

LA APARIENCIA DE LAS INFANTAS ISABEL CLARA EUGENIA Y CATALINA MICAELA: EXPRESIÓN DE PODER, VIRTUD Y ELEGANCIA

María Albaladejo Martínez
Universidad de Murcia

Ciertamente la apariencia se ha constituido como uno de los instrumentos más importantes del hombre para expresar su identidad, aquello que mientras lo hace, único y diferente le permite sentirse parte de la sociedad en la que vive en incluso dueño del mundo que le rodea.

El vestido, el ornato y los ademanes contribuyen a forjar la imagen de un individuo y, a la vez, son capaces de reflejar de manera más veraz sus estados de ánimo, su personalidad, su estatus y su cultura. También lo son de transformar su apariencia según unos propósitos e intenciones.

En todos los ámbitos, pero especialmente en lo que se refiere a la esfera pública y política la necesidad de sentirse admirado y respetado crece y a ello se puede unir el temor de perder los logros y privilegios alcanzados. Tal vez nunca podrá saberse quién, qué o cómo fue lo que llevó al hombre a darse cuenta de que la apariencia podía llevarlo a combatir ese miedo, pero lo que sí es cierto, es que desde antaño, la apariencia ha sido el instrumento más eficaz para sentirse aceptado y valorado.

En una sociedad estamental como la que tuvo lugar en la Edad Moderna, la imagen de la Monarquía era uno de los pilares en donde sustentar el poder de la Casa de Austria, la dinastía reinante de aquella época, por lo que las pragmáticas y las leyes en contra del excesivo lujo se iban sucediendo, aunque con escasos resultados, para evitar que el vulgo pudiera equipararse a las clases altas y a y, así, contribuir a esclarecer el orden social establecido.

Consciente del poder de la imagen para transmitir los principios éticos que toda institución debe plasmar para no ser juzgada de una manera impropia y lacerante, la Corona se rodeaba de todo aquello considerado un símbolo de su estatus y resaltaba sus cualidades humanas y sus aptitudes para ejercer su gobierno, especialmente cuando las circunstancias políticas podían no ser favorables.

Por este motivo, la imagen de las hijas del rey cumplía una función esencial, enaltecer su figura y los valores de la monarquía. Sus modales, vestidos y adornos, además de mostrar su categoría y riqueza, también debían de contribuir a hacerlas más bellas, puesto que la belleza además podía favorecer un enlace matrimonial entre los herederos de las distintas potencias. Para ello existían unas normas conocidas como protocolo, las cuales le dictaban a la realeza cómo vestir y comportarse.

El protocolo de la monarquía española seguía los dictámenes de la etiqueta borgoñona. Ésta fue adoptada por la casa de Austria a finales del siglo XV y, en España, se introdujo el 15 de agosto de 1548 por orden del emperador Carlos V para atemperar el excesivo carácter sobrio y austero de la corte española (Lisón, 1991).

Desde entonces, el lujo y la pompa se adueñaron con más ímpetu de la monarquía hispana y, también, la rigidez y el distanciamiento crecieron respecto a otros Estados en donde el ambiente era más tolerante y familiar.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, las únicas hijas de Felipe II e Isabel de Valois, fueron las primeras infantas criadas bajo sus dictámenes. Según este contaban con numerosas personas a su servicio, entre ellas un amplio séquito de meninas y damas que siempre las acompañaban y se encargaban de que las infantas aprendiesen las normas de la etiqueta y las pusiesen en práctica (Amenzúa, 1949).

Isabel Clara Eugenia, infanta de España y archiduquesa de los Países Bajos, nació el 12 de agosto de 1566 en la casa del bosque de Segovia y, su hermana Catalina Micaela, infanta de España y duquesa de Saboya, el 8 de octubre de 1567 en el alcázar de Madrid (Amenzúa, 1949).

Ambas contaron con unos privilegios inusuales hasta ese momento. Felipe II influenciado por sus viajes de juventud destinados a conocer los territorios bajo su gobierno y por los consejos de Catalina de Médicis, madre de Isabel de Valois y abuela de las pequeñas, se preocupó por dotar a sus hijas de una cultura y una educación dignas de su condición (AA. VV. 1998).

Conforme a ello, las infantas sabían leer, escribir, hablar idiomas como el francés, el portugués, el latín y el italiano y otras materias como pintura, música y bordado; artes que, según se pensaba, contribuían a forjar un carácter femenino, refinado y prudente, uno de los dones principales de la conducta de las damas de la corte (Amenzúa, 1949).

Como se muestra en sus cartas, Felipe II sentía un gran amor por sus hijas y, desde bien temprano, cuidó todos los aspectos de su existencia, incluido el de la apariencia y el vestido (Bouza, 1988).

Según esto, las infantas contaban, desde su infancia, con una vestimenta oficial y con aditamentos cuyo lujo y ostentación las dotaba de una majestuosidad y elegancia extremas.

Ésta se componía de varias prendas interiores y exteriores que hacían de él un atuendo con mucho empaque. Las prendas interiores eran la camisa, el jubón interior, el *faldellín* o *manteo*, *las medias*, *el cartón de pecho* y *el verdugado*; estos dos últimos, artilugios característicos de la segunda mitad del siglo XVI (Laver, 2006).

El verdugado, una moda de origen español, consistía en una falda de aros de mimbre o verdugos forrados de vasta tela. Éste se utilizaba para dar al vestido su característica forma acampanada y, junto al cartón de pecho, otra estructura de hierro o madera que se utilizaba para dar lisura al torso, la mujer obtenía una silueta geométrica con forma de dos triángulos invertidos (Boucher, 1965).

Ambas prendas resultaban muy difíciles e incómodas de llevar por lo que, aunque excepcionalmente fueron llevadas fuera de la corte, eran un signo de distinción social ya que sólo las damas de alta alcurnia podían llevar este tipo de atuendos que limitaba tanto sus movimientos.

Respecto a las prendas exteriores, podían ser de dos tipos: un vestido entero con cola que recibía el nombre de *saya* o un vestido formado por un *cuerpo* o *jubón* y una *basquiña* o *falda* (Laver, 2006).

La saya solía vestirse con mangas de punta y el cuerpo y la basquiña con mangas redondas (Sousa, 2007). Ambas se pueden apreciar en numerosos retratos de Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela pintados por los pintores Alonso Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola.

La razón se debió al hallazgo en Centroamérica del palo de Campeche. Una planta de la que se obtenía este nuevo tinte que llamó mucho la atención por su tonalidad intensa y brillante.

Aunque los monarcas españoles vistieron de negro desde finales del siglo XV, esta moda no alcanzó verdadera profusión hasta mediados del siglo XVI. En aquel entonces, el colorido flamenco y la diversidad de influencias que inspiraban el traje español, en época de Carlos V, fueron desapareciendo. Los responsables fueron los numerosos conflictos político-religiosos que llevaron a España a replegarse en contra de las influencias extranjeras y a la defensa ferviente del catolicismo (Cosgrave, 2005).

Además de proporcionar una apariencia regia y elegante, que daba idea de hasta donde llegaba el poder de la Casa de Austria, el negro se adaptaba muy bien a los

principios de austeridad y decoro que pregonaba la Contrarreforma, de ahí, que jugase un papel tan importante en el atavío de la corte a partir de esta época (Laver, 2006).

También cabe destacar en estos retratos la ausencia de escote, un cambio muy notable respecto a la centuria anterior en donde éste era muy pronunciado y con distintas formas.

Diversos motivos dieron lugar a su desaparición. En primer lugar por las doctrinas religiosas que se extendieron a raíz de la Contrarreforma a favor del recato y la discreción y, en segundo lugar, por la aparición de una nueva moda: la *lechuguilla*.

La lechuguilla era un cuello de encaje que recibía ese nombre por su forma rizada y su similitud con las hojas de lechuga. Aunque su origen se sitúa en el Sur de América esta moda se introdujo en Europa a través de Flandes y desde allí se extendió a Inglaterra y España (Kusche, 2005).

Los indígenas lo utilizaban con un sentido práctico (Boucher, 1965), proteger sus vestidos del aceite de sus cabellos, mientras que en Europa era un elemento decorativo y un signo de categoría y distinción social.

El encaje, el material utilizado para su confección, era un tejido muy costoso que requería un gran poder adquisitivo, especialmente, cuándo estos cuellos comenzaron a adquirir un gran tamaño gracias a la utilización del almidón y a una estructura metálica llamada *rebato* (Sousa, 2007).

Hacia los años treinta, cuando comenzó a observarse por primera vez este tipo de cuello en la indumentaria masculina, la lechuguilla era una pequeña banda de encaje colocado por encima de la camisa (Bernis, 1960). De igual modo apareció en el vestido femenino en los años cuarenta pero, conforme fue avanzando la centuria, adquirió proporciones desmesuradas y otorgó una gran rigidez a aquellos que la vestían dando esa conocida fama a los españoles de arrogantes (Laver, 2006)

Lo cierto es que su tamaño, la riqueza del material y su blancura lo convirtieron en un símbolo de hidalguía y por ello fue una moda que arraigó notablemente en el traje cortesano español hasta que, en 1623, la Junta de Reформación de modas y costumbres prohibió su uso (Sempere, 1788).

Las infantas lo muestran en todos sus retratos y en ellos se puede apreciar su evolución. En el retrato que Alonso Sánchez Coello realiza por primera vez a *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* se observa como la lechuguilla está aún por desarrollar mientras que en retratos posteriores como se aprecia su total evolución.

Como la lechuguilla, otros aditamentos del traje subrayaban las virtudes de las hijas de Felipe II y hacían de ellas modelos e iconos de elegancias para todas las mujeres de la época.

Durante el siglo XVI y principios del siglo XVII la influencia de las infantas y demás miembros de la familia real española en materias como moda y costumbres fue notoria. Su protagonismo político y económico, gracias a los numerosos territorios que le proporcionó la llegada al poder de la dinastía de Habsburgo, su riqueza y sus conquistas bélicas, fueron factores que favorecieron su supremacía en todos los ámbitos (AA.VV. 2007).

La expectación que provocaba su imagen y su valía propició que la realeza pusiera un especial énfasis en todo aquello que podía seguir demostrando que su opulencia y poder se mantenían intactos, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI, cuando España ve peligrar su hegemonía en el resto de Europa.

Desde entonces, el gusto por lo exquisito, lo exótico y lo fastuoso empieza a ser más evidente en los retratos de este siglo llamado de oro. En la representación de las damas de la corte es donde se observan más esos detalles. En ellos se muestra la aparición de todo tipo de complementos que por la riqueza de sus materiales demostraban la categoría social del personaje y sus virtudes humanas. Tapices, muebles, abanicos, pañuelos, guantes, mascotas, joyas y paisajes eran esos elementos que configuraban la imagen ideal de la monarquía.

En el retrato de *Isabel Clara Eugenia junto a Magdalena Ruiz* aparecen varios de esos aspectos. Los tejidos le confieren a esta infanta una gran majestuosidad (AA. VV. 2005). El brocatel, que cae del dosel de fondo, configura el marco ideal para representar esta escena cortesana y la seda de su vestido, engalanada con brocados, galones y pasamanerías de oro, le confiere una imagen ilustre y refinada. Asimismo la presencia de la enana le aporta distinción y, en contraposición con la fealdad de esta criatura, se realzan su belleza, sus virtudes y sus dotes de mando que quedan de manifiesto con ese gesto, delicado y cariñoso de posar la mano sobre su cabeza (AA. VV. 1999).

Formando parte del traje y completando su significación, aparecían las joyas. Además de su función decorativa, las joyas tenían una función claramente política, desvelar el bienestar económico de la monarquía y reivindicar los derechos en este caso de las infantas a acceder a los privilegios de su rango, mostrando, en algunas ocasiones, la efigie de uno de sus antepasados para hacer reconocible su linaje, como ocurre en el retrato anteriormente mencionado en el que *Isabel Clara Eugenia junto a Magdalena*

Ruiz aparece sujetando en su mano un camafeo con la imagen de Felipe II (AA.VV. 1999). A pesar de que algunos historiadores han puesto de manifiesto que podría ser un añadido posterior, todo parece indicar que el camafeo formó parte desde un principio de la imagen original. Según los departamentos de restauración y documentación del Museo Nacional del Prado, a los que les agradezco la información prestada, en las radiografías del cuadro se puede observar cómo se reservó, desde un primer momento, el espacio para pintar esta joya.

Lo mismo sucedía con los paisajes que servían de fondo a estas pinturas. En el retrato realizado por Jean Brueghel el Viejo y Rubens a *Isabel Clara Eugenia* en 1615 aparece inserta una vista del palacio de Mariemont que fue la residencia de María de Hungría, la anterior archiduquesa de los Países Bajos (AA. VV. 1999).

También cabe decir que este tipo de accesorios indicaban que la monarquía se preocupaba y estaba al tanto de todas las modas.

Una de las más llamativas fue la del abanico. Éste tenía su origen en Oriente. Los religiosos portugueses lo introdujeron en su país y fue Juana de Austria quien, tras su matrimonio con Juan Manuel de Portugal, trajo esta moda a España (AA.VV. 1999).

Los samuráis y caudillos japoneses habitualmente sostenían un abanico en su mano derecha como símbolo de su alta posición, autoridad y poder, por lo que comenzaron a importarse abanicos de China, Japón y las islas Ryukyu para imitar esta moda que pronto se extendió a todas las cortes europeas (Tejeda, 2007).

Isabel Clara Eugenia, a quien le gustaban mucho los objetos exóticos, aparece en numerosas ocasiones con uno de ellos (Llanos, 1928). En el retrato que hace de esta infanta Juan Pantoja de la Cruz en 1599, *Isabel Clara Eugenia* porta un abanico cerrado en su mano derecha y éste a su vez se apoya en una mesa que no deja de ser una demostración de sus derechos y privilegios.

En la representación de estas infantas comienzan a observarse una mayor riqueza que en otros retratos de sus predecesoras. Ello pudo deberse quizás a la necesidad, a partir del reinado de Felipe II, de reforzar la imagen de la monarquía española ante el resto de potencias ávidas en quitarles su supremacía, los problemas de religión en sus territorios flamencos y los conflictos de tipo económico que todo esto acarrea y que, finalmente, colocan a Francia a la cabeza de las modas en los años cuarenta del siglo XVII (Boucher, 1965).

En síntesis se puede decir que en un mundo dominado por la cultura de las apariencias los ademanes y el vestido eran elementos esenciales. Para las infantas su

imagen era fundamental porque, además de otorgarles el respeto y la admiración de sus súbditos, les daba la oportunidad en cierta manera de participar en la vida política y pública de palacio.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela fueron dos figuras que, además de contribuir al esplendor y majestuosidad de la monarquía española, ejercieron una gran influencia en la moda del momento. A través del vestido y la pose, las infantas mostraban como el poder de la corona se mantenía inquebrantable, haciendo gala de la virtud el poder y la elegancia propios de tan alto rango.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. 1909. *Retratos de mujeres célebres del Museo del Prado: Sesenta reproducciones de los mejores cuadros*, Madrid.
- AA. VV. 1919. *Retratos del Museo del Prado*, Madrid.
- AA. VV. 1952. *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid.
- AA. VV. 1998. *Felipe II. Un monarca y su época. La monarquía hispánica*, Madrid.
- AA. VV. 1999. *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*, Madrid.
- AA. VV. 2000a. *El mundo de Carlos V: de la España medieval al siglo de oro*. Madrid.
- AA. VV. 2000b. *España: los siglos de oro*. Barcelona.
- AA. VV. 2005. *El Quijote en sus trajes*. Madrid.
- AA. VV. 2006. *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*. Madrid.
- AA. VV. 2007. *Los siglos XVI y XVII. Política y sociedad*. Madrid.
- AA. VV. 2008. *El retrato del Renacimiento*. Madrid.
- AMENZÚA, A. 1949. *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*. Madrid.
- ANDERSON, M. 1979. *Hispanic Costume 1480-1530*. Nueva York.
- AZCUE, V. 2004. "El vestido en Don Quijote. Espejo o espejismo de una sociedad" en *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 24 v. pp. 23-28.
- BERNIS, C. 1959. "Modas españolas en el Renacimiento europeo". *Waffen-und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, pp. 94-110.
- BERNIS, C. 1960. "Modas españolas en el Renacimiento europeo". *Waffen-und Kostümkunde: Zeitschrift der Gesellschaft für Historische Waffen- und Kostümkunde*, pp. 27-40.
- BERNIS, C. 1962. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid.
- BERNIS, C. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid.
- BERNIS, C. 1982. "El vestido francés en la España de Felipe IV" en *Archivo de Arte Español*. N 218, 55. V, pp. 201-208.
- BERNIS, C. 1986. "La dama del armiño y la moda". *Archivo Español de Arte*. N 234, pp. 147-170.
- BERNIS, C. 1990. "La moda en la España de Felipe II" en AA. VV. *Alonso Sánchez Coello y el retrato de Corte de Felipe II*. Madrid, pp. 66-110.

- BERNIS, C. 1999. "El vestido y la moda" en AA. VV. *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid. pp. 153-174.
- BOUCHER, F. 1965. *Historia del vestido de occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona.
- BOUZA, F. 1988. *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid.
- BRAUN-RONSDORF, M. 1951. "The handkerchief" en *Ciba review*.
- CASTIGLIONE, B. 1873. *El Cortesano*. Traducción de Juan Boscán. Madrid.
- CHECA, F. 1989. "Felipe II en El Escorial: representación del poder real" en *Anales de Historia del Arte*, pp. 121-139
- CHECA, F. 1999. "Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco" *Figuras e imágenes del barroco: estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, pp. 49-66.
- COLOMER, J. 2003. *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid.
- COSGRAVE, B. 2005. *Historia de la moda desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona.
- GALLEGO, J: 1987. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid.
- GONZÁLEZ, J. 1998. *Apariencia y poder: la legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*. Jaén.
- GONZÁLEZ, R. 1991. "El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas" en *Criticón*. 53. pp. 71-96.
- HORCAJO, N. 1998. "Los colgantes renacentistas" en *Espacio, Tiempo y Forma*. 11, pp. 81-102.
- INFANTES, V. 1999. "La educación, el libro y la lectura" en *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid. pp. 5-50.
- JUNQUERA, P. 1966. "Retratos de niños en los palacios reales" en *Reales Sitios*. 10. pp. 27-32.
- KUSCHE, M. 2005. *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores. Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*. Madrid.
- LAVIER, J. 2006. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid.
- LISÓN, C. 1991. *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid.

- LLANOS, F. 1928. *Isabel Clara Eugenia. La Novia de Europa. Homenaje a la memoria de Felipe II*. Madrid.
- LÓPEZ, M. 1972. “Cinco Siglos de Modas. Libros y revistas de Palacio. Museo de trajes de Aranjuez” en *Reales Sitios*. 32. pp. 20-27.
- MÁRQUEZ DE LA PLATA, V. 2006. *Mujeres de acción en el Siglo de Oro*. Madrid.
- MOLINER, M. 1960. *Diccionario del uso de español*. Madrid.
- MONTOYA, M. 2001. *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad. Las referencias estéticas de la moda*. Granada.
- MONREAL, J. 1882. “Costumbres del siglo XVII. Las Damas al uso” en *La ilustración española y americana*. Nº .13. pp. 226- 227.
- NAVARRO DE PALENCIA, A. 1935. *A través de la Historia. La grandeza de Felipe II*. Madrid.
- NOEL, C. 2004. “La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800). *Manuscrits*. Madrid. 22. pp. 139-158.
- PÉREZ, I. 2004. “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad” en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie IV, Historia Moderna. 17, 20 pp. 103-116.
- PORTE DE LA, Y. 1980. “ Le signe vestimentaire“ en *L’Homme*. 20 v. pp. 109-142.
- PRIVAT, M. 2003. *Quand les princesses brodaient: broderie au petit point, 1570-1610*. París.
- PUERTA DE LA, R. 2001. “Los tratados del arte del vestido en la España Moderna” en *Archivo Español de Arte*. Madrid. 293, 74 v. pp. 45-66.
- REDONDO, A. 1990 “El cuidado del cuerpo de las personas reales: de los médicos a los cocineros” en AA. VV. *Le corps dans la societe espagnole des XVI et XVII siecles*. Paris. pp. 113-122.
- RÍO DEL, M. 2003. “De Madrid a: el ceremonial de las reinas españolas en la Corte ducal de Catalina Micaela de Saboya” en *Cuadernos de Historia Moderna*. pp. 97-122.
- RODRÍGUEZ, A. 1913. *Etiquetas de la Casa de Austria*. Madrid. pp. 73-75.
- SÁEZ, M. 1962. “la moda en la corte de Felipe II” en *Madrid en el siglo XVI-VII*. Madrid. pp. 5-18.
- SAXE, E. 1926. “A Spanish Dress”. *The Metropolitan Museum of Bulletin*. 1, 21 v. pp. 10-13.
- SEMPERE, J. 1788. *Historia del Luxo y de las Leyes Suntuarias de España*. Madrid.

- SERRERA, J. 1990. "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte" en AA. VV. *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. Madrid. pp. 37- 64.
- SOUSA, F. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid.
- TEJEDA, M. 2007. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*. Málaga.
- TORRE DE LA, E. 2000. "Los Austrias y el poder. La imagen en el siglo XVII" en *Historia y Comunicación Social*. 5. pp. 13-29.