemolianos, por el contrario, venían de más lejos y apenas si habían tenido relaciones con ellos. Enterados de que los habitantes de la isla vestían de manera uniforme y ruda, imaginaron que esta simplicidad se debía a la pobreza. Con más vanidad que prudencia determinaron presentarse con una magnificencia digna de dioses, y herir los ojos de los miserables utopianos con el esplendor de su vestimenta.

Entraron, pues, los tres embajadores con un séquito de cien personas. Todos iban vestidos de los más diversos colores, de seda en su mayor parte. Los mismos legados —pertenecientes a la nobleza de su país— se cubrían con un manto de oro, con grandes collares y pendientes de oro. Lucían en las manos anillos de oro, y del sombrero pendían joyas y guirnaldas que refulgían con perlas y piedras preciosas. Iban vestidos, en una palabra, con todo lo que en Utopía constituye el suplicio de un esclavo, castigo vergonzoso de la infamia, o juguete de niños.

Era un espectáculo digno de ver a los embajadores pavoneándose al comparar el lujo de su atuendo con el vestido simple de los utopianos agolpados a lo largo de las calles del tránsito. Y por otra parte, no era menos regocijante el observar la decepción que les causaba la actitud de la población, al no recibir la estima y los honores que se habían prometido.

Si exceptuamos un número insignificante de los que, por diversas razones, habían visitado otros países, todos los utopianos veían con ojos de lástima este espectáculo infamante. Saludaban con respeto a la servidumbre del cortejo, tomándola por los embajadores. A estos, sin embargo, los dejaban pasar sin darles muestras de ningún honor. ¡Tan cargados de cadenas de oro los veían como si fueran esclavos!

Los mismos niños que ya se habían desprendido de los diamantes y perlas, y que ahora las contemplaban en el sombrero de los embajadores, se dirigían asombrados a sus madres: —«¡Mira, mamá —les decían codeándolas— a ese tunante que todavía gusta de perlas y de piedras preciosas como si fuera un niño!» Y la madre, todo sería, le respondía: —Cállate, hijo, que me parece uno de los bufones de los embajadores.

Otros criticaban las cadenas de oro: no servían para nada. Tan finas eran que cualquier esclavo podría romperlas. Y por otra parte, tan amplias que podría sacudírselas cuando le viniera en gana, escapándose libre a donde quisiera.

Al cabo de uno o dos días de estancia, los embajadores se dieron cuenta de que cuanto mayor ostentación hacían del oro menos eran estimados. Pudieron advertir también que el oro y la plata de las cadenas y grilletes de un esclavo fugitivo era superior al de la comitiva de los tres juntos. Sintiéndose humillados, dejaron inmediatamente de pavonearse, despojándose de los atavíos que tan orgullosamente habían exhibido. Sobre todo, después que un trato más íntimo con los

utopianos les hiciera conocer mejor sus costumbres y sus ideas. Estos se preguntan, en efecto, si puede haber hombres que queden embelesados ante el brillo engañoso de una perla diminuta o de una piedra preciosa, cuando tienen la posibilidad de contemplar una estrella, y hasta el mismo sol. Se maravillan de que haya alguien tan rematadamente loco que se considere más noble por la lana más fina que viste. ¡Después de todo, esta lana, por fino que sea su hilo, la llevó antes una oveja, y nunca dejó por ello de ser oveja! No les cabe en la cabeza que el oro, tan inútil por naturaleza, haya adquirido en todos los países del mundo un valor táctico tan considerable que sea mucho más estimado que el mismo hombre, y ello a pesar de que su valor haya sido sacado por y para el mismo hombre. No salen de su asombro ante el hecho de que un plomo, sin más talento que un tronco, y tan falto de escrúpulos como zafio, pueda tener bajo su dependencia a multitud de hombres honrados y buenos sólo por la única razón de que un buen día le llovieron del cielo un montón de monedas. Pero, cuidado, que un revés de la fortuna o una interpretación de las leyes —que no menos que la fortuna pone las cosas patas arriba— puede arrebatarse el dinero a nuestro héroe, para ponerlo en manos del más rufián de sus criados. Entonces, no hay por qué admirarse de ver al amo convertido en criado de su criado, como apéndice y aditamento de su dinero.”

**KIDNIE, M. J., *A critical edition of Phillip Stubbes's Anatomie of Abuses, Birmingham, University of Birmingham, 1996, pp. 121-126.***

Phil:

*But now there is such a confuse mingle mangle of apparell in England, and such horrible excesse thereof, as euery one is permitted to flaunt it out, (...) So that it is very hard to knowe, who is noble, who is worshipfull, who is a Gentleman, who is not: for you shall haue those, which are neither of the Nobilitie, (...) goe daylie in silkes, Veluettes, Satens, Damaskes, Taffaties, and such like: notwithstanding, that they be both base by birth, meane by estate, and seruile by calling. And this I accompt a great confusion, and a generall disorder in a Christian common wealth.*

(...)

Spud:

*I gather by your words three speciall points. First, that sinne was the cause why our apparel was giuen vs. Secondly, that God is the author, and giuer therof. Thirdly, that it was giuen vs to couer our shame withall, and not to feed the insatiable desires of mens wanton and luxurious eyes?*

*Phil:*

*Your collection is very true. Then seeing that our apparell was giuen vs of God to couer our shame, to keepe our bodies from cold, (...) let vs be thankfull to God for them, be sory for our sinnes (which were the causes thereof) and vse them to the glorie of our God, and the benefit of our bodies and soules at the last. But (alas) these good creatures, which the Lord our God gaue vs for the respectes before rehearsed, we haue so peruerted, as nowe they serue in steed of the deuils nets, to intangle poore soules in: For euery one now adayes (almost) decke and paint their sepulchres (their bodies I meane) with all kinde of brauerie, whatsoeuer can be deuised, to delight the eyes of the beholders whereby God is dishonored(...)*

Spud:

*Then it seemeth a thing material, and of great moment that we resemble our first Parentes in austeritie of apparell and simplicitie of attire, so much as may be possible, doth it not?*

*Phil.*

*(...) if we approached a little nearer them, in godlie simplicitie and Christian sobriety, both of apparell and maner of liuing, we should not only please God a great deale the more, and enrich our countrey, but also auoyd many scandalles and offences, which growe dayly by our excessiue riote, and riotous excesse in apparel. For doth not the apparel stir vp the heart to pride? doth it not intice others to sinne? and doeth not sinne purchase hell the guerdon of pride?"*

[Traducción propia:]

Phil:

Pero hoy hay tal confusa mezcla de vestimenta en Inglaterra y tal exceso horrible en la misma, ya que cualquiera puede presumir de ella (...) Así es tan difícil saber quién es noble, quién es devoto, quién es un caballero y quién no; puesto que están aquellos que, sin ser de la nobleza, (...) visten a diario sedas, terciopelos, satenes, damascos, tafetanes y similares; a pesar de ser de clase inferior por nacimiento, medios y situación, y serviles por vocación. A esto atribuyo una gran confusión y un desorden general en una comunidad cristiana.

(...)

Spud:

Entiendo por vuestras palabras tres ideas. Primero, que el pecado fue el motivo por el que se nos dio nuestra vestimenta. Segundo, que Dios es el autor y el donante de esta. Tercero, que se nos dio para cubrir nuestras vergüenzas, ¿y no para alimentar los deseos y los ojos lujuriosos de los hombres?

Phil:

Tu resumen es cierto. Teniendo en cuenta que Dios nos entregó la vestimenta para cubrir nuestra vergüenza, para proteger nuestros cuerpos del frío (...) démosle las gracias a Dios por ellas, arrepintámonos de nuestros pecados (que fueron la causa de ellas) y usémoslas para glorificar a nuestro Dios y para el beneficio de nuestros cuerpos y nuestras almas. Pero (por desgracia) hemos pervertido estas buenas creaciones, que Dios nuestro señor nos entregó por los motivos ya mencionados, y ahora sirven para enredar pobres almas en las redes del Diablo. Porque hoy en día cualquiera pinta su sepulcro (quiero decir su cuerpo) con todo tipo de osadeces para deleitar los ojos de quien mira, por lo que Dios queda deshonrado (...)

Spud:

Entonces, parece urgente que imitemos a nuestros Primeros Padres en la austeridad de su indumentaria y la simplicidad de su vestido, tanto como sea posible, ¿no es así?

Phil:

(...) si nos acercáramos un poco a ellos, en cuanto a simplicidad y sobriedad cristiana, tanto en la apariencia como en la forma de vivir, no solo agradeceríamos a Dios mucho más y enriqueceríamos nuestra nación; sino que también evitaríamos tantos escándalos y ofensas, que cada día aumentan por nuestra excesiva rebeldía y osado exceso en la apariencia. Pues, ¿acaso no mueve el corazón hacia el orgullo la vestimenta?, ¿acaso no incita a otros a pecar? y, ¿acaso no compra el pecado en el infierno el perdón del orgullo?"

**HENTSCHELL, R., “Moralizing apparel in Early Modern London: popular literature, sermons and sartorial display”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 2009, pp. 571-595, espec. p. 1.**

El siguiente texto es un extracto de un sermón (*The cryer*) pronunciado por Nathanaell Cannon en el púlpito de la cruz de San Pablo, junto a la antigua catedral londinense en 1613. Este es recogido por Roze Hentschell en 2009, y figura a continuación una traducción propia.

---

*“I have a few things against thee: so the Lord for all these hath a few, yea many things against this City, but especially one, and that is pride: and I am come to tell you of it, for your city is full of sinne but this sinne doth abound.*

*(...) For of what Nation and Country doth not your city borrow pride? and for your fashions as they are many, so they are monstrous: I would the Lord that when you goe to take measure of your wide and flaunting garments, that then your soules would remember the way to heaven which is said to be narrow... And it is to be feared that your great round-about, and wide circumferences will be too broad to get in at that narrow gate without great repentance.”*

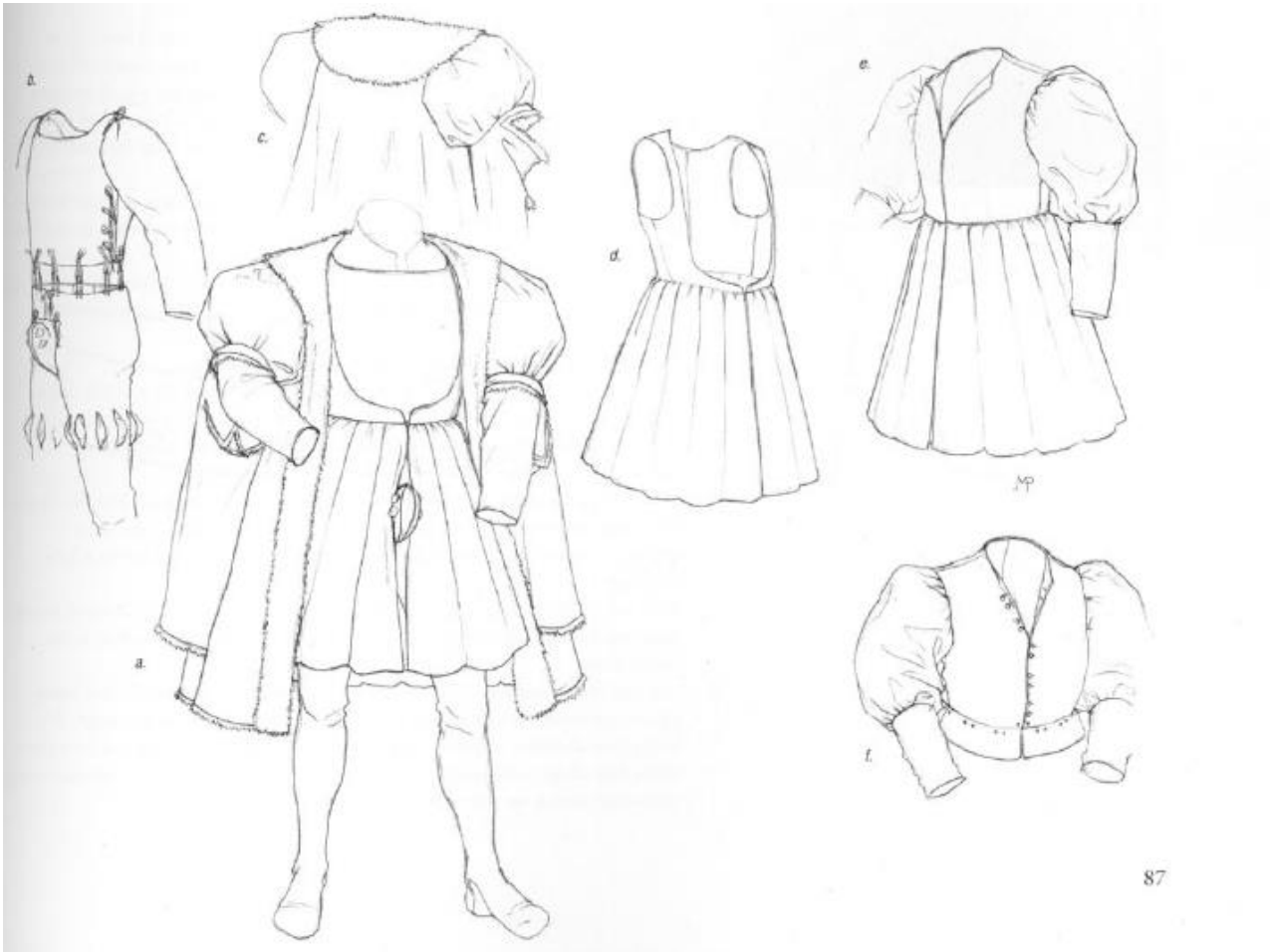
[Traducción propia:]

Tengo varias cosas en su contra: así como el Señor tiene algunas cosas en su contra, y muchas en contra de esta ciudad, pero una sobre todo, y esa es la soberbia; y vengo a decíroslo puesto que vuestra ciudad está llena de pecados, pero este en concreto abunda.

(...) Pues, ¿de qué nación y país no pide prestado vuestra ciudad orgullo? Y de vuestras modas, tal es la cantidad como la monstruosidad: quisiera que cuando fueseis a mediros vuestros anchos y ostentosos ropajes, vuestras almas recordasen que se dice que el camino al Cielo es estrecho... Y habéis de temer que vuestras grandes dimensiones y circunferencias sean demasiado amplias para atravesar aquella estrecha entrada sin arrepentimientos.

## Anexo III – Apoyo gráfico

Las siguientes imágenes han sido extraídas de *The Tudor tailor*.<sup>37</sup>



Prendas masculinas básicas:

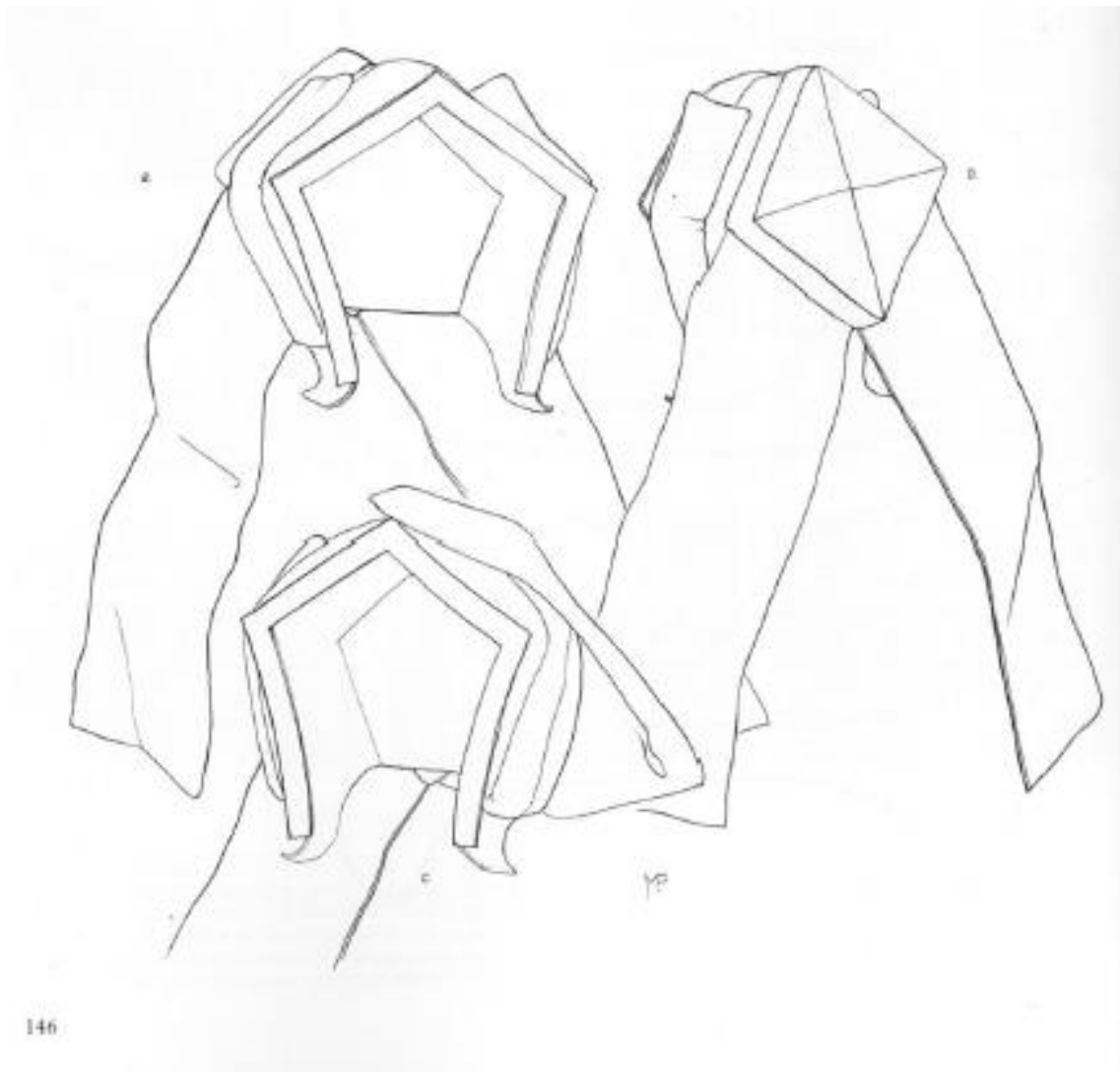
- a. Prenda de abrigo sobre *jerkin* con apertura en forma de U, jubón abrochado en un lateral y *hose* hasta los pies.
- b. Jubón abrochado en un lateral y calzas (*hose*) con *codpiece* o bragueta, acuchilladas en el muslo y atadas al jubón.
- c. Visión posterior del cuello de una prenda de abrigo.
- d. *Jerkin* sin mangas con apertura en forma de U.
- e. *Jerkin* con mangas abrochado en la parte delantera.
- f. Jubón con mangas abombadas abrochado en la parte delantera.

<sup>37</sup> MIKHAILA, N. y MALCOLM-DAVIES, J., *The Tudor...*, *op. cit.*

## Shirts and smocks



Diferentes tipos de *smocks* o prendas interiores para ambos géneros.



146

Varias vistas de un *gable* o *English hood*.

## Enrician lady: Kirtle

Petticoat should be lined in a substantial

fabric and lining, each 112cm (45in) wide  
and skirt, if required, 112cm (45in) wide

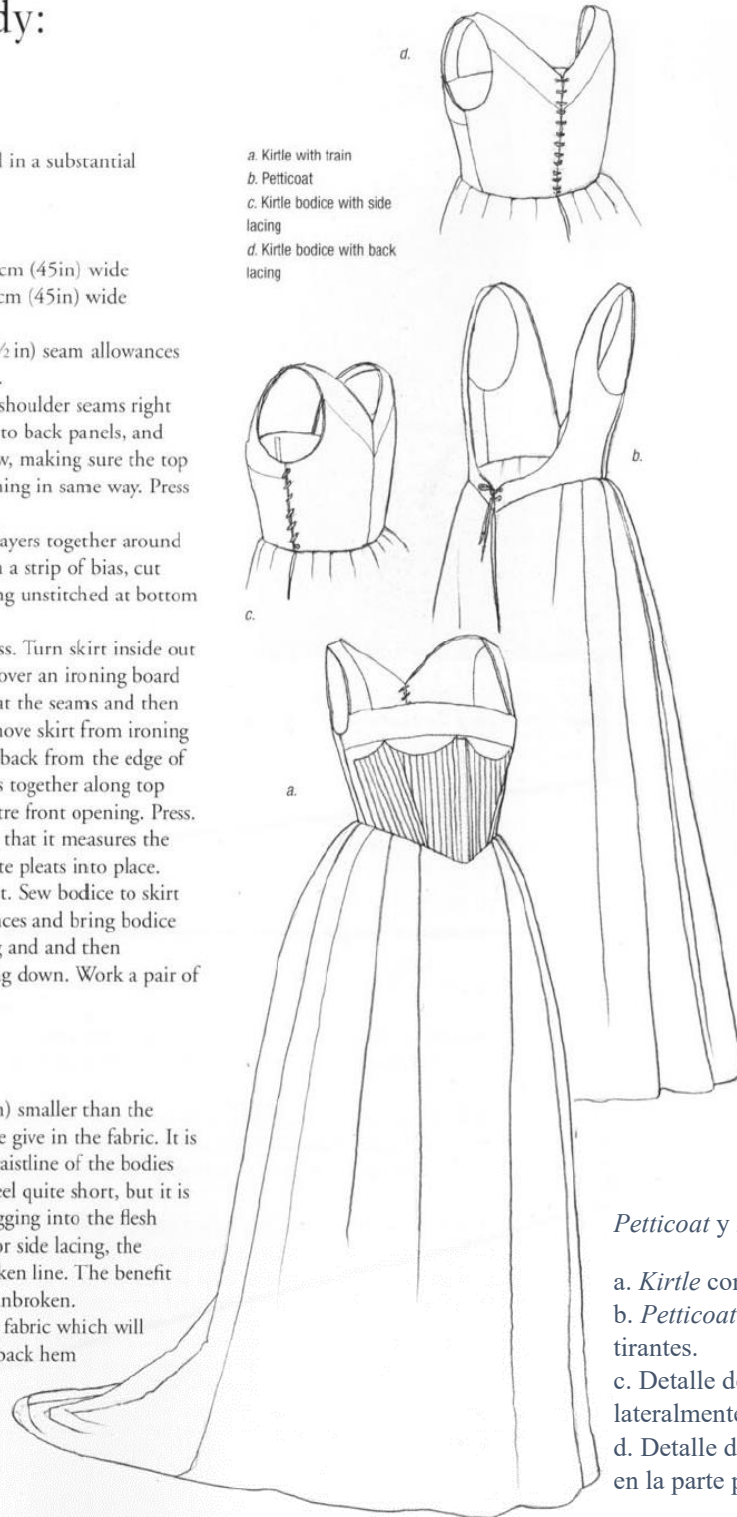
lining, adding 12mm (½ in) seam allowances  
without seam allowances.

Make seam, side seams and shoulder seams right  
to skirt: pin front panels to back panels, and  
fit sides together, and sew, making sure the top  
is left open. Make up lining in same way. Press

edges and baste the two layers together around  
around these edges with a strip of bias, cut  
at least 5cm (2in) of binding unstitched at bottom  
edge from waist edge.

Then stitch down and press. Turn skirt inside out  
easier if the skirt is put over an ironing board  
to position on the skirt at the seams and then  
top and bottom edges. Remove skirt from ironing  
board, pinning it back from the edge of  
sew in place. Baste layers together along top  
edge down each side of centre front opening. Press.  
Use guide on pattern. Check that it measures the  
bottom of the bodice. Baste pleats into place.  
Attach bodice to skirt along waist. Sew bodice to skirt  
lining. Grade seam allowances and bring bodice  
to the inside waist, pinning and then  
press the ends of the binding down. Work a pair of  
edges.

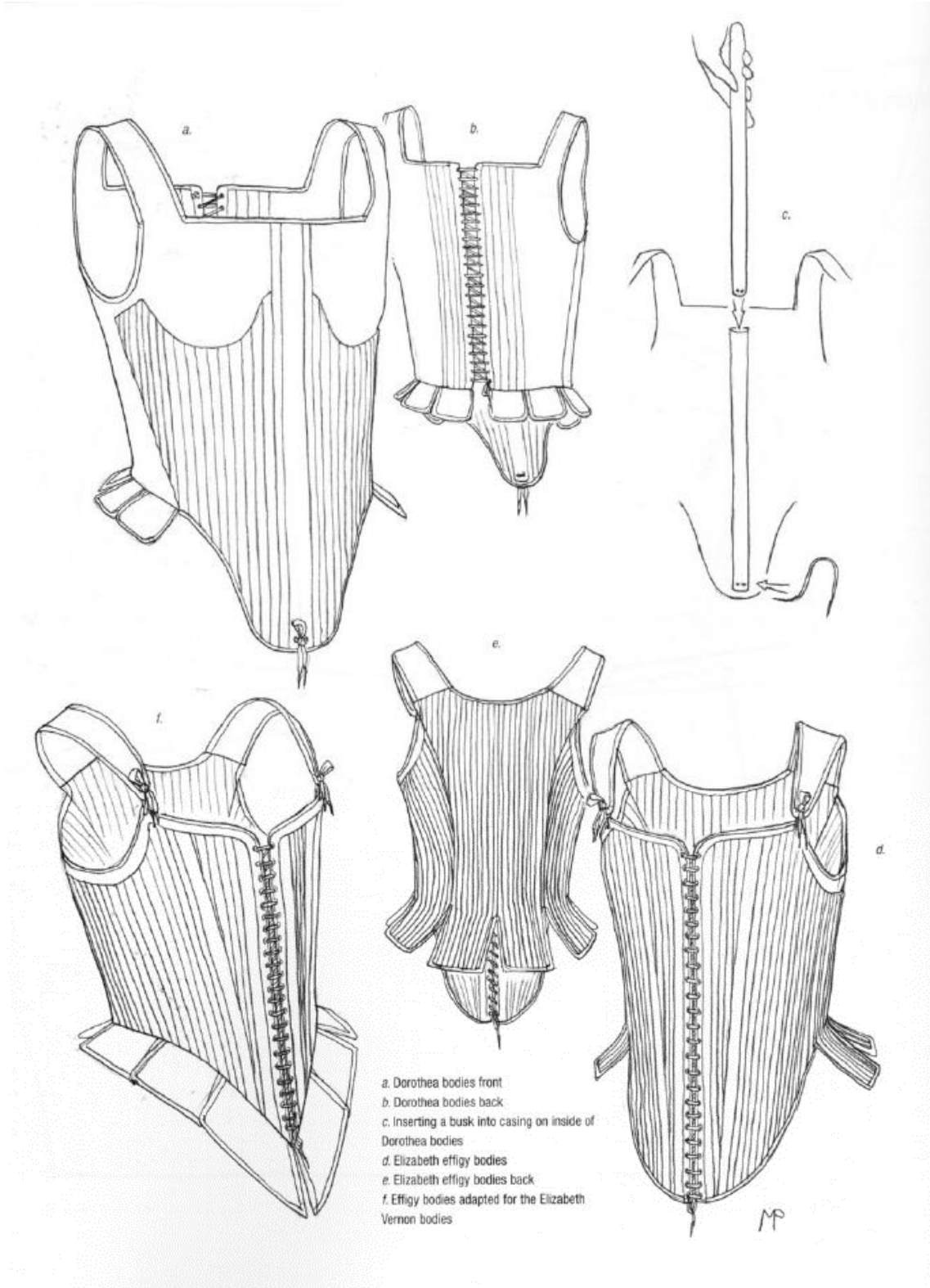
Bodice should be 5cm (2in) smaller than the  
for lacing in, and for the give in the fabric. It is  
long in the sides; the waistline of the bodice  
the ribcage. This may feel quite short, but it is  
because of the bodice from digging into the flesh  
can be made as either back or side lacing, the  
neckline has an unbroken line. The benefit  
back necklines can be unbroken.  
Finish with a strip of decorative fabric which will  
be unbroken. The front panel and back hem  
same fabric if the gown  
seen.



a. Kirtle with train  
b. Petticoat  
c. Kirtle bodice with side lacing  
d. Kirtle bodice with back lacing

### Petticoat y kirtle:

- a. Kirtle con cola.
- b. Petticoat sostenido mediante tirantes.
- c. Detalle de kirtle abrochado lateralmente.
- d. Detalle de kirtle abrochado en la parte posterior.



a. Dorothea bodices front  
 b. Dorothea bodices back  
 c. Inserting a busk into casing on inside of Dorothea bodices  
 d. Elizabeth effigy bodices  
 e. Elizabeth effigy bodices back  
 f. Effigy bodices adapted for the Elizabeth Vernon bodices

*Busks y bodices, diferentes prendas moldeadoras femeninas.*