

OCTUBRE

2009 **MODELO DEL MES**

Los modelos más representativos de la Exposición

ESTATUAS DE LOS III
MARQUESES DE OAXACA

Por Inmaculada Barriuso
SALA 8

Domingos a las 12:30 horas
Duración 30 minutos
Asistencia libre y gratuita




MUSEO DEL TRAJE

ESTATUAS SEPULCRALES DE DON FERNANDO CORTÉS Y DOÑA MENCÍA DE LA CERDA

El noble en su sepulcro

La costumbre de sepultar los restos del fiel cristiano en el interior de un templo y la colocación de un monumento funerario en su memoria ha conocido en España una larga tradición, y ha constituido una práctica habitual hasta finales del siglo XVIII. La acumulación de sepulturas en el interior del templo condujo a reservar los emplazamientos privilegiados para miembros del alto clero, fundadores y patronos del templo que habían costeado su construcción, pues se tenía la creencia de que si las oraciones aplicadas por la salvación de los difuntos se recitaban en proximidad al altar mayor, o a las tumbas de los santos, las plegarias aumentaban su eficacia. Era usual que la nobleza asumiera el patronato de la capilla mayor de un monasterio o una iglesia, en la que se colocaban los escudos de armas de la familia y donde se perpetuaba la memoria del linaje.

El sueño de la dama y el caballero. Sepulcro de los III Marqueses del Valle de Oaxaca

Don Fernando Cortés era nieto de Hernán Cortés, Gobernador y Capitán General de la Nueva España, quien recibió del emperador Carlos V el marquesado del Valle de Oaxaca, en 1529, por la conquista de dichas tierras, en el sur de México. Doña Mencía de la Cerda era hija de los II Condes de Chinchón. Fallecido el Marqués, doña Mencía accede al patronato de la capilla mayor del Convento de

Nuestra Señora de la Merced, de la villa de Madrid, en 1611. Fundado en 1564, constituyó uno de los lugares más emblemáticos de Madrid, pues en su interior se veneraba la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, traída desde Flandes por un soldado de Felipe II que la había salvado de una profanación. Llegó a convertirse en la tercera Virgen de mayor devoción



Figura 1- Retrato de Fernando Cortés, III Marqués del Valle de Oaxaca. Iconografía Hispana

en Madrid (tras las de la Almudena y de Atocha). En este convento habitó fray Gabriel Téllez, más conocido como Tirso de Molina; entre sus muros escribiría gran parte de su obra literaria.

Como hemos mencionado, la Marquesa del Valle accede al patronato de la capilla mayor de la iglesia de La Merced el 6 de abril de 1611; la escritura de concesión determina que "queda a cargo y cuenta de la dha. Sra. Marquesa

y demas patrones el hacer a su costa cualesquier tumulos o bultos que quisieran hacer en la dha capilla mayor asi en el medio della como en los nichos" y la celebración de las misas en sus memorias. En su testamento de 1618, establece que si



Figura 2- Convento de Nuestra Señora de la Merced, Madrid

ella "no dexare echos los bultos y urnas" se encargaría de ello uno de sus testamentarios. Margarita Estella sitúa la realización de las estatuas sepulcrales en torno a 1635 (1). Se desconoce su autor, si bien la obra se relaciona con otras esculturas funerarias del primer tercio del siglo XVII de la región castellana. La sepultura de los marqueses se situaba dentro de un nicho, en el crucero de la iglesia (2). Realizadas en alabastro, las estatuas de los marqueses siguen el tipo de monumento funerario consagrado por los Leoni en los sepulcros de Carlos V y Felipe II, acompañados por sus esposas, en El Escorial. Presenta a los difuntos genuflexos sobre ricos almohadones, con las manos unidas, en actitud de oración, probablemente orientados hacia el altar mayor, y vestidos con sus mejores galas. Jerónimo de Quintana reseña que la Marquesa del Valle dotó al convento con

tres mil ducados de renta, mil de ellos para redención de cautivos (3). La Orden de la Merced fue fundada en 1218 por Pedro Nolasco, con el fin de redimir cautivos cristianos que, por hallarse presos, corrían peligro de apostasía. Jaime I el Conquistador otorgó a la nueva orden las insignias de la Casa Real de Aragón. Los mercedarios pronunciaban el voto de "estar dispuestos a entregarse como rehenes y dar la vida, si fuese necesario, por el cautivo en peligro de perder su fe". Las expediciones de rescate de cautivos se financiaban con aportaciones de las familias de los cautivos, donaciones, y limosnas. Muchos eran los cristianos capturados por piratas y vendidos como esclavos..A lo largo de varios siglos, los mercedarios lograron liberar a más de 80.000 cautivos. Respecto al convento de la Merced, en 1809, durante la ocupación francesa, los frailes fueron expulsados y el edificio desvalijado por las tropas de Napoleón. En 1814, con el regreso de Fernando VII, los frailes volvieron a ocuparlo. En 1836 fue desamortizado por Mendizábal y el cenobio y su iglesia fueron demolidos al año siguiente. En su lugar se abrió una plaza, inicialmente denominada del Progreso, hoy conocida como de Tirso de Molina, en recuerdo del famoso literato. Las esculturas de los Marqueses del Valle se trasladaron inicialmente al Museo de la Trinidad y posteriormente al Museo Arqueológico Nacional.

Los trajes de hombre y de mujer al uso cortesano

A principios del siglo XVII existía un estilo de vestir típicamente español, que influyó en el traje de corte de media Europa. El estilo español que se había formado a

mediados del siglo XVI, evolucionó exagerando sus rasgos más característicos, pero manteniéndose en lo esencial durante los reinados de Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621). Los tratados de sastrería españoles del Renacimiento y Barroco constituyen fuentes documentales de primer orden para el estudio de la indumentaria de la época. Fueron creados con la finalidad de ser útiles a oficiales y aprendices de sastrería y economizar costes de producción; reseñaban el modo de reducir paños y telas de un tamaño mayor a otro menor y proporcionaban patrones de vestidos. Citamos los escritos por Juan de Alcega, Libro de Geometría y Traça (Madrid, 1580,) y por Francisco de la Rocha Burguen Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres (Valencia, 1618). Otras fuentes de gran valor las constituyen la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado, así como los inventarios, testamentarias y cartas de dote de la nobleza y realeza españolas, además de los textos literarios, las descripciones de grandes celebraciones y los relatos de viajeros.

La moda española en esta época buscaba proporcionar a la figura apostura y rigidez, inmovilizando la cabeza y dificultando el movimiento de los miembros. La expresión "al uso cortesano" para designar un modo de vestir se reitera en los textos del siglo XVII; en esta época, "vestido" designaba el conjunto de prendas que hacían juego, realizadas, por lo general, de una misma tela y color; los inventarios especifican las prendas que componían los vestidos y cómo se combinaban. El conjunto más reiterado en el traje masculino era el formado por jubón, colete o cuera, unas calzas o unos greguescos, ropilla y una capa o un herreruelo. En el

traje femenino, el estilo de aparato integraba prendas como la saya entera, el verdugado interior (proporcionaba rigidez a la falda), el cartón de pecho (alisaba el torso) y el gran cuello de lechuguilla (inmovilizaba la cabeza). Los chapines obligaban a las mujeres a desplazarse deslizándose. En la calle, las mujeres usaban mantos envolventes o mantillos de menor tamaño. El tocado femenino constituía un complemento obligado; sólo las doncellas llevaban la cabeza descubierta, si bien solían ponerse en la misma algún adorno.

La indumentaria de las estatuas sepulcrales de los III Marqueses del Valle de Oaxaca

Los marqueses perpetuaron su imagen en su última morada con indumentaria propia del ámbito cortesano. Al analizar sus trajes, evocaremos algunas de las prendas utilizadas en el traje cortesano del primer tercio del siglo XVII. Don Fernando Cortés, como el resto de la aristocracia hispana, adoptará los usos y modos de vida de los monarcas reinantes. Luce pelo corto, con leve copete en su zona frontal, y patillas peinadas, interrumpidas hacia la mitad de sus orejas. Los nobles llevaban el pelo corto desde que, en 1529, unos dolores de cabeza obligaran a Carlos V a cortarse el pelo, que llevaba largo, según era costumbre en España. El rostro del Marqués posee una frente despejada y amplias cejas trabajadas, sobre sus arcos supraciliares, que cobijan una mirada de expresión ensimismada; nariz de perfil recto, hoy dañada por el transcurso del tiempo; luce una barba recortada lateralmente, que finaliza en pronunciada perilla, caracterís-

tica de las primeras décadas del siglo XVII; ostenta un bigote bien peinado, de puntas enhiestas (sabemos que los caballeros las cubrían con "bigotera", funda



Figura 3- Fernando Cortés, III Marqués del Valle de Oaxaca

hecha de gamuza o de holanda, que se sujetaba a las orejas para proteger los bigotes cuando se hallaban en casa o en la cama).

El Marqués luce media armadura, que evidencia su elevado estatus social; la armadura revelaba la dedicación del caballero a los hechos de armas, a la par que constituía un traje de gala para las ceremonias públicas. Posee, en este contexto funerario, una potente simbología religiosa: la representación del fiel cristiano revestido de su armadura y en pose-

sión de sus armas le identifica como miles Christi, soldado de Cristo, paradigma de la vida cristiana entendida como lucha permanente. La exaltación de la caballería como combate por la fe de Cristo cobra en este sepulcro una importancia esencial, pues no olvidemos que la Orden de la Merced se dedicaba al rescate de cautivos.

El peto liso, ligeramente apuntado en su parte central, deja paso, en la zona del cuello, a una labor de guarnición de cordoncillo desde la que emerge una gola alta en la que el escultor ha simulado, mediante trazos incisos, las placas metálicas de la misma. La armadura incorpora hombreras realizadas con placas articuladas dispuestas horizontalmente, bordeadas por galones perimetrales. En la zona superior de los hombros, líneas incisivas podrían indicar un trabajo de grabado del metal, que recoge una franja ornada con sinuosos roleos vegetales; en su hombro derecho, sobre las placas horizontales, se ha trabajado el rostro de un animal de profunda simbología heroica y cristiana:



Figura 4- Detalle de la armadura

un león que frunce su entrecejo y muestra, en sus fauces, sus colmillos. El león, símbolo de la fiereza y el valor, alude, en el

contexto funerario, a la vigilia del Redentor durante su sueño en el sepulcro y a la confianza en la resurrección (las decoraciones de las armaduras expresaban asimismo las virtudes que adornaban a su propietario: la fuerza, el coraje...). Los guardabrazos son lisos: pero en los codales se reiteran los sinuosos motivos vegetales; cubre sus antebrazos con brazales que en la parte inferior ostentan las charnelas de unión de las placas metálicas. Sobre sus caderas luce escarcelas o quijotes constituidos por placas horizontales de metal que adoptan la curvatura del cuerpo; el cinto que ciñe su cintura se prolonga en tira lateral que se acerca a su espada. Ésta conserva los gavilanes horizontales, curvados en sus extremos, pero ha perdido la empuñadura y la hoja. El Marqués porta la espada sujeta en la pretina o tahalí; la pieza troncopiramidal podía confeccionarse con tiras de cuero o con materiales más lujosos (terciopelo, seda); se cerraba en su extremo por una hebilla y remataba en un gancho; éste se colgaba de una pieza metálica redonda que pendía del cinturón ceñido a la cintura; para poder portar las espadas de largas hojas usadas en la corona española, la pretina se confeccionaba en diagonal; permitía así mostrar la empuñadura, facilitaba el rápido acceso a la misma y la comodidad al andar o al montar a caballo.

La fabricación de una armadura se iniciaba con la toma de medidas del cliente, siempre previa a la forja de las piezas metálicas, que debían ajustarse con precisión al cuerpo; eran luego entregadas a un bruñidor, quien les proporcionaba su aspecto brillante; pasaban posteriormente al especialista que elaboraba la decoración, cuyo punto de partida era un patrón,



Figura 5- Pretina o tahalí

en ocasiones diseñado por artistas; el grabado a punzón y al aguafuerte, el repujado, el dorado y el damasquinado fueron las técnicas decorativas más utilizadas en las armaduras de lujo; una vez ejecutada la decoración grabada, podían entregarse las piezas a un dorador, quien aplicaba una amalgama de oro y mercurio para dorar las zonas grabadas; el pavonado protegía a las piezas de la corrosión. Finalizado el proceso de decoración, las piezas se remitían al armero para que las ensamblara y las guarneciera con correas, hebillas, pernios, pasadores, etc. Por último, todas las piezas eran guarnecidas en sus superficies interiores, siendo acolchadas y forradas con ricas telas y galones perimetrales de hilo metálico.

El Marqués cubre sus muslos con la prenda denominada follados, calzas cuyos muslos, abultados y redondeados,

tomaban el aspecto de dos globos hinchados o arrugados. Los textos de la época hablan de "calzas afolladas", "calzas con muslos afollados" o "follados". Covarrubias, en 1611, nos proporciona la definición de esta prenda: "Follado, el muslo de calza entero, que por estar vacío y agoçado tomó el nombre de fuele. Ya se van desusando este modo de calças, y sólo queda en los eclesiásticos compuestos (...) agora las llaman calças del diablo, y son las que más abrigan y menos embaraçan". La prenda fue irónicamente comparada con calabazas en El diálogo de las verdades: "Hacen unas calzas con aquellos muslazos que llaman afollados (...) hay algunos que llevan treinta varas de paño y seda y estereras viejas y otros andrajos con que hacen aquellas vejigazas o calabazas (...); de cuero por dentro, muy bien cosido, los hinchan como a los cueros de vino" (4). A diferencia de las calzas acuchilladas, los follados eran lisos, sin corte alguno; empleaban rellenos de cuero para ahuecarlos. Raramente aparecen en los retratos de corte, por lo que esta escultura constituye uno de los escasos ejemplares de presentación de la prenda vestida por un noble. Calza botas, definidas por Covarrubias como "el calzado de cuero que coge toda la pierna hasta la rodilla, y difiere del borceguí por ser más justa que él y tener suela de vaca". En este caso, se trata de botas muy altas, que sobrepasan la rodilla. Han sido ricamente labradas, con roles vegetales en los pies, y a lo largo de las piernas, disponiéndose en franjas que enmarcan zonas cajeadas. En la época, calzar botas muy ceñidas constituía un signo de distinción; normalmente, las botas se enceraban, y podían sujetarse a la pierna por medio de correas.

Bajo su armadura, deja asomar cuello y puños de lechuguilla en su fase final, pues el cuello ha reducido su diámetro y ha tomado más aspecto de rueda que de plato. Los grandes cuellos y puños moldeados en ondas, que aislaban la cabeza del resto del cuerpo, eran un elemento característico de la moda europea. En España, en los años noventa del siglo XVI, habían subido por detrás de la cabeza y aumentado su radio. Al comenzar el siglo XVII adoptaron la forma de un plato que sobrepasaba, en su parte posterior, el borde superior de las orejas. En la segunda década del siglo XVII reducen su diámetro y aumentan su grosor, semejando una rueda. Los tejidos más apropiados para su confección eran la holanda y el cambray. Los más lujosos se bordeaban con "puntas" de randas (de encaje de bolillos). Los cuellos de lechuguilla se almidonaban, se azulaban ligeramente con polvos importados desde las colonias de Ultramar y se "abrían" -se confeccionaban- con un molde de hierro previamente calentado al fuego (5). Cada uno de los pliegues que se hacía con el molde se denominaba abanillo, abanino o abanico. Los cuellos iban provistos de unas trenzas; al tirar de las mismas, se unían los abanillos y, al soltarlas, se aflojaban. Cuando aumentaron su diámetro, precisaron de un alzacuello, una arandela, probablemente de cartón, forrada de tela, con el borde dentado o liso. Los grandes dispendios que suponía su compra incitaron a la promulgación de pragmáticas para reducir su tamaño. Paralelo al crecimiento de los cuellos se produjo el de los puños. Los cuellos de lechuguilla dejarían de utilizarse en la tercera década del siglo. El Marqués porta, retirado sobre los hombros, un herreruelo o ferreruelo que cubre

su espalda, conformando poderosos pliegues verticales. Esta prenda constituía una variante de la capa; se cortaba en forma circular e incorporaba un cuello de varios dedos de ancho acoplado al escote. Su largo era muy variable: unos cubrían las rodillas, otros media pierna. Los ferreruelos de paño o de raja podían forrarse con un tejido de seda, o con terciopelo; en ocasiones el cuello se forraba con otra tela, que podía ser de distinto color. Bernis señala sus diferencias respecto de la capa y el bohémio: la capa y el herreruelo se cortaban en forma de círculo; sólo la capa poseía una capilla, o capuchón aplastado a modo de elemento decorativo, pues había perdido su función originaria (cubrir la cabeza). El bohémio, de mayor vuelo, presentaba los delanteros vueltos, luciendo el forro de piel o de un rico tejido; incorporaba sangraduras para sacar los brazos y se confeccionaba con raso, terciopelo o sedas, nunca con paño (6).

Antes de analizar el traje de doña Mencía, indicaremos algunas prendas interiores que solían vestir las damas. En primer lugar, la camisa; los inventarios mencionan "camisas labradas", guarnecidas con randas y labores de seda, plata y oro; había camisas altas, que cubrían el escote hasta la base del cuello, y camisas bajas, muy escotadas. Existían las calzas de mujer, posiblemente ajustadas, y que cubrían las piernas hasta la rodilla. También medias femeninas, de seda y de punto de aguja, sujetas a las piernas con ligas, que podían incorporar guarniciones de oro o plata. El faldellín o manteo era la primera prenda que se colocaban las mujeres sobre la camisa; el más común consistía en una falda que montaba sobre sí misma. Desde mediados del siglo XVI, y

hasta muy avanzado el XVII, la moda femenina ocultaba las formas naturales del cuerpo femenino. Para conferir a los torsos una calidad de superficies lisas y duras, se utilizaron corpiños forrados de cuero, tablillas y cartones. El cartón de pecho constituye uno de los elementos más característicos de la moda española de esta época (7).

Otra prenda que imprimió carácter al traje cortesano femenino español fue el verdugado, falda armada con aros denominados verdugos; se vestía bajo la saya para proporcionarle una forma rígida y acampanada. El verdugado podía confeccionarse en damasco, raso, tafetán...; incorporaba aros o verdugos de mimbre dispuestos en tamaño decreciente, desde la parte inferior a la superior, que se cosían a la tela del verdugado en su parte exterior, forrándose de terciopelo o raso del mismo color que el tejido sobre el que se aplicaban. Cuanto más amplio fuera el verdugado en su base, más acentuaba el contraste entre la estrecha cintura y el gran ruedo de la falda. Saber moverse, sentarse y arrodillarse con el verdugado precisaba de un aprendizaje que se iniciaba desde la infancia. Su origen se remonta a los años sesenta del siglo XV; su uso persistió hasta los años cuarenta del siglo XVII; en el reinado de Felipe IV (1621-1665) fue sustituido por el guardainfante.

La Marquesa viste saya entera, o saya grande. Constituía el vestido principal en el vestuario de una dama, el que lucía en las ocasiones en que expresaba su rango a través de su indumentaria. Su saya, al estilo cortesano, se compone de dos piezas: un cuerpo finalizado en un pronunciado pico, y una falda. El cuerpo, liso en sus superficies, remata en pico sobre el vientre, incorporando un bias tra-

bajado con lorzas a contrahilo; se anima con brahones, hombreras formadas mediante dobleces plegados que se sitúan sobre los hombros y con una botonadura que recorre en hilera vertical la zona central del cuerpo, desde el cuello hasta



Figura 6- Mencía de la Cerda, III Marchonesa del Valle de Oaxaca

el pico. Era común que este tipo de botonaduras, como joyas fijadas a la indumentaria, se realizasen con botones de oro o plata; podían labrarse en bajorrelieve, esmaltarse, o adornarse con piedras menudas. La falda, en su parte delantera, presenta un adorno de franjas verticales ornadas con rosetas o flores de pétalos geminados, que alternan con ondas y tra-

zos curvilíneos que inscriben puntos. En la escultura de la marquesa, genuflexa, el escultor ha reproducido en la caída y disposición de los pliegues finales de la falda la forma de los verdugos que conformaban el verdugado interior. La saya entera estuvo de moda en España desde antes de mediar el siglo XVI hasta los años treinta del siglo XVII.

Las mangas de la saya eran prendas que se confeccionaban de forma independiente. La Marquesa del Valle luce mangas de punta que, extendidas, conforman un triángulo de lados curvos; colocadas sobre los hombros y brazos, quedan abiertas. El perímetro de su borde se ha decorado con la misma labor que ostenta la pieza central de la falda: una cenefa de rosetas de pétalos geminados, que alternan con motivos curvilíneos que inscriben puntos. La idéntica decoración en falda y mangas de punta, nos habla de un traje confeccionado *ex profeso*, con sus mangas haciendo juego. Las grandes mangas de punta precisaban complementarse con unas manguillas, mangas independientes que se colocaban bajo las mangas de la saya, y que se ceñían a los brazos; en el caso de la marquesa, las mangas incorporan botonaduras, que suponemos idénticas, aunque de menor tamaño, a las que decoran el cuerpo de su saya. En el traje de corte se daba el nombre de cinta o cintura a la pieza de orfebrería que rodeaba la cintura por detrás y bordeaba el cuerpo puntiagudo de la saya; podían realizarse con piedras preciosas, perlas... Con toda probabilidad, el escultor ha reproducido una de estas piezas de joyería como adorno en la cintura de la marquesa.

Adorna su traje con cuello y puños de lechuguilla característicos de la segun-

da década del siglo XVII: el cuello, más grueso, presenta menor número de abanillos, pero de gran tamaño. En esta década, las lechuguillas femeninas ostentarán abanillos más grandes y abiertos que los de los cuellos masculinos, como comprobamos en la pareja de estatuas funerarias de los marqueses. Bajo el cuello de lechuguilla apreciamos el alzacuellos de bordes ligeramente dentados. Los cuellos de lechuguilla femeninos ofrecían mayor variedad que los masculinos, pues podían incorporar randas, e ir montados sobre arandelas de pergamino (forradas con tela) y plata (con pequeños pinjantes). Posteriormente, serían sustituidos por valonas, cuellos levantados y abiertos en abanico, que dejaban la garganta al descubierto y que se elevaban con un armazón de hilo metálico. Los puños femeninos observaron una evolución idéntica a la de los cuellos; desde mediados del siglo XVI, caían plegados sobre las manos, ocultando las muñecas; en la década de los años noventa, aumentaron su tamaño; hacia 1600, formaban una pequeña rueda perpendicular a las muñecas.

Doña Mencía se toca con una cofia o albanega de red y se peina con pequeño copete. En la época, cofia designaba un tocado de red, o un tocado de tela; podían confeccionarse con oro, plata, sedas de colores, e incorporar perlas, granates, plumas de colores... La cofia con que se toca la Marquesa del Valle presenta un delicado entramado de círculos concéntricos sobre los que se superpone una red de radios que emerge desde un punto central; en su banda de mayor diámetro, presenta segmentos rectangulares que inscriben motivos ornamentales en aspa; dos rodetes o galones

ajustan la cofia, incorporando una roseta en su parte superior. El peinado con copete (con el pelo levantado sobre la frente) estaba de moda al comenzar el siglo XVII.

Completa el traje de la marquesa un gran manto sujeto por medio de dos cintas o cordones cosidos al mismo interiormente (visibles desde la espalda de la figura), y que pasan por debajo de la lechuguilla; estos cordones permitían a la dama retirar el manto de los hombros y de



Figura 7- Cofia o albanega de red

la cabeza, para lucir la saya y el tocado. El potente modelado reproduce el plegado vertical, así como los dos pliegues horizontales de la espalda, practicados en la confección de la prenda, con lo que se evitaba que arrastrase por el suelo, pues su longitud oscilaba entre 1,68 y 1,96 metros; los grandes mantos envolventes cubrían la cabeza y sobrepasaban la estatura de sus portadoras. Existieron otros modelos confeccionados con sedas extraordinariamente finas y transparentes, conocidos como mantos de soplillo y mantos de gloria. También se usaron mantos más pequeños, que recibieron los nombres de mantillos, mantellinas o reboños. En la calle, el *summum* de la coquetería femenina consistía en ocultar

parcialmente el rostro con el manto, descubriendo sólo el ojo izquierdo. Las "tapadas de medio ojo" son recurrentes en las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. A lo largo de los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, se sucedieron disposiciones legales para erradicar esta costumbre; la pragmática de 1639 establecía cuantiosas multas y hasta la pena de destierro para las reincidentes (8). Por último, aunque no visible en esta escultura, mencionaremos uno de los calzados más genuinamente hispánicos: el chapín, utilizado en España durante más de tres siglos. Los chapines se confeccionaban a modo de elevados zuecos; su altura se lograba utilizando sucesivas suelas de corcho. Poseían punta, pero carecían de talón y se sujetaban al pie por medio de unas "capelladas" abrochadas con cintas sobre el empeine. La gran plataforma de corcho y las capelladas podían revestirse con cuero repujado, con raso o terciopelo; los más lujosos se guarnecían con filigrana de oro, esmaltes y joyas.

NOTAS

- 1- Estella Marcos, M.: "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio", en: Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid, 1982, pág. 257.
- 2- Ponz, Antonio: Viaje de España. Editorial Aguilar, Madrid, 1947, pp. 438-440.
- 3- Quintana, Jerónimo de: Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid (año 1629). Edición del Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1963, pág. 938.
- 4- Bernis, Carmen: El traje y los tipos sociales en El Quijote. Ediciones El Viso, Madrid, 2001, pp. 163-164.
- 5- Bernis, Carmen, Op. cit, pág. 180.
- 6- Bernis, Carmen, OP. cit, pág. 172.
- 7- Quevedo se refiere a ellos en El mundo por dentro: "Dígote que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahitos de lo que parecen. Si las besas te embarras los labios; si las abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si las acuestas contigo, la mitad dejas debajo de la cama en los chapines. Covarrubias llega a recomendar: "Por el tiempo de la preñez la mujer ha de andar floxa en el vestir y no metida en pretina, como las muy damas, que no se contentan con esto. Más aún, se ponen tablilla o tablón para andar derechas, y con esto nacen los hijos corcovados". Bernis, C., Op. cit., pág. 214
- 8- Bernis, Carmen, Op. cit., pp. 257-258

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-OSSORIO, ANTONIO: "Del caballero al cortesano: la nobleza en la Monarquía de los Austrias", en: El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

BERNIS, CARMEN: Indumentaria española en tiempos de Carlos V. Instituto Diego Velásquez, CSIC. Madrid, 1962.
El traje y los tipos sociales en El Quijote. Ediciones El Viso, Madrid, 2001.

ESTELLA MARCOS, MARGARITA: "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio", en: Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid, 1982, págs. 253-280.

PONZ, ANTONIO: Viaje de España. Editorial Aguilar. Madrid, 1947.

PUERTA ESCRIBANO, RUTH DE LA: La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo XVI al XIX). Biblioteca valenciana. Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

REDONDO CANTERA, M^a JOSÉ: El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e Iconografía. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

SOLER DEL CAMPO, ÁLVARO: "Armas y Armaduras en España", en: Las Artes Decorativas en España (Tomo I), Summa Artis. Vol XLV. Espasa-Calpe, Madrid, 1999

SOUSA CONGOSTO, FRANCISCO DE: Introducción a la historia de la indumenta-

ria en España. Ediciones Istmo, colección Fundamentos, nº 231. Madrid, 2007.

QUINTANA, JERÓNIMO DE: Historia de la Antigüedad, Nobleza y Grandeza de la Villa de Madrid (año 1629). Edición del Ayuntamiento de Madrid. Hemeroteca Municipal. Artes Gráficas municipales, Madrid, 1963.

CURRICULUM

Inmaculada Barriuso Arriba es licenciada en Filosofía y Letras, especialidad Historia del Arte, por la Universidad Autónoma de Madrid; diplomada en Museología por l'Ecole du Louvre, París; y experto en Diseño e Instalación de Exposiciones de Arte por la Universidad Complutense de Madrid. A lo largo de más de diez años, ha trabajado en diversos museos franceses (Louvre, Orsay, Pompidou, Arts Décoratifs, Galerie Nationale du Jeu de Paume) y españoles (Departamento de Edad Moderna, Museo Arqueológico Nacional), tanto en departamentos de conservación como de acción y difusión cultural. Igualmente ha colaborado con los museos Arqueológico Nacional y Cerralbo en la realización de diversas "piezas del mes".

MODELO DEL MES. CICLO 2009

En estas breves conferencias, que tendrán lugar en las salas de exposición, se analizará e interpretará un modelo de especial importancia entre los expuestos. A los asistentes se les entregará gratuitamente un cuadernillo con el contenido de la conferencia.

Domingos, 12:30 horas
Duración: 30 minutos
Asistencia libre

ENERO: Traje maragato
Ana Guerrero y Américo López

FEBRERO: Tutú
Carmen Pérez

MARZO: Joyería de amas de cría
M^a Antonia Herradón

ABRIL: Traje, 1870 ca.
Inmaculada Ledesma

MAYO: Vestido Madrid de los Austrias
Teresa García

JUNIO: Maletas de los años 20
Lorena Delgado

SEPTIEMBRE: Abrigo de niño, 1890
Marta Blanco

OCTUBRE: (Pieza por determinar)
Inmaculada Barriuso

NOVIEMBRE: Vestido, Pedro Rodriguez
Lucrecia Martínez

DICIEMBRE: Vestido Hubert de Givenchy
Laura Luceño

MUSEO DEL TRAJE. CIPE
Avda. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040
Teléfono: 915504700. Fax: 915446970
Departamento de difusión: difusion.mt.@mcu.es
<http://museodeltraje.mcu.es>

