



EXPOSICIÓN

15 de abril al
30 de agosto de 2026

Con capa y espada

LA MODA
EN ÉPOCA DE
CERVANTES

Josefina Sáez Peñuela:
*Maniquí con reproducción
del traje de Mariana de
Austria en 1652, 1971.*
Madrid. Algodón, madera,
metal. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE053277)



Índice



La Casa Cervantes y la moda	5
Los orígenes del «vestir a la española»	9
El negro y la identidad española	13
La inmovilidad como símbolo de estatus	15
Los pequeños detalles	20
La riqueza de los tejidos	27
Fuera de la Corte	34
La confección	40
La inspiración contemporánea	43
Agradecimientos y bibliografía	46

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, vivió uno de los mayores literatos que ha conocido la historia de nuestro país. No fue en la Mancha, realmente, y nuestra memoria sí recuerda los lugares por los que pasó y donde vivió Miguel de Cervantes Saavedra. Alcalá de Henares, Valladolid, Madrid, Roma o Argel, son solo algunos de los lugares que fueron testigos del genio y los logros, y también de las vicisitudes y contratiempos, del que se ha considerado el más importante de los escritores, dramaturgos y novelistas españoles de todos los tiempos.

Tal ha sido su importancia en nuestra cultura y nuestra historia, que su figura todavía hoy articula numerosos estudios relativos al contexto social y cultural de su época. Por ello, 410 años después de su fallecimiento, la figura de Cervantes se convierte en hilo conductor de un recorrido por la historia de la moda española del Siglo de Oro¹. Es esta una época tan importante de nuestra historia y nuestra tradición, que a la forma de vestir del momento se le ha dado el nombre de «vestimenta a la española». Pero a la vez se trata de un momento complicado en cuanto a su cultura material se refiere, ya que su antigüedad y las cualidades intrínsecas de los tejidos han dificultado la conservación tanto de prendas como de trajes completos.

A pesar de esta situación y de los escasos ejemplos conservados de la indumentaria española del Siglo de Oro, tenemos el lujo de contar con algunas colecciones significativas en nuestros museos. El Museu Tèxtil de Terrassa, el Museu del Disseny de Barcelona, el Museo del Ejército o el Museo Nacional de Artes Decorativas conservan algunos de los mejores ejemplos de textiles e indumentaria de los siglos XVI y XVII, junto con el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, institución de la cual se exhiben en esta muestra algunos ejemplos, cuando su conservación así nos lo ha permitido.

Conocer, difundir y comprender la indumentaria histórica española no es asunto fácil precisamente por esa escasez de objetos conservados. Por ello, el apoyo en las fuentes gráficas, literarias y documentales es fundamental para una completa comprensión del

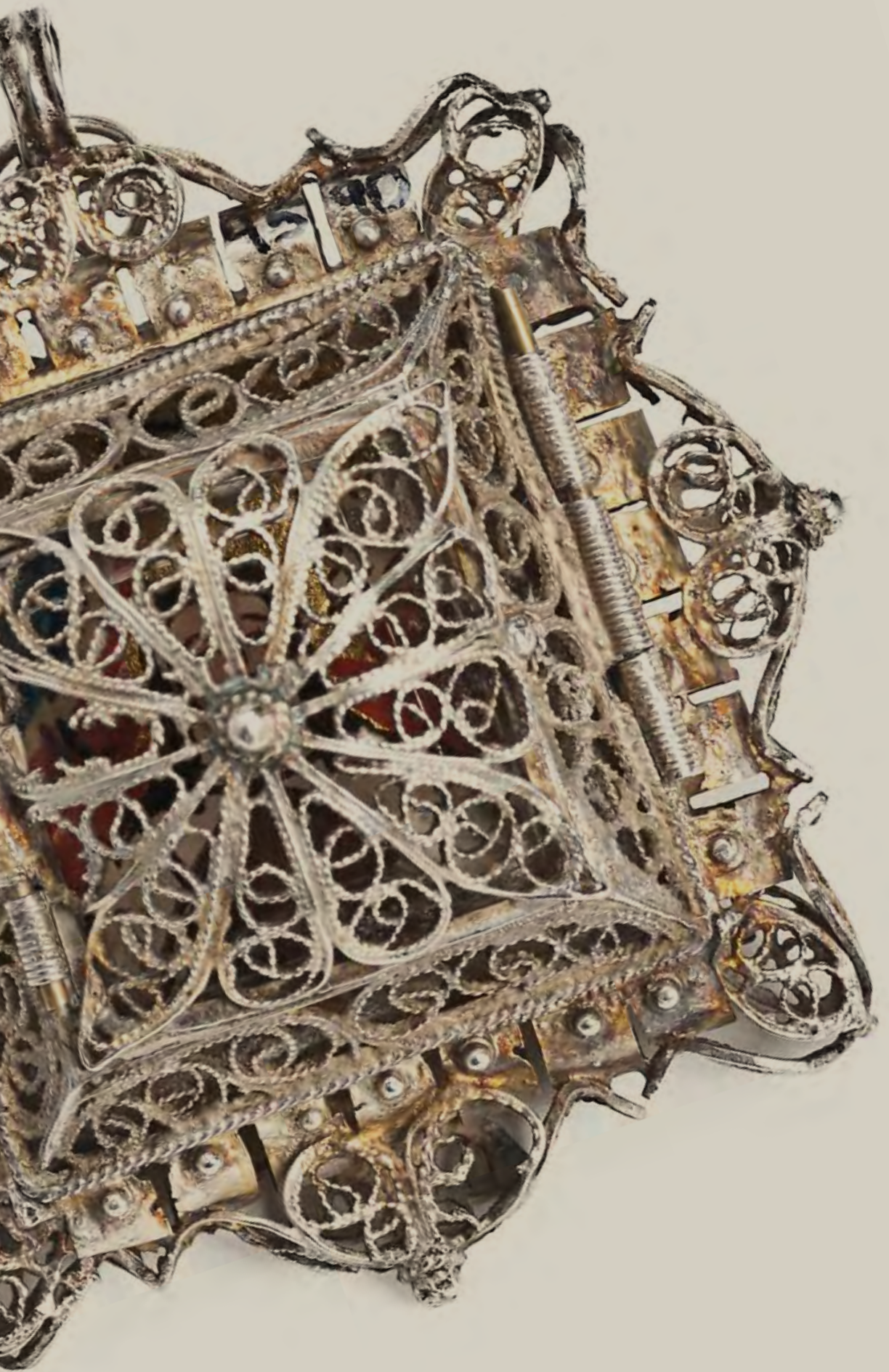
¹ El Siglo de Oro español se considera el periodo de mayor florecimiento de las artes y las letras, y se suele fechar entre finales del siglo XV y mediados del XVII. Sin embargo, en lo que respecta a este texto, nos referiremos con este término al Siglo de Oro de la moda histórica española, que abarca desde principios del siglo XVI hasta finales del XVII.

tema. El propio Miguel de Cervantes, en sus obras, contiene abundantes y detalladas referencias a la indumentaria y el adorno de sus personajes, con el objetivo de reflejar la posición social, el estatus, el oficio y la situación económica de cada uno de sus personajes, de muy variados tipos y clases, mientras que los escasos ejemplos que de indumentaria que se han conservado en la actualidad se vinculan casi en su totalidad al ámbito cortesano.

Las fuentes de la época han inspirado no sólo el estudio y la investigación relativa a la moda del Siglo de Oro. La recreación de indumentaria histórica, desde el teatro y las festividades populares hasta el cine y la televisión, son una fuente de información y de comunicación fundamental, ya que nos permiten apreciar cómo sería en su conjunto la indumentaria de todo tipo de clases sociales y personajes que vivieron en la época del autor (fig. 1 a 7).

Antes de empezar por este breve recorrido por la moda de la época de Cervantes, debemos hacer dos puntualizaciones sobre el término *moda* y el ámbito cronológico *la época de Cervantes*. En primer lugar, se debe tener en cuenta que, aunque hablemos de *moda* en el sentido sociológico e histórico del término, en la época a la que nos referimos era una palabra apenas utilizada, que de hecho no aparece mencionada en ninguna de las obras del autor. En segundo lugar, la época de Cervantes, estrictamente hablando, abarcaría los años de su vida, de 1547 a 1616. Sin embargo, hemos decidido ampliar la muestra hasta finales del siglo XVII, por ser un periodo sumamente importante para la historia de la moda española, debido a sus particularidades, a su importancia en el imaginario colectivo y su influencia en la moda actual. De esta forma, esperamos que el público, y el lector, puedan tener una imagen global de la «vestimenta a la española» de los siglos XVI y XVII al completo.

En un lugar de Alcalá de Henares hoy rendimos homenaje al «príncipe de los ingenios», y observamos y analizamos su obra a través del prisma de la indumentaria, los tejidos y los accesorios, no solo en su contexto espacio-temporal, sino también en el nuestro propio. Cómo han pervivido algunos de los elementos de esta indumentaria en nuestro imaginario colectivo, mientras que otros se han olvidado o han perdido su significado; cómo sus colores y técnicas han influido en los creadores y diseñadores más contemporáneos; e, incluso, cómo percibimos hoy la moda del Siglo de Oro.



O

La Casa Cervantes y la moda



1.

Peris Costumes: *Recreación de un traje masculino del siglo XVII, utilizado en la película El Cautivo, 2025, Madrid.*
Terciopelo de algodón, rayón, tafetán de lana, encaje metálico.
Peris Costumes Group



2.

Peris Costumes: *Recreación de un traje femenino del siglo XVII, utilizado en la película El Cautivo, 2025, Madrid.*
Tafetán de algodón, sarga de lana, aplicación de pasamanería.
Peris Costumes Group



3.

Recreación de un vestido femenino a la española del siglo XVI, probablemente para la ópera Don Carlo, hacia 1994. Terciopelo labrado y tafetán de algodón, raso de rayón, bordado en hilo metálico. Colección Subdirección General de Bellas Artes (CE00226)

4.

Recreación de un traje masculino a la española del siglo XVI, probablemente para la ópera Don Carlo, hacia 1994. Terciopelo y tafetán de algodón, raso de rayón, bordado en hilo metálico. Colección Subdirección General de Bellas Artes (CE00225)



5.

Plateros Multimedia:
Recreación de un traje de hidalgo del siglo XVI, 2015 (ca.), Salamanca. Paño de lana, lienzo de lino. Plateros Multimedia



6.

Plateros Multimedia: *Recreación de un vestido con verdugado del siglo XVI*, 2015 (ca.), Salamanca. Paño de lana, seda. Plateros Multimedia



7.

Plateros Multimedia: *Recreación de un traje de hidalga del siglo XVI*, 2015 (ca.), Salamanca. Paño de lana, brocado de seda. Plateros Multimedia



8.

Caballero orante de la Orden de Calatrava, primer tercio del s. XVII; escuela castellana. Óleo sobre lienzo. Museo Casa Natal de Cervantes (CE00216)



1 Los orígenes del «vestir a la española»

Cuando hablamos de la moda del Siglo de Oro, de ese «vestir a la española», nos referimos concretamente a la indumentaria española desde aproximadamente 1530 hasta finales del siglo XVII. Esta moda, adoptada por la corte y la aristocracia española y en gran parte imitada en otros países europeos, empieza ya a anunciarse durante el reinado de los Reyes Católicos, con elementos que incluso tienen su origen en la Edad Media y en el arte textil hispanomusulmán.

La herencia hispanomusulmana es sumamente importante para comprender los orígenes de la rica tradición textil de nuestro país. La llegada de los pueblos árabes en el siglo VIII introdujo en la Península el trabajo de la seda, y técnicas como el taqueté, el lampás, el samito o el damasco, que pervivirán en España durante toda la Edad Moderna incluso tras la expulsión de los moriscos. Al igual que sus técnicas, los ricos colores y los complejos



Jubón femenino, último tercio del s. XVII. Picado de seda, tafetán de lino, aplicaciones de metal. Museo del Traje (MTCE001019)

motivos geométricos, estrellados y de ataurique de estos tejidos, basados en cálculos matemáticos, los harán muy apreciados incluso en los reinos cristianos, donde se han conservado muchos de ellos en contextos religiosos (fig. 12, 13 y 14).

Los artesanos de los reinos cristianos fueron poco a poco adoptando las técnicas y el trabajo de la seda desde finales de la Edad Media, durante la época de los Reyes Católicos.

Es también en este periodo cuando vemos algunos elementos que distinguirán la «moda a la española». Hacia la década de 1470 hace su aparición el verdugado, prenda de origen castellano e imitada posteriormente en gran parte de Europa. Se trata de un armazón compuesto de aros que se sitúa bajo las sayas o faldas de las mujeres, para conferirles una forma cónica y una silueta que ya tiende hacia la del reloj de arena (fig. 9). Otras prendas característicamente españolas que ya encontramos en esta época son los chapines, calzado de herencia musulmana y característico de las clases altas, y el tranzado, tocado que estuvo de moda hasta mediados del siglo XVI.

Algunos de estos elementos podemos verlos ya en representaciones y códices de trajes. Aunque tendrán que pasar varios siglos hasta encontrar los primeros estudios sobre moda e indumentaria, esta ya despertó el interés de los viajeros de los siglos XV y XVI, como Christoph Weiditz, que ilustraron las maneras de vestir de los diferentes pueblos de Europa. El *Códice de trajes* conservado en la Biblioteca Nacional (fig. 16) es una brillante recopilación de la vestimenta de hombres y mujeres de principios del siglo XVI, donde podemos ver signos de lo que será posteriormente la «vestimenta a la española», como los verdugados, los tonos oscuros que anuncian la preferencia cada vez mayor por el color negro, los cuellos altos que anteceden los de lechuguilla, o las ropas o vestidos largos de una pieza, asociados a profesiones como los médicos, jueces o eruditos.

Una de las prendas por excelencia de la vestimenta a la española será el jubón, prenda de busto que probablemente tenga un origen medieval o árabe. Tal fue su importancia en la vestimenta, tanto masculina como femenina, que se mantuvo en uso incluso después de la adopción en España de la moda francesa en el siglo XVIII, y hoy en día sigue presente en gran parte de la indumentaria tradicional de nuestro país.

La llegada de Carlos I al trono español y la imposición de la dinastía de los Austria supone la entrada en el país de influencias germanas e italianas, especialmente del ámbito militar, en la indumentaria, que se traducen en una mayor individualidad a la hora de vestir, unos colores vivos, cuchilladas en los tejidos, gorras aplanadas, y grandes brahones y hombreras que ensanchan y aportan volumen a la silueta masculina (fig. 10 y 11). Sin embargo, será a partir de la coronación de Carlos I como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en 1530 cuando se imponga la moda a la española propiamente dicha. Desde este momento, y hasta finales del siglo XVII, se aprecia una pérdida de la individualidad renacentista en favor de una mayor homogeneidad de la vestimenta, con unos tonos más oscuros y apagados, y unas formas geométricas y voluminosas en las siluetas, cuadrangulares en los hombres y de reloj de arena en las mujeres, que despertarán posteriormente la fascinación de diseñadores contemporáneos.

9.

Manuel Comba Sigüenza:
Figurín de la reina Isabel la Católica para la película Alba de América, 1951, Madrid.
Gouache sobre cartulina.
Museo del Traje. CIPE,
(MTFD066745)



10.

Manuel Comba Sigüenza:
Figurín de un hombre con indumentaria cortesana del siglo XVI para la película Teresa de Jesús, 1961, Madrid.
Gouache sobre cartulina.
Museo del Traje. CIPE,
(MTFD066924)



11.

Plateros Multimedia:
Recreación del traje de boda de Carlos V, 2015 (ca.), Salamanca.
Brocado de seda, piel, plumas.
Plateros Multimedia



12.

Tejido hispanomusulmán,
s. XVI, Granada. Taqueté de
seda. Museo del Traje. CIPE,
(MTCE009393)



13.

Tejido hispanomusulmán,
s. XV, Granada. Lampás de
seda. Museo del Traje. CIPE,
(MTCE009394)



14.

Tejido hispanomusulmán,
s. XV, Granada. Lampás de
seda. Museo del Traje. CIPE,
(MTCE009395)



15.

Bonete, 1500-1525 (ca.).
Terciopelo de seda, tafetán
de lino, algodón estampado,
hilo de oro. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE080290)



16.

Códice de trajes (facsimil
de un original del s. XVI
conservado en la Biblioteca
Nacional de España), 2019,
Madrid. Biblioteca del
Museo del Traje. CIPE,
(BMTFA-3155)

2

El negro y la identidad española

La preferencia por los tonos oscuros, pardos y negros que se aprecia en la indumentaria española desde mediados del siglo XVI contrasta con los brillantes amarillos, rojos y azules que caracterizan los primeros años del reinado de Carlos I. Es probable que esta preferencia por la ausencia de color se acentuase aún más tras el Concilio de Trento y la Contrarreforma católica, de la que España se erigió como defensora y representante.

Sin embargo, la producción del negro intenso tan deseado era en esta época excesivamente complicada y costosa. La mezcla de diferentes tintes y colorantes solo permitía obtener un negro conocido como «ala de mosca», color que tendía más a un gris o un marrón oscuro que a un negro auténtico. El tono conocido como «ala de cuervo», mucho más intenso, solo fue posible tras el descubrimiento del palo de campeche en territorio americano. El monopolio español sobre este colorante

permitió el control de la producción y del comercio del pigmento, y esta exclusividad favoreció que el negro se convirtiera en el color identitario de la monarquía española, lo cual se hizo extensivo a su corte y su área de influencia (fig. 17).

Es precisamente la monarquía española, primero la figura de un Carlos I maduro y casi retirado a su monasterio en Yuste, y posteriormente la imponente imagen de Felipe II, la que ostentó con mayor orgullo y sobriedad el color negro en su vestimenta. Los retratos regios y oficiales de los Austrias se sirven de esta tonalidad para reflejar el poder, la solemnidad, la intelectualidad manierista y la superioridad moral y religiosa. Otras cortes y monarquías adoptaron también el color negro, pero siempre se mantuvo como color identitario de los Habsburgo y de la moda española. También fue un color adoptado por clases sociales más bajas, como veremos más adelante, para asemejarse a la



17.

Peris Costumes: *Recreación de un traje masculino del siglo XVI utilizado en la película El Cautivo*, 2025, Madrid. Raso de rayón, cuero, encaje mecánico de algodón, encaje metálico, aplicación de pasamanería. Peris Costumes Group

18.

Josefina Sáez Peñuela: *Maniquí con reproducción del traje de Mariana de Austria en 1652*, 1971, Madrid. Algodón, madera, metal. Museo del Traje. CIPE, (MTCE053277)



aristocracia y ofrecer una imagen de austeridad y sobriedad (fig. 8).

El negro no fue el único pigmento que, por su escasez y su elevado coste, fue representativo del lujo; otros tintes también alcanzaron esta posición, como es el caso del carmesí, el colorado, el dorado, el púrpura o el añil. Sin embargo, el negro fue el que más

connotaciones adquirió, ligadas a la elegancia, el dominio, el poder y la sobriedad, y por ello el que ha terminado más estrechamente ligado a la identidad y la cultura española. Diseñadores contemporáneos, como Balenciaga o Fortuny, han contribuido a mantener vigente esta tradición a lo largo de la historia del diseño, el arte textil y la moda del siglo XX.

3 La inmovilidad como símbolo de estatus

Si el color negro se convirtió en símbolo de riqueza y poder social por su asociación con la monarquía y la exclusividad de su tinte, la inmovilidad del cuerpo fue otra de las señas de identidad de las clases altas, ya que la rigidez está directamente relacionada con la ausencia de trabajo. Por ello, mientras que las representaciones de personas de bajas clases sociales, que necesitan realizar oficios y trabajos físicos para subsistir, nos muestran una indumentaria práctica, sencilla y apropiada para el movimiento, la moda de la corte y las clases altas se sirve de estructuras rígidas y prendas armadas que

favorecen unos cuerpos hieráticos y solemnes.

En este sentido, también podemos situar la Contrarreforma como punto clave. Antes de ella, la influencia italiana se manifestaba en la moda española resaltando los atributos tanto de la masculinidad como de la femineidad, como atestiguan las abultadas braguetas o los amplios y abiertos escotes. En el caso de las mujeres, los verdugados habían pasado de moda, y las sayas y faldas presentaban caídas naturales y favorecían el movimiento. Sin embargo, desde mediados del



19.

Josefina Sáez Peñuela:
*Maniquí con reproducción
 del traje de Margarita de
 Austria en 1606*, 1971, Madrid.
 Raso de seda, algodón, paja,
 madera, metal, pasta vítrea.
 Museo del Traje. CIPE,
 (MTCE053281)

20.

Josefina Sáez Peñuela:
*Maniquí con guardainfante
 y ropa interior del siglo XVII*,
 1971, Madrid. Algodón, metal,
 madera, paja. Museo del
 Traje. CIPE, (MTCE053279)



21.

Peris Costumes: *Recreación
 de lechuguilla del siglo XVII
 utilizada en la película
 El Cautivo*, 2025, Madrid.
 Peris Costumes Group

siglo XVI observamos en España una mayor tendencia a ocultar el cuerpo y las formas naturales y a restringir el movimiento, optando por el recato, la sobriedad y el hieratismo.

La sobriedad y la inmovilidad se presentan en la moda masculina con unas prendas inspiradas en las armaduras y los uniformes militares, símbolo por antonomasia del dominio, la fuerza y la masculinidad (fig. 26). Los hombres llevan jubones interiores, de forma ligeramente abombada e inspirados en las corazas militares, bajo coletos, cueras o ropillas, con brahones y hombrecas que acentúan el gran volumen del torso. La gola de la armadura se traslada en la indumentaria civil primero a los cuellos de lechuguilla y posteriormente a las golillas, y hasta las braguetas de la armadura también tienen su reflejo en las calzas, aunque desaparecieron hacia finales del siglo XVI.

Por su parte, los trajes de las mujeres nobles y cortesanas que encontramos en la Edad Moderna española no tienen esa influencia directa del uniforme militar, pero podemos afirmar que se convierten en sí mismos en armaduras que encierran e inmovilizan el cuerpo (fig. 22). Los cartones de pecho, antecesores de las cotillas, ciñen el torso, aplanan el pecho y dan al busto una forma de triángulo invertido, acentuando la cintura estrecha. La saya mantiene su forma cónica en toda la época de Cervantes gracias al verdugado, que después de haber pasado de moda, se recupera en España ya bien entrado el reinado de Carlos I (fig. 19 y 27). El personaje de Teresa Panza, en diferentes

conversaciones con su esposo Sancho en el *Quijote*, refleja con claridad la vinculación de esta prenda con las mujeres de clase alta: «¡Mirad qué entonada va la pazpuerca! Ayer no se hartaba de estirar de un copo de estopa, e iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya, en lugar de manto, y ya hoy va con verdugado, con broches y con entono, como si no la conociésemos». (parte II, cap. V). Los chapines, de suela muy elevada, terminaban de restringir el movimiento de las mujeres de clase alta, ya que solo permitían caminar a pasos cortos.

Poco después de la muerte de Cervantes, ya durante el reinado de Felipe IV, la cotilla emballenada sustituye al cartón de pecho, y la llamativa moda del guardainfante sustituye en la corte al verdugado (fig. 18 y 20). Esta estructura interna, que hoy asociamos a la imagen de *Las Meninas* de Velázquez, tuvo un éxito arrollador durante el siglo XVII, con ciertos paralelismos en el tontillo francés. Aunque el guardainfante fue duramente criticado y satirizado en numerosas obras literarias de la época, y prohibido su uso por pragmática real, siguió triunfando entre las clases altas hasta finales del siglo XVII, momento en que la reina María Luisa de Orleans empezó a introducir en España las modas francesas (fig. 23).

Uno de los elementos más identificativos de la indumentaria del Siglo de Oro, popular tanto en la moda masculina como en la femenina, son los cuellos de lechuguilla (fig. 21), un amplio cuello almidonado y de contorno rizado, que se convirtió en

22.

Jubón femenino, 1660 (ca.). Gros de Nápoles y tafetán de seda, bordado erudito en hilo metálico, barba de ballena, tafetán de lino. Museo del Traje. CIPE, (MTCE095516)



23.

Casaca masculina, 1680 (ca.). Gros de Nápoles y tafetán de seda, tafetán de lino, celulosa. Museo del Traje. CIPE, (MTCE09551)



24.

Retrato de Miguel de Cervantes (atribuido, copia de un original de 1600 atribuido a Juan de Jáuregui), primera mitad del s. XX, Madrid. Óleo sobre lienzo. Museo Casa Natal de Cervantes (CE00088)

25.

Miguel de Cervantes Saavedra: *Nouvelles exemplaires* (edición del s. XVIII sobre texto del s. XVII), volumen I, 1744, Lausana (Suiza). Museo Casa Natal de Cervantes (CE00311)



26.

Manuel Comba Sigüenza: *Figurín de un hombre con indumentaria cortesana del siglo XVI para la película* Teresa de Jesús, 1961, Madrid. Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066930)



27.

Manuel Comba Sigüenza: *Figurín de una mujer con indumentaria cortesana del siglo XVI para la película* Don Quijote de la Mancha, 1947, Madrid. Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066534)



símbolo de las clases altas al elevar el cuello y favorecer una postura rígida y majestuosa. Las incipientes lechuguillas de principios del siglo XVI fueron aumentando de tamaño, volumen y exuberancia. Su uso se extendió, aunque con menor complejidad, también entre los caballeros y los hidalgos, hasta el punto de que hoy en día ha quedado en nuestro imaginario inseparablemente asociado a la efigie de Miguel de Cervantes (fig. 24 y 25). Para cuando éste

falleció en 1616, los cuellos de lechuguilla habían alcanzado tales niveles de exceso y lujo, que terminaron siendo prohibidas por Felipe IV en la Real Pragmática de 1623, una de las pocas normativas de la época respecto al vestuario que fue respetada. Desde este momento, estos cuellos excesivos fueron sustituidas por las golillas, también elevadas y rígidas, pero más discretas (fig. 8), o por las valonas de algodón blanco, como versión más humilde y de menor rigidez.

4

Los pequeños detalles

De la misma manera que las lechuguillas se convierten en símbolo de clase y buena posición, otros complementos, adornos y joyas también alcanzaron la significación de indicadores de estatus y de lujo, y por ello aparecen frecuentemente representados en retratos reales y nobiliarios.

Podemos empezar mencionando los guantes y mitones, uno de los símbolos más evidentes de poder. Al igual que las prendas rígidas y los cuellos de lechuguilla, los guantes

representan la ausencia del trabajo físico y manual, y se representan en multitud de retratos de la Edad Moderna como indicadores de la buena posición social de los retratados (fig. 40). Muchos de estos guantes se encontraban perfumados con ámbar para camuflar el olor de la piel con la que se confeccionaban, aunque también conservamos guantes tejidos en punto de seda, y profusamente decorados con bordados, flecos y encajes metálicos (fig. 28).

Los complementos de cabeza se encuentran entre los más habituales en los siglos XVI y XVII, frecuentemente mencionados en las obras de Cervantes. La costumbre de cubrirse la cabeza se ha asociado frecuentemente a la tradición española, primero con una función protectora contra diferentes condiciones climáticas, y posteriormente como signo de respeto y elegancia. Las mismas capas y mantos, inseparables de nuestra tradición, tienen su origen en esta función de cubrir y proteger la cabeza. En la Edad Moderna encontramos ya una gran variedad de complementos de cabeza, desde sombreros y gorras hasta tocas y cofias (fig 30), cada uno de ellos vinculado a determinados contextos, clases sociales (como las gorras o las diademas de orfebrería se asocian a la nobleza), oficios (como el bonete, representativo de eclesiásticos y eruditos (fig. 15)), procedencia (en las obras de Cervantes el bonete también se asocia a los personajes extranjeros y moriscos) e incluso estado civil (como es el caso de las tocas para las mujeres casadas). En muchos casos, las gorras, sombreros y otros complementos de cabeza se adornan con plumas, para dar mayor vistosidad al atuendo, como vemos en *La gitanilla*, donde aparece un personaje con «sombbrero con rico cintillo y con plumas de diversas colores adornado».

Los complementos para guardar objetos comienzan a tener gran relevancia en la Edad Moderna, por su utilidad práctica y también como representativos del lujo. Las faltriqueras, derivadas de las limosneras medievales, se hicieron

muy populares desde el siglo XVI. Eran principalmente un accesorio femenino, oculto bajo las faldas, para guardar todo tipo de objetos que se necesitara transportar. A pesar de ser un objeto invisible al exterior, muchas de las que se han conservado en la actualidad están confeccionadas con todo lujo de detalles, materiales muy ricos y profusa decoración bordada (fig. 29). Su versión masculina, de la cual encontramos referencias en el *Quijote* (parte II, cap. LXXVIII) o en *La gitanilla*, sería una faltriquera exterior, probablemente de cuero y menor desarrollo decorativo, en la que se guardarían monedas y otros útiles y objetos. Aunque ya posteriores a la época de Cervantes, podemos hacer una breve mención a las carteras como objetos de alto valor artístico y simbólico para guardar documentos y cartas. Su uso se extendería especialmente en el siglo XVIII, pero encontramos también algunos bellos ejemplos de la segunda mitad del siglo XVII en el Victoria and Albert Museum y en el Museo del Traje (fig. 31).

Además de guardar objetos en las faltriqueras, y posteriormente en los bolsillos y carteras, también fue muy habitual en toda la Edad Moderna llevar los objetos colgados a la cintura, sujetos mediante cadenas a las que se ha dado el nombre de *châtelaine*¹. Estas cadenas, especialmente usadas por mujeres, se colgaban del cinto o

¹ El término *châtelaine* no aparece realmente hasta el siglo XIX referido a las cadenas que se suspenden de la cintura; en la España de los siglos XVI y XVII se utilizaban los términos *muelle*, *dije*, o simplemente *cadena* o *adorno*, para referirse a este tipo de objetos.

28.

Pareja de mitones masculinos, 1610-1640. Punto de seda, brochado con lámina de oro, hilo de oro. Museo del Traje. CIPE, (MTCE000670)



29.

Faltriquera, 1575-1610. Tafetán de seda, bordados de hilo metálico, estopa de lana. Museo del Traje. CIPE, (MTCE000790)



30.

Cofia, segunda mitad del s. XVII. Terciopelo de seda, bordado y aplicación de hilo de plata, metal, sarga de lana, celulosa. Museo del Traje. CIPE, (MTCE000788)



31.

Cartera, 1670 (ca.). Tafetán de seda, papel, lino, bordados en hilo metálico y seda. Museo del Traje. CIPE, (MTCE013513)



32.

Puño, segundo tercio del s. XVII. Encaje a la aguja, tafetán de lino. Museo del Traje. CIPE, (MTCE004871)



33.

Par de babuchas, s. XVII. Terciopelo de seda, bordado de seda e hilo metálico, piel, cuero. Museo del Traje. CIPE, (MTCE088845)



34.

Châtelaine, 1625-1675, Salamanca. Cuero, lino, cáñamo, plata, lana, hierro, bordados en hilo de plata. Museo del Traje. CIPE, (MTCE007624)



35.

Colgante, 1623-1636, Malta. Plata grabada y fundida. Museo del Traje. CIPE, (MTCE009893)

36.

Estuche relicario, primera mitad del s. XVII. Filigrana de plata, vidrio pintado. Museo del Traje. CIPE, (MTCE009590)



ceñidor, colocado en forma de pico entre el cuerpo y la saya, y muy rico y enjoyado en sí mismo. La costumbre parece proceder de las amas de llaves, o castellanas (de donde podría derivar el término *châteleine*), quienes llevaban las llaves colgadas de la cintura. En los siglos XVI y XVII se llevaban así todo tipo de objetos, desde colgantes y otras joyas (fig. 34), hasta útiles de escritura (fig. 35) o de belleza, e incluso monederos y bolsas de dinero. La peligrosidad que esto suponía hizo que estos objetos se fueran trasladando al interior de la indumentaria, dentro de faltriqueras.

Además de las joyas que se colgaban de la cintura, se han conservado en la actualidad otros muchos ejemplos de joyería de los siglos XVI y XVII, tales como sortijas, broches, joyeles, collares, alfileres, guardapelos o relicarios (fig. 36 a 39). Todas estas joyas tenían claramente un valor material y económico relacionado con la riqueza de sus materiales, del oro y de las gemas preciosas, pero también debemos mencionar su valor sentimental, ligado a las herencias familiares, y sin duda su valor religioso, ya que muchas de estas joyas incluían rosarios, relicarios, medallas o imágenes religiosas (fig. 36). El brillo del oro y la plata contrastaba con el color negro tan habitual en la indumentaria, acentuando todavía más su intensidad y la imagen de poder y solemnidad. El azabache fue otro de los materiales ampliamente utilizados en la joyería moderna, material no solo apreciado por su color, sino también por los valores de protección contra el mal que se le atribuían. Al conjunto de joyas, amuletos, relicarios y

alhajas, que se usaban tanto como adorno personal como por su función protectora, se les da en la Edad Moderna el nombre de *dijes*. Así lo vemos por ejemplo en el *Quijote*, donde el personaje de Vicente aparece «lleno de mil dijés de cristal y sutiles cadenas de acero» (parte I, cap. LI).

Otros complementos de gran importancia en el Siglo de Oro serán los diferentes tipos de calzados. Ya hemos mencionado los chapines, los más característicos de este periodo entre las clases altas, de suelas muy elevadas para evitar pisar el barro de las calles. Para un uso más práctico, de trabajo o incluso militar, eran habituales las botas y los borceguíes, de cuero y de origen morisco, frecuentemente mencionados en el *Quijote*. Para las mujeres se hicieron populares las alpargatas, generalmente de cuerda o cordón. Un calzado que comenzó a ponerse de moda en el siglo XVII en toda Europa, procedente de Marruecos y extendido por la corte francesa, fueron las babuchas, de puntas vueltas, pequeño tacón y riquísimos bordados, muy apreciados por la nobleza por su exotismo y originalidad (fig. 33).

Mientras que la mayoría de complementos y accesorios que hemos mencionado se pueden encontrar fácilmente representados en retratos y pinturas por su asociación con el lujo y la elegancia, hay otros que, en cambio, han tenido menos suerte. Es el caso de los anteojos, o gafas, cuyo uso se iba extendiendo paulatinamente durante la Edad Moderna para facilitar la lectura y corregir los problemas de visión. En España se



37.

Collar con crucifijo, 1600 (ca.). Vidrio, plata, hilo de lino. Museo del Traje. CIPE, (MTCE090367)

38.

Sortija, segunda mitad del s. XVII. Oro, vidrio. Museo del Traje. CIPE, (MTCE091771)



39.

Alfiler, 1660-1670. Oro, aljófara. Museo del Traje. CIPE, (MTCE091789)

popularizó el nombre de *quevedos* por su asociación a la imagen del célebre poeta, y quedaron por ello ligados a la imagen de eruditos y literatos del Siglo de Oro, pero también de las personas mayores que necesitaban de una ayuda para ver mejor. Es probablemente el caso de Cervantes, de quien sabemos por una carta

de Lope de Vega al IV Duque de Sessa que llevó anteojos durante los últimos años de su vida¹, aunque nunca se le llegó a representar con ellos.

¹ <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/cartas-de-lope-de-vega-al-iv-duque-de-sessa> [Consultado en febrero de 2026].

5

La riqueza de los tejidos

Aunque existían notables diferencias entre la indumentaria de las clases altas y las de las clases más humildes, en muchas ocasiones las prendas y siluetas eran muy similares, y eran los complementos y características que hemos ido viendo a lo largo del texto las que diferenciaban la vestimenta de la nobleza de las clases más bajas. En este mismo sentido, los materiales con los que se confeccionaban las prendas y trajes también se convirtieron en un elemento diferenciador de clase y representativo del poder y la riqueza. Así lo vemos en varios pasajes de la obra cervantina, donde los personajes de mayor

posición social aparecen adornados con ricos colores, piedras y joyas, con «la perfección de la gala y bizarría cortesana» (*El Quijote*, parte I, cap. XXVII). Así, mientras que las personas de clase social más humilde confeccionaban sus prendas con cuero, lienzo de lino y paños de lana, la corte y la monarquía eligieron la seda y el hilo de oro y plata, materiales costosos tejidos con gran complejidad y belleza, como elementos distintivos.

La seda fue el material textil más apreciado por las clases altas, tanto para la confección de su indumentaria como para la decoración de



40.

Manuel Comba Sigüenza:
**Figurín de hombre con
 indumentaria del siglo XVII
 para la película Don Quijote
 de la Mancha, 1947, Madrid.**
 Gouache sobre cartulina.
 Museo del Traje. CIPE,
 (MTFD066483)

41.

Tejido, segunda mitad del
 s. XVI. Seda labrada. Museo
 del Traje. CIPE, (MTCE009445)



42.

Fragmento de puntilla,
 s. XVI. Encaje de bolillos en
 hilo de lino, puntilla de
 guipur, tafetán de lamé y
 lino, hilo metálico. Museo del
 Traje. CIPE, (MTCE004782)





43.

Fragmento de cinta, 1900
(ca.) (siguiendo modelos de
finales del s. XVI). Encaje de
bolillos de hilo metálico.
Museo del Traje. CIPE,
(MTCE011963)



44.

Tejido, segunda mitad del
s. XVI. Brocatel de seda y
lino. Museo del Traje
(MTCE009413)



45.

Tejido, finales del s. XVI
- principios del s. XVII.
Brocatel de seda. Museo del
Traje (MTCE009474)

los interiores palaciegos (fig. 41). La belleza y buena calidad de los diferentes tejidos de seda ha favorecido su conservación en la actualidad, aunque los que han llegado hasta nuestros días están sobre todo ligados a la Iglesia, bien procedentes de la vestimenta eclesiástica, bien reutilizados para vestimentas de santos y efigies religiosas.

De entre los tejidos de seda, el terciopelo fue uno de los preferidos por la corte española desde época de los Reyes Católicos (fig. 47 y 48). En un primer momento se imitaron los terciopelos genoveses y venecianos, hasta que el estilo español se independizó del italiano en los principales centros productores de nuestro país: Toledo y Valencia. Ya fuera terciopelo cortado o picado, fue altamente apreciado tanto para prendas exteriores, de abrigo y complementos, como para las tapicerías y colgaduras que decoraban los interiores domésticos. Encontramos en el *Quijote* referencias a este tejido y su asociación al lujo, como en la descripción de la vestimenta del Caballero del Verde Gabán, «vestido un gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo» (parte II, cap. XVI).

El damasco es otra de las técnicas que encontramos con más asiduidad en los tejidos históricos ligados al uso cortesano. Se trata de un tejido muy valorado por su complejidad, su belleza y su origen oriental, con importantes centros de fabricación en Granada y Toledo. Se caracteriza por presentar un fondo brillante con decoración mate, y al contrario

en el reverso (fig. 50). Si bien los primeros damascos que estuvieron de moda en el Siglo de Oro presentaban diseños del mismo color que el fondo, durante los años de vida de Cervantes y todo el siglo XVII lo más habitual fueron los tejidos bicolors (fig. 51 y 52).

Los metales preciosos, concretamente el oro y la plata, serán también de los materiales preferidos por la nobleza y la realeza, tanto por su exclusividad como por su belleza y su brillo, muy apreciado en general en la moda española a lo largo de la historia. No solo encontramos estos metales en las joyas y guarniciones de las clases altas, sino también en sus mismos tejidos, en los brocados² (fig. 46), en los bordados de hilo de oro y plata, o en los encajes metálicos conocidos como puntos de España (fig. 42 y 43). Las aplicaciones de metal están presentes en todo tipo de tejidos, prendas y complementos de la vestimenta cortesana, que solían recargarse de adornos para dar una mayor impresión de vistosidad y tridimensionalidad. Así, encontramos gran cantidad de flecos, puntillas, canutillos, cordoncillos, galones, cadenillas y un largo etcétera, realizados en oro y plata, tanto en la vestimenta masculina como especialmente en la femenina.

El uso excesivo y ostentoso de estos ricos tejidos, especialmente de los

² Aunque muchos especialistas en la materia prefieren el término brochado, o desaconsejan el uso de la palabra brocado por su ambigüedad, la emplearemos aquí por ser la que se utilizaba en la época, y por tanto la que conocía Cervantes y aparece en sus obras.

46.

Tejido, 1680-1700 (ca.).
Brocado de seda e hilo
metálico. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE088882)



47.

Tejido, segunda mitad del
s. XVII. Terciopelo labrado
de seda. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE009484)



48.

Tejido, 1580-1600 (ca.).
Terciopelo picado de seda.
Museo del Traje. CIPE,
(MTCE088884)



49.

Cenefa, s. XVII. Bordado en seda e hilo metálico. Museo del Traje. CIPE, (MTCE009447)



50.

Tejido, segunda mitad del s. XVII. Damasco de seda labrada. Museo del Traje. CIPE, (MTCE009426)



51.

Tejido, primera mitad del s. XVII. Adamascado de seda. Museo del Traje. CIPE, (MTCE009451)

damascos y brocados, fue también criticado en obras literarias de la época. En el *Quijote* encontramos una sátira que hace el protagonista del atuendo que llevan los caballeros de su época en comparación con los idealizados caballeros andantes del pasado: «Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman» (parte II, cap. I). Este pasaje refleja la realidad del gasto excesivo que podía llegar a hacer la sociedad española en sedas, brocados y bordados de oro y plata, hasta tal punto que hubo frecuentes prohibiciones al uso de estos artículos por parte de cualquier persona ajena a la familia real. A pesar de ello, las prohibiciones fueron desoidas, y las penas, especialmente severas en época de Carlos I, raramente aplicadas.

Como alternativa más económica, y que permitía eludir las prohibiciones, se popularizaron los brocateles, tejidos de seda que imitan el brocado, aunque con hilos de oro y plata de baja ley, o con hilos metálicos de mera apariencia dorada o plateada (fig. 44 y 45). Los brocateles se extendieron especialmente entre la baja nobleza y los hidalgos durante el siglo XVII, ya que se asemejaban al lujo de la vestimenta de la corte a un menor precio. A los brocateles que por su mayor calidad se aproximaban más a los brocados se les dio el término italiano *brocato*.

Aunque ya hemos mencionado algunas aplicaciones decorativas, debemos detenernos en las más relevantes por su largo recorrido en la

tradición española y su pervivencia en la actualidad: el encaje y el bordado, ambos muy apreciados por su exquisitez y complejidad técnica. Los encajes y puntillas, además de adornar todo tipo de tejidos y complementos, también decoraban los puños, que, al igual que los cuellos de lechuguilla, se fueron haciendo más rizados y ostentosos con el tiempo (fig. 32). Entre los tipos de encajes, destacaron los de bolillos, los venecianos y los de lanzadera o frivolité, además de los ya mencionados puntos de España, realizados con hilo metálico. Los bordados, por su parte, fueron especialmente minuciosos en la indumentaria litúrgica, donde representaban escenas religiosas con todo detalle. Por su parte, la indumentaria civil se decoraba con bordados de mayor originalidad y libertad creativa (fig. 49), con motivos que van desde las ramas, hojas y flores, hasta representaciones de aves, animales y emblemas heráldicos.

Finalmente, como aplicaciones decorativas de gran riqueza podemos mencionar también las pieles de armiño, de marta o de linco, usadas para prendas exteriores de abrigo tales como capas, mantos y bohemios, también grandes distintivos de riqueza.

Por su importancia y significado, conviene hacer un breve apunte sobre los motivos decorativos que podemos encontrar en los tejidos y técnicas mencionados. En general, la tendencia tanto de los tejidos del plateresco como del barroco, estilos artísticos dominantes en la España de los siglos XVI y XVII, es hacia la geometrización y abstracción de

elementos vegetales y florales, organizados con gran simetría en torno a un eje, en el caso del plateresco, o en torno a la repetición de elementos, en el caso del estilo barroco. Los principales motivos que encontramos en estos tejidos son cardos, ramilletes de flores, hojas de acanto, grutescos, cornucopias, y recipientes ornamentales como jarrones o

ánforas. Dos motivos concretos aparecen con especial frecuencia y gran significado en los tejidos modernos: la granada (fig. 50), asociada a la fertilidad, la inmortalidad y la renovación de la vida, con antecedentes en el arte gótico y árabe; y las aves (fig. 52), muy frecuentes en el arte medieval tanto musulmán como cristiano.

6 Fuera de la Corte

Cuando se investiga o se comunica la moda de los siglos XVI y XVII en España, se suele priorizar la vestimenta al uso cortesano, ya que los objetos y tejidos que han llegado hasta nuestros días se vinculan con la monarquía y la nobleza, por su mayor facilidad de transmisión y conservación. Sin embargo, en las obras de Cervantes aparecen todo tipo de personajes, de todas clases sociales, procedencias y oficios, y el autor se sirve de descripciones y referencias a su vestimenta y sus prendas para situarlos en diferentes contextos sociales. Aunque se han conservado muy escasos ejemplos

de indumentaria histórica fuera de la Corte, por su uso continuado, la reutilización de prendas y la menor calidad de sus materiales, dedicaremos este apartado a analizar ciertos elementos representativos.

De entre las escasas piezas conservadas fuera del ámbito cortesano, la mayoría se enmarca en un contexto militar (fig. 55). Se han conservado algunas armaduras y prendas defensivas, como las que conserva el Museo del Ejército de Toledo, así como un colete en el Museo del Traje (fig. 53), prenda de cuero de uso militar, que se colocaba sobre

52.

Tejido, mediados del s. XVII.
Damasco de seda. Museo del
Traje. CIPE, (MTCE009500)



53.

Coletto, 1680 (ca.). Piel
curtida, tafetán de seda,
hilo metálico, louisiana de
lino. Museo del Traje. CIPE,
(MTCEI04316)



54.

Peris Costumes: *Recreación
de un traje masculino del
siglo XVII, utilizado en la película
El Cautivo*, 2025, Madrid. Cuero,
metal, aplicación de pasamanería.
Peris Costumes Group

la camisa y bajo la armadura, y que vemos representado en un personaje de espaldas en el la pintura de Velázquez *La rendición de Breda*. El colete, como otras prendas de uso militar, se trasladó también al traje civil masculino, y fue adoptado tanto entre las clases populares como por las clases altas (fig. 57). Generalmente se realizaban en ante o cuero (lo cual dio lugar al término *cuera*, similar a esta prenda, pero de faldones más cortos) pero también en terciopelo o cuero perfumado con ámbar.

Gracias a las fuentes literarias y artísticas, podemos comprobar que quienes ostentaban ciertas profesiones de carácter intelectual, como juristas o médicos, utilizaban *ropa larga*, una especie de sotana o vestido entero de una pieza y de origen medieval (fig. 60). Así lo vemos en el *Quijote*, donde la ropa larga identifica a jueces, ministros, oidores o escolares: «(...) un hombre, que en el traje mostró luego el oficio y cargo que tenía, porque la ropa luenga, con las mangas arrocadas, que vestía, mostraron ser oidor» (parte I, cap. XLII). La ropa larga también se asocia a la vestidura de luto, como vemos en la misma obra: «dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo» (parte II, p. 712)

Entre los materiales utilizados fuera de la Corte, el cuero es uno de los más empleados para diferentes oficios, por su resistencia, flexibilidad y durabilidad (fig. 54). Lo encontramos en prendas militares como el colete, en jubones, calzado y todo tipo de accesorios. Las vestimentas de trabajo, llamadas *pellicos* en las

obras de Cervantes, relacionadas con ciertos oficios como el de pastor, se confeccionaban enteramente en cuero, piel o lana. El paño de lana, junto al lienzo y tafetán de lino, y en ocasiones de algodón, eran también tejidos muy utilizados para todo tipo de prendas. En el *Quijote*, además, se mencionan con bastante frecuencia el bocací, un tejido basto y grueso de lino o algodón, probablemente derivado del lienzo, que se suele relacionar en la obra de Cervantes con las ropas largas; y la holanda, tejido más fino también derivado del lienzo, relacionado con las sábanas y camisas.

Aunque por falta de espacio no podemos describir la vestimenta de todos los personajes, oficios y arquetipos que aparecen en las obras de Cervantes, para lo cual remitimos a la extensa y exhaustiva obra de Carmen Bernis¹, podemos detenernos un momento en la vestimenta del propio don Quijote, por estar estrechamente ligado al imaginario colectivo español, y porque nos permite analizar otros tejidos utilizados fuera del ámbito cortesano. En el primer capítulo de la obra se describe al personaje llevando «sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino». Tenemos aquí tres tejidos que podemos extender al uso civil: el velarte, el vellorí y el velludo. Tanto el velarte como el vellorí hacen referencia a un paño de lana, aunque el primero sería

¹ Recomendamos especialmente la lectura de BERNIS, C.: *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, 2001.

55.

Recreación de armadura de caballería del siglo XVI, hacia 1990. Metal, algodón, madera, lana. Colección Subdirección General de Bellas Artes (CE00118)



56.

Manuel Comba Sigüenza: **Figurín de hombre con indumentaria civil para la película Don Quijote de la Mancha, 1947, Madrid.** Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066550)



57.

Manuel Comba Sigüenza: **Figurín de hombre con indumentaria de mesonero del siglo XVII para la película Don Quijote de la Mancha, 1947, Madrid.** Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066558)

más grueso, generalmente negro o de un color oscuro, y el segundo más fino, de colores pardos o claros. Por su parte, el velludo hace referencia a cualquier tejido con apariencia “peluda”, como puede ser la felpa, lo más probable en el caso de las calzas y los pantuflos que se mencionan, o el terciopelo.

Esta referencia a los paños, lanas y felpas de las prendas de Don Quijote sitúan al personaje en el contexto de los hidalgos, con prendas prácticas, de calidad y abrigadas, pero que no alcanzan el enorme lujo de las prendas de la corte. Para imitar la vestimenta de la corte y la alta nobleza, los hidalgos vestían a menudo de negro, con lechuguillas, puños de encaje y otros elementos distintivos del lujo y de la posición social (fig. 56), hasta tal punto que en muchos casos los hidalgos y caballeros se saltaban las pragmáticas que les prohibían hacer un gasto excesivo en indumentaria.

Finalmente, la vestimenta de los moriscos merece también una breve mención. Su expulsión de la Península tuvo lugar en 1609, momento en el que Cervantes redactaba la segunda parte del *Quijote*, por lo que todavía en la primera parte aparecen con relativa frecuencia. El autor utiliza descripciones de su indumentaria, y prendas como almalafas (túnicas largas) y bonetes, para distinguir a estos personajes de los cristianos. Del personaje del cautivo, Cervantes dice que «en su traje mostraba ser cristiano recién venido de tierra de moros, porque venía vestido con una casaca de paño azul, corta de faldas, con medias mangas

y sin cuello [de lechuguilla]; los calzones eran asimismo de lienzo azul, con bonete de la misma color; traía unos borceguíes da tilados y un alfanje morisco, puesto en un tahelí que le atravesaba el pecho». A continuación, describe al personaje de Zoraida: «una mujer a la morisca vestida, cubierto el rostro, con una toca en la cabeza; traía un bonetillo de brocado, y vestida una almalafa que desde los hombros a los pies la cubría» (parte I, cap. XXXVII).

Las representaciones contemporáneas también nos permiten acercarnos a la vestimenta de las «gentes comunes» de diferentes oficios, como es el caso de los figurines de Manuel Comba realizados en 1947 para el vestuario de la película *Don Quijote de la Mancha*. En estas imágenes podemos observar cómo asoman las mangas y cuellos de las camisas, que solían ser de lienzo o tafetán de lino, o los calzones más largos y abombados que las calzas cortas que llevaba la corte (fig. 56 a 59).

Aunque los siglos XVI y XVII se caracterizan por una gran inmovilidad social, con una sociedad dividida en estamentos y unos roles de género y clase claramente establecidos, Cervantes introduce en sus obras varias transgresiones a esta rigidez, con personajes que se visten de oficios que no practican, como el pueblo donde los hidalgos y ricos se visten de pastores²; personajes que cambian de oficio, como el

² «dos hermosísimas pastoras; a lo menos, vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldelines de tabí de oro» (parte II, cap. LVIII).



58.

Manuel Comba Sigüenza: *Figurín de hombre con indumentaria del medio rural del siglo XVI para la película Don Quijote de la Mancha*, 1947, Madrid. Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066528)



59.

Manuel Comba Sigüenza: *Figurín de hombre con indumentaria del medio rural del siglo XVI para la película Don Quijote de la Mancha*, 1947, Madrid. Gouache sobre cartulina. Museo del Traje. CIPE, (MTFD066548)

60.

Miguel de Cervantes Saavedra: *Rinconete y Cortadillo* (edición del siglo XIX sobre texto del siglo XVII), 1891, París. Museo Casa Natal de Cervantes (CE00557)



erudito que se convierte en pastor¹; o personajes que ascienden de posición social, como el mismo Sancho Panza al convertirse en gobernador de la ínsula, y al que frecuentemente instan otros personajes a vestirse bien y acorde con su nueva posición².

¹ «un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía» (parte I, cap. XII).

² «Tu vestido será calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo; gregüescos, ni por pienso; que no les están bien ni a los caballeros ni a los gobernadores» (parte II, cap. XLIII).

No solo encontramos este tipo de transgresiones entre clases sociales, sino también personajes travestidos, como se ve en una carta de Sancho a don Quijote, en la que cuenta que «topé una muy hermosa doncella en traje de varón y un hermano suyo en hábito de mujer» (parte II, cap. LI). En todos estos casos, la descripción de la indumentaria, aunque de forma satírica, juega un papel fundamental para identificar a cada personaje con su oficio y posición.

7

La confección

La complejidad de las prendas españolas, especialmente las de uso cortesano, y la maestría necesaria para poder realizarlas correctamente, permitió a los sastres españoles alcanzar gran fama por su talento y su capacidad. Desde finales del siglo XVI se publicaron tratados de sastrería que nos permiten apreciar la habilidad de estos sastres, y que difundieron el conocimiento de su técnica no solo entre profesionales del gremio, sino también a lo largo y ancho del continente europeo.

Por su cercanía a la vida y obra de Cervantes, destacamos aquí los tratados de Juan de Alcega, publicado en Madrid en 1580, y el de Francisco de la Rocha, publicado en 1618 en Valencia (fig. 62).

En estos tratados podemos encontrar toda la compleja variedad de prendas y tipologías de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, el de Francisco de la Rocha contiene ocho patrones diferentes de jubón, y hasta 65 patrones de herreruelos, cada uno



61.

Estuche de tijeras de costura, s. XVII, Francia. Plata cincelada y tallada. Museo del Traje. CIPE, (MTCEI26448)

adaptado a los diferentes materiales, usos y otras prendas con las que podían combinarse. A pesar de esta amplia variedad, hay prendas que no llegan a tener representación en los tratados de sastrería, aunque sí tenemos referencias de ellas en la literatura y la historia del arte. Es el caso de la saboyana, una especie de ropa exterior abierta por delante que dejaba ver la basquiña, que podemos ver en retratos de la época, y que aparece en los textos de Cervantes, mencionada por Teresa Panza en *El Quijote* (parte I, cap. LII) y en *Viaje al Parnaso* (cap. V), pero no se encuentra en ninguno de los tratados de sastrería conservados.

Los sastres españoles fueron, por tanto, de indudable importancia para el desarrollo de la moda española desde el siglo XVI. Se encargaban de la confección de todo tipo de prendas, tanto masculinas como femeninas, exteriores como interiores. Pero mientras que el gremio de sastres solo admitía a hombres, debemos tener en cuenta

también el inestimable trabajo textil de las mujeres en la Edad Moderna, especialmente de las modistas y costureras, que no pudieron abrir sus propios talleres hasta finales del siglo XVII. Además de ellas, muchas otras mujeres se dedicaron a la confección de prendas domésticas e interiores, a la realización de remiendos cuando era necesario, a la aplicación de puntillas y bordados, e incluso de la confección de prendas exteriores y trajes completos en el caso de las familias más humildes (fig. 63 y 64).

Por otro lado, la gran complejidad y variedad de prendas, complementos y accesorios de la moda española, requirió una gran especialización para la confección de cada una de ellas. Así, surgieron diversos oficios en el seno del gremio de sastres, o de forma independiente al mismo, como los jubeteros, gorreros, cottilleros, o incluso los abridores de cuellos, especializado en la confección de cuellos de lechuguilla, que en este caso podían ser tanto hombres como mujeres.



63.

Recreación de bastidor del siglo XVII, hacia 1990.
Madera, lienzo de lino, bordado en hilo de algodón. Colección Subdirección General de Bellas Artes (CE00215)



64.

Torno de hilar, siglo XX,
Madera, hierro, cuero.
Museo Casa Natal de Cervantes (CE00249)



62.

Francisco de la Rocha Burguen: Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos españoles y algunos franceses y turcos..., 1618, Valencia. Biblioteca del Museo del Traje. CIPE, (BMTFA-0132)

8

La inspiración contemporánea

La moda histórica, tanto en sus patrones y técnicas como en su estilo y decoración, ha sido tan relevante y ha estado tan presente en el imaginario español, que ha influido en numerosos artistas y diseñadores contemporáneos, que, aun a día de hoy siguen buscando inspiración en los trajes y modas del pasado (fig. 67).

Uno de los casos más paradigmáticos es el del célebre diseñador Mariano Fortuny, quien se sirvió de la magnífica colección textil que conservaban sus padres, Cecilia Madrazo y Mariano Fortuny y Marsal, para inspirarse en los diseños, motivos y técnicas no solo de la historia de la moda española, sino también otras épocas, contextos y procedencias, ya que su colección incluía textiles coptos, persas, grecorromanos, hispanomusulmanes y asiáticos. Con un conocimiento tan completo de muy diferentes culturas y periodos históricos y artísticos, Fortuny experimentó y patentó

técnicas como el estarcido en terciopelo, que recuerda a los terciopelos cortados y cincelados habituales en el Renacimiento y el Barroco. Encontramos un bello ejemplo de terciopelo estarcido en el bolso de mano del Museo del Traje (fig. 68), motivo que repite el del famoso vestido Eleonora, y cuyo diseño se inspira en sí mismo en los motivos decorativos del arte bizantino y del Renacimiento, captando no solo su forma sino también su significado y simbología.

Fortuny no solo tomó los tejidos históricos como inspiración, sino también los cortes y patrones de la moda de la Edad Moderna. Algunas de sus prendas recuerdan formalmente a los jubones, casacas y ropas históricas, al igual que otras se basan en las túnicas árabes y asiáticas. La casaca del Museo del Traje (fig. 65) puede recordar a las casacas que fueron penetrando paulatinamente en España por influencia francesa desde finales del siglo XVII,

65.

Mariano Fortuny y Madrazo:
casaca, 1920-1949, Venecia.
Terciopelo de seda,
estarcido, gros de Nápoles
de seda, satén, cristal de
Murano. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE106176)



66.

Flora Villarreal: **cuerpo para vestido**, 1950 (ca.),
Madrid. Raso de seda,
bordados en hilo metálico.
Museo del Traje. CIPE,
(MTCE120363)



67.

M^a Jesús Cuchet para
Mattel: **Barbie celebra el IV
Centenario de El Quijote**,
2004. Plástico, napa,
cashmere estampado,
visón, cuero. Museo del
Traje. CIPE, (MTCE096806)



68.

Mariano Fortuny y Madrazo:
bolso tipo cartera, 1910 (ca.),
Venecia. Terciopelo de seda,
estarcido, piedra, cristal,
metal. Museo del Traje.
CIPE, (MTCE106170)

69.

Sofía Nieto y Arancha
Rodrigálvarez, Carmen 17:
Camisa Remiendo, línea *Las
labores, esas cosas
menores*, 2025, Madrid.
Algodón estampado.
Carmen 17



y se implantaron definitivamente con la llegada de la dinastía borbónica en el XVIII. Esta misma prenda presenta además otros elementos que podemos vincular a la tradición y la moda histórica española, como de nuevo el terciopelo estarcido, los detalles en dorado y plateado, o el predominio del color negro.

El negro es, como ya dijimos, uno de los rasgos que más ha distinguido la moda española del Siglo de Oro y que más ha inspirado a los diseñadores contemporáneos para rendir homenaje a sus raíces y la historia de nuestro país. Uno de los creadores que más lo ha empleado ha sido el guipuzcoano Cristóbal Balenciaga, que trasladó a la alta costura los elementos relacionados con la historia de la moda, la historia del arte española y el barroco que tenía en su imaginario. Su uso del color negro, con el que conserva las connotaciones de elegancia y seriedad que ya le diera Felipe II en su tiempo, muestra continuamente su vinculación con el pasado y la influencia histórica en sus diseños. Las siluetas voluminosas y escultóricas que caracterizan los abrigos y vestidos de Balenciaga, junto con la minuciosa aplicación de bordados y abalorios, refleja

también un gran conocimiento y respeto por la moda y la cultura del Siglo de Oro. Otros grandes nombres de la historia del diseño español, tales como Pedro Rodríguez o Flora Villarreal, se han servido también de la profusión de abalorios, cuentas, bordados y encajes de oro y plata para adornar sus creaciones (fig. 66).

En la actualidad, la moda histórica sigue despertando fascinación y admiración en los creadores contemporáneos. Así lo muestran las diseñadoras y modistas madrileñas Carmen 17 con su colección de 2025 *Labores, esas cosas menores* (fig. 69). En este caso, las creadoras se inspiran en los textiles históricos del Museo Nacional de Artes Decorativas bajo una nueva mirada, y rinden homenaje al trabajo femenino, los bordados y los remiendos.

Estos pocos ejemplos sirven para demostrar que la moda histórica no nace y muere en los siglos XVI y XVII, sino que ha seguido, y sigue, muy presente, no solo en nuestro imaginario colectivo y en las fuentes históricas, literarias y artísticas, sino que pervive como parte inseparable del bagaje de los artistas y diseñadores contemporáneos.

Instituciones colaboradoras

Museo del Traje. Centro de Interpretación del Patrimonio Etnológico

Fundación Casa de México

Agradecimientos

Helena López de Hierro d' Aubarède, Francisco Callejo, Gema Batanero, Javier Maza, Juan González, Laura Jiménez, María Jesús Bozada, Silvia Brasero, Victoria Vásquez y Sofía Nieto.

Bibliografía

ALMEDA, E.: *El léxico de la indumentaria en el siglo XVIII: análisis comparativo entre el Diccionario de Autoridades y el Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes de Esteban de Terreros y Pando* (tesis doctoral), Granada: Universidad de Granada, 2015.

Balenciaga y la pintura española (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en 2019), Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

BATANERO, G.: *Vistiendo un jardín* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Traje en 2024), Madrid: Ministerio de Cultura, P&M Ediciones, 2024.

BERNIS, C.: *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid: Ediciones El Viso, 2001.

BERNIS, C.: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1962.

BERNIS, C.: *La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte*, en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid, Museo del Prado, 1990 (pp. 64-111)

Cartas de Lope de Vega al IV Duque de Sessa, blog de la Biblioteca Nacional de España, 26 de enero de 2018: <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/cartas-de-lope-de-vega-al-iv-duque-de-sessa> [consulta en febrero de 2026]

DESCALZO, A.: *Apuntes de moda desde la Prehistoria hasta época moderna*, en: *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, n. 00 (2007), pp. 77-86.

DESCALZO, A.: *Jubón del siglo XVII* (modelo del mes de octubre del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2004.

DESCALZO, A.: *Vestirse a la moda en la España moderna*, en: *Vínculos de historia*, n. 6 (2017), pp. 105-134.

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

El Quijote en sus trajes (catálogo de la exposición celebrada en la Real Fábrica de Tapices en 2005), Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.

GONZÁLEZ, E.: *Bonete, ca. 1500-1525* (modelo del mes de octubre del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2012.

GONZÁLEZ, E.: *Guantes del siglo XVII* (modelo del mes de septiembre del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2010.

GONZÁLEZ, E.: *Jubón encotillado, ca. 1660* (modelo del mes de mayo del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2011.

HERRADÓN, M.A.: *Châtelaine* (modelo del mes de noviembre del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2011.

HERRERO, M.: *Estudios sobre la indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid: CEEH, 2014.

HERRERO, M.: *Los tejidos en la España de los Austrias: Fragmentos de un diccionario*, Madrid: CEEH, 2014.

Inspiraciones: Mariano Fortuny (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Traje en 2010), Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.

JIMÉNEZ, L.: *Raíces: Cien años cambiando el patrón de nuestra historia* (catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Traje en 2025), Madrid: Ministerio de Cultura, P&M Ediciones, 2025.

La moda española en el Siglo de Oro (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Santa Cruz de Toledo en 2015), Toledo: Fundación Cultura y Deporte, 2015.

LLORENTE, L.: *Tejido nazari, ca. 1350* (modelo del mes de diciembre del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2014.

LLORENTE, L. y DA ROLT, C. M.: *Mariano Fortuny Madrazo: de Granada a Venecia* (catálogo de la exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Temporales del Centro Cultural Caja Granada en 2021-2022), Granada: Caja Granada, 2021.

LÓPEZ, C.: *Dechado, ca. 1600* (modelo del mes de mayo del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2024.

PREGO, M.: *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastrería... por Juan de Albayzeta (1720)*, (modelo del mes de junio del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2016.

PREGO, M.: *Tratado de sastrería, Geometría y traça... Francisco de la Rocha, 1618* (modelo del mes de abril del Museo del Traje), Madrid: Museo del Traje, 2018.

Fuentes literarias e históricas

ALCEGA, J.: *Libro de Geometría práctica y Traza* (1580)

CERVANTES, M.: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)

CERVANTES, M.: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615)

CERVANTES, M.: *La Galatea* (1580)

CERVANTES, M.: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617)

CERVANTES, M.: *Novelas ejemplares* (1613)

Códice de trajes (siglo XVI)

ROCHA, F.: *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastrerías...* (1618)

WEIDITZ, C.: *Códice de trajes* (1500-1559)

CON CAPA Y ESPADA. LA MODA EN ÉPOCA DE CERVANTES

Del 15 de abril al 30 de agosto de 2026

Museo Casa Natal de Cervantes

C/ Mayor 48, 28801, Alcalá de Henares (Madrid)

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta

Isabel Díaz Ayuso

Consejero de Cultura, Turismo y Deporte

Mariano de Paco Serrano

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deporte

Luis Fernando Martín Izquierdo

Director General de Cultura e Industrias Creativas

Manuel Lagos Gismero

Subdirectora General de Bellas Artes

Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Artes Plásticas

Juana María Arana de Andrés

EXPOSICIÓN

Comisaria

Raquel Sánchez Acedo

Responsable de Museos

Lorena Delgado Bellón

Coordinadora Museo Casa Natal de Cervantes

Eva Jiménez Manero

Comunicación

María Jesús Cabrera Bravo

Diseño expositivo y gráfica

Vélera S.L.

Ilustraciones

Jose María Balguerías
Estudio BLG

Audiovisual

Victoria Vásquez Pecile

Conservación

Elena Santos Bajo y
M^a Carmen Pascual Marcos

Iluminación

INTERVENTO S.L.

Montaje

TDArte EXPOSICIONES S.L.

Gráfica

Boomerang Graphics S.L.

Transporte

DOBELART Logística S.L.

Seguros

AXA ONE Underwriting

GUÍA DE SALA

Textos

Raquel Sánchez Acedo

Fotografías

Andrés Arranz, Museo del Traje, Plateros Multimedia

Diseño y maquetación

Vélera S.L.

Impresión

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

La Comunidad de Madrid agradece a todos los colaboradores, Museo del Traje CIPE y Fundación Casa México, así como a los prestadores de esta exposición, Peris Costumes Group, Plateros Multimedia y Carmen 17 su participación en la misma



Comunidad de Madrid

Cervantes | MUSEO CASA NATAL

ORGANIZAN

- © De esta edición: Comunidad de Madrid
- © De los textos: sus autores
- © De las imágenes: sus propietarios

D.L. M-4217-2026



Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid





Comunidad
de Madrid

Cervantes | MUSEO
CASA
NATAL