

Los sastres y bordadores de Felipe IV: aproximaciones a través de la pintura

per ÁLVARO ROMERO GONZÁLEZ,
Doctorando en Historia Social. Universidad de Castilla-La Mancha

1 BROWN, Jonathan; ELLIOT, John. H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2016.

2 ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, “Reproducción social y artesanos. Sastres, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII”, *Hispania. Revista Española de Historia*, número 237, Madrid, enero-abril, 2011, pp. 87-120.

3 GIORGI, Arianna, *España viste a la francesa: la historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*, Universidad de Murcia, Murcia, 2016.

4 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Administrativa, legajo 911.

5 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2011.

6 COLOMER, José Luis, “El negro y la imagen real”, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.

La corte queda fijada de forma definitiva en Madrid en 1606 bajo el reinado de Felipe III provocando un lógico crecimiento de habitantes que pasan a ser, aproximadamente, cerca de 150.000 en 1617, el doble que veinte años antes¹. Esta masiva inmigración a la nueva capital, propiciada por el asentamiento regio, provoca el desplazamiento de distintos artesanos evidenciando una crecida en la actividad industrial cuya demanda generada por la propia corte demuestra una producción que fue orientada a los bienes de consumo en el conjunto global de la población, aunque en especial, para la gran cantidad de la gente de corte. Los sastres se convirtieron en uno de los colectivos más numerosos debido a la gran demanda generada por el lujo² que intentó reprimir, en gran medida, el conde-duque de Olivares con la pragmática de 1623 llegando a cambiar por completo la estética del vestido a la española con la famosa golilla, el complemento distintivo de los soberanos de la Casa de Austria³.

Esta nueva morfología en la indumentaria de Felipe IV pretende desligarse de todo lujo del vestir buscando una identidad nueva, reinventándose y dejando atrás los fastos del reinado pasado. El exceso de ostentación que caracterizó a la época inmediatamente anterior, unido a la imagen transmitida por un monarca preocupado por los placeres más terrenos como la caza, fue la causa por la cual Felipe III pasó con más pena que gloria. Sin embargo, atendiendo al inventario de Cristóbal Tenorio, jefe de guardarropa de Felipe IV, a su salida del cargo en 1653, enumera una serie de prendas que demuestran una gran riqueza y que poco tienen que ver con la austeridad que se pretende incidir bajo este reinado: “Un vestido de terciopelo negro liso hondeado en el telar de unas hondas de rasso que tiene calçon y ropilla y ferreruelo de herbax forrado en el terciopelo liso prensadas las hondas porque no hubo de lo mismo del vestido”⁴. Este es un traje similar al que Velázquez refleja magníficamente en el retrato regio de Felipe IV (fig. 1) realizado en 1623 y corregido por orden del rey en 1628 siendo el resultado final el que atesora el Museo Nacional del Prado en la actualidad. Era un tipo de indumentaria protocolaria de la vida pública de la corte española⁵ que, por otra parte, era utilizado como arma ideológica para representar tanto la legitimidad del monarca y su legado austracista como para demostrar el poder económico del mismo, incluso, como vestido religioso. La manifestación de mando y riqueza que implica este atuendo está ligada con la difícil obtención del tinte negro hasta la aparición del palo de Campeche, más barato que la explotación de la cochinilla, a la Monarquía Hispánica a lo largo del siglo XVI, originario de México y cuyas astillas se hervían y fermentaban para obtener un tono más nítido⁶. El uso de esta indumentaria queda corroborado por Baltasar Castiglione para comprender el buen uso de la imagen y del vestir: “tiene más gracia y autoridad el vestido negro que el de otro color [...] porque de esta manera traen consigo una cierta belleza

Fig. 1. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV*, 1628. Óleo sobre lienzo. © Museo Nacional del Prado.



7 CASTIGLIONE, B., *El Cortesano*, Universidad Autónoma de México, México D.F., 1997.

8 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Expediente Personal, C^a 911, expediente 22.

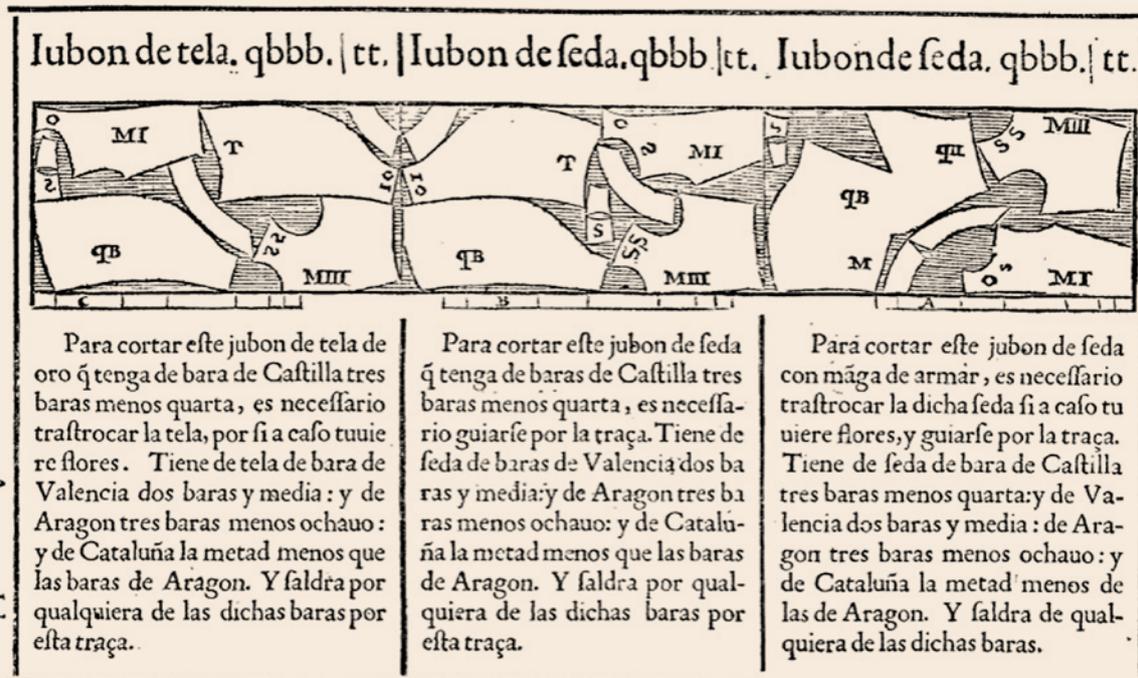
9 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Expediente Personal, C^a 703/14.

10 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Administrativa, legajo 5214.

y gallardía [...] que mostrasen el sosiego y la gravedad de la nación española”⁷. El sentido de vestir de negro tiene un claro fin propagandístico en el que se busca que Felipe IV se asemeje a su abuelo y así recuperar la gloria de la que se gozó en el siglo anterior.

Uno de los sastres con una carrera más dilatada del que obtenemos referencias, que sirve en la Casa del Rey, es Juan Rodríguez Varela del que solo se extrae, simplemente, su cargo: “sastre del rey Felipe IV”⁸ ya que el resto de sastres con los que nos topamos son, por regla general, foráneos de la Casa de la Reina. Para esta confección real se utilizarían los patrones de Rocha Burguen explicados en *Geometría y traça pertenecientes al oficio de sastre* (fig. 2) publicados en 1618. Más interesante es el caso producido con el relevo de bordadores en 1623. Hasta ese año, donde el cuarto Felipe llevaba apenas dos años portando sobre su regia cabeza la corona de dos mundos, su bordador fue Juan de Burgos Montoya. Éste accede, primeramente, al cargo de bordador de la caballeriza en el reinado de Felipe III: “el 13 de abril de 1615 fue recibido por Bordador de la Caballeriza de SS. Mag.”⁹ pasando a servir al Rey Planeta desde mayo de 1621 hasta perder su pista a mediados de 1623. El mismo recorrido es el que realiza Sebastiana de Palacio, primero realizando obra en la caballeriza y luego pasando a ser bordadora del rey de quien obtenemos como primera noticia: “mas selle hacen buenos a la dicha doña Sebastiana de Palacio ya fue hijos herederos del dicho Juan de Montoya”¹⁰. Sebastiana de Palacio tendrá una longeva carrera palatina desde 1623, hasta mediados de la década de 1640, en donde es de suponer que con quien tuvo una relación, Juan de Burgos, murió dejando como heredera del cargo a su pareja. Y es que, fijándonos en el retrato

Fig. 2. ROCHA BURGUEN, F., *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastre* [...], 1618. Extracto. © Biblioteca Digital Hispánica.



11 CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Velázquez: vida y obra de un pintor cortesano*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2011.

12 HERRERO GARCÍA, Miguel, *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Madrid, 2014.

13 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Administrativa, legajo 911.

(fig. 1) en el que el maestro sevillano refleja con su negra indumentaria al cuarto Felipe, quienes debieron encargarse de la confección de este vestido debieron de ser uno de los dos bordadores en colaboración de Juan Rodríguez.

Saltando en el tiempo, incidiremos en el retrato de *Felipe IV en Fraga* (fig. 3). El monarca aparece representado con una indumentaria totalmente distinta a la que acostumbró durante la primera mitad de su reinado con un halo afrancesado que debía de estar implantado en la región siendo visto como un gesto político en las jornadas de Aragón¹¹. Este retrato, articulado por Velázquez, muestra un cambio en el estilo del monarca en donde la golilla queda relegada a un segundo plano en el gusto del momento pasando el foco a la valona, procedente de la región de Flandes¹². Quien se encargaba del aderezo y fabricación de las mismas era Catalina Romero: “en 14 de abril que es el día que S. M. partió a la jornada [de Aragón] mandó se le diesen quatrocientos reales a Donia Catalina Romero que hace y adereça las balonas de S. M.”¹³ pese



Fig. 3. VELÁZQUEZ, D., *Felipe IV en Fraga*. 1644. Óleo sobre lienzo. © Frick Gallery of New York. [Ver detalle](#).

14 BIEDMA TORRECILLAS, Ana, “Influencia del vestuario en el retrato del Siglo de Oro”, en *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, Granada, 1988.

15 TEJEDA FERNÁNDEZ, Margarita, *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: siglos XVII y XVIII*, Universidad de Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga, 2006.

16 Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Administrativa, legajo 911.

17 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.

a que el precio de fabricación de ésta es de apenas ocho reales¹⁴ esto implica la gran consideración de la que gozaba la valonera en la corte para realizar las piezas además del gasto que supondría su mantenimiento.

La pieza magistral de este retrato es el albornoz carmesí con el que el rey pasó revista a las tropas: “Pellicer lo documenta como el capote de albornoz rojo que vestía Felipe IV en una visita realizada a las tropas”¹⁵. En este caso, de quien se obtienen noticias es de Gonzalo Callejón, bordador encargado de realizar tan suculenta obra recibiendo un pago de “trescientos y quarenta y siete reales se acabaron de pagar de 10582 reales por el albornoz carmesí que bordó para S. M. en anio pasado de 1644. Uno de plata pasada”¹⁶. Es una prenda militar, acorde al momento en el que se encuentra, ya que “es una capa de agua africana llamada burnusum, nombre bárbaro de los Zanetas, gente belicosa de África [...] pero muy ilustre en la historia general de España”¹⁷. Debemos imaginar la gran calidad de la que goza esta prenda, tanto por el precio que se pagó al bordador, del que no se sabe si con su pago debía obtener el hilo de plata necesario para el bordado, como por el trazo de Velázquez quien tras su primer viaje a Italia cambia por completo su pintura y la manera de detallar tanto luces como sombras sobre el lienzo, realizando este hilo plateado con una pincelada rápida y concisa que muestra el grado de madurez alcanzado por una de las personalidades pictóricas universales.

La Historia del Arte siempre ha estado ocupada, bien merecido, por grandes nombres como lo son Miguel Ángel, Velázquez o Rubens dando por hecho que las únicas manifestaciones artísticas válidas a lo largo de la misma es la denominada triada clásica: pintura, escultura y arquitectura. Otros tantos campos, desde la perspectiva estética del arte, nunca han sido revisados por historiadores que han preferido, casi exclusivamente, ahondar en cuestiones ya superadas por la historiografía y por el propio paso del tiempo. El arte textil nunca ha sido considerado como tal y menos a los que realizan este tipo de obra en la corte como artistas. Es un arte que sufre revisión e incluso influjo de otras tendencias extranjeras que no hacen más que enriquecer la propia adquiriendo distintos elementos para configurar una nueva moda y, en definitiva, una nueva apariencia a quien busque legitimarse de cualquiera de las maneras. ●