

VESTIR(SE) Y DIFERENCIAR(SE): LAS MUJERES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA EN EL *TRACHTENBUCH* DE JOST AMMAN Y HANS WEIGEL

Rebeca García Haro, Raúl Ruiz Álvarez
y Margarita M. Birriel Salcedo*

INTRODUCCIÓN¹

La observación de las imágenes de la península ibérica en los libros de trajes concentra un interés especial desde hace algunos años. De forma más precisa, el estudio de las mujeres y de cómo estas ocupan el grueso de estas obras también ha sido objeto de enorme interés, ya que se ha confirmado que la identidad femenina es la que muestra, protege y salvaguarda la identidad colectiva, en lo referente a la cultura visual en general y a los libros de trajes en particular. Cuestión a la que en los últimos años hemos dedicado algunos estudios específicos sobre la comunidad morisca del reino de Granada y las mujeres del continente americano².

Sin embargo, no nos habíamos parado frente a este *Trachtenbuch* del que, tras un necesario estudio en torno a su complejidad, analizaremos las estampas correspondientes a los sujetos femeninos peninsulares. De manera específica, nuestro objetivo es incrementar el conocimiento que estos libros nos pue-

* Universidad de Granada. Centro de Estudios Históricos del Valle de Lecrín y La Alpujarra.

1. Esta investigación es parte del proyecto TRAMA (Junta de Andalucía-Feder B-HUM-724-UGR20: Los Trabajos de las Mujeres en la Andalucía Moderna) cuyas IPs son Margarita M. Birriel Salcedo e Inmaculada Arias de Saavedra Alías. Asimismo, se enmarca en el Grupo HUM-603 de estudios de las mujeres de la UGR.
2. R. RUIZ ÁLVAREZ, «Todos son una: Los moriscos en las imágenes del siglo XVI», en M. M. BIRRIEL SALCEDO y R. RUIZ ÁLVAREZ (eds.), *De Nación Morisca*, Granada, Universidad de Granada, 2020, pp. 233-260; R. GARCÍA HARO, «Proyectadas y percibidas: Las mujeres moriscas y del continente americano en el libro de trajes de Cesare Vecellio», en M. M. BIRRIEL SALCEDO y R. RUIZ ÁLVAREZ (eds.), *op. cit.*, pp. 261-286.

den otorgar de la indumentaria como *habitus*, como un espacio que se crea para reforzar la identidad, la experiencia y la disciplina corporal; la distinción social, cuyo hilo conductor será la cuestión territorial y étnico religiosa; y finalmente, cómo ambas premisas se muestran más que relevantes a la hora de establecer una jerarquía femenina a través de las actividades y trabajos que llevan a cabo las mujeres en estas representaciones. Lo que además nos ofrece una interesante cartografía sobre aquellas capacidades de producción-reproducción femenina en el imaginario del siglo XVI.

VESTIRSE Y DIFERENCIARSE EN EL RENACIMIENTO

La modernidad, como gran paradigma de la Europa del siglo XVI, trajo consigo la necesidad de diferenciarse como mecanismo de poder. Diferencia que va a institucionalizarse, regularse e incluso teorizarse. Dentro de este ideal, una de las fuentes que en los últimos años ha suscitado gran interés por parte de la historia social y cultural, así como de la historia de la vida material, ha sido el libro de trajes, debido a la atractiva complejidad que supone su estudio. Por libro de trajes entendemos aquel libro compuesto por una serie de grabados –ya sean calcográficos o xilográficos– que representan a personas alrededor del mundo y cuya distinción principal se hace mediante el vestido. Las imágenes suelen situarse sobre un fondo plano en la mayoría de los casos, y van acompañadas de un pequeño texto que nos ofrece información sobre la persona que se representa: el lugar del que procede, el sexo y algunos detalles de su indumentaria. Por ello, cuando nos referimos al vestido en el libro de trajes, hemos de tener presente que hablamos no sólo de la ropa, sino de la indumentaria. Y es este atavío, este conjunto, el que provoca un efecto en la proyección del cuerpo que se viste³.

Los libros de trajes no aparecen en Europa de manera espontánea, sino que a partir de la segunda mitad del siglo XVI empiezan a surgir obras de características similares –por ello se estudian como grupo–, que vendrán determinadas por el proceso de circulación de la información que se observa entre unos autores y otros, así como por el perfeccionamiento de las técnicas de edición del libro. Es por ello por lo que en un primer momento nos encontramos con unos libros de trajes que consisten en una serie de planchas grabadas con un orden más o menos lógico y un texto breve, por no decir brevísimo; no obstante, su parquedad no limita la eficiencia de la comunicación, ya que nombra mediante el

3. Esta definición de libro de trajes es producto de aquellas que nos ofrecen U. ILG, «The cultural significance of costume books in Sixteenth-Century Europe», en C. RICHARDSON (ed.), *Clothing Culture 1350-1650*, Londres, Routledge, 2004, p. 29; M. F. ROSENTHAL, «Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 39, 3, 2009, pp. 459-481, DOI: <https://doi.org/10.1215/10829636-2009-001>; y M. M. BIRRIEL SALCEDO, «Clasificando el mundo: los libros de trajes en la Europa del siglo XVI», en M. GARCÍA FERNÁNDEZ (coord.), *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Sílex, 2013, p. 261.

gentilicio y el sexo. A finales de siglo, algunos de estos libros se convirtieron en grandes empresas editoriales como los de Pietro Bertelli o Cesare Vecellio, con amplios textos y profusión de imágenes.

Volviendo a los términos del contexto, el siglo XVI se conoce como Renacimiento científico, por ello, la pluralidad de obras y manuales que surgen en este periodo tienen un carácter relacionado con la ciencia y experimentación, con la puesta en práctica. Aquí, el vestido es un elemento en el cual confluye una amplia capacidad comunicativa, y que en las fuentes puede verse como unidad de medida y como objeto de estudio científico. La apariencia va a determinar el alcance y proyección social de una persona en el Renacimiento. Una lectura sobre la indumentaria debía hacer posible reconocer la procedencia, clase social, género, raza e incluso grupo étnico-religioso. Pero esto no era tan simple, y ya en el siglo XII aparecen en Italia las primeras legislaciones suntuarias, que van a regular los usos y consumos del vestir, procurando que el acceso a ciertos bienes indumentarios no estuviera al alcance de todo el mundo, así como regulando otras cuestiones que especialmente tendrán que ver con el ámbito femenino, como el decoro, la honestidad o la regulación de los excesos, en pro de la filosofía cristiana⁴. Este tipo de leyes o regulaciones que restringen y limitan el “derecho a vestir” no fueron algo único de Europa, ni mucho menos se ponen en práctica del medievo en adelante, pero sí es en este momento y lugar cuando empieza a fraguarse la idea misma de moda como el modo en el vestir que caracteriza a una persona. Este modo de ser, actuar y vestirse para diferenciarse tendrá pues gran éxito en el Renacimiento⁵.

-
4. La profesora Muzzarelli sitúa el origen de las prácticas de regulación suntuaria en paralelo al crecimiento de ciudades italianas como Bolonia o Venecia, en los que la aparición de una cierta élite social comienza a tener poder adquisitivo, y ello lo expone a través del lenguaje suntuario: M. G. MUZZARELLI, *Le regole del lusso. Apparenza e vita quotidiana dal Medioevo all'età moderna*, Bolonia, Società editrice il Mulino, 2020. Hablamos, pues, de un proceso complejo que, por ejemplo, en España tiene un enorme reflejo respecto a la cuestión económica. El vestir no solo el cuerpo, sino también la casa, forma parte de unas pautas de comportamiento reservadas a ciertos estratos. Esto lo vemos en los estudios de M. GARCÍA FERNÁNDEZ, «El vestido y la moda en la Castilla moderna. Examen simbólico», *Vínculos de Historia*, 6, 2017, pp. 135-152, DOI: <https://doi.org/10.18239/vdh.v0i6.272>; Id., «Lujos y penurias populares: enseres cotidianos y cultura material en la Castilla del Quinientos», *Biblioteca: estudio e investigación*, 26, 2011, pp. 25-47; y «Vestirse y vestir la casa. El consumo de productos textiles en Valladolid ciudad y en la zona rural (1700-1860)», *Ohm: obradoiro de historia moderna*, 14, 2005, pp.141-174.
 5. Sobre legislación suntuaria en una perspectiva global: G. RIELLO y U. RUBLACK (eds.), *The Right to Dress: Sumptuary Laws in a Global Perspective, c.1200–1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108567541>; sobre el debate en España, M. BOLUFER PERUGA, «La imagen de la mujer en la polémica sobre el lujo», en C. CANTELLA, *La mujer en los siglos XVIII y XIX: VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 175-186. Sobre la moda también en un sentido global: A. LILLETHUN y L. WELTERS, *Fashion history. A global view*, Londres, Bloomsbury, 2018; y sobre España, M. del C. GONZÁLEZ MARRERO, M. MANCINI, G. Á. FRANCO RUBIO, J. A. MIRANDA ENCARNACIÓN, y J. M. GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ-BARJA (coords.), *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.

Muy cercanos a la legislación suntuaria tendremos los manuales de moral y de conducta, que verán su eclosión durante esta época, y en los cuales el vestido es uno de los temas centrales. Basta recordar la obra de *El Cortesano* (1528) de Baltasar Castiglione, y cómo el diálogo que se va construyendo entre los distintos personajes tiene como punto de reflexión aquello que el autor denomina *Sprezzatura*, y que viene a significar la necesidad de emulación de ciertas clases sociales que no pertenecen a la nobleza pero que, sin embargo, ven el deseo de reflejarse en ella. Desde una perspectiva sociológica, la *Sprezzatura* de Castiglione, se convierte casi en sinónimo del *habitus* de Pierre Bourdieu, como ese conjunto de formas del ser, actuar y del vestir, que configuran la identidad de una clase social determinada⁶. Son los manuales de moral, por tanto, un primer ejemplo en que el vestido se muestra como unidad de medida social, unido a lo que se entiende como correcto, aceptable o dentro de los términos morales. Dicho de otro modo, a las formas de disciplinar el cuerpo. Una *disciplina corporis* que se hace incluso aún más palpable en otra tipología de fuentes como son los manuales de corte y confección, como el *Libro del Sarto* (1540-1570) o el *Manual Geometría y traça del oficio de Sastre* (1580) de Juan de Alcega. En estos, el vestido se convierte en un patrón, en una serie de reglas que modulan la apariencia, así como de un lugar que se habita por determinados cuerpos que se ajustan a estas directrices. Además, la moralidad va a manifestarse de distintos modos tanto entre los distintos territorios de Europa –como veremos en la fuente que analizaremos más adelante– como en la creación de su exterioridad y otredad periférica⁷.

Por otro lado, hablar del vestido como objeto científico supone ponerlo en el epicentro de la distinción territorial, y, por ende, protagonista de algunas fuentes de naturaleza cartográfica que tendrán mucho que ver en el surgimiento del

6. Sobre estas pretensiones de las clases urbanas ya habría dado cuenta N. ELÍAS en *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y epigenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, y de forma sumamente inteligente Peter Burke utiliza su análisis para explicar el sentido de la obra de *El Cortesano* en general y del término *Sprezzatura* en particular, en P. BURKE *Los avatares del Cortesano: lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, Barcelona, Gedisa, 1998; posteriormente, en E. PAULICELLI, *From Sprezzatura to Satire. Writing fashion in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2014, la autora relaciona el término *Sprezzatura* con el sentido de *habitus* que Daniel Defert, partiendo de la sociología de Bourdieu, establece para su análisis de las imágenes que aparecen en los libros de trajes, pues muestran al cuerpo vestido en toda su complejidad. Véase D. DEFERT, «Un genre ethnographique profane au XVIe : les livres d'Habits», en B. RUPP-EISENREICH (comp.), *Histoires de l'Anthropologie (XVIe-XIXe siècles)*, París, Klincksieck, 1984, pp. 25-41.

7. Sobre el concepto *disciplina corporis* y su extensión en el Renacimiento véase D. KNOX, «Gesture and Comportment: Diversity and Uniformity», en *The body and the material culture in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. Sobre los tratados del arte del vestido véase R. de la PUERTA ESCRIBANO, «Los tratados del arte del vestido en la España Moderna», *Archivo Español de Arte*, 74 (293), 2001, pp. 45-65, DOI: <https://doi.org/10.3989/ae-arte.2001.v74.i293.403>; en referencia al continente americano en los libros de trajes, no la desarrollaremos en este ensayo, sobre este tema véase R. GARCÍA HARO, «[Des]Cubrirse. La simbología del continente americano en las representaciones femeninas del siglo XVI en los libros de trajes», *Cahiers d'Études des cultures ibériques et latino-américaines*, 7, 2021, DOI: https://doi.org/10.21409/c7_8.

libro de trajes. Uno de los ejemplos más obvios es la obra de Nicolás de Nicolay, *Quatre premiers livres des navigations* (1567), de la cual se toman los modelos que ilustran las figuras del este de Europa, Turquía y el norte de África. Pero incluso más cerca del sentido de distinción inter pares, aparece una tipología de cuadernos de viaje más que interesantes y que ilustran esa observación de la diferencia entre los distintos lugares de Europa. Estos van a ser los *alba amicorum* o álbumes de la amistad. Una especie de cuadernillo o álbum, dependiendo del tamaño, que se regalaba a los jóvenes que se aventuraban a viajar y estudiar por Europa. Una emulación casi primigenia de lo que siglos posteriores sería el *Grand Tour*. En estos viajes, se compilaba información sobre los distintos lugares que quedaba recogida en estos álbumes. Y llaman la atención precisamente porque uno de los tópicos centrales es el vestido, y cómo este identifica a personas de distintos lugares⁸.

Todas estas versiones de expresión y regulación de la apariencia conducen, pues, al surgimiento del libro de trajes. La aparición de este tipo de obras tiene que ver con esa necesidad de proyección y entendimiento de la diferencia, de distinción social, de organización territorial y, en definitiva, de la creación de imágenes e imaginarios fuertemente influenciados por el orden establecido. Con lo cual, el libro de trajes se ha entendido como una tipología documental inserta en los discursos culturales de la época. Tiene unos objetivos muy claros y que además confluyen con multitud de fuentes del periodo, desde las legislaciones suntuarias a la crónica de viajes. Esto nos lleva a verlo como un género educativo, en su relación con los manuales de conducta y las regulaciones en el vestir; como un género cartográfico, y en este sentido como una fuente móvil, que se utiliza para viajar tanto de facto como a través de la propia obra; como un género enciclopédico, en el sentido en que abarca información sobre un tema concreto de manera explícita y pormenorizada; así como un género etnográfico, ya que ciertos autores concuerdan en el sentido antropológico de estos libros⁹.

Hablamos de unos libros que, si bien parece que en ocasiones puedan llegar a simplificar la realidad social del contexto, una lectura interseccional nos permite profundizar en los lenguajes que se codifican en estas obras, y que tratan de acomodar a sus parámetros aquellos procesos de aprendizaje y comprensión de la realidad. Para este análisis, partiremos de una serie de categorías que nos servirán de herramientas para profundizar en algunas de las cuestio-

8. M. RIPPA BONATI y V. FINUCCI, *Mores Italinae* (1575), New Haven, Yale University, 2007.

9. Sobre este tipo de literatura de naturaleza cartográfica como “fuentes móviles” nos remitimos a la obra de G. GOLLINELLI, V. FORTUNATI y A. CORRADO, *Travelling and mapping the world. Scientific Discoveries and Narrative Discourses*, Bolonia, I Libri di Emil-Odoya, 2010; respecto al sentido enciclopédico es Ulrike Ilg quien expone esta idea, la cual se ve reforzada gracias al estudio de J. KÖNIG y G. WOOLE, *Encyclopaedism from Antiquity to the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9781139814683>. Defienden un enciclopedismo de ciertas fuentes antes de la aparición de la Enciclopedia en mayúsculas durante los siglos de la Ilustración; sobre el libro de trajes como etnografía, nos referimos al más que importante trabajo de D. DEFERT, *op. cit.*, pp. 25-41.

nes más interesantes que nos ofrecen los libros de trajes. Nos referiremos, pues, a elementos como el género, la clase, y el binomio etnia-raza, en el que profundizaremos en el análisis de las mujeres moriscas.

LOS LIBROS DE TRAJES: LA DENOMINACIÓN DE *TRACHTENBUCH* Y SU TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA

Aceptando la idea de que, hacia la segunda mitad del siglo XVI, el libro de trajes supuso un género editorial en sí mismo, observamos, a grandes rasgos, tres zonas específicas de producción: la germana, la francesa y la italiana¹⁰. Para el caso del libro de trajes que aquí nos ocupa, nos situamos en el área germana, la cual incluye una amalgama de territorios de naturaleza heterogénea, entre los que no hay una delimitación clara, dada la cercanía y fluidez del espacio en estos momentos. Con esto nos referimos no solo a los territorios del Imperio, sino también a aquellos inmediatamente contiguos que se encuentran bajo dominio o influencia de los Habsburgo. Incluimos por tanto zonas como la Confederación Suiza y Flandes, pues no podemos obviar el continuo flujo y movimiento de artistas y artesanos que trabajan entre distintas ciudades. Por esto, el libro de trajes de Jost Amman y Hans Weigel se ha clasificado dentro de aquellos territorios protogermánicos, ya que se edita en la ciudad de Nuremberg, y las imágenes se acompañan de un título en latín y un pequeño escrito en alemán¹¹.

Puesto que parece haber una especie de acuerdo tácito con respecto a que las obras de esta tipología que se editan en el área germana se denominan *Trachtenbuch*, llegamos a la conclusión de que no existe por parte de la tradición historiográfica una línea divisoria precisa entre los primeros códices de trajes como el de Christoph Weiditz o el Códice Madrazo-Daza y los libros de trajes propiamente dichos, que ha incluido a todos bajo la denominación de *Trachtenbuch*. Tanto, que incluso este sobrenombre se ha extendido a aquellas obras semejantes del área francesa e italiana, y que en castellano hemos traducido como libro de trajes.

Por otro lado, si bien distintas investigaciones han determinado que el germen de estos libros de trajes se sitúa en el área germana y que la raíz común

10. La idea del libro de trajes como género editorial es desarrollada en A. VEGA, «Trajes del teatro del mundo: vestimenta, sujetos y diferencia americana en la primera modernidad», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.66794>; delimitamos estas tres áreas de producción siguiendo la clasificación que encontramos en R. GARCÍA HARO, «Los libros de trajes en el siglo XVI: perspectivas críticas para su investigación», *BAETICA. Estudios De Historia Moderna y Contemporánea*, 40, 2020, pp. 13-34. DOI: <https://doi.org/10.24310/BAETICA.2020.v1i40.7389>.

11. Dado que la movilidad de los artesanos, impresores y editores en esta área es más que evidente, dividir por áreas de influencia germana nos deja fuera de un alcance preciso para nuestro caso de estudio, ya que algunos de los agentes que participan en la creación de este *Trachtenbuch* proceden en origen de otros territorios del Imperio.

respecto al programa iconográfico que sostienen es el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (1529), hay que dejar claro que hablamos de un proceso heterogéneo, en el cual no existe un proyecto como tal para cada zona en la que se producen los libros de trajes, sino que se irán nutriendo unos de otros. Tanto así, que para evitar discordancias el consenso general ha determinado al de François Desprez y Richard Breton como el primer libro de trajes¹².

Volviendo al término *Trachtenbuch*, un acercamiento en profundidad revela sendas diferencias no solo materiales y formales, sino también respecto a los significados socioculturales observables gracias a los distintos lenguajes que se escriben en los códices, y que preludian la aparición del libro de trajes, en los que podemos delimitar tres momentos clave.

Un primer momento coincide con la primera mitad del siglo XVI, y sigue el discurso humanista del yo. El vestido se presenta como una herramienta de autoafirmación, de escenificación de la identidad propia, de modelaje de la propia imagen. Una de las obras más representativas en este sentido será el *Kleidungsbuchklein* de Matthaus Schwarz (1520-1560). Matthaus Schwarz fue un contable de Augsburgo, hijo de un mercader de vinos, que trabajó en primer lugar para su padre y posteriormente desarrolló su carrera para la casa de los Fugger. El libro de Schwarz se basa en una serie de estampas a color, que cuentan algunos de los días más importantes de la vida de este personaje, desde su nacimiento, hasta la vejez, construyendo un relato sobre el curso de vida a lo largo de los años. ¿Qué hemos de destacar en esta obra? En primer lugar, la manera en que la burguesía empieza a automodularse mediante la expresión, y se presenta al mundo tal y como el propio grupo social desea ser percibido; en segundo lugar, nos permite conocer cómo se entiende el curso de vida y los distintos roles sociales, comportamientos y acciones, otorgando mayor valor al discurso de un varón de cierta clase y acomodo; y, en tercer lugar, la importancia del vestido como elemento unificador de ese discurso¹³. El relato de Schwarz, por tanto, nos retrotrae irremediabilmente a lo estipulado por Castiglione, y a las nuevas formas de expresión del poder y creación de unos modelos concretos del ser en los cuales el hábito configura un lenguaje que nos permite leer y comprender esa necesidad de distinción social –sálvense las distancias entre el mundo de la corte de Urbino y la burguesía germana–.

Un segundo momento, en el cual encontramos dos vertientes de interés en lo que respecta a la creación de grabados que centran gran parte de su atención en la apariencia y el vestido como sinónimo de identidad.

En primer lugar, y donde se sitúan las obras más conocidas, hallamos algunos códices que aún no componen un libro de trajes como tal, en los que, aun-

12. A. R. JONES, «Habits, Holdings, Heterologies. Populations in Print in a 1562 Costume Book», *Yale French Studies*, 110, 2006, pp. 92-121.

13. U. RUBLACK, M. HAYWARD y J. TIRAMANI, *The First Book of Fashion. The Book of Clothes of Matthaus and Veit Konrad Schwarz of Augsburg* (segunda edición), Londres, Editorial Bloomsbury, 2021.

que la temática se orienta hacia la observación de los otros, el vestido continúa siendo el marcador principal. En este caso, de las diferencias socioculturales. Situamos aquí obras como el *Trachtenbuch* de Weiditz, el *Códice Madrazo-Daza*, o el *Album* de Christoph von Sternsee. Para los tres, las propuestas más actuales han ido reorientándose hasta situarlos como el germen de los denominados *Trachtenbuch*, pero dejando de lado su clasificación bajo esta etiqueta. Las investigaciones no han determinado a ciencia cierta el término bajo el cual categorizar a estas obras que, para el caso de Weiditz, por ejemplo, no existe constancia de que las láminas tuviesen el objetivo de formar un libro, ya que estas se montaron años después a la muerte de su autor. Además, también se ha apuntado a la idea de que estos *códices* pudieron ser pensados para configurar un libro de viajes, lo cual guarda mayor sentido tanto por sus composiciones como por la propia historia detrás, que volviendo al caso de Weiditz es la de la realización de su serie de acuarelas tras su viaje a la corte de Carlos V a España¹⁴. Además, para Katherine Bond, estos tres *códices* son una suerte de proyecto sacralizador de la identidad imperial, ya que, al parecer, todos se crearon en el trascurso de un viaje hacia o acompañando a la corte de Carlos V¹⁵.

En segundo lugar, encontramos otra tradición en el área germana menos conocida y estudiada desde la historiografía española, en la que observamos una genealogía de autores que editan obras cuyo objeto se concentra en el atavío militar. Hemos de tener en cuenta que nos encontramos en una época de gran turbulencia política, en la cual los conflictos son parte de la propia cotidianidad, y la milicia fundamental en la construcción de una identidad territorial. Según la compilación llevada a cabo por Marion McNealy, hemos podido conocer tres obras de esta tipología, nos referimos al *Deutsche Kriegesleute* de Nikolas Meldemann y Hans Guldenmundt (1520-1530), el *Kriegsbuch* del conde Reinhard zu Solms (1559) y el *Landsknecht* de David Necker (1560). La primera de ellas nos ha permitido lanzar algunas hipótesis sobre el libro de trajes que vamos a analizar, que discutiremos en el siguiente epígrafe¹⁶.

Y finalmente, un tercer momento en el que encontramos obras que presentan todos los elementos distintivos de un libro de trajes. Hasta el momento, para el área germana se ha reconocido el *Trachtenbuch* de Amman-Weigel como el primero de los libros de trajes que aparece en esta zona, y se ha ligado a la influencia no solo de Christoph Weiditz, sino a la de otros artistas italianos como

14. M. M. BIRRIEL SALCEDO, «Clasificando el mundo: los libros de trajes en la Europa del siglo XVI», en M. GARCÍA FERNÁNDEZ (dir.), *Cultura Material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Sílex, 2013, pp. 261-278.; U. RUBLACK, *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Nueva York, Oxford University Press, 2010.

15. K. BOND, «Mapping culture in the Habsburg Empire: fashioning a costume book in the Court of Charles V», *Renaissance Quarterly*, 71, 2018, pp. 530-579.

16. M. MCNEALY (ed.), *Landsknecht Woodcuts: Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte*, Nadel und Faden Press, 2013. A esta tradición hace referencia U. RUBLACK, *op. cit.*, pp. 129-139, aludiendo a una especie de unidad e identidad nacional protogermana.

Eneas Vico y Ferdinando Bertelli, y de los franceses François Desprez y Richard Breton. Pese a la pluralidad de influencias que encontramos en este libro de trajes, algunas autoras han coincidido en afirmar que podemos leer en él un sentido protonacional en lo que respecta a la estructura misma del libro y la representación de sus gentes. Una división territorial centrada en la distinción moral y que se conoce bajo el término de *geografías morales*. Sin embargo, con anterioridad al Amman-Weigel, se edita un pequeño librito que no deja espacio a la duda para que podamos afirmar que es un libro de trajes. Este es el *Omnium Fere Gentium nostrae que aetatis nationum Habitus et Effigies* de Jean Bellère y Ioannis Sluperi (1572), y de cuya edición encontramos una copia en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España. Es imposible omitir una más que posible influencia de este libro de trajes sobre el Amman-Weigel, ya que Amberes, su lugar de impresión, funcionó como uno de los puntos más influyentes en la fabricación de libros y del mercado librario, además de la evidente continuidad respecto a autores anteriores o la reproducción de las imágenes. A esta evidencia, hemos de sumar que es el primer libro de trajes que aparece con el texto en dos lenguas (latín y francés), modelo del que se servirán Amman y Weigel. Este hecho imprime un carácter global al libro, ya que el latín es la lengua franca del momento, por lo que se supone que este no solo estará pensado para lectores de habla francesa, sino que tiene una mayor proyección. Sobre la autoría del libro sabemos poco, solo tenemos los datos del ejemplar digitalizado de la Biblioteca Nacional de Austria¹⁷, que contiene la portada original.

LAS MUJERES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA EN EL *TRACHTENBUCH* DE JOST AMMAN Y HANS WEIGEL

ESTUDIO DEL *TRACHTENBUCH*

Tras haber tomado la decisión de permanecer dentro del territorio peninsular, en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España encontramos dos ejemplares de la misma edición del *Habitus praecipuorum populorum* (1577). Las diferencias entre ambos libros son visibles respecto al color y la portada¹⁸. En uno de ellos, las imágenes han sido coloreadas a posteriori, y en la otra, aparecen en blanco y negro. La portada grabada es distinta en cada uno. Para el

17. J. SLUPER, *Omnium fere gentium, nostrae que aetatis nationum habitus et effigies et in eosdem epigrammata. Adjecta ad singulas icones gallica tetrasticha*, Amberes, Joannes Bellerus, 1572. En línea en la Österreichische Nationalbibliothek: <https://onb.digital/result/108256AB> (consultado el 1 de febrero de 2021).

18. J. AMMAN, *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti...*, Gedruckt zu Nurnberg, Hans Weigel, 1577. La Biblioteca Nacional de España posee dos ejemplares digitalizados en el catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica con las firmas ER/3481 (sin colorear) y ER/3475 (coloreado).

caso del libro que se presenta en color, mantiene la portada original de la obra, mientras que en el que se conserva en blanco y negro, parece que esta se perdió o fue sustraída, por lo que en su lugar se colocó la última página o colofón. Aquí trabajaremos con el ejemplar coloreado, dado que aporta datos de mayor interés a la perspectiva que hemos tomado para este estudio¹⁹.

Según los datos que nos ofrece la Biblioteca Nacional de España, dicha obra fue adquirida en 1867 a través de la compra de la colección de Valentín Carderera²⁰. Cuenta con 219 caras de las que 217 corresponden a representaciones de *habitus* y las dos últimas a unas instrucciones de presentación del libro, que en otros ejemplares como en el de la Biblioteca Nacional de Francia, aparecen al comienzo. Las imágenes están ordenadas en numeración romana desde el I al CCXIX, por lo que faltan dos de ellas.

En lo que respecta a los autores de la obra, la tradición historiográfica la atribuye tanto a Hans Weigel como a Jost Amman. Si bien son escasos los datos biográficos, sabemos que Hans Weigel el viejo nace en Amberg, y que estuvo operativo como grabador en la ciudad de Núremberg. Su hijo, Hans Weigel el joven, trabajaría junto a él. El problema aquí es que no sabemos quién de los dos es el artífice del *Trachtenbuch*, aunque lo más probable es que la obra saliese adelante gracias a Weigel hijo, si prestamos atención a la fecha de la muerte de Weigel padre, que parece fue en torno a 1577. Por otro lado, Jost Amman fue un grabador suizo muy reconocido durante sus años de actividad profesional; se le atribuyen una enorme cantidad de trabajos²¹. Nacido en Zúrich, desarrolla su carrera profesional en Núremberg, como jefe de diseño en el taller del editor e impresor Sigmund Feyerabend²².

Se ha venido diciendo que el libro fue un proyecto editorial de Weigel, pero que los grabados saldrían del taller de Jost Amman. Esta afirmación se ha de-

19. Estos datos han sido obtenidos gracias a la comparativa con el ejemplar que aparece digitalizado en el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de Francia. J. AMMAN, *Habitus præcipuorum populorum, tam virorum quam fæminarum singulari arte depicti. Trachtenbuch: darin fast allerley und der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns und Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein, sehr lustig und kurtzweilig zusehen*, Gedruckt zu Nürnberg, Hans Weigel, 1577. Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, ARS EST-1277. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39341693p> (consultado el 1 de febrero de 2022).

20. Sobre la colección Carderera véase J. M. LANZAROTE [Comisario de la exposición], *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, Biblioteca Nacional de España, 2019-2020. <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2019/Valentin-Carderera.html> (consultado el 1 de febrero de 2022).

21. Sobre Jost Amman nos remitimos a la bibliografía de la página web del British Museum. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG17268> (consultado el 1 de febrero de 2022).

22. Feyerabend fue un librero, grabador e influyente impresor, cuya presencia es constante en la producción editorial de la Alemania del periodo. No hemos encontrado una obra específica sobre este editor a la que remitir, aunque su figura aparece en toda publicación sobre el libro en el siglo XVI y, más en particular, el libro ilustrado como fueron las biblias y la fijación de un programa iconográfico; o el *Amadis de Gaula*, que le produjo pingües beneficios.

bido a las siglas “G-H” que encontramos en la portada grabada de la edición²³. Dichas siglas se han relacionado con uno de los monogramistas del taller de Jost Amman, por lo que esto, sumado a la semejanza respecto a la multitud de grabados bajo su firma, ha venido a denominar a este como el *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel. A esto, Ulinka Rublack añade también la mano del empresario editorial Sigmund Feyerabend. Según sus investigaciones, los tres personajes representan la cara de la innovación de los centros de impresión más importantes del área germana, lo cual se refleja en el *Trachtenbuch*²⁴.

Respetando la tradición, nos mantendremos en estos términos, pero no sin antes lanzar otra posible propuesta sobre el origen de los grabados del libro. Gracias a la compilación de McNealy hemos conocido el libro de indumentaria militar *Deutsche Kriegsleute* del que uno de sus artífices es Hans Guldenmund, grabador, iluminador y especialista en el grabado de tipografía en tacos de madera. La autora sitúa los años de creación del libro entre las décadas de 1520 y 1530, entre las primeras campañas de Carlos V en Italia y el primer asedio a Viena del Imperio otomano (1529)²⁵. Sobre el citado autor, se lo reconoce bajo la firma H.G y G.H.²⁶ y vivió en Núremberg entre los años finales del siglo XV y 1560. Aunque la cronología no nos permite sacar conclusiones exactas, esta coincidencia, unida a la enorme semejanza en la estructura e imágenes entre ambos libros, nos lleva a pensar en algún tipo de relación entre ambos artistas. Es más, Amman cuenta con una potentísima producción posterior en torno al tópico de la milicia, donde se observa una continuidad de las imágenes desde los grabados de Guldenmund²⁷.

Siguiendo con la estructura material de la obra, nos encontramos ante un libro de gran tamaño, cuyo soporte de escritura es el papel. Los folios, de 32 centímetros de alto, han sido doblados una vez por la mitad, lo que se denomina *bifolio*. La filigrana que aparece al inicio de la obra –tres círculos superpuestos coronados por una cruz– nos lleva a afirmar que el origen del papel es italiano,

23. Estos datos los conocemos gracias al registro del catálogo de la BNE, que nos ofrece con precisión la información sobre la portada

24. U. RUBLACK, *op. cit.*, pp. 146-149.

25. Museo Boijmans: <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstenaars/26797/hans-guldenmund> (consultado el 1 de febrero de 2022).

26. O. STOLBERG-WERNIGERODE, *Neue deutsche Biographie*, Bd.: 7, Grassauer - Hartmann, Berlin, 1966, p. 3030. <https://daten.digital-sammlungen.de/0001/bsb00016325/images/index.html?seite=317> (consultado el 1 de febrero de 2022).

27. Véase por ejemplo la panoplia militar que realiza para De Bry y que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España:

<http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Jost+Amman&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=8>, o el tondo militar que se guarda en los fondos del Museo Boijmans de Róterdam <https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/124245/tondo-met-staande-soldaten-en-aanvoerder-te-paard-een-zwitserse-soldaat-landsknecht-met-vaandel-in-de-centrale-cirkel>

dado que su diseño se corresponde con lo estipulado para los fabricantes de papel del norte de Italia²⁸. Si bien en su mayor parte se trata de un libro de naturaleza xilográfica –hecho mediante grabados de página entera en cuños de madera–, en origen habría incluido seis páginas iniciales con la dedicatoria, las razones de edición y la firma del autor principal, Hans Weigel, de las cuales en este caso solo se conservan dos, que han sido colocadas al final²⁹. El estilo de la monografía es la letra gótica, muy usada en el ámbito germano. El tratamiento plástico de las xilografías coloreadas, que además aparecen solo en el recto de la hoja, suma un extra a la obra, que como sabemos también se dejó en blanco y negro, lo que suponemos lógicamente la haría más barata.

Atendiendo a la conservación del libro, hay que destacar su buen estado, aunque ha recibido algunos tratamientos. La Biblioteca Nacional de España nos ha facilitado algunas notas de las actuaciones sobre el mismo en el que se señala que el problema más acuciante eran las hojas afectadas por el verdigris y las roturas en el margen inferior de muchas de las hojas. También se observan los parches antiguos que se han ido colocando y que en dichas actuaciones no fueron quitados al comprobar que estaban bien adheridos, por lo que la intervención ha consistido en reforzar las zonas del verdigris y las grietas más dañadas con dos tipos de papeles japoneses con gramajes de unos 9 g y de 3,75 g, empleando como adhesivo el hidroxipropil metilcelulosa. Además, en febrero de 2020 se reintegraron las estampas 9, 11, 12, 13 y 57 que habían sido recortadas para tres exposiciones³⁰.

Respecto a la estructura formal la obra se corresponde con el momento de mayor difusión y expansión del libro en Europa, y esto es visible en sus elementos constitutivos. Antes de la portada encontramos la imagen del emperador, que ha sido colocada o intencionalmente o de manera posterior, a pesar de que este no es su orden si nos fijamos en la numeración de las páginas³¹. Centrándonos en la portada, esta pertenece a la denominada etapa de consolidación, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en la que vemos cómo nos ofrece datos sobre título y temática, autores, lugar de impresión y/o edición de la obra y año. Es muy importante señalar aquí que, al contrario de lo que se viene diciendo, la portada es una *portada grabada*, y no un *frontispicio*, ya que se considera frontispicio a la estructura que aparece antes de la portada y que con-

28. Véase el Catálogo de Filigranas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/mostrar-fabricantes-papel.php?id=tres-circulos-superpuestos> (consultado el 1 de febrero de 2022).

29. Estos datos los sabemos gracias al ejemplar de la BNF, *op. cit.*

30. C. HUIDOBRO SALAS, *Durero y la edad de oro del grabado alemán: (s. XV-XVI)*, Madrid, Electa España, Biblioteca Nacional, 1997, p. 90. Exposición: *Trajes en papel: grabados de indumentaria vasca: siglos XVI-XIX*, Bilbao, Museo Vasco, 1 jun.-5 sept. 2004, p. 42. Exposición: *De la geometría a los respuntes: tratados, manuales y sistemas de corte y confección en la BNE*, 2015, p. 4.

31. La xilografía correspondiente al emperador inicia la secuencia de imágenes, y esto lo vemos observando la numeración que aparece abajo a la derecha, con caracteres alfabéticos; [a] y que continúa en las figuras siguientes [aii, aiii, b, bii...].

tiene el título de la obra, y justo inmediatamente después contiene la portada con todos los datos específicos³².

Teniendo en cuenta, pues, todos sus elementos, vemos como el *Trachtenbuch* de Amman-Weigel si bien no fue una gran empresa editorial, dado que no tuvo una gran difusión (probablemente debido al alto coste), ni se reeditó, es, tal y como adelantamos, un excelente ejemplo de la cultura material de la segunda mitad del siglo XVI. Además, ciertamente, tras la edición de este *Trachtenbuch* se disparó la producción de libros de trajes, que verá una aceleración hasta la primera década del siglo XVII³³.

Partamos de un análisis cuantitativo de las representaciones del libro para poder profundizar en cuestiones cualitativas tales como la prelación social y geográfica en la ordenación de las representaciones, así como de las actividades que realizan en las mismas y como son proyectadas; o el propio peso que conceden a cada uno de los territorios en lo que no deja de ser una clasificación estereotipada de las gentes del mundo, que a través del vestido y la *disciplina corporis* pretende codificar según un orden establecido, como ya se ha dicho, aspectos de clase, género, raza, etnia o religión.

SOBRE LAS REPRESENTACIONES DEL *TRACHTENBUCH* DE JOST AMMAN Y HAN WEIGEL

Como hemos mencionado anteriormente, la Biblioteca Nacional de España cuenta con dos volúmenes diferenciados del *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel. Hemos decidido analizar el volumen de los grabados iluminados a mano. Dicha obra cuenta con 219 estampas correspondientes a representaciones de las gentes de los cuatro continentes: Europa, América, Asia y África. Además, hay dos caras de folio más con unas instrucciones de presentación del libro, que en otros ejemplares como el de la Biblioteca Nacional de Francia aparecen al comienzo.

Las estampas que representan estas gentes y su hábito aparecen correlativamente en numeración romana desde el I al CCXIX, en lo que, en principio, corresponde a una jerarquización espacial, de género y clase, como iremos desglosando. Faltan dos de ellas, la XCIII correspondiente al «Nobilis Burgundus» y la CX al «Nobilis Anglus». Sin contabilizar estas, el libro contiene en sus 217 láminas a 252 personas³⁴, distribuidas de la siguiente forma: 192 láminas con

32. Para el análisis material y formal nos hemos guiado por el manual de M. J. PEDRAZA, Y. CLEMENTE y F. de los REYES, *El libro antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003.

33. Para una visión detallada véase R. GARCÍA HARO, «[Des]Cubrirse...».

34. Nos remitimos a la definición de persona que realiza I. J. de ASSO Y DEL RÍO, *Instituciones del derecho civil de Castilla*, Madrid, Imprenta de Andrés de Sotos, 1786, L.L., Tit. 1. Véase también H. F. CORRAL TALCIANI, «El concepto jurídico de persona. Una propuesta de reconstrucción unitaria», *Revista chilena de derecho*, 17, 2, 1990, pp. 301-321.

una persona (88,48 %); 17 con dos personas (7,83 %), 7 con tres personas (3,23 %) y 1 con cinco personas (0,46 %). Los datos muestran como, al igual que en los otros libros de trajes, son predominantes las representaciones individuales.

Proponemos su estudio a partir de cinco ítems: sexo y edad, estado, clase, trabajo-actividad y geografía. Somos conscientes que estas categorías interseccionan entre sí y cuentan diferentes subgrupos –juventud, familia, estamentos o diferentes geografías dentro de un territorio como ocurre en la península ibérica–, pero nos permiten hacer un ejercicio de síntesis que nos proporcione un primer balance de este documento visual.

Comenzando por el sexo y la edad, contabilizamos 79 varones (31,35 %), 161 mujeres (63,89 %) y 12 niños: 7 varones (2,78 %) y 5 mujeres (1,98 %). Por tanto, el 66,67 % de representaciones corresponden a féminas, pues las mujeres representan la moralidad de un determinado territorio, y según el vestido se medirá de forma negativa o positiva el espacio geográfico. Este es el motivo de que en los libros de trajes aparezcan más mujeres que varones, con la excepción del de Cesar Vecellio o los que muestran la indumentaria de militares o de eclesiásticos. Asimismo, el género, utilizado como categoría analítica, nos permite observar las diferencias que se proyectan y reproducen entre los sexos y las relaciones significativas de poder a través de la organización social de las geografías representadas. Además, siguiendo a Joan W. Scott, el género nos permitirá ir más allá del hogar y la familia, para vislumbrar los significados del poder económico, político y social. Nos referimos a esa identidad subjetiva que se relaciona con los símbolos culturales, los conceptos normativos y las instituciones³⁵.

En los libros de trajes aparecen pocos niños (4,76 % de todas las personas)³⁶. La infancia no se presenta como algo importante, más que cuando los niños llevan a cabo algún tipo de acción o refuerzan la identidad masculina o femenina. Por ejemplo, los niños representan la continuidad de la vida en el mundo. La historiografía, hasta la fecha, no se ha ocupado del estudio de la infancia en los libros de trajes que nos parece una problemática a abordar, aunque aquí no podamos, ya que nos desviaría de nuestros objetivos, pero algunos resultados de investigación están en vías de publicación.

La juventud es otro de los aspectos que se representan en el libro. La juventud se mide de forma biológica desde la edad fértil (establecida en los manuales de conducta en 12 años mujeres y 14 años varones). En este libro apare-

35. J. W. SCOTT, «Gender: A Useful Category for Historical Analysis», *American Historical Review*, 91, 1986, pp. 1053-1075.

36. Sobre la infancia véase el punto «II.3. Vestido y gestualidad: infancia, traje y educación en la Edad Moderna», en I. LASMARÍAS PONZ, *Cada uno en su traje. Vida cotidiana y prácticas indumentarias en Aragón en la Edad Moderna*, Tesis Doctoral inédita, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 1025-1096. Aunque centra su estudio en la cultura material, nos ofrece una panorámica especialmente entre los límites de entre la infancia, la juventud y la adolescencia en la Edad Moderna.

cen un mayor porcentaje de figuras femeninas jóvenes como por ejemplo la XL «Nobilis Foemina Misnensis iuvenis» o la LXXXV «Mulier iuvenis brabantica».

No obstante, podemos pensar que la edad, en cierta forma, además de hablarnos del curso de la vida, de la importancia de la fertilidad y la creación de la institución familiar, también está aparejada al cargo y estatus. Así, gobernantes o matronas aparecen representados en un estado de madurez. Muestra de ello, sin ánimo de ser exhaustivos, son el XXXIII «Senator lipsensis vel alius autoritatis praecipuae», el CXIII «Senator Genvensis», o las matronas como la XXV «Honesta Matrona Augustana in Suevia» o la XXXV «Misnensis matrona ex ciuibus». Sin embargo, la madurez también se representa en el libro de otras formas como, por ejemplo, las mujeres de las láminas XXLV «Mulier Aetatis propectae in Bohemia» o la LVI «Foemina Mediocris Conditionis Dantiscana». También en los hombres: XLVIII «Bohemus senex».

Atendiendo a los estados secular y eclesiástico, tan solo el 2,3 % corresponde a estos últimos, en concreto las láminas III «Electoris Ecclesiastici habitus», CLVIII «Hispanus Sacerdos», CLXXXV «Patriarcha Christianorum Graecorum Constantinopolitani», CLXXXVI «Graecus Sacerdos» y CLXXXIX «Pontifex Maximus Turcarum». En todos ellos se refuerza la teoría de la edad aparejada al cargo, pues todos son representados con avanzada edad, mostrando la experiencia.

En el libro aparecen representados el estado honesto o de virginidad femenina, es decir, la doncellez, especialmente este último asociado a la juventud, aunque no necesariamente³⁷. Así, son 15 láminas en las que se anota la honestidad de la mujer y de un varón, aunque la del varón se relaciona a su oficio de mercader (lámina XXXII «Mercator vel civis honestus Misnensis») y la de la mujer a su conducta. En cuanto a la virginidad (en término de doncella), son 24 las láminas en las que aparece, desde la virgen vestida de novia en Núremberg (lámina XI «Virgo Sposam comitans: quarom duae funt»), hasta la virgen africana (lámina CLXXVII «Virgo Afra»).

La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna viene establecida por normas de conducta impuesta que harán que el cuerpo se cubra de determinada manera. No obstante, el cuerpo de mujer también se deja ver en este libro de trajes, en concreto en tres láminas, todas ellas representando a las mujeres como sujeto fronterizo no solo de la geografía, sino de la moral y la tradición: la CLXVIII «Mauritana in domestico vestitu Betica siue Granatensis» y la CCIX «Turcica Mulier in balneis»³⁸.

37. Se discuten estas categorías en M. M. BIRRIEL SALCEDO, «Mujeres y género en el Catastro de Ensenada», en M. M. BIRRIEL SALCEDO y M. MARÍN SÁNCHEZ (coords.), *Problematizar el Catastro*, Granada, Comares, 2022.

38. Margarita M. Birriel Salcedo introduce el concepto fronteras sociales, entendido como la concreción retórica del discurso hegemónico patriarcal para gestionar las relaciones sociales y la corrección intrínseca del modelo preceptuado de feminidad. Las situaciones de frontera dibujan la aparición de sujetos fronterizos en un territorio fronterizo como nunca dejó de ser el reino de

Continuando con el estado civil, además de la boda de Núremberg, podemos encontrar la representación de la viudez, en concreto la CXXXIX «Vidua Senensis in Hetruria» y la CLXXVIII «Mulier vidua Afra». Dos formas muy diferentes de representar la viudez, de la sobriedad en los colores marrón oscuro y la cubierta blanca de la viuda de Siena al color de la viuda africana. Otro ejemplo es la viuda de Italia, vestida de luto con rosario en la mano (lámina CXXVIII).

Si atendemos a la clase, la primera afirmación que nos presenta el libro es el papel cardinal que el emperador juega en estos libros de trajes de influencia germana. De hecho, ocupa la más alta jerarquía en el libro, siendo representado el primero con los ornamentos propios del Imperio. De igual forma, le seguirán los príncipes y electores, la nobleza, los patricios y los campesinos, en una jerarquía que se repite en casi todos los territorios, a excepción de la península ibérica, y que se desdibuja conforme nos vamos alejando de Núremberg. De ahí que haya mucha más variedad en la clasificación del mundo occidental que en el de la barbarie, el de más allá de las fronteras conocidas, donde se reduce a dos clases: gobernantes-súbditos / ricos-pobres. Por tanto, tenemos un primer indicador de clase que es el estamento, representado en primer lugar por el emperador en la lámina I «Ornatus Imperatoris Romanorum» y el rey de Romanos en la II «Ornatus Regis Romanorum»; seguido de los electores en las láminas III «Electoris ecclesiastici habitus», IIII «Electoris politici habitus», V «Habitus Principis Germanici», y VI «Nobilis audicud apud germanicos Principes Agens».

En confrontación directa con este poder estaría el poder turco, cuya clase dominante debe ser representada, ya que es el gran enemigo del Mediterráneo, el que gana guerras. En consecuencia, habrá que representarlo como igual y no como inferior, pues si no estaríamos defenestrando nuestro propio poder territorial. Así, el turco ocupa las últimas láminas del libro, incluso posteriormente a América y África y que cuenta también con el sultán turco en las láminas CLXXXVI «Imperator turcicus equo vectus», en la que se representa a lomos de un caballo y portando en la indumentaria una espada, y la CLXXXVIII «Imperator sive sultnus Turcarum», en el que se representa con el atuendo de emperador portando un estilizado cetro en la mano derecha. Además, la imagen del turco como enemigo del Mediterráneo queda patente en las láminas que representan diferentes soldados armados como CXCII «Custodes Corporis Sagitta in Turcici Imperatoris», donde aparece un soldado custodiando la espada, flechas y arco, o entre otras la CXCIII «Miles Praetorianus siue lanizarus», donde aparece un pretoriano con un arcabuz, espada y en la mano izquierda una cuerda en movimiento.

Granada. En M. M. BIRRIEL SALCEDO. *En la frontera: las Moriscas del reino de Granada*, Conferencia, Granada, Palacio de la Madraza, 24 de mayo de 2019. Véase también de la misma autora, «Las mujeres guardianas de la tradición», en M. B. VILLAR GARCÍA (coord.), *Vidas y recursos de mujeres durante el Antiguo Régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 13-26; y «Las moriscas del reino de Granada. Repensando el conflicto étnico religioso desde el género», en C. MARTÍNEZ SHAW (coord.), *Una vida dedicada a la universidad. Estudios en homenaje al profesor José Manuel de Bernardo Ares*, Córdoba, Ediciones Universidad de Córdoba, 2019, pp. 151-170.

Otro indicador de clase será la riqueza-pobreza. La pobreza se representa como institución que se atribuye a la ruralidad, pues estamos en un momento en el que las ciudades son los espacios más importantes del imaginario de quienes hacen los libros, por lo que la ciudad-campo se representa de forma enfrentada. Un argumento que ya desarrolló Eugenia Paulicelli, que señalaba a la ciudad como centro de los libros de trajes y al ámbito rural como su periferia³⁹. También Rublack en sus geografías morales afirma que los sujetos que aparecen en las áreas urbanas son de una moralidad más loable que aquellos que aparecen en las áreas rurales⁴⁰. En este libro encontramos los patricios urbanos enfrentados en cierta forma a las gentes rurales, representados incluso con las ropas rotas, como el caso de la lámina CV «Rusticus in Gallia», en la que el campesino está con el calzado roto dejando ver el dedo del pie.

Es complejo observar diferentes oficios en las láminas más allá de constatar que la rúbrica del oficio contribuye a definir y clasificar al sujeto descrito, puesto que no muestra el trabajo en sí mismo. No obstante, por nuestro interés investigador en el trabajo de las mujeres, no nos resistimos, aunque sea de forma esquemática, a dejar constancia de los oficios que representan las imágenes. Veamos algunos ejemplos.

- a) Referido al comercio encontramos a la esposa de un mercader en actitud negociante (lámina XX «Mercatotis uxor domi inter merces suas versans»); esta expresión de esposa la coloca socialmente y la hace representativa de una clase, aunque ella no parece el sujeto activo. No obstante, recordemos que precisamente es el comercio una de las actividades donde con mayor claridad en la Edad Moderna se evidencia el trabajo familiar como forma predominante de trabajo.
- b) En cuanto a las labores del campo, las mujeres aparecen representadas transportando la cosecha o los propios animales. La LXV «Rustica Sive Hortulana Argentoratensis» porta una cesta en una mano y en la otra un nabo, también llamado rábano blanco; la LXXII «Foemina Franco-niae Orientalis quando in sorum it» camina con un gran cesto a la espalda; y la CVI «Rustica Mulier Gallia» aparece en actitud similar a las predecesoras, portando verdura en una cesta y en la otra, aves. Estas campesinas existen solo en relación con la ciudad, ya que no se presentan trabajando en el campo o el corral sino en una de las tareas principales que muchas mujeres del campo realizaron en la Edad Moderna, transportar al mercado citadino el producto de su trabajo, fenómeno largamente recogido en la pintura de los siglos XVI y XVII.

39. E. PAULICELLI, *From Sprezzatura to Satire. Writing fashion in Early Modern Italy*, Farnham, Ashgate, 2014.

40. U. RUBLACK, *op. cit.*, pp. 146-149.

- c) A partir del término *ancilla* que encabeza varias láminas comprobamos el registro de criadas⁴¹, aunque esta no es la única manera en que aparecen en el libro. Las denominadas *ancilla* (criada, sierva, esclava, etc.) poco se diferencian de las campesinas, pues se representan realizando actividades de transporte de comestibles y agua, como el caso de la LIX «*Ancilla Dantiscana*», que aparece como aguadora portando dos cestas colgadas al hombro por una vara; la LXXXIII «*Ancilla Coloniensis*», que porta una cesta en su brazo izquierdo y un pequeño cántaro en el derecho; y la CVII «*Ancilla Gallica Sive Flandrica*», de nuevo, aparece trabajando en lo que parece que es la compra. Ahora bien, pensamos que también son criadas (o dependientes), pues su indumentaria, gestualidad corpórea y espacialidad las representa como personajes subordinados en aquellas láminas con dos figuras femeninas que expone el binomio ama-sierva, la LXXVIII «*Foemina Francofurtensis ad moenum*», donde aparece una sirvienta llevando la compra del mercado en cestas por las que sobresale verdura. Camina tras la señora. Llevan una indumentaria diferenciada entre ambas. De igual forma, la XCI «*Honestia Foemina Hollanda*» representa a dos mujeres en la misma posición y actitud que la anteriormente referida de Frankfurt.
- d) La prostitución también se representa en dos láminas: la CXLI «*Curtisana sive meretrix romana*» y la CCXII «*Turcicum scortum*». Cortesanas y prostitutas siempre tienen un lugar en estos libros de trajes bajo la excusa del discurso moralizante pero que sirve para transgredir límites en la representación o bien para reforzar el papel de los cuerpos femeninos en el mantenimiento del orden social.

Finalmente atenderemos a la jerarquización territorial del libro, que, en este caso, como ya hemos dicho, se construye en espacios concéntricos a partir del epicentro donde se localiza el autor, que además se va a entender como moralmente superior.

En primer lugar, la Germania: podemos establecer una primera parte de 91 láminas correspondientes a Centroeuropa o el Sacro Imperio Germánico. Se organizan siguiendo una prelación de poder: en primer lugar, el emperador y los electores y príncipes. Posteriormente aparecen las representaciones de la ciudad de Núremberg, desde la boda hasta la sirvienta doméstica. A continuación, cinco representaciones de mujeres de la región de Silesia, y los representantes de Leipzig, Meissen, Bohemia y Sajonia.

En segundo lugar, se representan a las gentes de los Países Bajos, en concreto de la ciudad de Gante (5); de Tirol en Austria (1); de Suecia (2); de Es-

41. Una corta referencia a la etimología de ancilar: L. CAMPANELLA, «Evolución en la representación del cuerpo ancilar femenino: reflexiones en torno a tres "levers"», en P. NANU y P. GARCÍA CALVENTE (eds.), O. URSACHE (coord. editorial), *Este es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina*, Turku, University of Turku, 2017.

trasburgo en Francia (3); de Suiza (3) y de la región de Alsacia (Francia), 2. De nuevo el libro nos lleva a las regiones fronterizas de Alemania: Frankfurt (2), el Rin (1), Heidelberg (1) Westfalia (1), Aquisgrán (1), Colonia (5) o Mittelburg (1), entre las que también se mezclan representaciones de Francia Oriental (1) y de Países Bajos como Frandes o Brabante.

Galia: abren las 15 láminas de los atuendos comunes en la Galia el presidente del parlamento de París para finalizar, de nuevo, con el medio rural y la sirvienta.

Inglaterra: solo aparece en 3 láminas representando un joven inglés, una noble virgen y una mujer noble.

Italia: comienza señalando en el título la variedad de guías de estilo que hay para los varones y mujeres italianas. A lo largo de sus 38 láminas se podrán observar, entre otros, personajes de Venecia, Génova, Ferrara, Parma, Verona, Padua, Rávena, Bolonia, Pisa, Florencia, Siena, Roma o Nápoles. Se ordenan de más cercanía al Sacro Imperio a menos, siguiendo una clasificación geográfica y dentro de la misma, como en los casos anteriores, aparecerán primero los gobernantes, nobles, patricios, campesinos y sirvientes, y entre ellos, primero los varones y posteriormente las mujeres.

Hispania: con un total de 15 estampas seguirá una jerarquía que mezcla geografía y clase, comenzando por el modelo de varón hispano y el prefecto o ministro, para seguir desde Cantabria hasta el reino de Granada.

Las naciones extranjeras: el propio libro establece a partir de Hungría que va a presentar a las naciones extranjeras. Corresponden a esta parte 49 láminas, y aunque pareciera que se organizan siguiendo un orden geográfico, primero Hungría, Rusia Polonia, Persia, siguiendo el mismo principio de cercanía al Sacro Imperio del que venimos hablando, no es así. Pasamos de los sujetos fronterizos del reino de Granada a viajar hacia lo más desconocido: África y América, antes de situar al final del libro al enemigo turco. Asimismo, es la parte más racial y étnica del libro, con negras o gitanas.

En definitiva, la importancia de la jerarquía se crea a través de tres elementos: la geografía, la clase y el cuerpo.

LAS MUJERES DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

Del *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz a las imágenes antropomorfas que acompañan a las vistas de ciudades del *Civitates Orbis Terrarum*⁴², hemos encontrado una especial predilección por la diversidad social de la península ibé-

42. R. RUIZ ÁLVAREZ, *Andalucía y sus gentes en el Civitates Orbis Terrarum (1572-1617)*, Trabajo Fin de Máster inédito, Granada, Universidad de Granada, 2011; *Mirar al Morisco: planteamientos, propuestas y reflexiones sobre el imaginario morisco en la Edad Moderna*, Trabajo Fin de Máster inédito, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad Pablo de Olavide, 2013.

rica en las fuentes de naturaleza cartográfica. En los libros de trajes, un acercamiento preciso nos otorga un esquema representativo que, saliendo del orden que se fija en aquellas imágenes pertenecientes a otros lugares en los que las representaciones se centran en la estratificación social y en la expresión de una potente clase urbana, para la península ibérica el esquema deriva a una necesidad de establecer un fuerte componente rural además de exótico o de alteridad, ya que se muestran de forma muy marcada las diferencias territoriales y étnico-religiosas. Cualquiera que haya puesto su mirada, aunque sea brevemente, sobre algunos de estos libros ha podido caer en la cuenta de cómo las mujeres del norte de España con sus enormes *burukoas*, las hispanas rurales con sus tocados de ala ancha o las moriscas del reino de Granada suponen el grueso de la identidad femenina. A esto, en ocasiones, se une la gallega o la portuguesa, dependiendo de la cronología en la que se haya realizado el libro. Este hecho nos ha llevado a determinar a la Península Ibérica como un espacio de frontera entre Europa, el Mediterráneo y el continente americano, dentro de esa especie de cosmos que se configura al interno de los libros de trajes. Y no solo es observable como una frontera en el sentido territorial sino cultural, algo que es palpable de manera más directa en el reino de Granada. Pero antes de continuar la discusión teórica, veamos en profundidad las imágenes que vamos a trabajar.

Corresponden a lo que el autor denomina Hispania un total de 15 estampas, 5 se refieren a varones, 9 a mujeres y una contiene una mujer y un varón. En cuanto a los varones, encontramos el hispano como modelo masculino normativo (lámina CL); el secretario real (lámina CLI); un plebeyo en su hábito cotidiano (lámina CLIII); un sacerdote español (lámina CLVIII); el joven cántabro, en la composición que muestra a una pareja cántabra antes de contraer matrimonio (lámina CLV), y el campesino cántabro (lámina CLVI).

Respecto a las mujeres, encontramos a la mujer hispánica (lámina CLII); la joven cántabra, que aparece acompañada del joven cántabro, al cual ya se ha hecho referencia (lámina CLV); la campesina hispana (CLVII); la mujer cántabra (CLVIII); la plebeya española (lámina CLIX); la barragana del sacerdote (CLX); la hispana en el mercado (CLXI); la campesina hispana (CLXII); la morisca de Granada (CLXIII) y la morisca en casa (CLXIII).

Centrándonos en estas, vamos a focalizar nuestro análisis inicial atendiendo, en primer lugar, a la genealogía de la imagen. Es decir, al proceso de copia, cambio de significado y estandarización, tanto de manera anterior como posterior, haciendo referencia a distintos códigos y libros de trajes, que serán: el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz (1529), las planchas de Eneas Vico, Ferdinando Bertelli, *Omnium fere Gentium nostrae aetatis habitus* (1563), Jean Bellère & Ioannis Sluperi *Omnium Fere Gentium nostraeque aetatis nationum Habitus et Effigies* (1572), Abraham Brüyn, *Omnium Pene Europae, Asiae, Africae, atque Americae* (1581), Jean Jacques Boissard, *Habitus variarum orbis gentium* (1581), y Bartolomeo Grassi, *De i veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo, intagliati in rame* (1585). En segundo lugar atenderemos a la transcripción y traducción del

texto que apoya la imagen⁴³; y, en tercer lugar, a la propia representación, es decir, al vestido y la indumentaria, y sus significados.

LA MUJER HISPÁNICA

Podríamos aventurarnos a definir esta imagen como el prototipo de representación femenina de la península ibérica. Esta hipótesis tiene su justificación en un análisis comparado de cuatro fuentes en las que aparece situándose en diferentes geografías del territorio peninsular. Christoph Weiditz la sitúa como “mujer rica de Barcelona” y “mujer de Valladolid”. Abraham Bruyn, la clasifica como esposa de un mercader valenciano en España; Jean-Jacques Boissard la sitúa en Nápoles, territorio de la Monarquía Hispánica, y Bartolomeo Grassi la sitúa en Jerez de la Frontera. El texto versa lo siguiente:

“152 Ein Weib aus Hispanien
Die Weiber in Hispanien / in solcher Kleidung einhergehen.
Und ist bei ihnen ein schöner Tracht / bei uns da wäre es gar verachtet”.
“Una mujer de España
Las mujeres en España van así vestidas.
Y aunque para ellas sea un traje bonito, nosotros lo desdeñaríamos”.

En el texto se puede leer una intencionalidad clara de establecer una fuerte distinción cultural. Por otro lado, refuerza la idea de que la representación es la de la mujer hispana por excelencia, ubicada en diferentes territorios de la monarquía. Vemos de una manera concisa cómo el vestido marca la moralidad, en este caso, inferior con respecto a la germana.

Va vestida con un traje de manto y saya hasta los tobillos. El manto deja ver la mano derecha y parte de la saya, muy popular en la época, y calzada con chapines. Está coronada con un sombrero de ala redondeada (existen distintas variantes de este gorro). El traje de manto y saya es el modelo por antonomasia de las mujeres españolas. Los colores muestran cierta riqueza, siendo la cubierta manto de dos capas, exterior negro e interior verde, y el vestido en diferentes tonos de rosa y azul. Las facciones del rostro se iluminan con el blanco y el mismo rosa del vestido. El negro es el color de la sobriedad, por lo que las mujeres en el exterior no muestran el vestido, sino que se tapan⁴⁴.

43. Agradecemos a la profesora de la Universidad de Granada, Dra. Karin Vilar Sánchez y al doctor Juan Antonio Vilar Sánchez el habernos facilitado la transcripción y traducción de los textos para este trabajo.

44. María del Cristo González Marrero define a la saya como “vestido confeccionado a manera de túnica con una abertura por el cuello para dejar pasar la cabeza” (p. 72), al chapín como “zapato cuya suela de corcho podía tener una gran altura y solía decorarse ricamente. Su invención se atribuye a la moda española que la moda europea copió durante el siglo XVI” (p. 68). M. C. GONZÁLEZ MARRERO, «Tejidos, vestidos y modas: El gusto por lo extranjero en la casa



Figura 1. Jost Amman & Hans Weigel. CLII. *Mulier hispanica*. ©BNE.

El hecho de cubrirse supone un derecho reservado a las mujeres honestas y cristianas, por lo que esta actitud, y la ausencia de crítica al respecto, denota que se trata de una mujer de cierto estatus. Por ello, aunque en la descripción de su apariencia, el texto sitúa a esta mujer en un nivel de inferioridad,

y en la corte de Isabel la Católica», en M. C. GONZÁLEZ MARRERO, M. MANCINI, G. Á. FRANCO RUBIO, J. A. MIRANDA ENCARNACIÓN y J. M. GUTIÉRREZ FERNÁNDEZ-BARJA (coords.), *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 15-74. El traje de manto y saya será exportado a América, haciéndose muy popular en las representaciones visuales y en la literatura de viajes. Destaca por ejemplo la figura de la “tapada limeña”. Igualmente, en la península, este tipo de vestimenta se mantendrá en algunas zonas del sur, como el caso de las tapadas o cobijadas (variante del traje de manto y saya) y en el traje regional canario. Véase A. BAENA ZAPATERO, *Mujeres novohispanas e identidad criolla* (s. XVI y XVII), Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2008. I. SECO, «‘Por tu capricho te pusiste el manto’. Las cobijadas de Vejer en el Museo del Traje», en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Ministerio de Cultura y Deporte [en línea] <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:d822b4fc-a1c7-4358-be92-26f43513895c/cobijadas-ireneseco.pdf> (consultado el 1 de febrero de 2021). A. QUONDAM, *Tutti i colori del Nero. Moda e cultura nell’Italia del Cinquecento*, Vicenza, Colla Editore, 2007.

es moralmente aceptada, ya que su cuerpo se adapta a la regla de san Pablo. Observamos pues la trasposición de la *disciplina corporis*, pues esta mujer responde al modelo de mujer hispana, aunque siempre partiendo de una otredad territorial que demarca el propio libro. Ello determina que aparezca la primera del resto de mujeres, porque es la que responde al modelo normativo. Es más, no se le atribuye ninguna acción en el momento de la representación, lo cual también es simbólico, pues de nuevo delimita una diferencia de clase, ya que se presupone que estas mujeres pueden permitirse no llevar a cabo labores del hogar u oficios manuales. Es más, deben ocupar su lugar como matronas⁴⁵.

IVVENIS ET VIRGO PISCAIENSIS SIUE CANTABRICA⁴⁶

Para esta imagen se parte de los modelos representativos que aparecen en el *Trachtenbuch* de Weiditz (ff. 131-132). En Weiditz, solo vemos la referencia al estado civil en lo que respecta a la joven, que es descrita como doncella, y él, por el contrario, es descrito como joven jornalero. Con lo cual vemos como el oficio es parte de la identidad masculina, sin embargo, la identidad femenina siempre aparece ligada al estadio biológico y al estado civil. El texto versa lo siguiente:

“155 Eine Jungfrau und junger Gesell aus Vizcaya
Junge Gesellen und Jungfrauen eben / die noch außer dem Ehestand leben.
Gehen daher in solcher Tracht / wenn sie treiben Hoffart und Pracht”.

“Una moza y un mozo de Vizcaya
Los mozos y las mozas que aún no se han casado
van vestidos de esta forma cuando se pavonean”.

Vemos que en este caso sí se decide especificar que son jóvenes que aún no se han casado, que se visten de este modo cuando salen a pavonearse o “pelear la pava”. Respecto a la unión de ambos elementos, tanto en la imagen como en el texto, podemos referirnos a una necesidad de reforzar una institución tan importante como es el matrimonio. Durante la soltería, el noviazgo se establece entre personas de distinto sexo, por lo que nos movemos dentro del modelo legítimo de unión heterosexual.

45. Sobre los usos de elementos suntuarios para cubrir el cuerpo femenino y su relación con la Regla de San Pablo véase M. G. MUZZARELLI, *A capo coperto. Storie di donne e di veli*, Bolonia, Il Mulino, 2018.

46. Según Casado Soto, cuando encontramos la denominación piscaiensis (que se ha venido traduciendo como Vizcaya), no se trata literalmente de dicho lugar, sino de la franja cantábrica oriental. En J. L. CASADO SOTO, *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 2000, p. 65. Por otro lado, Lasmariás Ponz se refiere a las representaciones de los cántabros como “fantasiosas”, contradiciendo a Carmen Bernis Madrazo que atribuye su singularidad al aislamiento geográfico. En I. LASMARIÁS PONZ, *op. cit.*, pp. 213-216; y C. BERNIS MADRAZO, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1962, pp. 49-51.



Figura 2. Jost Amman & Hans Weigel. CLV. *Iuvenis et virgo piscaiensis siue Cantabrica.* ©BNE.

Respecto a su apariencia, es muy importante destacar la juventud y los colores vivos entre los que están el naranja o el azul, aunque estos son muy relativos. Centrándonos en la joven moza, vemos que lleva una falda, de la cual sobresale la faldilla, una camisa, un delantal largo y una toquilla, basados en el modelo de Weiditz. Sin embargo, lo que más destaca es el hecho de que gran parte de la cabeza aparezca rapada. Siguiendo a Amaya Medina, este tipo de “tocado” fue documentado por Laurent Vital en su viaje a la península, y servía para clasificar a las mujeres según su estado civil. Las muchachas solteras del País Vasco y Cantabria se afeitaban la cabeza de modo que solo dejaban algunos mechones o partes cubiertas de pelo, y eran denominadas “mozas en pelo”⁴⁷.

47. A. MEDINA, «El tocado corniforme femenino en la Baja Edad Media», *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4, 2021, pp. 215-244. DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>.

HISPANA RÚSTICA

La estampa CLVII corresponde a una figura femenina posiblemente del norte peninsular, como así se puede concluir tras analizar su genealogía. Esta imagen se copia directamente del libro de trajes de Ferdinando Bertelli, quien a su vez se inspira en los modelos correspondientes a la cornisa cantábrica que aparecen en las láminas de Eneas Vico, aunque, en este caso, no sean exactamente iguales⁴⁸.

“157 Eine hispanische Bäuerin
 In Spanien ein Bauernweib / trägt solche Kleidung an ihrem Leib.
 Wenn sie kommt von dem Land herein / und dünkt sich wohl gezieret fein”.

“Una campesina española
 En España una campesina suele vestirse con este tipo de ropa,
 cuando viene del campo y pretende vestirse finamente”.



Figura 3. Jost Amman & Hans Weigel. CLVII.
Hispana rustica. ©BNE.

48. Las estampas de Vico se localizan en R. S. FIELD, *The Illustrated Bartsch 30. Italian masters of the sixteenth Century. Enea Vico*, volumen 15.

En cuanto a su vestimenta, reconocemos como elemento más característico el tocado o *burukoa*, que en este caso no es de gran altura ni terminación en punta, dado que se trata de una campesina que viene del campo. Sin embargo, el propio texto nos indica que es un atuendo especial, y no el utilizado en las labores propias del campesinado. Es importante destacar el posicionamiento de esta mujer como campesina y la ruralidad que acompaña a su indumentaria. Los zapatos son simples, y el vestido considerablemente más corto, lo que muestra una evidente distinción de clase. No obstante, llama la atención en el texto que no es el traje de labor sino de calle, de ahí que no aparezca con elementos del campo como sí lo hace en otras láminas.

MULIER PISCAIENSIS SIUE CANTABRA

La estampa CLVIII corresponde con la mujer de Vizcaya, una imagen que especialmente ha contribuido a la difusión del estereotipo de las mujeres de la cornisa cantábrica en los libros de trajes. De hecho, cuenta con una rica genealogía. Está copiada directamente del Weiditz. Esto se refleja en la vestimenta que es exactamente igual, y tenemos imágenes de naturaleza similar en las planchas del Vico.

“158 Ein Weib in Vizcaya
Auf solche Weis die Weiber gehn / am Feiertag in Vizcaya.
Und ist bei ihnen eine schöne Tracht / bei uns würden sie für seltsam geachtet”.
“Una mujer en Vizcaya
Así se visten las mujeres en los días de fiesta en Vizcaya.
Lo que para ellas es un traje bonito sería entre nosotros una vestimenta extraña”.

Respecto a su indumentaria, lo que más destaca es el tocado. Un *burukoa* que en este caso es corniforme, lo cual quiere decir que nos encontramos ante una mujer de cierto estatus social⁴⁹. De hecho, la propia descripción nos indica que estamos ante un traje significativo de los días festivos, aquel que se pone para aparentar.

En cuanto al vestido, vemos como el tocado continúa en una pieza de tela que podríamos reconocer como una especie de capuz que deja solo visible el rostro, que por sus facciones corresponde a una mujer de edad madura. Lleva las enaguas, la falda, un delantal y la camisa. De nuevo el texto hace referencia a que nos encontramos ante una indumentaria extraña, categorizando aquello que es normal y qué no, pues no se corresponde al canon de vestimenta del cual parten los autores de la obra.

49. A. MEDINA, *op. cit.*



Figura 4. Jost Amman & Hans Weigel. CLVIII. *Mulier piscaiensis siue Cantabria*. ©BNE.

HISPANA MULIER PLEBEIA

Respecto a la estampa CLIX, la imagen aparece por primera vez en el libro de Bertelli, citada como “mujer hispana”, sin embargo, también la observamos como “mujer de Compostela” en el de Bellere-Slupperi antes de ser reproducida en el *Trachtenbuch* de Amman y Weigel. Como en el Bertelli, aquí la mujer es reconocida como “hispana”, pero se añade la acepción de “plebeya”.

“159 Also gehen die gemeinen Weiber in Hispanien

In Spanien die schlechten Frauen / lassen sich in solcher Kleidung schauen.
Haben hohe Schuh / ein breiten Hut / der ist für Hitz und Regen gut”.

“Así van las mujeres plebeyas en España.

En España las mujeres de las clases bajas se dejan ver con esta ropa.

Llevan zapatos altos y anchos sombreros que sirven para protegerse del sol y de la lluvia”.

Respecto a la indumentaria, nuevamente observamos en esta mujer el traje de manto y saya, que se diferencia en color y en el sombrero, el cual según destaca el autor y se observa en la imagen es considerablemente más ancho. Sin embargo, el apelativo plebeia da pie a una interpretación muy amplia, pues en este caso no se especifica si nos situamos en la ciudad o en el campo. Lo más lógico sería pensar que nos enfrentamos a una mujer del ambiente urbano, ya que esta indumentaria no es la más común de las áreas rurales.



Figura 5. Jost Amman & Hans Weigel. CLIX. *Hispana mulier plebeia*. ©BNE.

SACERDOTIS HISPANICI CONCUBINAE VESTITUS

La estampa corresponde con el número CLX, representando una mujer con un niño. La imagen aparece por primera vez en las láminas de Weiditz y es definida como una “mujer castellana camino a la Iglesia”, y posteriormente

es copiada por Fernando Bertelli, que la define como “mujer hispana”, pero ninguno se refiere a ella como barragana. Esto solo sucede en este libro de trajes⁵⁰.

“160 Also gehen die hispanischen Priester Weiber gekleidet.
In Spanien eines Priesters Weib / ist also Kleid an ihrem Leib.
Wenn sie geht in ihrer Andacht / und achtet sich keiner anderen Tracht”.

“Así van vestidas las beatas españolas.
En España las beatas llevan este tipo de vestidos,
cuando van a sus rezos u oraciones y no se pondrían otro tipo de vestido”.



Figura 6. Jost Amman & Hans Weigel. CLX. *Sacerdotis hispanici concubinae vestitus*. ©BNE.

50. Israel Lasmarías Ponz pone como “ejemplo paradigmático” de los errores en la copia de grabados de Weidiz este caso, con las siguientes palabras: “A no ser que obrase alguna mala intención por su parte, Jost Amman no podía haber dado un sentido más diferente del grabado original de Weiditz”. En I. LASMARIAS PONZ, *op. cit.*, p. 213.

El título nos habla de que se trata de una concubina, específicamente de la concubina del sacerdote, con lo cual esta mujer pierde su independencia para mostrarse como una posesión masculina. Sin embargo, en el texto se la describe como beata. La descripción se esfuerza por simplificar o generalizar que todas las beatas van así a misa. Podemos observar pues la discrepancia entre el título y la propia descripción, que incluso puede tratarse de una ironía, en un sentido despectivo.

En cuanto a la indumentaria, esta mujer lleva un traje de manto y saya, en el que, sin embargo, el manto es considerablemente más corto, además de llevarlo completamente abierto, dejando ver un prominente escote sobre el que podemos reconocer un rosario, en el que se distingue perfectamente una cruz. Del mismo modo lleva otro rosario en la mano, símbolo del rezo, como se especifica en el texto. Por último, hay que destacar el calzado, que en este caso se trata nuevamente de unos chapines de gran riqueza. Su cuerpo se descubre, se abre a la mirada, con lo cual pierde la posibilidad de intimidad alguna.

Acompañando a esta mujer aparece un niño que aparentemente cumple las funciones de un criado, lo que nos muestra que además esta mujer es de estatus. Esta composición es idéntica a la que aparece en la lámina del sacerdote español en esta misma obra (estampa CLIII).

MULIER HISPANA IN FORUM PROGREDIERE

Esta imagen (CLXI) aparece por primera vez en el libro de trajes de Fernando Bertelli como "hispana", y de manera posterior en el de Bellere-Slupperi como "Rústica de España", es decir, como campesina.

"161 Also gehen sie zum Markt in Hispanien.

Drinnen in Hispanier Land / tragen die Weiber solch Gewand.

Wann sie gehn den Markt hinein / Speis und anderes zu kaufen ein".

"Así van al mercado las españolas.

En el interior de España llevan las mujeres este tipo de vestido cuando van al mercado a comprar comida y otras cosas".

Sin embargo, aquí se la presenta como una mujer hispana que va al mercado. No da información explícita sobre la clase social, sin embargo, su indumentaria sí que se corresponde con la labor que lleva a cabo, pues porta un cesto en el que se dejan ver lo que parece una hoja de parra, así como un fruto en la otra mano. Respecto al vestido, este es mucho más sencillo, y lo que más destaca es el gran tocado de ala ancha, que la distingue perfectamente de aquellas mujeres del norte peninsular, como bien refuerza el texto, situándola en el interior de la península. Los pendientes son otro elemento destacable, ya que son una pieza suntuaria que no suele ser común en estas imágenes.



Figura 7. Jost Amman & Hans Weigel. CLXI. *Mulier hispana in forum progrediens*. ©BNE.

RUSTICA MULIER HISPANICA

Esta imagen aparece por primera vez en las láminas de Eneas Vico, que la define como “hispana” y es copiada directamente por Fernando Bertelli, quien la denomina como “hispana rústica”. Posteriormente también aparece en el libro de Bellere-Slupperi, que la sitúa simplemente como “hispana”.

“162 Eine spanische Bäuerin
 Die Bäuerinnen in Hispanien / in solcher Kleidung einhergehn.
 Und ist bei ihnen eine schöne Zier / trotz einem, der da spotte ihr”.
 “Una campesina española
 Las campesinas en España suelen llevar este tipo de vestido.
 Para ellas es un vestido decoroso, aunque alguno se mofe de ellas”.

Tanto el título de la imagen como el texto definen a una campesina española. Se repite el tono despectivo que sitúa a estas mujeres en un régimen de

inferioridad respecto a su indumentaria. En ella destaca lo que parece un tipo de *burukoa* cubierto por una especie tela de distinto color, atada con un lazo. Igualmente destacan elementos como el delantal o la toquilla. La simplicidad del calzado muestra su clase social.



Figura 8. Jost Amman & Hans Weigel. CLXII. *Rustica mulier hispanica*. ©BNE.

MAURITANA IN BETICA SIVE GRANATENSI REGNO

Esta imagen aparece en las láminas de Weiditz y parece ser el modelo del que parte este libro de trajes. Representa la imagen más significativa de las mujeres moriscas.

“163 Eine Mohrin im Königreich Granada in ihrer Tracht
Also gehn die Morisken Frauen / wenn sie sich einem Mann vertrauen.
Auf der Gassen alle zugleich / in Granada dem Königreich”.



Figura 9. Jost Amman & Hans Weigel. CLXIII. *Mauritana in Baetica siue Granatensis regno* ©BNE.

“Una morisca en su vestido típico en el reino de Granada
Así se visten las moriscas cuando tienen un compromiso con un hombre.
En las calles del reino de Granada van todas igualmente vestidas”.

En este caso, el título sitúa a esta mujer en el reino de Granada, pero refuerza su exterioridad al denominarla mauritana, es decir, mora. Es la mora de Granada, reforzando la calidad de frontera del propio reino de Granada. Esta adjetivación nos habla del imaginario, de la creación de la frontera subjetiva, una frontera entre la barbarie y la civilización. No obstante, en 1577 los moriscos ya habían sido expulsados del reino de Granada y distribuidos por diferentes territorios de la corona de Castilla. Se estaba construyendo un discurso para justificar la expulsión, al que, sin duda, contribuyen estas representaciones al crear una identidad única reduciendo su imagen a “uno”; una identidad que sabemos que no es cierta, pues como el propio Bernard Vincent explica “cada in-

dividuo tiene varias identidades y los moriscos no son una excepción”, y alerta de que “el principal problema, consecuencia de las variedades de la alteridad, consiste en definir las identidades compartidas por colectivos importantes”⁵¹.

El texto hace alusión a la cubierta del cuerpo de las mujeres moriscas en presencia de los varones, así como para salir a la calle. Esta pieza suntuaria, sobradamente conocida, que servía para cubrir el cuerpo, se denomina almalafa. Debajo de esta almalafa color granate brillante puede reconocerse el velo verde sobre la cabeza, la marlota o camisa larga, también verde y las calzas o *trabaqs* naranjas.

Sobre la almalafa hemos de insistir en el debate que abre la Pragmática Sanción de 1567, en la que se prohibía explícitamente el uso de prendas moriscas, y se hace alusión a la almalafa y al hecho de que las mujeres moriscas no se cubran en la calle. Si atendemos a la cuestión religiosa, ya hemos referido cómo la regla de san Pablo estipula que las mujeres han de cubrirse la cabeza, mostrando así su lugar por debajo del varón. Sin embargo, esta es un atavío que en la península se reserva a las cristianoviejas, aunque sea de manera contradictoria. Esto supone una suerte de violencia explícita, ya que la prohibición de cubrirse refleja el estado de inferioridad respecto a las moriscas. Al fin y al cabo, la cubierta del cuerpo ofrece un anonimato que no les estará permitido⁵².

Por último, queremos destacar el tono de piel de esta mujer morisca, que aquí está muy oscurecida y la racializa remarcando su africanidad⁵³.

MAURITANA IN DOMESTICO VESTITU BETICA SIUE GRANATENSIS

Al igual que en la lámina anterior, la figura se toma de Christoph Weiditz, quien documentó en su viaje a Granada multitud de imágenes sobre la comunidad morisca, realizando numerosas labores y en diversos escenarios. En lo que atañe a las mujeres moriscas se tipifica la imagen que la pinta en el acto de

-
51. B. VINCENT, «Paseos por los estudios moriscos», en M. M. BIRRIEL SALCEDO y R. RUIZ ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 30. L. BERNABÉ PONS, «¿Es el otro uno mismo? Algunas reflexiones sobre la identidad de los moriscos», en B. FRANCO LLOPIS, B. POMARA SAVERINO, M. LOMAS CORTÉS y B. RUIZ BEJARANO (eds.), *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, Valencia, Universitat de València, 2016; B. FRANCO LLOPIS y F. J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO, *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Madrid, Cátedra, 2019; y J. IRIGOYEN GARCÍA, *Moros vestidos como moros*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2019.
 52. Sobre el velo: J. DONÉZAR DÍEZ DE ULZURRUN y L. SANTOLAYA HEREDERO, «Una cuestión de política interna en el reinado de Felipe IV: si las mujeres deben llevar velo o no», *Espacio, tiempo y forma, H.ª Moderna*, 1995, pp. 133-153; L. R. BASS y A. WUNDER, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima», *Hispanic Review*, 2009, pp. 97-144; M. G. MUZZARELLI, *Il velo in area mediterranea fra storia e simbolo*, Bolonia, Il Mulino, 2014.
 53. Véase: B. VINCENT, «Cual era el aspecto físico de los moriscos», en *Andalucía en la edad moderna: economía y sociedad*, Granada, Diputación, 1985, pp. 303-313.

hilar, eso sí, en el ámbito doméstico. Ahora bien, nuestros autores toman la decisión de representarla con la camisa abierta, dejando su pecho al descubierto, cosa que no hace Weiditz. Esta representación se puede relacionar con las acuarelas que aparecen en el código *Album* de Christoph Von Sternsee⁵⁴. Posteriormente, este modelo de mujer morisca con la camisa abierta se hace habitual, y lo vemos en el libro de Bartolomeo Grassi, Pietro Bertelli, e incluso en el *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1617).



Figura 10. Jost Amman & Hans Weigel. CLXIII. *Mauritana in domestico vestitu Baetica siue Granatensis.* ©BNE.

54. Las que conocemos gracias a los estudios de Katherine Bond, quien documenta esta imagen en su trabajo, por eso no lo hemos contemplado como parte de nuestra genealogía para el resto de imágenes, ya que no hemos tenido acceso a él de manera completa, pues solo conocemos algunas láminas sueltas. K. BOND, *op. cit.*, p. 546.

“164 Eine Mohrin aus Granada
Im Königreich Granada / wie denn Mohrin sind allda.
Wo sie in ihrem Haus umgehn / tragen sie einen Rock und spinnen”.

“Una morisca de Granada
En el reino de Granada donde están todas las moriscas,
cuando están en sus casas llevan un manto e hilan”.

En este caso, el texto sitúa a todas las mujeres moriscas en el reino de Granada, afirmación que sin duda sabemos que no es cierta. Primero porque a estas alturas los moriscos ya habían sido expulsados del reino de Granada, además la comunidad morisca está presente en otros territorios de la corona, incluso anteriormente. Vemos a una morisca que aparece en el ámbito doméstico, cuya indumentaria se compone, de cabeza a pies, por el rodete o pieza que rodea la cabeza y la *sabaniyya* o velo –que forman el tocado–, la camisa, abierta y dejando ver el pecho de la mujer, los zaragüelles o polainas, y los *trabaqs* o calzas. Va descalza. El hecho de que esta mujer aparezca semidesnuda nos ofrece un análisis hacia dos vertientes. El primero es aquel que nos lleva a la ausencia de intimidad y a la imposibilidad de un pudor femenino, como en el caso de la barragana. Otro, que habla de una mujer que se abre a la sexualidad, como símbolo de lascivia. Se refuerza así la imagen de la morisca como Eva, la mujer-otra, que nos ha contado Margarita M. Birriel⁵⁵.

Sin embargo, el hilado contribuye al establecimiento de una feminidad indisoluble, pues esta es una actividad restringida a las mujeres, que tiene una fortísima carga simbólica. Una actividad que se entiende inherente a las mujeres, a la que se ofrece poco valor, y que las homogeneiza como grupo sexual. En este sentido, el huso y la rueca son un símbolo de violencia patriarcal.

Está acompañada de una niña pequeña que también está vestida a la morisca. Una imagen que también aparece en las acuarelas de Weiditz, y que se incluye en esta composición.

CONCLUSIONES

La indumentaria cumple un papel fundamental en la constitución de los sujetos y en su inserción-resistencia a la cultura dominante. Su estudio, cada día más imprescindible, permite abordar aspectos múltiples de las sociedades modernas tanto simbólicos como materiales, tanto las de identidades locales como las de áreas lingüísticas y políticas reconocibles, sin olvidar los marcadores de clase o género; todo ayuda a clasificar y colocar en la casilla correspondiente a propios y extraños, a poderosos y humildes, a mujeres y varones, etc. En ese marco que hemos explicado en vestirse y diferenciarse, emerge como

55. M. M. BIRRIEL SALCEDO, *En la frontera...*

fuerza fundamental el libro de trajes, artefacto útil para producir y reproducir el orden social, y también para redefinir y acomodar las geografías morales no solo en cuanto a los mundos en exploración, sino también al interior de Europa.

Tras haber analizado de manera pormenorizada cada imagen del *Trachtenbuch* de Amman-Weigel, observamos que no solo la península ibérica aparece como un territorio de frontera, sino incluso dentro de las propias imágenes se establece una jerarquía muy marcada en las cuales en primer lugar tenemos ciertos modelos femeninos aceptables, y otros que resultan extremadamente extravagantes para quienes describen a estas mujeres. Pero incluso dentro de esta franja de lo extravagante hay sendas diferencias en lo que respecta al modelo norte-sur, pues el reino de Granada, representado por las mujeres moriscas, supone un sur de sures, la frontera de lo exótico, el lugar donde confluyen distintos elementos culturales y que provoca una grieta en la necesidad de homogeneidad social.

Esto no solo tiene una correlación norte-sur en su estado de superioridad moral y territorial, sino que también viene a reforzar la idea de otros estudios que han situado a las mujeres moriscas como sujetos fronterizos, en tanto que políticamente el reino de Granada continúa siendo un territorio conflictivo en el que se acaba de expulsar a los moriscos tras la guerra de las Alpujarras y se procede a la repoblación de las tierras en una empresa que ocupó a la monarquía y a sus súbditos durante décadas. Con todo, no deja de ser llamativo que estando España en el cenit de su poder político y con una vida urbana destacada (Sevilla era ya una ciudad inmensa) este *Trachtenbuch* la retrate como rural, rústica, y de moral discutible. ¿Una afirmación de la Alemania reformada frente al gran poder católico?

Si observamos la apariencia de las mujeres moriscas, su estado como herederas de la cultura árabe es evidente, hasta el punto de que son quienes salvaguardan la identidad de su comunidad a través de sus cuerpos, modelo mediante el cual se establece el componente étnico-religioso. Sin embargo, las mujeres moriscas serán igualmente racializadas, con un marcador tan importante como va a ser el color de la piel, así como la deslocalización, que las sitúa en el norte de África. Este hecho es muy importante, ya que nos permite observar una doble violencia epistémica, pues si por un lado se delimita la identidad mediante un marcador racial, por el otro se la saca de su lugar, y se la expone como un elemento extraño fuera de todo orden⁵⁶.

56. Las diferencias entre los términos etnia y raza no han llevado a un consenso bien definido en la actualidad, ya que, si bien el primero se ha relacionado con lo cultural y religioso, y el segundo con el elemento fenotípico, la realidad es que, durante la Edad Media y Moderna, ambas concepciones se entendían bajo el término casta/calidad, ya que ambos componentes, religión y fenotipo, serán indisolubles, aunque como sabemos ambas cuestiones se corresponden a construcciones culturales. En último término todo es racialidad, es decir, la exclusión social de un grupo humano que presenta características diferentes. Aun así, aquí hemos mantenido el componente étnico dado que este término ha estado ligado a los estudios sobre migraciones forzadas y distinción religiosa, y no tan apegado al componente fenotípico. Para ampliar

En definitiva, el *Trachtenbuch de Amman-Weigel* nos permite profundizar en los parámetros de aprendizaje y comprensión de la realidad de un contexto en el que las féminas representan la moralidad del territorio, y a través del cuerpo y la indumentaria, se podrán evaluar marcadores como el género, la clase o la raza, y por tanto valorar el espacio geográfico.

RESUMEN

Los libros de trajes nacen en la Europa del siglo XVI como un género editorial en sí mismo que nos aporta un espacio de representación sociocultural y política de comienzos de la modernidad, en el que la indumentaria cumple un papel fundamental en la constitución de los sujetos. El objetivo de este trabajo de investigación es conocer el *Trachtenbuch* de Jost Amman y Hans Weigel en su propio contexto de creación para hacer un balance de sus representaciones, puestas al servicio de intereses sociopolíticos, económicos o religiosos; y estudiar las imágenes de los sujetos femeninos de la península ibérica, en un marco en el que vestirse y diferenciarse nos permitirá comprender cómo se produce y reproduce el orden social a través del cuerpo, la moral y el territorio.

Palabras clave: libro de trajes, género, geografías morales, *Disciplina corporis*, *Moriscas*, campesinas, Alemania, España, Renacimiento.

ABSTRACT

To wear and to differ: iberian women in Jost Amman and Hans Weigel's Trachtenbuch.

Renaissance costume books appeared in sixteenth-century Europe as new editorial genre, providing a space of sociocultural and political representation in Early Modern period, in which clothing plays a fundamental role in the constitution of subjects. The aim of this research work is to know the *Trachtenbuch* by Jost Amman and Hans Weigel in its own context of creation in order to take stock of its representations, placed at the service of socio-political, economic or religious interests; and to study the images of the female subjects of the Iberian Peninsula, in a framework in which dressing and differentiation will allow us to understand how the social order is produced and reproduced through the body, morality and territoriality.

Keywords: Costume Book, Gender, Moral geography, *Disciplina corporis*, *Moriscas*, Peasant women, Germany, Spain, Renaissance.

sobre estas cuestiones véanse C. STALLAERT, *Etnogénesis y etnicidad: una aproximación histórico-antropológica al casticismo*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1998; S. HALL, *El triángulo funesto: raza, etnia, nación*, Madrid, Traficantes de sueños, 2020; y S. ALMENARA, «Entendiendo las migraciones forzadas a través de los estudios diaspóricos. Un análisis con perspectiva de género», *Astrolabio: revista internacional de filosofía*, 19, 2017, pp. 298-306. Véase también: B. FRANCO LLOPIS y F. J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO, *op. cit.* (especialmente el capítulo primero).