La moda femenina en el entorno del joven Carlos, en la Corte de Malinas. Consideraciones a partir de un grupo de bustos relicarios del taller de los Borman

Emilio Ruiz de Arcaute Martínez
Servicio de Restauración. Diputación Foral de Álava

Introducción

Hasta no hace mucho la historiografía del arte no ha prestado mucho interés por la moda. Ocasionalmente se ha utilizado como herramienta de apoyo a la datación en función de la forma vestir en cada momento, aunque la indumentaria no solo tiene que ver con la evolución de las modas sino también con la forma de representar. Ha sido hábito, uniforme o disfraz, pero igualmente cuestión de decoro y símbolo de estatus.

En este caso quisiera analizar las características de la moda femenina de la corte flamenca en la que creció y se educó el joven Carlos, a partir del estudio de un grupo de bustos relicario que representan a vírgenes mártires del séquito de Santa Úrsula.

Se trata de creaciones flamencas del primer tercio del siglo XVI. Un periodo en el que bajo la regencia de Margarita de Austria los Países Bajos alcanzaron una gran prosperidad económica, industrial y cultural, algo que supieron reconocer sus contemporáneos (Eichberger, 2012: 574). En su corte de Malinas acogió a grandes artistas, literatos y pensadores, dando lugar a grandes avances en la arquitectura, la música, la pintura y la literatura. Fue una de las patronas más dinámicas de su tiempo estimulando a otros miembros de la nobleza y de la corte a contratar artistas de su círculo (Lipinska, 2015: 51). Se trataba de un rico entorno cultural, mezcla de tradición y nuevas corrientes renacentistas, en el que se educaron el príncipe Carlos y sus hermanas Leonor e Isabel, bajo la atenta supervisión de su tía Margarita (Tremayne, 1908: 112).

Como se sabe ella estaba encargada por su padre, el emperador Maximiliano I, de la educación de Carlos y sus hermanas en el carácter de su linaje y en los profundos fundamentos religiosos de los Habsburgo, además de mostrarles la amplia gama de modas y estilos que convivían en los Países Bajos meridionales (Matthews, 2003: 83-86).

El grupo de estudio es un reducido número de piezas1 repartidas hoy por distintos museos e iglesias de la geografía española y del extranjero (Alemania, Francia y Estados Unidos)[2], que comparten numerosas características técnicas, estilísticas e iconográficas, y son una buena muestra del contexto político, religioso y cultural en el que fueron creadas.

[1] 27 identificados hasta el momento, 24 vírgenes mártires y tres obispos.

[2] Cinco en el Museo de Arte Sacro de Vitoria, procedentes de la capilla de la Milagrosa de iglesia de San Vicente de dicha ciudad; uno en la Casa de Pilatos de Sevilla, que junto con otros tres destruidos durante la Guerra Civil, se encontraban en la Sacra Capilla del Salvador de Úbeda; dos en el Museo de los Caminos de Astorga, procedentes de la Colegiata de Villafranca del Bierzo; dos en la Basílica de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda; dos en la iglesia de Santo Tomás Apóstol de Joarilla de las Matas (León); tres más en el MNAC de Barcelona, dos de ellos procedentes de la antigua colección Plandiura y el otro perteneciente a la Fundación Julio Muñoz Ramonet; cuatro pertenecen al MET de Nueva York, uno situado en la sede de Manhattan y los otros tres en the Cloisters; uno en el LACMA de los Ángeles; dos en el Hearts Castle de San Simeón (California); otro en el Bode Museum de Berlín; y otro en el museo de Dijon.

Estas tallas de bulto redondo, realizadas en madera dorada y policromada y acabadas con extremo detalle por toda su superficie (Fig. 1), son de una calidad destacable y por su gran naturalismo nos hace pensar que pudiera tratarse incluso de auténticos retratos. Estaban pensadas sin duda para ser vistas tanto por delante como por detrás y seguramente procesionadas, como sugieren varios autores (Metz, 1966: 70; Krohm: 1976: 31; Hernández, 2000: 353).

Fig. 1 Vista de los cinco bustos relicario del Museo de Arte Sacro de Vitoria.

Son imágenes que fueron realizadas por el afamado taller de "los Borman" en Bruselas (Debaene, 2019: 9)[3], para contener reliquias del séquito de Santa Úrsula obtenidas en Colonia, que se pueden encuadrar cronológicamente en un periodo muy concreto, en torno a la coronación del Emperador Carlos V en 1520 en Aquisgrán, y pertenecieron, en gran parte al menos, a personas del entorno cercano del emperador, como Francisco de los Cobos, Pedro Álvarez de Toledo y otros nobles y consejeros[4].

Se trata de piezas de un extraordinario nivel artístico, pero que hasta hace poco no habían sido valorados suficientemente por la comunidad científica. Es sabido que la historiografía tradicional ha prestado poca atención a los bustos relicarios (Drake, 1997:

[3] Todos ellos han sido recientemente atribuidos al taller de los Borman, el mejor taller de escultura en los Países Bajos meridionales del momento. Se trata de una saga de artífices activa desde 1460 hasta 1590, cuyo más afamado exponente, Jan Borman II, fue considerado en 1515 "… *die beste meester beeldesnydere* …". Para más información ver todo el volumen *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors* (Debaene, Marjan (ed.) et al, 2019).

[4] Para más información sobre este conjunto de relicarios se puede consultar mi tesis doctoral en la que analizo estas piezas tanto desde el punto de vista técnico como histórico (https://idus.us.es/handle/11441/103706).

11) que han sido encuadrados globalmente dentro de las "artes menores", considerados por tanto obras de segunda categoría dentro de la producción artística, piezas de menor calidad y generalmente estereotipadas. Por otro lado, como suele ser normal en estos casos hay dificultades añadidas para su consideración y estudio, tanto a nivel individual como entendidos como un conjunto unitario. En parte porque la poca documentación histórica existente sobre estos objetos suele hacer referencia a la reliquia, pero no tanto al relicario o al artífice que lo fabricó y porque su uso devocional los ha relegado frecuentemente a la esfera privada.

Corrección iconográfica

Ninguna de estas imágenes presenta atributo evidente alguno que las identifique claramente como compañeras de santa Úrsula. De hecho, la talla del museo de Dijon aparece erróneamente identificada como María Magdalena. Solo algunas llevan bajo la tapa de la cabeza, que dejaba ver parte de la reliquia, una cartela haciendo referencia a su pertenencia al grupo de las Once mil Vírgenes, y en muy pocos casos se conserva documentación histórica haciendo referencia a los relicarios y las indulgencias asociadas a su devoción. Sólo contamos con una clara "auténtica"[5], que hace referencia a los cuatro bustos que Francisco de los Cobos trajo del viaje de coronación de Carlos V en Aquisgrán. Se trata de un documento de una calidad excepcional, ya que fecha y menciona tanto la obtención de las reliquias en Colonia, documentando todo el protocolo y justificaciones para su consecución, como su traslado a Bruselas, donde se encargó la realización de los relicarios. Es además una prueba irrefutable de que estos bustos no fueron un regalo del Emperador a su secretario, como insistentemente se ha venido defendiendo especialmente a partir de la biografía sobre Francisco de los Cobos de Keniston (Keniston, 1960: 67)[6].

A pesar de ello el grupo de 24 bustos de vírgenes y tres de obispos que estudiamos, se adapta a las características de la iconografía ursulina. En primer lugar, sabemos que varios de estos iban agrupados desde un principio, como los cinco de Vitoria, los cuatro de Úbeda, los cuatro que originalmente se encontraban en Sanlúcar de Barrameda, de los que dos están hoy en California[7], los dos de Astorga o los dos de Joarilla de las Matas, y seguramente también la mayoría de los otros hoy descontextualizados, lo que se corresponde con la tradición de presentarlos como parte de una compañía.

Por otro lado, otra de las características de la iconografía de Santa Úrsula y las Once mil Vírgenes es la inclusión de bustos de personajes masculinos en el grupo y como hemos dicho tres de ellos representan obispos. Existen dos motivos principales para la inclusión de personajes masculinos en el séquito de esta santa. El primero, la necesidad de justificar la presencia de numerosos esqueletos de hombres y niños en el "ager ursulanus", identificándolos como tripulantes de los barcos o miembros de familias que se unieron a Santa Úrsula en el martirio (Holladay, 1997: 77). Pero también, como

[5] Erróneamente clasificada como Bula de León X en el archivo Ducal de la Casa de Medinaceli y que incluyo en los anexos de mi tesis, transcrito y traducido por primera vez por Iñigo Ruiz Arzalluz, catedrático de filología latina de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), al que agradezco su amable e impagable ayuda.

[6] Publicada en primer lugar en inglés por la editorial University of Pittsburgh Press, en 1960, y en español en 1980, por la editorial Castalia.

[7] Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio, "Los relicarios de los Santos Eusebio, Columbino, y las de las Santas Bonifacia y Lucencia' de la Casa de Medina Sidonia", en *Laboratorio de Arte*. nº30. Universidad de Sevilla. 2018, pp. 123-142.

sugiere Holladay, la intención de la jerarquía eclesiástica de evidenciar la necesidad de la presencia clerical masculina, para mantener el control y la ortodoxia, en un momento en el que el culto a las Once mil Vírgenes se extendía entre numerosas comunidades de "beguinas"[8], mujeres piadosas y célibes sí, pero laicas, libres e independientes de cualquier autoridad (Holladay, 1997: 96).

Por último, aunque la mayoría de los bustos representan a vírgenes del séquito de Santa Úrsula martirizadas en el siglo IV, muestran realmente a jóvenes y mujeres ataviadas con lujosas prendas de finales del siglo XV y principios del XVI[9]. Anacronismo o licencia usual en arte que resulta especialmente interesante para nuestro objetivo. Vemos pues a mujeres más o menos jóvenes, en cualquier caso, vestidas lujosamente como correspondería a princesas, damas y doncellas de su séquito, según refiere la leyenda[10]. Entendemos pues que el mencionado lujo de trajes, tocados y accesorios con los que aparecen ataviadas es compatible con la corrección iconográfica. Ya que la tradición las ha representado siempre bien vestidas y en muchos casos coronadas, porque se supone que muchas de ellas pertenecían a la nobleza. En este sentido se puede interpretar igualmente la amplia presencia de mantos que en la alta sociedad de la época era considerado un símbolo de estatus (Derkinderen-Besier, 1933: 114).

El reflejo de la moda en los bustos

En cualquier caso, teniendo en cuenta que la lectura de estos relicarios como otras imágenes pictóricas o escultóricas religiosas no tiene por qué limitarse a la identificación de sus atributos o códigos iconográficos que las identifican, mi intención, como ya he dicho, es analizar hasta qué punto reproducen elementos de la indumentaria real de la época. Y es que precisamente la bibliografía que hace referencia a este conjunto de relicarios estudiados incide reiteradamente en el atractivo estético de la riqueza y ornamentación de sus vestidos y tocados. Si bien por lo general se trata de alusiones sencillas e imprecisas a la moda o al contexto cortesano. Además, en algún caso en que esta cuestión se ha tomado como referencia a la hora de fechar las imágenes, se han cometido errores de datación en función de la indumentaria (Steppe, 1970: 5; 1985: 518-520)[11].

Por ello parece necesario poner en evidencia que el análisis de la vestimenta que presentan los mencionados bustos puede considerarse como sujeto de estudio en sí mismo, como documento histórico que nos permite visualizar y entender las características de la moda cosmopolita cortesana de los primeros años del siglo XVI en los Países bajos

[8] Beguinas o "beatas", "religiosas laicas" o "emparedadas", como mencionan en este mismo volumen Laura Tinarejo Márquez y María Soledad Gómez Navarro.

[9] En las representaciones religiosas era común la utilización de este tipo de licencias para facilitar la comprensión o dar un especial significado a la imagen. Así, en una misma escena podemos encontrarnos a personajes de distintas épocas compartiendo espacio o la coexistencia de formas de vestir de momentos históricos diferentes. Y aunque algunos personajes señalados, como Cristo, la Virgen y los apóstoles, por ejemplo, suelen aparecer representados siempre "a la antigua", muchos santos fueron presentados a la moda del momento y como correspondía con su estatus real (Derkinderen-Besier, 1933: 98).

[10] Según nos describe Santiago de la Vorágine en su famosa *Leyenda dorada*.

[11] Steppe planteó erróneamente que una de las cinco imágenes del grupo de Vitoria, que representa a una adolescente, era posterior a las otras cuatro y quizá de origen renano, en función de que su indumentaria era más moderna. Algo que no se justifica tras su estudio técnico y se debe simplemente a que cada santa va vestida como corresponde a su edad, como hemos expresado en anteriores publicaciones (Ruiz de Arcaute, 2014; 2018; 2020).

meridionales. Además, dentro del análisis estilístico, parece difícil pasar por alto la variedad y tipología del atuendo de estas piezas. No sólo por su atractivo estético, sino porque es un elemento más a tener en cuenta a la hora de analizarlas y contextualizarlas.

Como se verá no pretendo desarrollar en profundidad esta cuestión, ya que no soy persona preparada para una labor tan especializada y compleja, a la que la historiografía ha prestado por otro lado escasa atención, no solo en cuanto a la evolución de la forma de vestir sino tampoco en cuanto a su importancia social, económica e incluso política. Algo que ya ha sido puesto de relieve por algunos autores (Paresys & Coquery, 2015a: 6). Pero sí quisiera hacer una serie de reflexiones sobre la materia, el significado y coherencia del uso de algunas prendas, su denominación u origen, partiendo de los ejemplos estudiados.

Tenemos que reconocer en cualquier caso que partimos con algunas limitaciones, como que nos vamos a basar en el estudio de bustos y en su mayoría sin brazos, imágenes por tanto parciales, y que además muchas han sufrido daños, pérdidas o transformaciones, en especial en sus policromías.

Pero a pesar de ello las características de sus vestidos constituyen un auténtico muestrario de ropa, tocados y otros complementos de la época, un catálogo de la moda cortesana de la región, como se ha dicho. Además, no cabe duda de que representan prendas y otros elementos reales, dado que una de las peculiaridades de las obras flamencas del momento y de las producciones de los Borman en concreto fue precisamente el naturalismo con el que elaboraban hasta los más mínimos detalles, diferenciando el plegado y la caída de los distintos tejidos, reproduciendo incluso las bisagras en la mitra del obispo del Bode Museum de Berlín[12] o tallando con suma minuciosidad los detalles de los bordados de los cabezones de las camisas, por ejemplo[13]. Sin duda los Borman llegaron a ver dichas prendas que después reprodujeron, quizá con alguna licencia, dado que tanto las autoridades municipales, como las eclesiásticas y la nobleza solían asistir ricamente vestidos a todo tipo de recepciones públicas y ceremonias de la corte borgoñona[14]. Ocasiones en las que miembros de este taller pudieron ser testigos de la indumentaria, el boato y aparato que acompañaba dichos actos, ya que trabajaron en distintos proyectos tanto para el Emperador Maximiliano I como para Margarita de Austria, como para su sobrino Carlos.

Son varias vías de investigación tradicionales que hemos seguido para su estudio. Por un lado, las fuentes escritas como edictos, pragmáticas, inventarios, tesorería de guarda ropas y crónicas, como se sabe escasas y vagas en las referencias a estas cuestiones. Y por otro las fuentes iconográficas relacionadas con el caso que nos ocupa, con representaciones de época en pintura y escultura, pero que en cualquier caso son difíciles de relacionar con los textos conservados de la época.

[12] La mitra de este obispo es de una calidad excepcional que, por incluir cuatro medallones con las efigies de Cesar, Carlo Magno, Maximiliano I y del joven Carlos, es un auténtico alegato de justificación del derecho natural de éste a ocupar el trono imperial. Se trata de una "Mitra Pretiosa" en cuyos laterales se aprecian además claramente talladas sendas bisagras. Unos componentes que contrariamente a lo que podemos pensar se empleaban para poder manipular mitras especialmente rígidas, recargadas, lujosas y por lo tanto pesadas, como la "Frauenfelder mitra" del monasterio Kreuzlingen (Suiza), la "Mitra Amalfi", en el Museo Diocesano di Amalfi (Italia) o la Mitra del tesoro de la Catedral de Zagreb (Croacia).

[13] El relicario nº 5220 del MNAC de Barcelona, al estar decapado, permite observar sobre la superficie de la madera cómo elaboraban este tipo de detalles, a pesar de que incluso la fina policromía original las ocultaría posteriormente.

[14] Al igual que en el caso de la francesa o la española (Zalama, 2012: 15).

Existe una coincidencia general en la literatura especializada sobre la materia consultada[15] en que, precisamente entre finales del siglo XV y principios del XVI, se origina un cambio en la forma de vestir en Europa. También coinciden las fuentes en que tradicionalmente existían claras diferencias nacionales y locales en los atuendos[16], aunque poco a poco se fueron produciendo transferencias por la imitación de las modas foráneas. Algo que se aprecia más en la ropa masculina, ya que los hombres viajaban más que las mujeres y éstas estaban mucho más condicionadas por las imposiciones de la moral religiosa.

Las importantes novedades generadas en la indumentaria en el siglo XVI, por influjo de los aires renacentistas, fueron objeto de censura por numerosos moralistas de la época. Críticas basadas en argumentos de todo tipo como la pérdida de la identidad nacional por la imitación de modas foráneas; los perjuicios que algunas prendas podían tener para la salud; el evidente engaño que se producía al utilizar elementos que distorsionaban y exageraban la natural forma de los cuerpos; la incitación a la lujuria de ciertas vestimentas; o el exceso de lujo en tejidos y adornos (Paresys, 2006). Argumentos morales defendidos tanto por pensadores católicos como por protestantes, siendo quizá la causa de que en el transcurso del siglo XVI la indumentaria tendió a volverse más sobria en la mayoría de los países.

Como se sabe las distintas monarquías europeas tradicionalmente establecieron límites en cuanto a la corrección en la forma de vestir, mediante pragmáticas y edictos que indicaban qué tipo de prendas y tejidos podían utilizar las personas en función de su estatus social. En España, los Reyes Católicos promulgaron una primera pragmática en 1494 que prohibía los vestidos de brocado, telas con hilos de oro, plata, pedrería, etc., a la que tuvieron que seguir otras (Zalama, 2012:14), ya que al igual que en otros países no siempre se cumplieron adecuadamente. De hecho, en el siglo XVI en Francia, se doblaron este tipo de edictos con respecto al siglo anterior y en Inglaterra se multiplicaron por cuatro, mientras que en España lo hicieron por ocho (Paresys, 2006: 32).

También en Flandes se intentó controlar el lujo en el vestido, porque suponía un riesgo de desorden, al desdibujar las barreras que marcaban la posición social de cada persona; inducía a la descapitalización económica, ya que el gasto excesivo en ropa y complementos restaba recursos para otras necesidades; y era además un motivo de escándalo para la moral religiosa. Sin embargo, también allí muchos nobles, funcionarios y ricos comerciantes desoyeron estas indicaciones (Derkinderen-Besier, 1933: 2). En cualquier caso, los textos especializados tratan habitualmente más de la vestimenta popular que de la moda cortesana.

Y lo cierto es que el entorno real y cortesano era un espacio de excepción, por lo que el control era algo más laxo en este caso, en el que la riqueza de las ropas y de los ornamentos era signo del estatus social y del nivel económico de quien lo llevaba. No

[15] En cuestiones sobre la moda del momento, se ha tratado de consultar una bibliografía básica de referencia con autoras como Carmen Bernis, para el caso de la moda en España, Johanna Henriette Derkinderen-Besier, para los Países Bajos, e Isabelle Paresys, para Francia, entre otras, teniendo en cuenta su autoridad en la materia y que han realizado importantísimas aportaciones sobre la moda en general y la forma de vestir de sus respectivos países, basados en extensos estudios documentales.

[16] Es frecuente encontrar en las crónicas de la época expresiones al respecto. Por ejemplo: "*todas ricamente vestidas a la moda del país*", "*y sobre su cabeza un sombrero negro a la moda francesa*" o "*Y la Infanta estaba vestida con un sayo de tejido dorado y sobre él una túnica a la moda del país*" en los diarios de Roger Machado. Embajada a España y Portugal (Bello y Hernández, 2003: 189 y 190).

era solo una cuestión decorativa y constituía con frecuencia una parte importante de su patrimonio (Jolivet, 2003: 155). Además, como sostiene Zalama, siguiendo a Norbert Elías, desde finales del siglo XV la ostentación y la magnificencia especialmente en el vestir se consideraba una virtud entre la nobleza (Zalama, 2020: 2/12). Y en el caso de la casa real española era también una cuestión de prestigio frente a la corte Borgoñona (Zalama, 2020: 5/12)[17].

La vestimenta constituía un componente esencial de la cultura simbólica, material y visual de las cortes europeas. Reglamentada en cierta manera sí, pero sujeta también a las influencias foráneas llegadas con los príncipes y princesas consortes, embajadores extranjeros, regalos diplomáticos o intercambios comerciales. Y aunque tuvieran un cierto sello nacional, en general se trataba de una forma de vestir más cosmopolita, con la inclusión de prendas realizadas "a la francesa", "a la española", "a la portuguesa", "a la inglesa", "a la italiana" o "a la alemana" (Paresys, 2015b, 28). Aunque, como en otros campos, en la moda los cambios y las diferencias se aprecian sobre todo en los pequeños detalles (Bernis, 1957: 199).

Las joyas eran además un importante complemento de los trajes. Eran muy variadas incluyendo: brazaletes, collares, cadenas o cadenitas, coronas, anillos, broches o cierres y rosarios (Jolivet, 2003: 154). Estos elementos suntuarios o decorativos añadidos al atuendo, eran realizados generalmente con materiales de calidad, en oro en el caso de reyes y personas de su entorno más próximo, quedando la plata para las de menor nivel social (Jolivet, 2003: 155). E iban frecuentemente guarnecidos con perlas, esmaltes o piedras preciosas como diamantes, rubíes, zafiros y esmeraldas con distintos cortes.

La realización de nuestros bustos relicario se enmarca precisamente en este contexto identitario cortesano. Fueran o no encargo o regalo de Carlos V[18], estuvieron destinados a personas de su entorno cercano. Nobles y consejeros que apoyaron al emperador, que participaron en sus consejos, compartieron su ideario y que también asistieron a sus fiestas y celebraciones.

Al ver estas piezas no cabe duda de que el modelo indumentario que trasmiten los Borman, es el de la moda cortesana y más específicamente en el de la corte de Malinas de Margarita de Austria (Derkinderen-Besier, 1933: 38). Una forma de vestir franco-borgoñona "a la manera francesa" que desde finales del siglo XV había extendido su influencia a otras muchas cortes europeas, como la española, a través de los lazos comerciales y las alianzas matrimoniales (Bernis, 1978: 30) o la portuguesa (Redondo, 2015: 5).

Si se observan los bustos en conjunto, vemos que también incluyen muchos de los detalles decorativos característicos de la vestimenta cortesana de la época, como cadenas, collares, joyeles, borlones y otros recursos plásticos como medallones de un marcado carácter renacentista, que nos recuerdan las efigies de la retratística o la medallística de moda en aquel momento. De hecho, todos los bustos son muy semejantes entre ellos, aunque cuando vamos analizando más detenidamente cada uno de los casos, nos damos

[17] Como sabemos el profesor Zalama ha desmentido en más ocasiones los argumentos de la historiografía, basados fundamentalmente en los testimonios de Lalaing, sobre la austeridad en el vestir de la corte española, frente a la ostentación de la borgoñona (Zalama, 2012).

[18] Esta es una idea que aparece repetidamente en la bibliografía, pero de la que no hay ninguna constancia documental y que parte seguramente de la mencionada biografía de Francisco de los Cobos, escrita por Keniston.

cuenta de que existen numerosas combinaciones y variantes de prendas y complementos que hacen que en realidad todos sean diferentes.

Resulta muy atractivo igualmente comparar la forma en que van ataviados los bustos relicario con modelos de indumentaria representados en otras fuentes iconográficas de la época como las producciones de Durero, Heinrich Aldegreve o Cranach el viejo, por ejemplo, porque podemos encontrar numerosos paralelismos entre ellos.

Los bustos son, como se ha dicho, representaciones formalmente muy naturalistas. Herederas en cierto modo de la tradición flamenca de van Eyck, pero igualmente deudoras de la estética renacentista que ya empezaba a generalizarse en todas las expresiones artísticas, y por supuesto también en la moda, reflejando el individualismo y el esplendor propio del espíritu de la época (Sousa, 2007: 111).

Son prendas recurrentes en estas tallas las sayas[19] o briales[20], con escote recto o en pico, y los gonetes[21], solo uno de ellos con amplio escote curvo. También hay un ejemplo de pellote[22] cubierto de armiño. Vestidos que en muchos casos van cubiertos con manto abierto que unas veces va suelto, otras veces sujeto con fiador[23] fijado con broches, al menos en uno de los lados, o también puede ir cruzado y atado con un cordón sobre uno de los hombros[24]. Todas las prendas mencionadas van por lo general rematadas en los bordes de los escotes y mantos por galones y orfes[25], decorados con abundante perlería y aljófar[26], y en tres de ellos llevan labores que imitan bordados de roleos en relieve de marcado carácter renacentista. Las mangas son por lo general cortas y abullonadas[27], sujetas al brazo con brazaletes o galones igualmente decorados, que habitualmente se completan con mangas postizas[28] sujetas con agujetas[29] lazadas. Estas además a veces van

[19] Saya (fr: robe o cotte): En el siglo XV se emplea para designar el traje femenino para vestir el cuerpo y en el siglo XVI continua esta acepción (Sousa, 2007: 469). A partir de los primeros años del siglo XVI, trajes muy ricos que arrastraban por el suelo. Trajes que en el siglo XV se habrían llamado briales (Bernis, 1978: 121).

[20] Brial (fr.: robe): m. Túnica talar con mangas estrechas, fabricada con tejidos más ricos que las sayas. (Sousa, 2007: 448). Traje femenino muy lujoso, ajustado al talle. Voz en desuso a partir de finales del XV y principios de XVI (Bernis, 1978: 64). En realidad, gonela, brial, sayo y saya se refieren al mismo tipo de prenda (Bandrés, 1998: 176).

[21] Gonete (cuerpo, cos) (fr.: cotte): cuerpo corto con mangas que llegaba algo más abajo de la cintura (Bernis, 1962: 91). Las mangas eran casi siempre sueltas y recambiables con agujetas (Bandrés, 1998: 176).

[22] Pellote: Traje gótico de encima que se caracteriza por dos aberturas laterales que descubre las caderas y parte del tronco.

[23] Fiador: Cordón que llevan algunos objetos para impedir que se caigan o pierdan al usarlos. Cordón o cinta que sujetaba el manto.

[24] Se trata del manto denominado Bernia: nombre de una tela de lana, de un manto basto confeccionado con dicha tela y, finalmente, el de un manto rico (Bernis, 1962: 77). En el siglo XVI, manto de tejido rico, a juego con el vestido, que llevaban las mujeres con los trajes de corte, anudando las puntas en un hombro y dejándolo caer por el pecho a manera de bandolera (Bandrés, 1998: 53-54).

[25] Orifrés u orfre: Galón de oro o plata. Banda de tela bordada en oro o en plata que se aplicaba a casullas, capas pluviales y otras vestiduras litúrgicas. (http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1190241).

[26] Aljófar: Perla muy pequeña que suele tener forma irregular (Bandrés, 1998: 26). O conjunto de perlas de esta clase, agrupadas en hilos o cordones.

[27] Bullones, Abullonadas (fr.: Bouffantes): pliegue o bollo de tela.

[28] Mangas postizas, levadizas, cosedizas oquitadizas (fr.: manches amovibles): mangas independientes de quita y pon.

[29] Agujetas (fr.: aiguillettes): cintas, cordones o trenzas rematados con una punta de metal o de hueso (Bernis, 1962: 74). Se usaban para atar distintos elementos de la indumentaria, como las aberturas de las mangas y para sujetar los manguitos (Bernis, 1978: 53).

acuchilladas[30] y dejan ver los bocados[31] de la tela de la camisa. En cuanto a las camisas estas son de escote recto o curvo y suelen sobresalir algo de la saya, van rematadas con cabezón[32] perfilado con bodoque[33], y en algunas ocasiones son de las llamadas altas[34]. En cualquier caso, pocas son las imágenes que presentan gorguera[35]. Otras prendas que aparecen en una única ocasión son por ejemplo la basquiña[36] y la cinta[37] que ciñe la cintura de la figura que representa a la doncella aparentemente más joven de todas.

Tocados

En cuanto a los tocados, que en nuestro caso son de los elementos más vistosos, sabemos que formaban parte cotidiana de la indumentaria femenina, ya que por lo general en el siglo XVI las mujeres iban con la cabeza cubierta, tapando el pelo, también en su casa y en los ambientes festivos cortesanos. Solo las doncellas, por ser jóvenes y todavía vírgenes podían llevar los cabellos descubiertos (Derkinderen-Besier, 1933: 102) e incluso en esos casos las jóvenes solían adornar su cabeza con cintas o tiras, decoradas con orfebrería (Bernis, 1978: 17). Una tradición de carácter moral común a muchas religiones y en concreto a las originadas en Oriente Medio (judaísmo, cristianismo e islam).

Las cofias, sombreros y todo tipo de tocados, con los que se cubrían y también se adornaban las mujeres de cualquier condición, son una constante de la imagen femenina en la pintura y escultura. Sin embargo, es cierto que en las representaciones religiosas pueden aparecer en algunos casos tocados y peinados especialmente complicados o fantásticos, que los artistas creaban tratando de transmitir personajes de origen exótico, como por ejemplo María Magdalena (Derkinderen-Besier, 1933: 107).

En nuestro grupo, salvo el caso evidente de los obispos, que llevan mitra pretiosa[38], todas las santas van en cierto modo cubiertas, aunque siempre estos tocados dejan ver de alguna manera los cabellos parcialmente, sueltos y lisos en la espalda y con guedejas que caen sobre el pecho, o con trenzas que salen delante de las orejas, se cruzan sobre la frente y caen a ambos lados del pecho. Unas formas de peinado compatibles con la corrección de la representación de estas vírgenes.

[30] Cuchilladas: Cortes que se hacían en las mangas o en el cuerpo de los vestidos (Bernis, 1978: 84). Acuchillado: vestido o parte de el con aberturas semejantes a cuchilladas, bajo las cuales se ve otra tela distinta de aquél.

[31] Bocados: Tela que asomaba, formando pequeños bullones, a través de las cuchilladas de los vestidos (Bernis, 1962: 78).

[32] Cabezón: En prendas de vestir tradicionales, tira de tela que rodea el cuello. En la última década del siglo XV se afianza la moda de escotar los vestidos en cuadro, dejando asomar el cabezón de la camisa, por lo general ligeramente fruncido, originando un segundo escote (Bernis, 1957: 200).

[33] Bodoque: Labor de bordado en relieve de forma redonda. Motivo en forma redonda que se hace en el bordado, ya sea en realce o en punto de arenilla (Bandrés, 1998, 62).

[34] Camisa (Alcandora) (fr.: Chemise): Prenda interior elaborada con una tela ligera (generalmente algodón, lienzo, lino...) y casi siempre con manga larga. Se ponía directamente sobre el cuerpo. Camisa alta: camisa cerrada hasta el cuello que surge a finales del siglo XV y se extiende en el XVI, cubriendo todo el escote (Bernis, 1957: 200).

[35] Gorguera (fr.: Gorgias, gorgerette o guimpe): Pieza de tela transparente aplicada al traje femenino que adornaba y cubría el cuello y el pecho (Sousa, 2007: 458). También había gorgueras blancas que podían ir labradas y bordadas (Bernis, 1978: 92).

[36] Vasquiña (fr.: basquine o vasquine): Falda femenina exterior, cerrada y con poco vuelo (Bernis, 1962: 107).

[37] Cinta (fr.: ceinture): ceñidor o cinturón de mujer que podía ser muy rico (Bernis, 1962: 84).

[38] Mitra pretiosa: tocado con el que cubren su cabeza durante los oficios litúrgicos aquellas personas con dignidad episcopal, que va adornada con bordados, en muchos casos con pedrería, y se solía usar en los actos solemnes.

Es cierto que una de ellas, con aspecto de cierta madurez y perteneciente a la colección del MET, lleva una toca[39] lisa que cubre casi completamente su cabeza y hombros, lo que puede parecer una incongruencia. Tal vez se trate precisamente de la representación de una beguina[40] y por lo tanto de una mujer célibe pero madura. Una figura muy común en aquella época en los Países Bajos y concretamente en Bruselas, donde hubo numerosas comunidades de beguinas.

Aunque en principio es difícil asegurar con certeza que los tocados que llevan nuestras santas son, en todos los casos, copias de modelos reales o recreaciones más o menos libres, teniendo en cuenta el naturalismo con el que se han tratado otros elementos de su indumentaria, todo hace pensar que los artistas trabajaron también en este caso partiendo de modelos reales.

Los tocados más frecuentes incluyen las cofias simples[41], los capillejos[42], las crespinas[43] como la que aparece descrita en el citado texto de Roger Machado[44] y las cofias de tranzado[45]. Todas cubren la cabeza de forma semejante y pueden aparecer combinadas con templettes[46] circulares, salvo en un caso que es rectangular, y con becas[47] de finos tejidos, pero solo en dos ocasiones[48] están sujetas con barboquejo[49]. Igualmente podemos

[39] Toca: Tocado de telas ligeras y finas, cortadas de formas muy sencilla (Bernis, 1962: 106). Se colocaba o se enrollaba sobre la cabeza. Según la tela con la que estaba hecha la toca recibía su nombre (implas, beatillas, alfardas, etc.).

[40] Los Beguinages eran comunidades religiosas de mujeres laicas (beguines), como se ha dicho, cuyo estilo de vida imitaba al de las monjas. Sin embargo, estas mujeres no hacían votos permanentes, eran libres de irse o casarse si lo deseaban, no vivían en clausura, tenían libertad de movimiento, podían viajar, no dependían de ordenes u otros estamentos religiosos y mantenían el control de sus propias finanzas. Sus casas estaban agrupadas rodeadas por murallas, con patios, jardín, enfermería e iglesia, y sus puertas se cerraban solo por la noche. Estas instituciones que surgieron en Europa en el siglo XII habían desaparecido casi por completo en el XVI. Aunque sobrevivieron algunas comunidades, especialmente en los Países Bajos, donde llegaron a tener gran importancia religiosa y económica (Nagelsmit, 2008: 8).

[41] Cofia (Albanega, escofia, escofieta, escofión) (fr.: coiffe): Tocados de red o tela que envolvían el cabello o que cubrían la parte superior de la cabeza, amoldándose a su forma (Bernis, 1962: 84).

[42] Capillejo: Tocado femenino de tipo cofia de red, usado desde el siglo XV, que incluía ricos materiales como hilos de oro o plata o perlas (Sousa, 2007: 449). Cofias de red hechas sólo con hilos de seda (Bernis, 1978: 83).

[43] Crespina: Tocado femenino de lujo. Cofia de red hecha de hilos de oro o plata y perlas en el cruce de los hilos (Bernis, 1978: 83). Cofia rica realizada con hilos dorados y plateados y perlas en el cruce. Se le conocía también como crepina, capillejo o garvín (Bandrés, 1998:125).

[44] "*Llevaba un tocado hecho de hilo de oro y seda negra en forma de red, todo rociado con perlas y otras piedras preciosas*" (Bello y Hernández, 2003: 190).

[45] Cofia de tranzado o Tranzado: Tocado femenino, de tipo cofia, que contaba con una larga funda de tela que caía sobre la espalda, en la que se introducía la trenza, e iba adonada con cintas entrecruzadas (Bernis, 1962: 107).

[46] Templette o Templotte (también templet o timpelet): Deriva su nombre de su función de cubrir las sienes (región temporal), que se convirtió en timpelet en holandés. Este tocado encerraba la cara a lo largo de la frente, las sienes y las mejillas. En su forma más simple, consistía en una tira de tela alargada que se colocaba sobre la cofia o el gorro (Derkinderen-Besier, 1933: 104). Voz francesa que designa unos círculos metálicos que se colocaban sobre la cofia para sujetar el pelo en las sienes. Diadema que descansa sobre el tocado de las mujeres para sujetar el cabello en las sienes, adorno para la cabeza, hecho de un círculo de metal que sostiene las trenzas levantadas hacia la nuca. (http://www.atilf.fr/dmf/definition/templette).

[47] Beca: Elemento alargado y colgante, complemento habitual de tocados como las garlandas o royos del siglo XV. Voz sinónima es Chía. (Sousa, 2007: 446). Pieza de tela, estrecha y alargada que podía formar parte del capirote o sombrero o ir como prenda independiente (Bernis, 1978: 60).

[48] Se trata del busto de Úbeda que sobrevive y de uno de los del MET de Nueva York.

[49] Barboquejo o barbuquejo: Banda de cabeza, cinta o correa que sujeta por debajo de la barbilla una prenda de cabeza, toca, sombrero o morrión (Bandrés, 1998, 47).

ver tocas moriscas[50] que, como las becas van generalmente acabadas o rematadas con rapacejo[51]. Por último, podemos indicar que muchas de ellas llevan diademas o coronas, bien como único elemento sobre el cabello o bien superpuestas a otros.

La acumulación y combinación de esta variada tipología de complementos con los distintos peinados aumenta la imagen del lujo, tan asociado a la mentalidad cortesana de la época, en la vestimenta de todas estas tallas.

CADENAS, JOYELES Y OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS

Todas las vírgenes del grupo salvo una van además adornadas con cordones o cadenas doradas de las que cuelga un sencillo joyel, por lo general redondo o romboidal y que suelen llevar complemento de perlas. Unas veces tienen eslabones grandes y redondos, otras finos y rectos o en espiga e incluso en forma de ocho, y pueden ser cortas, tipo gargantilla, o más amplias y frecuentemente de dos vueltas.

También encontramos en los bustos abundante decoración de broches y medallones como hemos dicho, además de borlones y cascabeles, que cuelgan de tocados e ínfulas. Todos estos elementos decorativos descritos son muy semejantes y parece que se repitieran con ligeras variantes. Elementos todos ellos que nos recuerdan nuevamente la importancia de la joyería en la moda y la mentalidad del momento (Gómez-Chacón, 2020:182).

Por otro lado, a pesar de que las tallas llevan una tapa que se puede abrir para contemplar la reliquia, y que va perfectamente integrada en la decoración del cabello y los tocados de las cabezas, los tres obispos y cuatro de las vírgenes llevan otra teca en el pecho integrada en la ornamentación de sus ropas.

DECORACIÓN POLÍCROMA

Tras el trabajo de talla todas estas imágenes fueron originalmente cubiertas por una fina capa de dorado y policromía, que la completaba ayudando a hacer aún más verosímil la representación de las santas. Dadas las normas del muy reglado mundo de las "guildes", los gremios de la época en los Países Bajos, esta era una labor realizada por pintores, es decir por artífices de dicho gremio, y por tanto por un taller diferente al de los Borman. Desconocemos de que taller se trata, pero sí sabemos que era de la región, dadas su técnica de ejecución y sus características químicas[52].

Así el naturalismo en la recreación de las prendas anteriormente mencionadas y su conexión con los modelos reales no se limita a las labores talladas, sino que también incluye el acabado polícromo para imitar sus calidades y decoraciones, jugando con

[50] Almainar: toca morisca semejante a los alharemes pero más lujosa, que consistía en una banda generalmente de seda, de variados colores, adornada normalmente con vivos, rapacejos y/u orillas. Si bien los alharemes se empleaban como toca de viaje el almaizar se reservaba para vestirse de gala. (Bernis, 1978: 57-58).

[51] Rapacejo: labores con cenefas de encaje o pasamanería de los que salen los hilos a modo de flecos, en ocasiones muy cortos. Se ponían para rematar los extremos de las tocas tunecinas, de camino, almaizares y alharemes. (González Mena, 1994: 91).

[52] Tenemos analíticas realizadas a parte de las obras durante su estudio técnico que han mostrado que corresponde a la forma de trabajar de los Países Bajos. En todos los casos la capa de preparación está realizada con carbonato de calcio y cola animal, las carnaciones al óleo con blanco de plomo y bermellón, el dorado mate y de baja calidad aplicado sobre mordiente (mixtión), con puntuales veladuras rojas y verdes, en el caso de las perlas el pan de plata se ha aplicado igualmente sobre mordiente, y los azules están elaborados con azurita y blanco de plomo al óleo o a la cola en los acabados mate.

la repetición de una limitada pero efectiva gama de motivos y colores. Esto nos hace pensar que el policromado de todo este conjunto de piezas pudo ser encargado a un mismo centro. Dado que el que hubieran sido pintadas por personas de un mismo taller, en un reducido periodo de tiempo, justificaría las similitudes entre las decoraciones de relicarios que posteriormente llevaron trayectorias diferentes[53].

En cualquier caso, como se ha dicho, muchas de estas policromías han sufrido importantes transformaciones y están repolicromadas en mayor o menor medida, algo que afecta muy especialmente a muchas de las carnaciones. De hecho, algunas de las imágenes están totalmente intervenidas[54]. Sin embargo, a pesar de ello, a partir del estudio de los casos que aún conservan total o parcialmente visible la decoración original, podemos hacer algunas afirmaciones sobre sus características.

Por un lado, en el caso del acabado dorado mate de la mayor parte de los briales y mantos, que todavía en algunos casos conservan decoraciones de brocados[55] superpuestas, no estamos ante una utilización estereotipada del oro, por su relación simbólica con la santidad, sino ante el intento de conseguir una fiel reproducción de los ricos tejidos dorados, que solo podían usar la realeza, alta nobleza y clero, como el del espléndido vestido flamenco "*de paño dorado*"[56], que Isabel de Portugal encargó poco después de su boda con Carlos V en Sevilla (Redondo, 2015: 9). Un tipo de tejido lujoso que es mencionado reiteradamente por distintos cronistas como Jean Molinet o Roger Machado[57] y aparece reflejado en numerosos inventarios. Por otro, en el caso de las perlas que decoran tanto los galones de las prendas como las cofias y tocados, se ha utilizado la aplicación de pan de plata, para darle un mayor realismo a su aspecto.

Hay además numerosos ejemplos con detalles de elegante sutileza, como las camisas y gorgueras, con labores labradas[58], que imitan bordados que muy bien pudieran ser de origen morisco[59], o los finos punteados sobre el dorado de algunos bocados y tocados, incluso la preciosa representación de la Virgen en el capillo del obispo de Berlín.

[53] Cabe destacar por ejemplo las semejanzas de los bordados de varias camisas de bustos de Vitoria, con las de los Ángeles, con dos de Nueva York y con la de la Fundación Ramonet, de Barcelona, en algún caso prácticamente idénticas. Así como la coincidencia de la decoración pintada sobre la tela del forro interno de las tapas de la cabeza de la pieza de Los Ángeles, la de la Fundación Ramonet y otra del MET, relicarios hoy totalmente alejados entre ellos.

[54] Como sucede con uno de los bustos del MNAC de Barcelona, totalmente decapado, o los dos obispos de Sanlúcar de Barrameda, que fueron decapados y repolicromados en el siglo XVIII.

[55] Brocado: Tela originalmente de seda con efectos producidos con hilos de oro o plata haciendo dibujos. Se emplea para ornamentos de iglesias o trajes de lujo. Puede ser de cualquier fibra. El fondo suele ser de un color y el dibujo de otros colores. Se obtiene el dibujo añadiendo a la tela varias tramas suplementarias

[56] El más preciado y por lo tanto el más caro de los tejidos era el "paño de oro", que se realizaba en Venecia. María José Redondo indica que la apariencia de este tejido era semejante al de los vestidos que llevaba la familia real portuguesa, entre las que aparece la propia Isabel todavía niña, en el cuadro de Bernard van Orley, titulado "La Fuente de la Vida", que se encuentra en la Casa de la Misericordia de Oporto.

[57] "*Icelle très illustre dame et vertueuse [...] la plus richement aornée que jamais fut paravent veue ès pays de monseigneur l'archiduc, estoit montée sur une mule à la mode d'Espaigne, ayant le chief découvert, estoit accompaignée de seize nobles dames et une matrone qui, vestues de drap d'or...*" *(Zalama, 2012, 17)*;"*y la reina estaba sentada a su lado, cubierta con un rico traje do la misma ropa tejida de oro que llevaba el rey y confeccionada a la moda del país, tal y como las llevan actualmente las damas del reino*" (Bello y Hernández, 2003: 188).

[58] Camisa labrada (o margomada): Camisa bordada y adornada en diferentes formas, con tiras, listas, orillas, gayas, puntas, randas, caireles, bordados de punto de almofarán y de punto real (Bernis, 1957: 189).

[59] Ya que recuerdan mucho a las descritas en la Testamentaria de Isabel la Católica: "*vna camisa de olanda morisca, de mangas angostas, labrada de oro y grana e negro, gayada con unas gayas pequeñas todas de negro*" (Torre, 1974: 155).

Sin duda el juego de combinación de sencillas variaciones formales, que como vemos se repiten en los detalles de la talla, con excelentes resultados, también formó parte de la delicada policromía, que repite las mismas fórmulas y colores para conseguir el naturalismo deseado.

Conclusión

Es evidente la relación y el parecido de todas estas tallas dentro de su diversidad. Esto se debe sin duda a la repetición, con ligeras variantes, de lujosas prendas y complementos similares. Parece lógico pensar que dado que representan a personas que se encuadrarían dentro de un mismo grupo (vírgenes del séquito de santa Úrsula) con análogo estatus o nivel social, vistan de manera semejante. Como ocurre hoy en día y ha ocurrido siempre, las personas del mismo entorno suelen seguir las mismas modas y por lo general van ataviadas de forma parecida. Una ostentosa forma de vestir tan próxima al gusto por la opulencia y magnificencia de la mentalidad cortesana de la época, como se ha apuntado anteriormente. Y en este caso el modelo en el que se basaría sin duda Passier Borman[60] para mostrar esa pertenencia es precisamente el de la cosmopolita corte de Malinas.

En cualquier caso, una de las cuestiones en las que quisiera poner el acento es que, tras los rasgos característicos de la moda franco-borgoñona "a la francesa" de dicho entorno cortesano, podemos reconocer claramente las influencias y transferencias de modos o modas de otros países. Lo que pone en evidencia la permeabilidad entre los modelos nacionales a principios del siglo XVI y que se aprecia en numerosos detalles.

Una de las influencias más evidente es precisamente el de la moda española, que podemos observar en la presencia de los tranzados (Fig. 2), las tocas moriscas (Fig. 3) o las camisas labradas (Bernis, 1957: 187; Sousa p.103). Sin duda consecuencia de modelos introducidos en los Países Bajos meridionales tras la llegada de Juana de Castilla y su séquito femenino a la corte flamenca (Derkinderen-Besier, 1933: 38).

Fig. 2 Tranzado de un busto del Hearst de Castle

Fig.3 Toca morisca de uno de los bustos de Vitoria

Fig. 4 Bernia de uno de los bustos Vitoria

[60] Michel Lefftz atribuye la producción de este grupo de bustos a Passier Borman (Lefftz, 2019: 90).

Sabemos por numerosos ejemplos de la frecuencia con que las reinas consortes, al igual que sus damas de compañía, seguían vistiendo a la manera de sus países de origen, al menos durante un tiempo. Así la emperatriz Isabel de Portugal, incluía en su guardarropa gran cantidad de prendas portuguesas y en 1532 en su entrada solemne en Zaragoza, cuando iba de camino al reencuentro con Carlos V, a su regreso de la coronación imperial, fue vestida a la moda portuguesa (Redondo, 2015: 6). Igualmente, Eleonor de Austria, reina consorte de Francia, como sus ocho damas, vestía a diario a la portuguesa. Sólo a partir del siglo XVII se impuso en dicho país la obligación de que estas fueran ataviadas a la manera nacional (Paresys, 2015b, 28).

Por otro lado, la moda italiana es especialmente evidente en las mangas abiertas y partidas, aunque según Carmen Bernis (Fig. 4) esta influencia pudo llegar a Flandes también a través de España, que se adelantó casi medio siglo en la implantación de esta tendencia al resto de las cortes europeas, incluidas Francia y los Países Bajos meridionales (Bernis, 1957: 201).

También se puede apreciar la de la moda inglesa en la presencia de varios mantos anudados al hombro, o bernias, que usaban las damas de la nobleza en Gran Bretaña y al parecer también en Castilla, ya que Carmen Bernis menciona la presencia de esta prenda en las cuentas de Isabel la Católica y en el inventario de su hija Juana (Bernis, 1962: 78), y que fueron habituales en los siglos XVI y XVII.

Queda claro pues que este grupo de bustos relicario nos permite conocer la moda femenina del entorno en el que se formó el joven Carlos de Amberes. Y podemos afirmar que se trata de un muestrario que, aun siendo parcial, nos permite estudiar la moda de los Países Bajos meridionales a principios del siglo XVI, así como visualizar la clara influencia castellana en la ostentosa forma de vestir en la cosmopolita corte de Malinas.

Bibliografía

Bello León, Juan Manuel y Hernández Pérez, María Beatriz, "Una embajada inglesa a la corte de los Reyes Católicos y su descripción en el "Diario" de Roger Machado", *En la España medieval*, nº 26. 2003, pp. 167-202.

Bernis, Carmen, "Indumentaria Española del siglo XV: la camisa de mujer", en *Archivo Español de Arte* nº 30. CSIC. Madrid. 1957, pp. 187-209.

— *Indumentaria Española en tiempos de Carlos V*. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid. 1962.

— *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*. Instituto Diego Velázquez. CSIC. Madrid. 1978.

Bandrés Oto, Maribel, *El vestido y la moda*. Larousse Ed. Barcelona. 1998.

Derkinderen-Besier, Johanna Henriette, *Mode-metamorphosen. De kleedij onzer voorouders in de zestiende eeuw*. Amsterdam. 1933.

Drake Boehm, Barbara, "Body-Part Reliquaries: The State of Research", en *Gesta*, vol. 36, nº1. The University of Chicago Press on behalf of the International Center of Medieval Art. 1997, pp. 8-19. http://www.jstor.org/stable/767275

Debaene, Marjan, "'Die veste meester beeldesnydere…'. On the receotion of the Borman Phenomenon over time", en Debaene, Marjan (ed.) *et al. Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptor*s. Harvey Miller Publishers. London/Turnhout, 2019, pp. 9-21.

Eichberger, Dagmar, "Instrumentalising Art for Political ends. Margaret of Austria, regente et gouvernante des pais bas de l'empereur", en Bousmar, Éric; Dumont,

Jonathan; Marchandisse, Alain et Schnerb, Bertrand (Dir.) *Femmes de pouvoir, femmes politiques durant les derniers siècles du Moyen Âge et au cours de la première Renaissance*. Éditions De Boeck Université, Bruxelles. 2012, pp. 571-584.

Gómez-Chacón, Diana Lucía, "Vestir a una reina. Moda y lujo en la corte castellana del siglo XV", en *Coleccionismo, mecenazgo y mercado Artístico: Orbis Terrarum*. IV Congreso Internacional. Universidad de Sevilla. 2020, pp. 178-196. https://hdl.handle.net/11441/107424

González Mena, M.ª Ángeles, *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. 2. Consejo Social de la Universidad Complutense, Madrid. 1994.

Hernández Redondo, José Ignacio, "Bustos relicarios de dos de las once mil vírgenes", en Meléndez Alonso, María. (coord.) Catálogo Exposición Encrucijadas: *Las Edades del Hombre*. Catedral de Astorga. Fundación Las Edades del Hombre. 2000, pp. 352-354.

Holladay, J. A., "Relics, Reliquaries and Religious Women: Visualizing the Holy Virgins of Cologne", en *Studies in Iconography*, nº 18. Board of Trustees of Western Michigan University though its Medieval Institute Publications. 1997, pp. 67-118. http://www.jstor.org/stable/23924070

Jolivet, Sophie. *Pour soi vêtir honnêtement à la cour de monseigneur le duc: costume et dispositif vestimentaire à la cour de Philippe le Bon, de 1430 à 1455*. Tesis doctoral presentada en la Université de Bourgogne en 2003 bajo la dirección de Vincent Tabbagh. https://theses.hal.science/tel-00392310/document

Keniston, Hayward, *Francisco de los Cobos. Secretary of the Emperor Charles V*. University of Pittsburgh Press. Pittsburgh, 1960.

Krohm, Hartmut, *Spätmittelalterliche Bildwerke aus Brabant – Fikuren heiliger Frauen von einer Grablegung Christi – Studienhefte der Skulpturenabteilung*. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Felgentreff und Goebel, Berlin. 1976, pp. 29-34.

Lefftz, Michel and Debaene, Marjan, "Summary Catallogue of the Borman Dinasty and Workshop", en Debaene, Marjan (ed.) et al. Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors. Harvey Miller Publishers. London/Turnhout. 2019, pp. 178-293.

Lefftz, Michel, "The Creative Identity of the Bormans. A Stylistic Approach", en Debaene, Marjan (ed.) *et al. Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors*. Harvey Miller Publishers. London/Turnhout. 2019, pp. 178-293.

Lipinska, Aleksandra, *Moving Sculptures. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*. Koninklijke Brill NV, Leiden. 2015

Matthews, Paul G. *Masks of Authority. Charles V and state portraiture at the Habsburg courts, c. 1500-1533*. Tesis, University of Cambridge, 2003. https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/251894

Metz, Peter et al., *Bildwerke der Christlichen Epochen, von der Spätantike bis zum Klassizismus. Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatlichen museen*. Stiftung PreuBischer Kulturbesitz. Prestel-Verlag München. Mandruck München Theodor Deitz KG, Berlin-Dahlem. 1966.

Nagelsmit, Eelco, *Art and Patronage at the Brussels Beguinage during the Counter Reformation (ca. 1610-164)*. Tesis de grado presentada en la Leiden University en 2008.

Paresys, Isabelle, "Paraître et se vêtir au XVIe siècle: morals vestimentaires", en *Paraître et se vêtir au XVIe siècle*. Actes du XIIIe Colloque du Puy-en-Velay. Publications de l'Université de Saint-Étiene. 2006, pp. 11-36.

— "Vêtir les souverains français à la Renaissance: les garde-robes d'Henri II et de Catherine de Médicis en 1556 et 1557, en *Apparence(s). Histoire et culture de paraître*. 2015. http://journals.openedition.org/apparences/1319

Paresys, Isabelle & Coquery, Natacha, "Se vêtir à la cour en Europe (1400-1815). Une introduction", en Apparence(s). Histoire et culture de paraître. 2015. http://journals.openedition.org/apparences/1304

Redondo Cantera, María José, "La garde-robe de l'impératrice Isabelle de Portugal (1526-1539)", en *Apparence(s) Histoire et culture du paraître*. 2015. http://journals.openedition.org/apparences/1315

Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio, "On the trail of a select group of central European reliquary busts: Using construction typology for authorship attribution", en Seymour, Kate (ed.) *Polychrome Sculpture: Artistic Tradition and Construction Techniques*. Proceedings ICOM-CC Interim Meeting, Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, Glasgow 13-14. April 2012, ICOM-CC. 2014, pp.86-93.

— "Los relicarios de los Santos Eusebio, Columbino, y las de las Santas Bonifacia y Lucencia' de la Casa de Medina Sidonia", en *Laboratorio de Arte*. nº30. Universidad de Sevilla. 2018, pp. 123-142.

— "Reliquary Busts of Saint Ursula Companions from the Borman Workshop. Construction technique and attribution", en Debaene, Marjan (ed.) et al. *Borman. A Family of Northern Renaissance Sculptors*. Harvey Miller Publishers. London/Turnhout. 2019, pp. 143-145.

— *Estudio de un conjunto de bustos relicarios del Siglo XVI, que representan a mártires del séquito de Santa Úrsula, realizados por los Borman, en Bruselas. Puesta a punto de un método de atribución y datación mediante la combinación de técnicas de estudio histórico-artístico y el análisis constructivo mediante tomografía*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Sevilla en 2020 bajo la dirección de Maria José González-López. https://idus.us.es/handle/11441/103706.

Sousa, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ed. Istmo. Madrid. 2007.

Steppe, Jan Karel, "Leuvense activiteiten te Vitoria en in de province Alava (Spanje)", en *Academische Tijdingen*, nº3. Katholieke Universiteit te Leuven. 1970, pp. 1-11.

— "C36-C39. Atelier Brabançon (?) (vers 1529). C40. Atelier de Cologne (?) (vers 1525-1530)", en Duvosquel, J.M. y Vandevivere, Ignace (dir.) Catálogo de la Exposición *Spledeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*. Europalia 85, España. Ed. Crédit Communal. Bruxelles. 1985, pp. 518-520.

Tremayne, Eleanor E, *The First Governess of the Netherlands*. Margaret of Austria. Methuen & CO. London. 1908.

Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*. Vol. II. Alianza Editorial, Col. Alianza Forma. Madrid. 1982.

Zalama, Miguel Ángel, "Oro, perlas, brocados... la ostentación en el vestir en la corte de los Reyes Católicos", en *Revista de estudios colombinos*, nº. 8. 2012, pp. 13-22.

— "En torno a la formación del gusto artístico de la reina Juana I", en la revista A*talaya. Revue d'études medievales romanes*, 20/2020. École Nórmale Supérieure de Lyon. 2020. https://doi.org/10.4000/atalaya.5136