

CHRISTOPH WEIDITZ Y EL *TRACHTENBUCH*: UN RECORRIDO POR LA INDUMENTARIA FEMENINA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

CHRISTOPH WEIDITZ AND THE *TRACHTENBUCH*: AN OVERVIEW OF WOMEN'S CLOTHING IN 16TH CENTURY SPAIN

Isabel Escalera Fernández (Universidad de Valladolid)
isabel.escalera@uva.es

Recibido: 4 de abril de 2022 / Aceptado: 20 de septiembre de 2022

Resumen: En las décadas de 1520-1530 Christoph Weiditz, artista del Alto Rin, realizó un viaje por la España de Carlos I que daría como resultado la creación del *Trachtenbuch*, un libro donde recoge los lugares que visita. Entre estos lugares encontramos referencias a Alemania, Países Bajos, Francia, España, etc. En este volumen llaman la atención los múltiples dibujos elaborados por su autor, siendo minucioso en la ejecución de los tipos que representa, donde aparecen personajes de toda condición como moriscas barriendo, mujeres y hombres nobles o habitantes caracterizados con ropas propias de su ciudad. El objetivo principal de este texto es realizar un acercamiento a la indumentaria, concretamente a los vestidos femeninos, y analizar las particularidades del traje español en la España de comienzos del siglo XVI. De igual modo, pretendemos acercarnos a la figura del artista, los motivos que le impulsaron a emprender el viaje y los resultados que obtuvo con él: la creación de su libro. Asimismo, examinaremos la problemática existente en torno al volumen y ofreceremos distintas lecturas más allá de la simple etiqueta de libro de viajes que ha recibido durante años. En síntesis, nos proponemos utilizar el *Trachtenbuch* como una fuente documental y visual para estudiar la indumentaria femenina de la época.

Palabras clave: Etnología; Libro; Moda; Mujer; Viaje.

Abstract: In the 1520s-1530s Christoph Weiditz, an artist from the Upper Rhine, undertook a journey through the Spain Charles I, which resulted in the creation of *Trachtenbuch*, a book in which he recorded the places he visited. Among these places we find references to Germany, the Netherlands, France, Spain, etc. In this volume, Weiditz's many drawings are striking, and he is meticulous in the execution of the types he depicts, showing characters from all walks of life, such as Moorish women sweeping, noble men and women, and inhabitants dressed in the clothes of their own city. The main aim of this text is to approach costume, specifically women's dress, and to analyse the particularities of Spanish costume in early 16th-century Spain. We will also look at the figure of the artist, the reasons that prompted him to undertake the journey

and the results he obtained from it: the creation of his book. We will also examine the problems surrounding the volume and offer different readings beyond the simple label of travel book that it has received over the years. In short, we intend to use the *Trachtenbuch* as a documentary and visual source for the study of women's clothing of the period.

Keywords: Ethnology; Books; Fashion; Women; Travel.

Como citar este artículo:

Escalera Fernández, I. (2022). Christoph Weiditz y el *Trachtenbuch*: un recorrido por la indumentaria femenina en la España del siglo XVI. *Revista Eiverna*, (12), 89-104 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi12.14575>

1. Introducción¹

Christoph Weiditz confeccionó a principios del siglo XVI un libro, el *Trachtenbuch*, donde recopila múltiples láminas en las que aparecen distintos personajes. Su volumen se elaboró a raíz de un viaje que el artista emprendió por la España de Carlos I. Sin embargo, aunque el volumen posee una notable calidad, lo cierto es que los investigadores apenas repararon en él hasta hace un par de décadas. A través de sus láminas, el autor dibujó todos los tipos humanos de los lugares por los que iba pasando, comprendiendo que el vestido «formaba parte de la idiosincrasia de las sociedades» (Lasmarías, 2021, p. 201). Aunque en un primer momento se consideró el *Trachtenbuch* como un mero libro de viajes, pretendemos mostrar que posee otros puntos de vista que pueden enriquecer su lectura.

Con este fin hemos decidido centrarnos en las gentes que plasma y en cómo las dibuja, en otras palabras, en su aspecto exterior: la indumentaria. Esta «obedece a funciones diversas: de necesidad básica, de ostentación y lujo para expresar la condición económica, la función profesional, la distinción y discriminación social, ética o religiosa» (Martínez, 2002, p. 39). Es uno de los pocos libros de la época en los que aparecen recogidos tantos trajes de España, por lo que los expondremos y analizaremos las diferentes prendas que los constituyen. No debemos olvidar que a principios de 1500 ya se consideraba que existía un estilo nacional en España a ojos del resto (Velasco, 2021). Por lo tanto, no debe extrañarnos que un artista del Alto Rin se fije en las particularidades que diferencian la indumentaria española con lo que él estaba habituado.

2. Marco teórico/objetivos

El *Trachtenbuch* no fue el primer código de trajes que se llevó a cabo, sino que le precedieron otros como el *Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo de Vecellio*. Sin embargo, en este caso debemos ligar el trabajo de Weiditz a los viajes que Carlos I emprendió a lo largo

¹ El presente trabajo ha sido desarrollado gracias a la financiación de un contrato predoctoral de la Universidad de Valladolid.

de sus dominios. Dicho manuscrito está formado por numerosas imágenes que están encabezadas por un título y carecen de un aparato descriptivo. Estas láminas, junto con las descripciones que hicieron otros viajeros del momento, permiten que podamos hacernos una idea de cómo se vestía en la España del siglo XVI (Porrás, 2015).

En la última década los códices de trajes han llamado la atención desde múltiples disciplinas como la Historia del Arte, la Historia Cultural o los estudios de Literatura que pretendían aproximarse al ámbito cultural, social o relacionado con la indumentaria. Precisamente este último aspecto es el que más nos interesa y es que durante mucho tiempo se prestó únicamente atención a los vestidos de aquellos que conformaban la élite, dejando de lado al resto de la población, quienes constituían el grupo mayoritario y tenían que hacer frente a unas condiciones de vida más difíciles. Tener documentado a través de estas láminas cómo vestían estos tipos populares o minorías étnicas sirve para que podamos aproximarnos también a un estrato de la sociedad que no siempre se ha tenido presente a la hora de estudiar el mundo de la indumentaria. En este sentido, uno de los objetivos que pretendemos alcanzar con este trabajo es situar al vestido en primer plano como testimonio de la historia cultural. De esta forma, en el siglo XVI los colores y las texturas generaban todo un lenguaje que hacía que los diferentes miembros de la sociedad se vistiesen de una manera u otra, pudiendo expresar mediante la ropa su identidad.

Con el objetivo de realizar este trabajo hemos utilizado como principal instrumento de investigación el *Trachtenbuch*. Asimismo, ha resultado fundamental recurrir a los estudios de indumentaria que se han realizado en las últimas décadas. De esta forma, merece la pena subrayar los trabajos de Carmen Bernis como *Indumentaria española en tiempos de Carlos V o Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Los estudios realizados por Amalia Descalzo también nos proporcionan mucha información sobre la indumentaria en la Edad Moderna, así podemos citar *Spanish Male Costume in the Habsburg Period* o *Vestirse a la moda en la España Moderna*. Finalmente, si atendemos a los libros de trajes, en 2017 Katherine Louise Bond defendió su tesis doctoral en la Universidad de Cambridge *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)*, donde analiza cómo a raíz del viaje de Carlos I se crearon varios códices de trajes.

En definitiva, gracias al estudio de este libro queremos realizar un acercamiento a su autor y a las razones que le impulsaron a empezar el volumen, analizar el propio *Trachtenbuch* y las diferentes lecturas que podemos hacer del mismo y, por último, evidenciar las particularidades de las prendas que conformaban el traje en la España de principios del siglo XVI.

3. Aproximación a la figura de Christoph Weiditz

A pesar de que no son muchos los datos que conocemos sobre su vida, sí que podemos reconstruir brevemente su trayectoria. Sabemos que nació en torno a 1500 y que pertenecía a una familia de artistas que trabajaban en la región del Alto del Rin desde mediados del siglo XV. Su abuelo, Bartholomäus Weiditz, trabajaba como escultor en Meißzen y su padre,

Bartholomäus Hans Weiditz el Viejo, continuó el oficio familiar y se estableció como maestro escultor en Freiburg im Breisgau, actual Alemania. Es probable que tanto Christoph Weiditz como su hermano mayor, Hans Weiditz el Joven, naciesen en Freiburg debido a que su padre trabajaba en dicha ciudad. Aunque en los inicios de su carrera fue medallista, pronto siguió el oficio familiar y se dedicó al grabado en madera (Bond, 2017, pp. 54-55).

Sus primeros trabajos están relacionados con el mundo de la numismática, concretamente medallas con retratos que confeccionó para algunos mecenas de la zona en la década de 1520. Resulta significativo que optase en un primer momento por especializarse en el campo de la platería. Quizá se pudiese deber a la creciente moda que había surgido en Alemania de las medallas retrato que seguían la estela del Renacimiento italiano. No podemos olvidar que en estos momentos muchos de los principales medallistas alemanes e italianos se pusieron al servicio de Carlos I para engrandecer su figura (Almagro-Gorbea, 2005, p.30). El emperador sentía una especial inclinación hacia las medallas, no solo por su calidad artística, sino también porque suponían un instrumento de poder que podía contribuir a exaltar su imagen y constituían un elemento publicístico para dar a conocer en otros territorios la omnipresencia de su líder político. Además de un motivo relativo al gusto de la época, Katherine Louise Bond (2017, p. 56) aduce que es muy posible que quisiese diferenciarse de su hermano y decidiese aprovechar el auge de las medallas para experimentar con ellas.

Durante sus años de formación en Straßburg y Augsburg, conoció nuevas formas de trabajar y adquirió una gran habilidad para modelar tridimensionalmente. De igual modo, la decisión que tomó inicialmente de confeccionar medallas le llevó a visitar talleres donde se trabajaba el metal, pudiéndole influir en sus trabajos posteriores. La resolución que tomó de trasladarse a Augsburg no fue casual, sino que coincidió con un momento en el que Augsburg era un enclave fundamental dentro del Imperio. Los trabajos que llevó a cabo en esta ciudad son prolíficos, tanto fue así que el gremio de orfebres protestó debido a que no había pasado ningún examen que le habilitase como maestro (Bond, 2017, p. 62). Realizó medallas para Francisco de los Cobos, Hernán Cortés, Ambrosius Jung [Fig. 1], etc. Las dificultades a las que se enfrentó por parte del gremio de orfebres hicieron que experimentase con otros medios artísticos como fue la ilustración de libros. Además de su famoso libro *Trachtenbuch*, del que hablaremos posteriormente, también realizó otros manuscritos como el *Wappenbuch* (1530).



Fig.1: Christoph Weiditz. Medalla de Ambrosius Jung. 1528. The State Hermitage Museum.

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/17.+orders%2c+medals/4369917>

4. Origen y problemática en torno al *Trachtenbuch*

El director del Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg, Theodor Hampe, afirmó en 1927 que Christoph Weiditz era el autor del *Trachtenbuch*. Este manuscrito consta de 154 folios donde se recogen gran variedad de trajes regionales, sin embargo, había pasado desapercibido durante años (1994, p. 6). Aunque en los primeros folios aparecen escenas distintas de indios vistiendo sus trajes típicos, rodeados de aves exóticas o jugando al juego de la pelota, lo cierto es que la mayor parte de folios tratan temas relacionados con España. Así, encontramos dibujos de personajes de Zaragoza, Toledo, Galicia, Valencia, Granada, Sevilla, etc., aunque destacan fundamentalmente las láminas de mujeres moriscas, de damas castellanas de la nobleza y de las mujeres del norte del país. Posteriormente, a lo largo del volumen se van intercalando personas de otros países como Portugal, Francia, Países Bajos, Alemania, Irlanda, Inglaterra, Italia o Austria. En total, el volumen posee aproximadamente trece escenas dedicadas a los indios y treinta y dos al resto de países, si tenemos en cuenta que el código consta de 154 folios podemos observar la importancia que el traje hispano tiene en el mismo. De igual modo, a lo largo de las láminas se puede observar a 165 individuos, siendo 73 aproximadamente figuras femeninas. De esas figuras femeninas encontramos a 21 mujeres nobles, 12 mujeres vestidas a la manera morisca y 25 mujeres con el tocado coniforme.

Por otra parte, Es probable que la elaboración de este volumen se hubiese ideado en el transcurso del viaje que el autor hizo a España en 1529 mientras acompañaba a Desiderio Colmar Helmschmied, un armero augsburgués que vino a España con la intención de entregar al emperador una armadura (Garmendia, pp. 151-154). Por otro lado, Georg Habich sostiene que a raíz del conflicto que Weiditz tuvo con el gremio de orfebres, este acudió a España para conseguir una audiencia con Carlos I con el propósito de ponerle fin (1913, pp. 1-12).

Sean cuales fueren las razones que le llevaron a emprender un viaje a España, lo cierto es que los principales debates que ha suscitado el *Trachtenbuch* tienen que ver con su contenido y el propósito con el que se ideó. Cuando Hampe reparó en él, lo clasificó como un

libro con temática referida a la indumentaria (1994). De hecho, si atendemos a la composición de los folios podemos observar la primacía de las figuras con respecto al fondo que aparece en blanco. Además, encima de las figuras aparece una pequeña descripción de la escena representada. En otras palabras, lo que destaca son las figuras y más concretamente las vestimentas que llevan, lo que muestra la relevancia que tuvieron para el autor.

Aunque en un primer momento parece acertado encuadrarlo simplemente como un libro de trajes, pronto comenzaron a surgir nuevas visiones del códice. De esta forma, se convirtió en un documento clave para analizar también la cultura y la sociedad de la época. Este códice no fue el único en su época, sino que podemos señalar otros como el *Códice de Trajes* que se conserva en la Biblioteca Nacional de España o el *Códice de Trajes del Museo Stibbert*. Asimismo, no solo se consideran un manual relativo a la indumentaria, sino que también se han definido como un libro de viajes (Casado, 2000, pp. 7-9). Las crónicas, itinerarios y relaciones de viajes suponen una fuente de información vital puesto que aportan datos que no se pueden encontrar en la documentación oficial. Así pues, los testimonios que los viajeros hacían sobre las costumbres, las peculiaridades y la apariencia tanto de los lugares por los que iban pasando como de su gente, ayudan a comprender el momento histórico. Hay que tener en cuenta que en muchas ocasiones estos viajeros provenían de lugares lejanos, lo que hace que subrayen las diferencias que encontraban. Además de los documentos escritos, algunos de estos viajeros dejaron imágenes de sus viajes, lo que supone una documentación gráfica de rico valor, como es el caso del *Trachtenbuch*. Dicha teoría ha sido apoyada por Albrecht Classen (2004), quien sostiene que Weiditz compuso un relato de viajes. No obstante, eso no significa que viese todo en persona, ya que aparecen escenas de lugares remotos a los que no se tiene constancia de que viajara. Por lo que cabe la posibilidad de que lo que realmente le interesase fuera establecer una comparación entre diferentes culturas. En sus láminas aparecen tipos indígenas americanos ataviados con capas de plumas y con la nariz y la oreja perforadas con joyas pesadas. Sostienen aves exóticas, cerámica decorada y juegan a la pelota. La riqueza de los dibujos nos permite acercarnos a las costumbres de estos tipos indígenas, a su forma de vestir, los accesorios que empleaban, de qué animales se rodeaban o qué juegos y deportes hacían. Por lo tanto, estamos delante de un testimonio visual muy relevante que merece ser analizado en profundidad en futuros estudios. Precisamente, esto queda subrayado por Mentges (2007, párr. 9), quien señala que Weiditz fue uno de los primeros en representar a los habitantes del Nuevo Mundo:

Ce recueil de Weiditz est pionnier pour deux raisons: primo par la date précoce de son apparition, secundo parce qu'il inclut dans ses récits de voyages les habitants du Nouveau Monde, les Indiens et plus particulièrement les Aztèques. Ses dessins sont parmi les premiers à les avoir représentés².

² Traducción propia: la colección de Weiditz es pionera por dos razones: en primer lugar, por su temprana fecha de aparición, y en segundo lugar, porque incluye a los habitantes del Nuevo Mundo, los indios y especialmente los aztecas, en sus relatos de viaje. Sus dibujos fueron de los primeros en representarlos.

Uno de los aspectos más llamativos del *Trachtenbuch* radica en quién aparece representado. Conocemos otros relatos de viajes donde el autor opta por reflejar los modos de vida de los miembros de la corte o de la nobleza, como es el caso de Madame d'Aulnoy y su *Relation du voyage d'Espagne*. Sin embargo, en este caso el autor decidió representar a las personas y la cotidianeidad que las envolvía. Podemos citar, a modo de ejemplo, una escena donde aparece una mujer morisca barriendo su casa, lo que remite a esa cotidianeidad [Fig. 2]. Pero no solo eso, sino que también se interesó por mostrar fiestas, aperos de labranza, transportes, etc. En definitiva, anota aquello que llama su atención y después lo plasma en el *Trachtenbuch*.



Fig. 2: Christoph Weiditz. Escena de una morisca barriendo. 1530. En la parte superior se lee lo siguiente:
También se puede ver a una morisca barriendo. <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/258>

5. Un viaje por la indumentaria española femenina

Gracias a los trajes podemos acercarnos a la sociedad de la época. No debemos quedarnos simplemente en su aspecto exterior, sino que detrás de ellos subyace un lenguaje. En estos momentos el vestido ha superado una función meramente utilitaria y se ha convertido en una comunicación no verbal donde el individuo se muestra y se diferencia de los demás (García, 2015, p. 13). El Renacimiento ha sido una de las épocas de las que mayor esplendor ha gozado la moda (Bernis, 1962, p. 7), además, el viaje de Weiditz coincidió con un momento en el que se consideraba que existía una moda española definida. Esta moda nacional fue receptiva con otros estilos extranjeros, destaca especialmente la influencia que ejerció la moda francesa y la flamenca, debida esta última a «la atracción que los Países Bajos ejercían sobre España en el campo de la moda y del arte, desde el siglo XV» (Bernis, 1962, p. 23). A través del *Trachtenbuch* observamos las diferentes formas de vestir que había en la España de las décadas de 1520-1530, definido como un estilo alegre, colorido y desenfadado (Bernis, 1962, p. 32; Descalzo, 2014, p. 17). A continuación, trataremos de acercarnos a la indumentaria

femenina española y analizar algunas de las prendas más llamativas que afianzaron el estilo nacional.

4.1 Vestidos para las damas de la nobleza

El *Trachtenbuch* nos ha dejado varios ejemplos de los trajes que vestían las mujeres nobles, pero nos vamos a centrar en dos: *Escolta de una dama noble en Barcelona* y *Mujer castellana de camino a la iglesia* [Fig. 3]. La preocupación por distinguirse del resto fue algo que interesó especialmente a la alta nobleza y, de hecho, es uno de los trajes de los que más noticias tanto documentales como gráficas se han conservado. Esta minoría empleó el vestido como un rasgo definitorio de su categoría social y así se muestra en el trabajo de Weiditz (Lipovetsky, 2004, p. 42). Las mujeres nobles de ambas láminas visten un traje muy similar: en primer lugar, nos centraremos en los tocados. Era habitual que las mujeres llevaran la cabeza cubierta, bien fuese dentro de casa o cuando salían. Entre 1520 y 1530 el tocado femenino sufrió numerosos cambios, siendo la etapa de mayor variedad, apareciendo novedades como las mantellinas con pinjantes y dejando en evidencia una clara influencia franco-flamenca (Bernis, 1962, p. 43). En cuanto a las damas del *Trachtenbuch* llama la atención el sombrero con borlas que portan en la cabeza. Dicho sombrero, tocado con copa y ala era utilizado fundamentalmente cuando las mujeres iban de viaje (Bernis, 1978, p.17). Este tocado con borlas se coloca encima del mantillo, prenda en la que se pone de manifiesto la moda nacional. El mantillo podía ser utilizado por mujeres de toda condición social, de forma que su uso no quedaba restringido a las clases nobles. Uno de los elementos más originales del traje medieval español ha sido el manto y sus diferentes tipos: manto, mantillo y mantilla. Al igual que el manto, la capa presentaba en España una gran variedad de modelos en comparación con el resto de los países.



Fig. 3: Christoph Weiditz. Escena de una dama de la nobleza. 1530. En la parte superior se puede leer lo siguiente: Escolta de una distinguida dama en Barcelona <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/184>

A lo largo del libro vemos numerosos ejemplos de mujeres pertenecientes a la nobleza llevando esta indumentaria. Como bien hemos señalado, las mujeres de ambas láminas tenían el cabello cubierto por un sombrero con borlas. Sin embargo, si nos fijamos en otros tipos podemos observar la utilización del tranzado, que era un tocado típicamente español. Esto se

refleja en el *Traje de mujer en Sevilla*, donde el cabello adquiere mayor protagonismo. La importancia que se concedió a la cabeza se tradujo en enormes tocas de soportes llamativos, llegando incluso en la década de 1580 a levantar el pelo recurriendo a un alambre llamado jaulilla que proporcionaba esbeltez a la cabeza (Descalzo, 2017, p. 119). El tranzado era una cofia con una larga cola en la que se metía el pelo recogido en una trenza. Uno de los elementos más característicos del tranzado eran las cintas que se enrollaban y entrecruzaban a lo largo de la cola, aunque también era frecuente que se envolviese solamente la trenza dejando el resto del cabello al descubierto. Además, la cofia podía estar adornada con perlas, hilos de plata y oro, lo que elevaba considerablemente su valor y lo convertía en un objeto lujoso con el que adornarse. En cuanto a su origen, Carmen Bernis (1978, p. 42) lo sitúa a finales del siglo XIV, convirtiéndose en la segunda mitad del siglo XV en uno de los tocados predilectos de las españolas, sin embargo, a mediados del siglo XVI será sustituido por soportes que levantan el cabello. Dicho tranzado fue una de las particularidades que dio carácter al traje español femenino.

Antes de analizar propiamente el vestido debemos mencionar la importancia que tuvieron las Pragmáticas. Estas Pragmáticas que se dieron a lo largo del siglo XVI en España pretendían poner coto al exceso de lujo en el vestir, no obstante, el número de pragmáticas que se dan en estas fechas son un indicador de la poca efectividad que tuvieron. Podemos citar la *Premática en que se da la orden que se ha de tener en los lutos de estos reinos en 1588*. Esta fuente documental explica las vestiduras que se debían llevar en los lutos establecidas por los Reyes Católicos de 1502. Asimismo, también podemos mencionar la *Premática de los vestidos y trajes la cual mandó el rey nuestro señor se publicase en el 1563*, donde se limitan los excesos de los trajes de las clases acomodadas.

Si nos centramos en el vestido veremos que se trata de una saya con faldas. La saya es definida por el *Diccionario de Autoridades* (1726) como «ropa exterior con pliegues por la parte de arriba, que visten las mujeres, y baja desde la cintura a los pies». En sus orígenes la saya había sido una prenda utilizada tanto por hombres como por mujeres, sin embargo, a partir de mediados del siglo XV se estableció una diferenciación: el sayo sería la prenda masculina y la saya la femenina. Como bien señala el *Diccionario de Autoridades*, la saya era una ropa exterior, esto quiere decir que se ponía por encima de la ropa interior, ocultando las prendas que se encontraban debajo como los corpiños o las faldillas. Las sayas fueron evolucionando con la moda, por lo que encontramos diferentes modelos dependiendo de las fechas en las que nos encontremos. Así, a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI llegó a España una moda francesa donde la silueta femenina tenía caderas anchas y abultadas, lo que contrastaba con la esbeltez que había primado hasta entonces. En este momento es cuando hace su aparición en España una nueva saya que se diferencia de los modelos anteriores por la cantidad de tela que necesita y por las mangas tan anchas que posee, es lo que se ha denominado como «saya francesa» (Bernis, 1978, p. 34).

Por último, debemos referirnos al calzado, elemento que surge para dar respuesta a una necesidad humana, la de proteger y ornamentar el pie, bien fuese para trabajar, para desplazarse o para ocio. Existe una tipología muy amplia del calzado y comprende modelos con denominaciones y formas muy diversas (De la Fuente, 2015, p. 73). No obstante, el calzado

que llevan ambas mujeres se corresponde con los chapines, los cuales se erigieron como una de las particularidades del traje español. Este calzado ya existía en la España medieval como resultado de la herencia musulmana. En el libro de Weiditz, las diferentes prendas moriscas se constituyeron como elementos clave en la indumentaria española. De esta forma, podemos ver la aculturación e hibridación que tiene lugar en España donde, sin duda, destacan los chapines (Semmelhack, 2013, p. 123). Su característica principal era su base compuesta por láminas de corcho y otras materias que le daban una plataforma elevada. Dicha elevación era lo que hacía que estos zapatos fuesen femeninos, ya que existía otro calzado similar también confeccionado a base de láminas de corcho, pero mucho más bajos que se llamaban alcorques (Semmelhack, 2013, p. 123-124). Durante el reinado de los Reyes Católicos encontramos múltiples referencias a los chapines, lo que tuvo su continuidad en el reinado de Carlos I debido al esplendor y al lujo que dicho calzado suponía. Estos se convirtieron en verdaderas joyas, pudiendo forrar el corcho con oropel, lámina de latón, y oropel pintado (Bernis, 1978, p. 45). Asimismo, la parte superior podía ser de cuero dorado y labrado, especialidad correspondiente a los tapineros de Valencia. En cuanto a la utilización del corcho, debemos tener en cuenta que era un material aislante y resistente al agua, además, la altura del zapato permitía proteger de la suciedad que había en la calle (Semmelhack, 2013, p. 123). Por otra parte, si atendemos a su significación, los chapines permitían elevar a la mujer que los llevaba, creando un lenguaje visual en el que su portadora quedaba por encima del resto. En las láminas las mujeres que llevan chapines son sostenidas por otros individuos de menor categoría, lo que subrayaba física y metafóricamente el estatus social de la dama. Del mismo modo, la altura de dicho calzado permitiría hacer pocos movimientos, siendo estos controlados y deslizantes (Cirnigliaro, 2013, p. 110). Todo ello lo podemos observar en los chapines que aparecen en el Trachtenbuch, que son muy elevados y están decorados con elementos geométricos.

4.2 El traje regional y sus peculiaridades: el tocado coniforme

Son escasos los testimonios que evidencian las características de los trajes regionales, una de estas pruebas son los dibujos de Weiditz donde se aprecian las particularidades de las diferentes regiones por las que el autor viaja. A pesar de que hay textos que demuestran la existencia de singularidades regionales, estos no aportan datos concretos. No obstante, sí que existen documentos gráficos y literarios que permiten afirmar que las regiones del norte del país tenían bastantes peculiaridades. El autor dedicó 24 láminas a los trajes referidos al País Vasco, de los cuales prácticamente casi todos hacen alusión al traje femenino. Por lo tanto, es posible que a Weiditz le llamase más la atención el traje de las mujeres que el de los hombres.

Una de las particularidades que observaron los viajeros fueron los tocados femeninos, concretamente las tocas coniformes [Fig. 4] que se utilizaban en las actuales regiones de Asturias, País Vasco, Santander y Navarra. En cuanto a su origen, lo encontramos a finales de la Edad Media en el suroeste francés y en el norte peninsular. Dicho tocado mostraba la condición de la mujer y su estatus: por una parte, evidenciaba si la mujer estaba viuda o casada, además, su forma podía variar dependiendo de la región y, por otra parte, cuanto más tela y más alto fuese el tocado de mayor riqueza gozaba su poseedora. Lo más habitual era que el

tocado fuese blanco y podía estar decorado con sedas y otras telas ricas, sin embargo, también hay noticias de tocados oscuros (Ducéré, 1889, p. 198).



Fig. 4: Christoph Weiditz. Mujer con tocado coniforme. 1530. <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/303>

Podemos rastrear el uso de los tocados a través de las crónicas de los viajeros y de las fuentes gráficas tales como pinturas o esculturas. Destaca el texto de Laurent Vital, quien recoge una leyenda que explica el origen del tocado. En ella se cuenta que un grupo de mujeres habían matado a sus hijos varones con el objetivo de que no se convirtiesen al catolicismo. Como consecuencia su castigo fue llevar el tocado «en mémoire de la cruelle mort qu'elles feirent porler á ces petits innocents» (Gachard y Piot, 1881, p. 99).³ Aunque Laurent Vital no fue capaz de confirmar si la historia era cierta, parece ser que nos encontramos ante uno de los pocos testimonios de la época donde se narra el origen de la prenda (Cotera, 1999, pp. 50-51; Medina, 2021, p. 217).

Navaggero, embajador de la República de Venecia, escribió lo siguiente de los tocados del País Vasco después de realizar su viaje:

En esta región las mujeres llevan un arreglo en la cabeza muy caprichoso: se envuelven esta con una tela casi a estilo turco, pero no en forma de turbante, sino de capirote, y van adelgazándolo tanto que le tuercen después la punta y hacen que resulte parecido al pecho, cuello y pico de una grulla. Este mismo tocado está extendido por toda Guipúzcoa y dicen también que en Vizcaya y no varía de una mujer a otra, sino en que con aquella especie de cresta hacen mil formas caprichosas, haciéndola semejar cosas diversas (Navaggero, 1951, p. 102).

Precisamente, lo que vemos en los dibujos es esta especie de cresta que describe Navaggero, donde los tocados poseen numerosas formas haciéndolos únicos. No obstante, aunque Ducéré afirmase que las tocas podían ser de varios colores, en el *Trachtenbuch*

³ Traducción propia: En memoria de la cruel muerte que causaron a estos inocentes.

solamente son de color blanco. En síntesis, aunque su origen y las explicaciones que se dan de dicha prenda sean controvertidas, lo que sí que parece claro es que en la época servía para diferenciar la condición de la mujer. Asimismo, estos tocados fueron la prueba de cómo dichas regiones del norte peninsular habían permanecido aisladas y gracias a ello pudieron conservar prendas antiguas. Los libros de trajes como el de Weiditz ayudaron a difundir la indumentaria regional y se convirtieron en testimonio de la época.

4.3 La indumentaria morisca

Los moriscos eran los musulmanes de al-Ándalus que se habían bautizado tras la Pragmática de 1502 de los Reyes Católicos. Vivían de manera libre con el resto de los cristianos, sin embargo, aunque se bautizaron, desde muy temprano se limitó su vestimenta. En 1508 se promulgó una Real Cédula que tenía como fin restringir el uso de sus ropas (Domínguez y Vincent, 1997, p.21). La cuestión siguió latente a lo largo de la centuria, instituyéndose en 1572 una Pragmática que trató de organizar la vida de los moriscos después de su expulsión del Reino de Granada (Moreno, 2017, p. 287). A partir de entonces comenzamos a ver cómo se introdujeron poco a poco modificaciones en sus vestidos, adaptándolo así a las ropas castellanas. Esta 'castellanización' se puede seguir a través de las dotes, testamentos, etc. (Fernández y Pérez, 2010), no obstante, no se trató de un cambio radical, sino que hubo prendas que pervivieron (Moreno, 2017, p. 288; Silva, 2004, pp. 142-143).

En varias láminas podemos observar cómo era su indumentaria, cuya trascendencia se evidencia con la maurofilia existente a lo largo de los siglos XV y principios del XVI (Franco y Moreno, 2019; Briesemeister, 2006). Atraídos por las particularidades del vestuario morisco, los españoles cristianos tomaron las prendas más llamativas del traje moro y las utilizaron en fiestas, torneos, etc. (Nogales, 2018, pp. 49-51). La influencia del traje morisco fue tan grande que a finales del siglo XV ya no se empleaban estas prendas solamente en ocasiones festivas, sino que se constituyeron como rasgos distintivos del traje cristiano de los españoles (Bernis, 1962, p.29).

Una de las prendas más utilizadas por las mujeres cristianas en España y que tenía su origen en la moda morisca fue la camisa o alcandora. A mediados del siglo XV las mujeres usaron las camisas labradas y listadas y las lucieron al exterior. Dicha prenda podía confeccionarse de varias formas, pero lo habitual era elaborarlas mediante el punto real que llevaba oro y plata y el punto de almofarán que era de seda. Las camisas eran piezas muy vistosas y lujosas, por lo que vestirla era considerado un alarde de ostentación.

Asimismo, las calzas moras fueron uno de los elementos más pintorescos del traje morisco. La anchura y lo arrugadas que estaban creaban la ilusión de que las mujeres que las llevaban tenían las piernas muy gruesas, tal y como vemos en los dibujos de Weiditz. Se utilizaban para cubrir las piernas y el cuerpo, además, había varios tamaños de calzas: las calzas enteras, las calzas-bragas y las calzas compuestas por dos prendas (Bernis, 1962, pp. 79-80). En el *Trachtenbuch* una de las mujeres aparece llevando los zaragüelles, que era una prenda similar al calzón que podía llegar hasta el tobillo. Cabe destacar también el uso de la almalafa, un manto que utilizaban las mujeres moriscas [Fig. 5]. Este se muestra en los dibujos

como un manto largo que se iniciaba en la cabeza y llegaba hasta debajo de las rodillas, cubriendo a la mujer casi en su totalidad.



Fig. 5: Christoph Weiditz. Mujer morisca. 1530. En la parte superior se lee lo siguiente: Así visten las mujeres moriscas en Granada <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474/249>

Las diferentes regiones por las que va pasando su autor se ven claramente en el códice. No obstante, aunque este dividiese sus láminas atendiendo a las particularidades que observaba en cada región, no podemos reducir la moda morisca a prendas utilizadas únicamente por estos, sino que la influencia que ejerció la indumentaria a la morisca fue notoria en los cristianos. De entre todas las manifestaciones culturales propias de los moriscos, resulta evidente que el vestido es uno de los elementos más sencillos para clasificarlos como grupo (Irigoyen-García, 2018, p. 30). Precisamente esta diferencia en el vestir es lo que hizo que su traje fuese visto como algo exótico y, por tanto, representado.

4. Conclusiones

Gracias al *Trachtenbuch* se narra un itinerario del viaje que Christoph Weiditz realizó en la época de Carlos I. Este volumen es uno de los primeros que describe de manera minuciosa las diferentes localidades por las que el autor va pasando y se centra en los trajes que portaban, convirtiéndose en un testimonio visual de gran importancia en la España de comienzos del siglo XVI. De igual forma que ocurre con el *Códice de Trajes* de la Biblioteca Nacional de España, el *Trachtenbuch* es mucho más que un simple libro de trajes. Así, después de analizar algunas de las láminas podemos afirmar que también se trata de un libro que plasma la cultura y la sociedad del momento, como hemos visto en el traje de la dama de la nobleza que necesitaba criados para poder desplazarse con los chapines o en escenas cotidianas de las mujeres moriscas. De esta forma, podemos acercarnos a la diversidad humana siendo un volumen vivo, puesto que en la época servía para que los extranjeros viesen las particularidades de los trajes en España y en la actualidad sirve como un testimonio gráfico de primera mano.

El objetivo de este trabajo era hacer un viaje por la España de 1520-1530 a través del libro de Weiditz, trazando un recorrido por la indumentaria femenina, puesto que hemos observado que el traje femenino se modifica mucho más de una región a otra que el traje masculino, además, el propio autor representó un mayor número de mujeres que de hombres, lo que muestra que el autor tenía más interés por los tipos femeninos. Aunque la división que hemos realizado puede parecer *a priori* algo hermética, lo cierto es que a lo largo del texto se evidencian las concomitancias entre unas prendas y otras. Podemos citar el uso del tocado femenino en las damas pertenecientes a la nobleza, quienes llevaban la cabeza cubierta siendo esta época una de las más florecientes en cuanto a tocados se refiere. De igual modo, también encontramos tocados en los trajes regionales como las tocas coniformes, que señalaban asimismo el estatus y la riqueza de su poseedora. Finalmente, las mujeres moriscas también se cubrían la cabeza, usaban tocas y mantos como la almalfa. En síntesis, Christoph Weiditz supo canalizar en sus dibujos la España de comienzos del siglo XVI, sus gentes, su cultura, sus trajes, etc., convirtiéndose en un testimonio de un valor innegable.

5. Referencias bibliográficas

- Almagro-Gorbea, M. (2005). Formación e historia de la colección de medallas españolas. En M. Almagro-Gorbea, M.^a C. Pérez Alcorta y T. Moneo (eds.). *Medallas españolas* (pp. 17-36). Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades.
- Bernis, C. (1962). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bernis, C. (1978). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I Las Mujeres*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bond, K. L. (2017). *Costume Albums in Charles V's Habsburg Empire (1528-1549)* [tesis doctoral, Universidad de Cambridge]. Repositorio Institucional. Recuperado de: <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/277715>.
- Briesemeister, D. (2006). Sobre indios, moriscos y cristianos "a su manera". Testimonios pictóricos en el "Trachtenbuch" de Christoph Weiditz. *Anuario de Historia de América Latina*, 43, 1-24.
- Casado J. L. (2000). *Cantabria vista por los viajeros de los siglos XVI y XVII*. Centro de Estudios Montañeses.
- Cirigliaro, N. (2013). Touching the Ground: Women's Footwear in the Early Modern Hispanic World. An Introduction. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14 (2), 107-119.
- Classen, A. (2004). Spain and Germany in the late Middle Ages: Christoph Weiditz paints Spain (1529) a German artist traveler discovers the Spanish peninsula. *Neuphilologische Mitteilungen*, 105, 395-406.
- Cotera, G. (199). *El traje en Cantabria*. Institución Cultural de Cantabria.

- De la Fuente, F. (2015). La piel en la indumentaria y la moda del Siglo de Oro. En R. García (dir.): *La moda española en el Siglo de Oro* (pp. 13-20). Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Descalzo, A. (2006). Influencia de lo morisco en la indumentaria española. En J. Castaño (Coord.), *Espacios vitales de las tres culturas* (pp. 47-57). Universidad de Murcia.
- Descalzo, A. (2014). Spanish Male Costume in the Habsburg Period. En J. L. Colomer y A. Descalzo (Eds.), *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe* (Vol. I, pp. 15-38). Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Descalzo, A. (2017). Vestirse a la moda en la España Moderna. *Vínculos de Historia*, 6, 105-134. Recuperado de: <https://doi.org/105-134>. 10.18239/vdh.v0i6.006
- Domínguez, A. y Vincent, B. (1997). *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Alianza Editorial.
- Ducéré, E. (1889). La bourgeoisie bayonnaise sous l'Ancien Régime (mœurs, usages et costumes). *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 18, 89-247.
- Fernández, M. F. y Pérez, R. M. (2010). Las dotes de las moriscas granadinas y sevillanas. Cambios y adaptaciones de una cultura material. En M. M. Lobo y A. Esteves (coords.), *Tomar estado: dotes e casamentos (séculos XVI-XIX)* (pp. 121-145). Centro de Investigaçao Trabsdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória".
- Franco, B. y Moreno, F. J. (2019). *Pintando al converso: La imagen del morisco en la Península Ibérica, (1492-1614)*. Cátedra.
- Gachard, L. P. y Piot, C. (1881). *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. Tercer tomo, F. Hayez.
- García, R. (2015). Moda e indumentaria en el Siglo de Oro. En R. García (dir.): *La moda española en el Siglo de Oro* (pp. 13-20). Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Garmendia, P. (1935). Trajes vascos del siglo XVI. *Revista internacional de los estudios vascos*, 26, 151-154.
- Habich G. (1913). Studien zur deutschen Renaissancemedaille. IV. Christoph Weiditz. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 34, 1-35.
- Lasmarías, I. (2021). *Cada uno en su traje. Vida cotidiana y practicas indumentarias en Aragón en la Edad Moderna* [Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza]. Repositorio de la Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/106272/files/TESIS-2021-191.pdf>
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Irigoyen-García, J. (2018). «Moros vestidos como moros» *Indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Ediciones Bellaterra.

- Martínez, M. (2003). Indumentaria y sociedad medievales (ss. XII- XV). *En la España Medieval*, 26, 35-59.
- Medina, A. (2021). El tocado conforme femenino en la Baja Edad Media. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 4, 215-244. Recuperado de: <https://doi.org/10.22429/Euc2021.sep.04.08>.
- Mentges, G. (2007). Pour une approche renouvelée des recueils de costumes de la Renaissance. Une cartographie vestimentaire de l'espace et du temps. *Apparence(s)*, 1. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/apparences/104>.
- Moreno, F. J. (2017). Vestir a la mora en Castilla. La cuestión del vestuario morisco y su reflejo en la literatura del Siglo de Oro. *XIII Simposio Internacional de Mudejarismo* (pp. 283-302). Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares.
- Navagero, A. (1951). J. M.^a Alonso (Ed). *Viaje a España del magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526): embajador de la República de Venecia ante el Emperador Carlos V*. Castalia.
- Nogales, D. (2018). A la usanza morisca: el modelo cultural islámico y su recepción en la corte real de Castilla. *Ars Longa: cuadernos de arte*, 27, 45-64. Recuperado de: <https://ojs.uv.es/index.php/arslonga/article/view/11352>
- Porras, M.^a C. (2015). *De Bruselas a Toledo, el viaje de los archiduques Felipe y Juana*. Ediciones Doce Calles.
- Semmelhack, E. (2013). Above the Rest: Chopines as Trans-Mediterranean Fashion. *Journal of Spanish Cultural Studies* 14 (2), 120-142.
- Silva, N. (2004). Maurofilia y mudejarismo en época de Isabel la Católica. En: *Isabel la Católica: la magnificencia de un reinado. Quinto centenario de Isabel la Católica 1504-2004* (pp. 141-154). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Velasco Molpeceres, A. M. (2021). *Historia de la moda en España: de la mantilla al bikini*. Los libros de la Catarata.
- Weiditz, C. y Hampe, T. (1994). *Authentic everyday dress of the Renaissance: All 154 plates from the "Trachtenbuch"*. Dover Publications.