Associació Valenciana Musicologia

Mujeres en movimiento: el lujo del traje por superposición en la Castilla del siglo XV

Laura Vegas Sobrin

Resum

Les danses constitueixen una fita per a la comprensió del vestit cortesà del segle XV castellà, ja que degueren ser un dels pocs actes socials on apreciar el vestit femení en movimient.

En un moment dominat per l'estètica de les peces, i en el que el vestit encara contenia una potent emprem guerrera, les danses constituien per al vestit de les dames un dels pocs moments en què jugar un paper actiu en el protocol cortesà de la Castella medieval.

El movimient suau però dinàmic, convertia els vestits cortesans en obres d'art grandioses i plenes de centellejos. Vestits com peces estàtiques a causa de la riquesa i pes dels seus materials, en els moments del ball es feia visible el luxe de les seues successives capes, i es portava fins el límit l'estètica de les seues formes.

La dansa es fa imprescindible per a comprendre el sentit d'un vestit que en cada peça, i en el seu conjunt –només visible mentre durara el moviment– conformava l'imatge de la seua portadora i el seu senyor, en una època en la que el vestit era fidel i legítim reflex del seu poder i posició en l'ordre del mon.

Resumen

Las danzas constituyen un hito para la comprensión del traje cortesano del siglo XV castellano, ya que debieron ser uno de los pocos actos sociales donde apreciar el vestido femenino en movimiento.

En un momento dominado por la estética masculina de las prendas, y en que el traje aún contenía una potente impronta guerrera, las danzas constituían para el traje de las damas uno de los pocos momentos en que jugar un papel activo en el protocolo cortesano de la Castilla medieval.

El movimiento suave pero dinámico, convertía los trajes cortesanos en obras de arte ampulosas y llenas de destellos. Vestidos como prendas estáticas debido a la riqueza y peso de sus materiales, en los momentos del baile se hacía visible el lujo de sus sucesivas capas, y se llevaba hasta el límite la estética de sus formas.

La danza se hace imprescindible para comprender el sentido de un traje que en cada una de sus prendas, y en su conjunto –sólo visible mientras durase el movimiento– conformaba la imagen de su portadora y su señor, en una época en la que el vestido era fiel y legítimo reflejo de poder y posición en el orden del mundo.

Abstract

Dances constitute an important measure in understanding courtesan dress in fifteenth century Castile and they are almost the only place that you can appreciate feminine attire in motion.

At a time dominated by a masculine aesthetic in garments, when outfits still contained a powerful and warlike impression, dance was one of the few opportunities for female attire to play an active role in the courtly protocol of medieval Castile.

The gentle but dynamic movement of the dances transformed the courtesan dresses into outrageous and brilliant works of art. They presented as static garments because of the weight and richness of the materials, but in moments of dancing, the opulence of the successive layers became visible and raised their aesthetic appeal to the limit.

Dance, therefore, is essential in understanding the meaning of an outfit, which in each piece of clothing and as an ensemble –only visible for the duration of the movement–, defined the image of its wearer and her master, in an era when the dress was a faithful and legitimate reflection of power and position in the world order.

1. **MUJERES EN MOVIMIENTO: EL CAMBIO EN EL PAPEL SOCIAL DE LA MUJER DE LA ALTA NOBLEZA EN LA BAJA EDAD MEDIA CASTELLANA**

Durante el siglo XIV el papel político de las mujeres de la alta nobleza castellana cambia, hasta culminar, si bien de manera un tanto accidentada tras una guerra civil, con el reinado de Isabel I de Castilla ya a finales del siglo XV. La legitimidad de Leonor de Guzmán durante el reinado de Alfonso XI, y posteriormente de María de Padilla durante el de Pedro I, es avalada por sí mismas y sus intervenciones en la corte, a veces incluso a nivel internacional, más allá de por los títulos y señoríos que los reyes les conceden con tal fin. Posteriormente Catalina de Lancaster llegó a imponerse a la voluntad expresada por Enrique III en su testamento respecto a la tutela de Juan II durante su minoría de edad, e Isabel de Portugal ejerció su poder influyendo decisivamente en contra de Álvaro de Luna.

Fuera de la Casa Real, en el ámbito de la alta nobleza, el uso de una heráldica propia, así como la titularidad que aparece reconocida en muchos de los documentos de la época, hacen pensar que Castilla fue, dentro del marco europeo, una de las naciones en la que la identidad señorial femenina gozó de mayor reconocimiento.

A lo largo del siglo XV, los documentos muestran una legislación específica que protegía los derechos de las damas en cuestiones patrimoniales, e incluso cómo en un determinado momento las costumbres sociales de la alta nobleza llegaron a superar los usos legislativos para dotar a la mujer de una capacidad que ejercía de hecho sobre su señorío.1Este tipo de declaraciones aparecen principalmente en documentos correspondientes al ámbito privado, lo que implica que sean más difíciles de conocer, en primer lugar y como es evidente porque no se constituyeron para tal fin, y en segundo porque han llegado hasta la actualidad en un número limitado.

Además de las fuentes documentales, las literarias también se hacen eco de este cambio, con la aparición de una serie de textos que recogen, en muchos casos en forma de parodia, las ideas de la época sobre las cualidades de sendos géneros, en la llamada *Querelle des Femmes*.2

Se trata de argumentos a favor, en contra o de defensa de ambos sexos, pero principalmente el femenino, que abarcan casi todos los géneros literarios y tendrían como una de sus principales referencias *El Corbacho*.3 En general, puede decirse que parten de un tono crítico pero jocoso en el XIV, que a medida que avanza el XV se transforma, surgiendo textos de carácter intelectual, con preocupaciones de orden social, moral, e incluso político, escritos en su mayoría por hombres, pero también ya por mujeres.

1.1 ¿Qué es la mujer? Superar la femineidad con la ayuda de Dios

Esto es lo que se pregunta precisamente Christine de Pizan4, frente a algunas de las descripciones vertidas por autores masculinos, que desde la óptica actual bien podían equipararse a las de los animales fantásticos de los bestiarios.5 Los tratados dedicados a las damas, dentro de la preocupación por el tema del momento, pero fuera del juego de respuestas de la Querella, obvian esta pregunta. Asumen que la mujer es diferente al hombre y proponen superar la femineidad como solución a las desventajas de su situación. La propia Pizan preguntaba con ironía a Dios por qué no le había creado varón para poder alcanzar las virtudes que se les atribuían.6

Pese a todo, no cabe poner en duda la intención de estas obras, más cuando se tiene en cuenta la relación entre los autores y las damas a las que se dedicaron algunas de ellas, como es el caso del caballero De La Tour Landry y los consejos que escribe para sus hijas a un nivel personal7, o Fray Martín de Córdova en el tratado protocolario que redactó a la manera de un doctrinal de príncipes para la Infanta Isabel.8 Considerando todas las limitaciones atribuidas e impuestas a la condición femenina por la sociedad del momento, con obras como éstas trata de dotarse a las mujeres de las herramientas más útiles para desenvolverse en la corte.

A parte de su contenido, la proliferación de este tipo de textos en Europa, y en concreto en Castilla, que en el siglo XV tenían en gran número un carácter completamente funcional, es en sí mismo un indicio del momento clave que debió acontecer entonces para la consolidación de las damas como miembros activos. Si además se tienen en cuenta las luchas de poder entre la nobleza y la propia Casa Real durante los reinados de Juan II, Enrique IV y los comienzos del de Isabel I, la constante incertidumbre política y el protagonismo que cobró la imagen como herramienta para legitimar a los señores, se comprende la preocupación que sobrevuela a los autores respecto a los más nimios detalles de la catadura de la dama que se presenta como señora en la corte, y que afectan al ámbito de su corporalidad, empezando por su vestido.9

1.2 A la mujer se deben, y a la mujer pierden, las danzas y el amor: el control del cuerpo y el pensamiento

Precisamente el papel activo de la mujer, implicará profundizar más allá de su apariencia estática a la hora de componer su imagen. De ahí la preocupación por aspectos como su postura, gestualidad o incluso el objeto y la manera de dirigir su mirada. El estado propio del señor era el resultado del autocontrol sobre la naturaleza propia del hombre, imprescindibles para ser un caballero.

En un momento en el que la caballería llegaba a su ocaso en el campo de batalla con el creciente uso de la pólvora, y la hegemonía de ésta no residía ya en el dominio militar, sino en su ejercicio del poder, la apariencia que legitima al caballero como miembro de la nobleza, y por tanto señor10, residía en primer lugar en el dominio del propio cuerpo a partir del regimiento de su gestualidad y postura dentro del protocolo cortesano.

A partir de este modelo, los textos mencionados llevan esta ideología al lugar de la dama, considerando además aquellos rasgos que se tenían por propios de la dignidad femenina en sus propuestas de comportamiento.

Para conocer las herramientas de que sirvió la corte para alcanzar la puesta en escena más deseable de caballeros y damas, basta revisar con mirada crítica las que ofrecen fuentes principalmente literarias, entre las que se encuentran evidentemente tratados como los mencionados, pero también las crónicas. Teniendo en cuenta la intencionalidad de éstas por presentar a sus protagonistas, –que casi siempre son sus promotores–, como grandes señores o señoras de acuerdo con los ideales sociales de la época, es relativamente fácil hallar referencias al respecto.11

Son prolijas las descripciones sobre los vestidos que lucían estos señores, tanto en su cuerpo como para su casa, especialmente en los momentos más fastuosos: entradas en ciudades y fiestas con justas, juegos, representaciones, y danzas. Era en éstos dos últimos, en los que las damas tenían un papel más activo, y en concreto en las danzas, donde se mostraban en movimiento a la par –aunque no en todos los casos– con los caballeros.

Acorde con el ideal caballeresco, la importancia de la dama como motivadora última de todos estos actos estuvo siempre presente, atribuyéndose a ella el motivo mismo de su realización12, pero participando siempre desde un segundo plano13, e incluso desaconsejándose en determinados momentos que tomen parte activa en música y baile. Los argumentos en contra se centran en la pérdida de ese control ya mencionado, y al que los autores creían ser especialmente sensibles las mujeres.14

La capacidad de pensamiento y control del cuerpo son las características que diferencian al hombre del animal, de ahí la lógica asociación con lo bestial cuando éstas desaparecen inducidas por el movimiento de la danza, quedando reducido el hombre a una bestia de condición semi-humana como el salvaje. Éste ser que aparece constantemente en tapices, joyas y heráldica de los nobles, representa el lado más inconsciente –tanto en lo inocente como lo brutal– de la condición humana, y estuvo presente en muchas de sus fiestas, con un baile propio.15

2. LA MASCULINIDAD DEL DANZAR Y EL VESTIDO EN LA CORTE CASTELLANA DEL SIGLO XV

Igual que en el caso de la documentación, es importante distinguir entre los que debieron ser bailes privados y los ejecutados para ser vistos. Del primer tipo, es paradigmático por su singularidad, el baile diario orquestado por la dama que describe Pero Niño en *El Victorial*16, cuando ésta lo acogió en la intimidad de su casa durante su estancia en Francia.

Para cuando se escribió esta crónica, el Conde de Buelna habla de un hecho real17 pero acontecido muchos años atrás, en su juventud, y en compañía de una noble extranjera, a la que él se refiere constantemente como *Madama*. Hacer esto relatando un hecho reciente o mencionando a un miembro de la corte hubiera constituido una difamación del nombre de esa dama. Por lo tanto es lógico que no quepa encontrarse descripciones de tales actos, sólo de aquellas danzas ejecutadas para ser vistas.

Como en el resto de la vida pública de este momento, de nuevo el protagonismo de estos bailes era masculino.18 Tanto las crónicas y las fuentes plásticas nos presentan a los caballero acompañados por damas, aunque en el caso de la corte de Castilla las imágenes de la época que recogen estas celebraciones cortesanas son prácticamente inexistentes.19 Otra constante en estas descripciones es la unión que se establece habitualmente entre las danzas y el traje, presente en casi todas las fiestas que incluyen los bailes de la corte, de forma más o menos prolija en detalles, y centrándose de nuevo especialmente en la figura masculina.

Lejos de los usos vestimentarios actuales, todo hace pensar que en el siglo XV eran los hombres quienes marcaban las pautas, también en lo que se refería a la estética del traje. La silueta femenina imitaba muchas de las formas consideradas atractivas en el cuerpo masculino, como los hombros anchos o la cintura estrecha de vientre convexo y espalda cóncava, que recreaban mediante volúmenes generados por las propias prendas la silueta del caballero armado. Incluso sobreponiéndose a las limitaciones de las prendas específicamente femeninas, como las faldas que cubren totalmente las piernas, pueden encontrarse recursos para su alargamiento, de acuerdo con la deseada estilización de estos miembros en el cuerpo masculino, que las mujeres simulaban mediante talles altos ciñendo por encima de la línea natural de la cintura sus ropas.20

Sobra decir que aparte de la ausencia de fuentes ya mencionada, así como de prendas originales completas, o en el mejor de los casos, manuales de las danzas propias del la corte castellana durante la Baja Edad Media, la principal dificultad para el estudio tanto de la danza como del vestido, –paradójicamente dos de las artes más representativas del ambiente cortesano y que más se cuidaron y practicaron– radica en la inexistencia, al menos por el momento, de fuentes directas para su estudio.

A partir de la interpretación de los datos procedentes de fuentes secundarias sobre algunas de las características esenciales del protocolo, la danza y el traje cortesano de este momento, es posible hacerse una idea de cómo pudieron influirse en algunos aspectos el movimiento y vestido del cuerpo mutuamente. El caso de las damas es especialmente interesante para este trabajo, por las ya mencionadas particularidades de los textos dedicados a su imagen pública ideal, que les hacen ser mucho más prolijos en detalles, porque recogen la consideración social de la dama de acuerdo con la mentalidad de la corte, la comparan con la del hombre, y definen su estado ideal.

2.1 La estructura por superposición del traje cortesano

Además de en las formas de la silueta del caballero armado, el traje cortesano mantenía este modelo en su estructura

de sucesivas capas. Sobre las prendas interiores, braga y camisa, el caballero vestía un jubón acolchado con algodón o borra sobre el que se colocaba la armadura. No parece que existan diferencias entre los jubones vestidos bajo la coraza y bajo las ropas, en primer lugar porque los inventarios no indican que exista esta diferenciación, lo que resulta además corroborado por el hecho de que el guardarropa integrase la armadura, si bien éstas prendas podían encontrarse en una cámara específica.21 Y en última instancia hay que tener en cuenta que los señores castellanos de este momento todavía vestían la coraza sobre el jubón con un fin militar práctico y no sólo estético.

A partir del jubón y las calzas22 las prendas se colocaban en capas sucesivas23 alternando entre su exterior y su interior diferentes materiales para evitar el roce y favorecer la libertad de movimientos bajo las capas de paños de lana, terciopelos, rasos, brocados y pieles entre otros materiales. Esta superposición era, con la riqueza de los materiales, la principal herramienta para el lujo del traje.

Entre los recursos para la exhibición de las prendas que quedaban al interior a finales del siglo XV, se incluía un cuello de jubón más bajo y abierto y que dejaba ver la escotadura de la fina camisa de lienzo bordado con hilo contrastado, a veces incluso metálico. La camisa era visible en las damas a partir de aberturas en las ceñidas mangas, y escotes que se rebajaron hasta el nacimiento del pecho. Además tanto hombres como mujeres utilizaron mangas falsas en las ropas, que colocadas sobre el jubón –en el caso de los hombres– llegaban a veces hasta medio brazo.

Las prendas llamadas de ir en cuerpo, ropas y sayas, se abrieron en las mangas, y en las costuras de sus cuartos, bien a los costados o el delantero, e incluso en un pliegue generado bajo el cuello en la parte posterior, y parecieron las alas, o mangas rectas totalmente abiertas, derivadas de unas primeras aperturas en las mangas ampulosas de las prendas de vestir.

En las ropas y sayas más lujosas entre las prendas de ir en cuerpo, las prendas inferiores se hacían visibles combinando diferentes largos, o aplicando en ruedos y empuñaduras los materiales de los enforros, especialmente en el caso de las pieles más caras. En lo que toca a las damas, que llevaban siempre faldas si no rozagantes, por debajo de los tobillos, aparecieron los verdugados, que junto con las suelas altas dejaban ver los decorados chapines de seda con que vestían sus pies al dotar de movimiento a las faldas.24

Los recursos para facilitar e incluso favorecer el movimiento de las faldas se dividen entre los que utilizan la combinación de texturas alternadas (rugosas con satinadas para evitar la fricción entre prendas), y los que dejaban los largos o las costuras abiertas, estaban aquellos derivados de la forma del patrón. Los plegados, que abiertos o cosidos tenían siempre un perfil claramente marcado bien por el peso del tejido o por su traza marcada mediante costuras interiores que generaban la forma del plisado, recorrieron buena parte de los talles, mangas y faldas, principalmente de las capas más exteriores del traje. La ampulosidad de que dotaban a la prenda era aprovechada para exhibir la inferior bien practicándoles una abertura, como en el caso de las mancas, o ampliando las sisas, aberturas o escotes de la prenda superior, como sucedía con las hopas.

Es lógico suponer, teniendo en cuenta los términos en materia postural en que los nobles debieron de regir sus cuerpos en la corte, que todos estos recursos eran imprescindibles para dejar ver las capas del traje, y particularmente el traje femenino.

2.2 La danza como recurso para la exhibición del lujo en el traje cortesano.

En el panorama descrito, la danza debió de ser una excepción porque pese al ya mencionado protagonismo de los hombres también en este campo, los bailes eran compartidos con las damas habitualmente al final de la jornada de cada fiesta.25 Además, las crónicas nos hablan de la preocupación de los nobles por sus vestidos ante las fiestas en las que se incluían bailes26, describiendo el desaforado trabajo de los sastres para satisfacer la demanda de caballeros y damas.

Para hacer aún más visibles y sacar todo el partido a los materiales de las sucesivas prendas, a parte de los recursos anteriores, la danza les imprimía un movimiento a su medida. Aunque la documentación de primer orden sobre los pasos de las danzas de la corte castellana de los reinados de Juan II y Enrique IV es escasa27, obras posteriores recogen cómo en general los bailes se ejecutaban con determinadas prendas, colocadas de maneras concretas, para un mayor lucimiento.28

Es fácil pensar que igual que sucedía con las modas en el vestido y sus propios materiales, o los músicos que viajaban de la corte de un señor a otra, las danzas y sus pasos también se internacionalizasen.29 Los tratados italianos de mediados de la centuria recogen también la incertidumbre por un vestir adecuado durante la práctica del baile, haciendo especial hincapié en el largo de las prendas.30

Las fuentes plásticas también dan idea de cómo se modificaba el traje en el momento de la danza. Así por ejemplo encontramos que las damas recogen la parte posterior del ruedo de sus faldas con cola, pillándolas con su tejillo y dejando los ricos enforros a la vista. De no ser así, los pasos hacia atrás, o los pasos laterales mientras hubiese varias parejas alineadas, serían más difíciles de ejecutar, si bien es cierto que en imágenes correspondientes a otras cortes contemporáneas, pueden encontrarse colas sin recoger, que son pisadas por los caballeros al dar el paso lateral.

Otro aspecto a tener en cuenta, y que de nuevo conduce al dilema sobre la influencia mutua del traje en los pasos de las danzas y viceversa, es el peso que debieron reunir todas las prendas, complementos y joyas31, sumando las cantidades de tejido empleados para ropas de su largura y ampulosidad, a parte de las pieles que los forraban, y la cantidad de metal tanto en las tramas de los tejidos como en las aplicaciones de chapas y las joyas.

El uso de metales aportaría un brillo especial a los tejidos, por demás en sedas que jugaban tanto con los ligamentos de superficie brillante del raso como con la absorción de la luz por las puntas cortadas de los pelillos del terciopelo. Además, las pequeñas placas de metal que se aplicaban en las prendas de ir desnudo, briales y jubones32, provocarían destellos constantes al más mínimo movimiento, por tratarse de prendas ceñidas al torso y brazos. Su colocación al interior del traje y bajo las ropas, daría la impresión de que era el propio cuerpo del bailarín o bailarina el que emanaba luz.33

3. CONCLUSIONES

La dedicación de este trabajo a dos de las disciplinas artísticas, que debido a la ausencia de vestigios materiales y documentales, así como a su esencia efímera, son de más difícil acercamiento, pretende su consideración de acuerdo con la valoración que de ellas tenían los hombres que las produjeron, que al igual que la concepción del traje o el papel de la mujer en la sociedad, distan de las actuales.

El ideal que mueve al caballero cristiano a hacer del mundo un lugar mejor, y que legitima en última estancia a los caballeros castellanos del XV como señores, tiene su expresión corporal a un nivel más profundo en los movimientos y la dirección que toma su mirada, como herramienta para transmitir el pensamiento que mueve el cuerpo. Por lo tanto el movimiento del cuerpo y del traje que éste viste son los dos rasgos que hacen aparentar a un noble como lo que es.

Hasta el momento no se ha encontrado ningún documento de tipo tratado que recoja de manera detallada los pasos del baile de la corte castellana durante los reinados de Juan II o Enrique IV. Sin embargo la existencia de documentos de este tipo procedentes de otras cortes –así como posteriores en la misma Castilla–, sumadas a las referencias en crónicas sobre el «saber bailar», y la importancia otorgada a la gestualidad corporal que puede conocerse gracias a los textos dedicados a las mujeres, avalarían la hipótesis de la práctica de danzas codificadas de coreografía compleja.

La confección específica de trajes relacionados con la práctica de baile en la corte castellana, que se intuye en algunas de las crónicas analizadas, se ve corroborada en aspectos concretos de determinadas prendas, como su largo, los materiales de sus enforros, probables aberturas de costuras, plegados o apliques metálicos, que no tendrían sentido en un traje por superposición estático. En el caso de éstos últimos, su sentido vendría determinado además por las condiciones de ambientación del lugar donde se bailase: salas iluminadas por velas34 que provocasen el destello de estas pequeñas placas con el movimiento.

NOTAS

1. En el primer caso nos encontramos con un escritura de partición de bienes, datada en 1451: Archivo Ducal de Medinaceli. Hospital Tavera, Toledo. FERIA leg. 56-10. *Traslado de la escritura de la partición que hicieron Doña Elvira de Laso de Mendoza, Duquesa de Feria y Lorenzo Suárez, su hijo, de algunos de los bienes que avían quedado a la muerte de Gómez Suárez de Figueroa, Duque de Feria.*: [fol. 15v] «[…] E yo, la dicha Doña Elvira, [fol. 16r] renuncio a las leyes de los emperado/res Justiniano e Veliano, e otras qua/les quier leyes que son en favor / de las mugeres, que e non valan en / esta razón, por quanto el escrivano públi/co yuso escrito me apecibió d[e] ellas, / en especial que había por mí tal / derecho; e porque esto sea cierto / e firme, nos las dichas partes, otor/gamos en esta razón dos / cartas en un thenor tal la una como / [fol. 16v] la otra, para que cada una de nos / las dichas partes tenga la suya e / qualquier dellas que pareciere que / vala e sea firme e otrogamos las / ante escrivano público e testigos de yuso / escritos […]" Como ejemplo del segundo caso, y en contra de la ley que obligaba, a la muerte del padre, a inventariar todos los bienes del señorío para que un juez otorgase la tutela de los mismos así como de los propios hijos a la madre, encontramos este testamento: España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivos Histórico de la Nobleza, OSUNA, C.279,D.16. *Testamento otorgado por Álvaro [de López] de Zúñiga, [I] duque de Arévalo y [I] duque de Plasencia, el 9 de diciembre de 1479, en el que establece como legítimos herederos a sus hijos, Pedro, Diego, Leonor, Antonio, Elvira, Francisco, Fadrique, Álvaro, Juan, María, Juana e Isabel.*: [fol.15v] «[…] Otrosý dexo por tutriz e curadora e guardadora e administradora de los dichos Don Juan / de Stunkniga e Donna María, mis fijos, e de sus bienes, e de lo que yo les mando, a la Duquesa Donna / Leonor Pimentel, mi muger, su madre, que lleue los fentos e rrentas de los bienes que a los sobre/dichos pertenescan o puedran pertenescer, e que no sea obligada a facer ynuentario ni a dar cuen/tas de ello ni a dacer diligençia ni solenidad a que los tutores e curadores suelen ser obliga/dos, ca yo la rrelieuo de todo ello».

2. Véase: ARCHER, R. (2001), Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales, Madrid, Cátedra.; y BOCK, G. (2001): «La querelle des femmes»: una disputa de los sexos en Europa», en *La mujer en la historia de Europa.* Barcelona, Crítica, 13-35.

3. BOCACCIO, G. [ca. 1355] (1800): *Il Corbaccio*. Parma, Fratelli Amoretti.

4. PIZAN, C. [1406] (1995): *La ciudad de las damas.* Madrid, Siruela.

5. En Castilla, encontramos los textos de VALERA, D. [1444] (1959): *Tratado en defensa de virtuosas mugeres.* Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Prosistas castellanos del siglo XV, I., Madrid, Mario Penna (ed), Imprenta del Asilo de huérfanos, 60. «E aún podemos desir que las mugeres e todas las otras cosas dichas son malas para los que biven en aquella primera vida voluctuosa o bestial, como todas estas cosas añadan materia a la bestialidat e mal bevir de aquéllos que quien diese al beudo abundancia de buenos vinos, o al luxurioso mugeres hermosas, o armas al encendido en tea, o al goloso potajes com mucha diligencia guisados, bien añadiría causas a las viciosas condiciones de aquéllos. E los filósofos que dixeron ser las mugeres malas, e toda abundancia de temporales bienes, e todos ceviles negocios, así lo entendieron; e no que estas cosas de sí sean malas, mas solamente para los que biven en cada una destas vidas conviene saber, contenplativa o bestial», y de CÓRDOVA, M. [1468] (1964): *Jardín de nobles doncellas. Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Prosistas castellanos del siglo XV, II.,* Madrid, Atlas, 97.«[…] por consiguiente desarraigue todo apetito de deleites carnales: estos son suzios deseos e bestiales […] ca tales deseos hazen la muger bestial, e házenla menospreciable, disfamada e indigna […] E aun esto más se soporta en los varones que en las fembras; por lo qual deven ser muy mesuradas e sojuzgar los deseos de la carne; otramente, son perdidas, disfamadas e puestas en cánticos e trovas».

6. PIZAN, C. [1406] (1995): «[…] ¡ay Dios mío, por qué no me has hecho nacer varón para servirte mejor con todas mis inclinaciones, para que no me equivoque en nada y tenga esta gran perfección que dicen tener los hombres! […]» 7.

7. DE LA TOUR LANDRY, G. [1372] (2007): *Le livre du chevalier de La Tour Landry pour l'enseignement de ses filles.* HALBERT, O. (ed.) http://www.odile-halbert.com/Paroisse/Lesperonniere1/CHEVALIER-DE-LA-TOUR.pdf [consulta: 18 de agosto de 2013], 12-14. «Aiez regart en maniere ferme comme le liniere, qui este une beste qui regarde devant vous tout droit plainement, et si vous regarder de costé, virez visaige et corps tout droit plainement, et, si vous voulez regarder de costé, virez visaige et corps enseble; si en tendra l'en vostre estat plus seur et plus ferme, car l'on se bourde de celles qui se ligierement brandellent et virent le visage ça et lá […] Et en alant, ayant la teste droite, les paupieres droites basses el arrestees, et la veue droit devant vous quatre toises et bas a terre, sans regarder ou espandre vostre regard a homme oy femme qui soit a destre ou a senestre, ne regarder haut, ne vostre regard changier en divers lieux maublement […]» Sobre el movimiento de las damas en la corte castellana, véase CÓRDOVA, M. [1468] (1964), 99: «En el andar conviene ordenar el gesto, que no sea mucho apriesa ni mucho de vagar, no andando quebrar el paso, que es una manera de logranía e significa liviandad. Así que de todos los actos e movimientos de fuera conviene aver modestia e mesura de gesto».

8. CÓRDOVA, M. [1468] (1964): *Jardín de nobles doncellas*. Es uno de los autores que demuestra una mayor sensibilidad y una actitud más realista hacia la situación femenina en la corte, y el trascendental cambio que la sitúa como una figura de poder activo, siempre sin ponerla en juicio, pero colocándose en el lugar de la dama que lee su obra, al escribir: «Yo soy mujer, en esto no he culpa ninguna, que ser mujer me lo dio la naturaleza […] pero pues que soy mujer tengo que mirar las tachas que comúnmente siguen las mujeres».

9. TALAVERA, H. [1470 ca.] (1638): *Reforma de trages. Doctrina de frai Hernando de Talauera, primer Arçobispo de granada.* Biblioteca histórica de Santa Cruz. Universidad de Valladolid. U/BC 11299.

10. Sobre el papel que juega la mujer como legitimadora del linaje y en general de la caballería como clase social dominante, véase FIRPO, A. (1986) : «Las concubinas reales en la Baja Edad Media», en *La condición de la mujer en la Edad Media,* Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense de Madrid. 335. «[…] novedad que conoce el estamento en la baja Edad Media: la doble preocupación por precisar la memoria de los antepasados, remontando o inventando la filiación, y por definir conceptualmente y en la práctica las condiciones de acceso a la caballería, es decir, a la nobleza. Lo que estaba en juego, y en esto la mujer cumplía un rol esencial, era la preservación de las fronteras de un estamento […]».

11. Por ejemplo, para definir el virtuosismo de la esposa del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo, en su crónica encontramos la siguiente descripción sobre cómo esta señora expresaba su corporeidad de dama en público en uno de los capítulos dedicados al año de 1461: ANÓNIMO, [siglo XV] (2009): *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo. (Crónica del siglo XV) Edición Facsímil.* Granada, DE MATA CARRIAZO, J. (ed.), Marcial Pons, 51. «[…] Los ojos baxos, puestos en tierra, su gesto e contenençia lleno de toda verguença […]». Sin embargo, es justo hacer notar que la información sobre los modelos de conducta femeninos para las damas son más escasas que para la mujer en general. Véase: BECEIRO PITA, I. (1999): «Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (siglos XIII-XV)», en *De la Edad Media a la Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga, Universidad de Málaga, 39-72. Los estudios sobre el tema consultados para la realización de este trabajo se centran en obras de autores completos, siendo una de las más interesantes por su comparativa entre la actitud de la dama y el caballero la llevada a cabo por MARTÍN, J.L. (2003): *La mujer y el caballero. Estudio y traducción de los textos de Francesc Eixemenis.*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 17-91. Sobre el caso concreto de las costumbres y la moda de las damas, véase la reflexión del traductor Jorge Carrión en su prólogo a METGE, B.: [1399] (2006): *El sueño*., Barcelona, Editorial Barcino, 17. «En la crítica demoledora de las costumbres de su tiempo que Metge pone en boca del personaje Bernat, hay pasajes excepcionales sobre la superficialidad de la moda y sobre el culto al cuerpo. Una crítica que no observa desde las coordenadas cristianas del elogio al alma en detrimento del cuerpo, sino que argumenta desde la medicina, desde la teoría de los humores, desde la estética y el buen gusto».

12. Así lo declara METGE, B.: [1399] (2006). «[…] no he dicho ni la centésima parte del bien que en ellas existe. Tú sabes que si las mujeres no hubiesen existido la naturaleza humana se fuera extinguido con Adán; no existieran ciudades, castillos ni casas; no habría reyes, caballeros ni armas; no existieran ciudadanos, menestrales no labradores, ni naves; no habría mercaderes no mercancías; no habría artes, leyes, cánones ni estatutos**;** no habría fiestas, juegos, danzas ni amor, que a todas las cosas supera».

13. Para el caso concreto de la práctica musical del el caballero motivado por la dama, encontramos a FERNÁNDEZ DE SAN PEDRO, D. [1483-1492]: *Cárcel de amor*. 1553, Venecia, Gabriel Giolto de Ferrariis y sus hermanos, 44. «El amor de la mujer, da a los hombres sutileza […] Hace que el amante practique más la música […] porque nos conciertan la música y nos hacen gozar de las dulcedumbres de ellas. ¿Por quién se asueñan las canciones? ¿Por quién se cantan los lindos romances? ¿Por quién se acuerdan las voces? ¿Por quién se adelgazan y sotilizan todas las cosas que en el canto consisten?».

14. Haciendo una equiparación entre el embargo del entendimiento por la música, la danza y la literatura, para contestar a Pedro de Torrellas, tenido por un gran misógino a finales del siglo XV, están estas frases de DE FLORES, J. [1495]: *La Hystoria d'Grisel y Mirabella co[n] la disputa de Torresllas y Braçayda.* 1514, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 16. «Digo, pues, Torrellas como a todos sea manifiesto la vuestra solicitud ser grande en el seguimiento nuestro, si algunas, con sano consejo, se apartan de oír vuestras engañosas hablas, no pueden apartarse de oír en las calladas noches el dulzor de los instrumentos y canto de la suave música, la cual para el engaño nuestro fue, por vos, inventada; y bien se conoce ser una sotil red para las erradas nuestras. Y si algunas de esto rehúyen: de las danzas, justas, torneos, toros, cañas y otros muchos, sin cuento, deportes, todo para nos atraer a veros, engañosamente, fuir no pueden; porque los castos ojos ocupados en vuestras deleitosas obras, y alguna de ellas sean presos».

15. Fuera de la corte de Castilla, pero conocido internacionalmente por el accidente ocurrido al Rey de Francia durante su participación disfrazado de salvaje junto con otros miembros de la alta nobleza, está el Bals des Ardents celebrado con socarronería en la corte para festejar el tercer matrimonio de una de las damas de la reina en 1393. Tanto las descripciones como las representaciones de los hechos muestran cómo la mujer asiste pasiva a la mascarada en que se alude a la lujuria en su noche de bodas, al de una novia con experiencia. Véase: FROISSART, J. (1470-1472): *Chroniques*, vol. IV, part 2. Neetherlands, S. (Bruges). Catalogue of illuminated manuscripts. Brithis Library, Harley 4380, fol.1r, http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=7232 [consulta 18 de agosto de 2013]; FROISSART, J. (1470-1475): *Chroniques*, book IV. Neetherlands, S. (Bruges). Bibliothéque Nationales de France, MS. fr, 2646, fol. 176r, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057418x/f189.item [consulta 18 de agosto de 2013].

16. DIÉZ DE GAMES, G. [1436] VARGAS Y PONCE, J. (ed.) (1807): *Vida de Don Pedro Niño, primer Conde de Buelna.* Madrid, Imprenta Real. 75-76. «[…] Las guarniciones della eran tantas, e de tan estraña guisa, que sería lienga razon de contar. Allí avía fasta diez damiselas de parage muy guarnidas, e bien aderesçadas: estas non avian cuidado de ninguna cosa si non de sus cuerpos […] e iban a mirar un rato el campo faciendo chapeletes de verdura. Allí oía ome cantar lais, e delais, e virolais, e chazas, e reondelas, e complaintas, e baladas, chanzones de toda el arte que trovan los franceses. […] Allí iba el Capitán Pero Niño con sus gentiles omes, a quien eran fechas todas estas fiestas […] E tanto que duraba el comer […] en tanto avía juglares que tañían graciosos estrumentos de manos. La bendición dicha e las tablas alzadas nevían los mestrieres, e danzaba Madama con Pero Niño, e cada uno de los suyos con una damisela. Duraba esta danza hasta una hora. Acabada la danza daba paz Madama al Capitán, e cada uno a la suya con quien avía danzado. E traían el especia, e daban vino, e iban a dormir la siesta».

17. Danzas privadas como éstas tiene su ejemplo literario más emblemático en las jornadas del *Decamerón*, que estarían describiendo una costumbre noble pero a partir de una ficción.

18. ANÓNIMO [1460 ca.] (1784): *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de los Reynos de Castilla y de León.* Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha, 22. «Ca si el Rey salía a danzar non quería que otro caballlero ninguno, nin grande nin Rico omme danzase con él, salvo Don Álvaro de Luna, nin quería con otro cantar, nin facer cosa alguna, salvo con Don Álvaro […]».

19. La explicación sobre la ausencia de ciclos gráficos que recojan, como en otros lugares en Europa y siempre dentro del ámbito privado de palacios y castillo, a nobles practicando la danza en la intimidad, se debe tanto a la escasez del arte de este tipo conservado en general en Castilla durante los tres primeros tercios del XV, como a la mentalidad de la época, según la cual se asociaba con este tipo de temática un sentido pernicioso, como puede verse en FÉRNANDEZ DE MINAYA, L. [1438]] (1964): *Espejo del alma*. *Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Prosistas castellanos del siglo XV, II.,* Madrid, Atlas, 247:Capítulo XII, De las señales de la luxuria. «[…] si fallará en sí algunas de las señales de yuso escritas e crea entonces a quien lo probó, que non es libre del todo desta pasión […] si le plaze fablar con ellas [mujeres] mayormente en amores o si le plaze oír canciones de amores o estoria dellas o verlas pintadas. […] si cata de buen talante imágenes pintadas fermosas de mugeres […]».

20. El cuerpo masculino del caballero ideal tenía hombros amplios, pecho hinchado, cintura estrecha, y piernas estilizadas de muslos desarrollados, que se lucían en calzas ajustadas y con zapatos terminados en punta más o menos larga, que los chapines mantenían recta. Todos estos rasgos eran potenciados o directamente fingidos por las ropas de ir desnudo, calzas y jubón, dando la apariencia de un cuerpo compacto y de formas rectas (a excepción de la curva de la espalda de perfil), que no se encontraban deseables ni siquiera en la mujer, como puede verse en: GARCÍA DE CASTROJERIZ, J. [1494] (1947): *Glosa castellana al «Regimiento de príncipes» de Eugenio Romano.* Madrid, Instituto de Estudios Políticos,113 «[…] las mujeres han la complexión mala y flemática, ca son muelles y la molleza les viene de gran abundancia de flema y más muestran mala complexión que buena. Por la cual razón han el cuerpo mal complexionado; y como el alma siga la complexión del cuerpo, do el cuerpo es bien complexionado allí el alma hace mejor sus obras y ha mejor uso de razón." Sin embargo, más allá de estas apreciaciones sobre la complexión, sí existen rasgos que se atribuyen exclusivamente a la belleza femenina fuera de ésta: RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, J. [1438] (1982): *Triunfo de las donas, Juan Rodríguez del Padrón. Obras Competas*, Madrid, HERNÁNDEZ ALONSO, C. (ed.), Editorial nacional, 218-219. «[…] por ser más fermosa, lo qual afirma el Filósofo [Aristóteles] en el libro de la naturaleza de los animales, diziendo el cuerpo de la muher ser más liso, el color más blanco, la faz más alegre, más clara e más plazible, el cuello más largo, los cabellos más blandos, a filos de oro más pareçientes; la voz más suave, más clara e más delgada; los pies e las manos e las otras estremidades más sotiles e delicadas […] E aquesta natural inclinaçión faze amar al precioso vestir, el componerse e desear sobre todas cosas bien paresçer». Los recursos del vestido para lograr esta silueta se describen para el caso concreto de las damas en: METGE, B. [1399] (2006), 88-99. «Ellas, que conocen sus defectos, quieren que uno piense que poseen todo aquello que la naturaleza no les dio […] ponen todo su ahínco en hallar nuevas modas, a cual más pomposa, tanto en el vestir como en el actuar. Ningún modo de vestir les parece bien si los vestidos no son nuevos y bien deshonestos, y si no los han ideado y llevado antes mujeres vanas, indignas de figurar entre las castas. Eso sí: tienen que ser de finas telas, soberbiamente forrados, con las mangas muy anchas, casi hasta los talones, con gonelas muy holgadas de cintura para abajo, para abultar las ancas, pero con estrechez el cuerpo de algodón y tela, de cintura para arriba, para aumentar su busto, agrandar sus hombros y ocultar la mayoría de defectos que se pueda; […] lo bordes de las aljubas, por cierto, deben contar con veros o armiños, que desciendan desde las rodillas y arrastren medio metro por el suelo, para demostrar mayor honor que el de los hombres de ciencia, que ese tipo de prendas las llevan en la cabeza».

21. La organización concreta de las cámaras distaba de un señor a otro, pero la existencia del guardarropa a mediados del siglo XV se corrobora en Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Andalucía, PRIEGO, 1141/600-633 *Inventario a la muerte de Pedro Núñez de Herrera, II Señor de Pedraza. Pedraza*, 1430. fol. 6v «[…] Esto se falló en la Sala de la Guardarropa […]».

22. Sobre las prendas más interiores de la indumentaria masculina véase VEGAS SOBRINO, L. (2013): «Indumentaria masculina en la corte de Castilla a mediados del siglo XV: prendas de ir desnudo en la Cámara Real de Juan II el último año de su reinado.», *Anales de Historia del Arte*, vol.23, 95-103.

23. Sobre las sucesivas capas del traje castellano y las prendas correspondientes a cada una de ellas véase BERNIS MADRAZO, C. (1979): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II Los hombres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

24. Estos usos fueron muy criticados en las mujeres de la corte castellana por Fray Hernando de Talavera ya a finales del XV, (nota 9), aunque el tema estuvo presente a lo largo de todo el siglo, como muestra este otro texto de finales del XIV: METGE, B. [1399] (2006): *El sueño*. «De la superficialidad en ataviarse y componerse de las mujeres, nadie es culpable, sino ellos, que cada día descubren modas nuevas, deshonestas y suntuosas. Unas veces van tan largos que no se les ven los pies, otras tan cortos que muestran las vergüenzas; unas veces barren las calles con las mangas, otras las llevan a medio brazo, a veces tan estrechas que parece van a agarrotarse, otras tan anchas que parece que llevan a cada lado un manto […] Si hubieras considerado estos vicios cuando reinan en los hombres quizá no hubieras atacado tanto a las mujeres».

25. ANÓNIMO [1460 ca] (1784): *Crónica de Don Álvaro de Luna, Condestable de los Reynos de Castilla y de León.* Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha, 194.»Después que las mesas fueron levantadas, aquellos caballeros mancebos danzaron con las doncellas, e tovieron mucha fiesta […]».ANÓNIMO, [siglo XV] (2009): *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo. (Crónica del siglo XV) Edición Facsímil.* 155*:* «E venido el tiempo de comer, asentáuanse a la mesa e trayen el manjar, con los tronpetas e atabales e cherimías tocando e tañiendo delante. […] E desque avían comido e alçados los manteles, los cheremías e los otros yxtrumentos tañían muy dulçemente, altas e baxas, e dançauan los gentiles onbre e pajes [los que sabían balilar]. E desque avían vn rato dançado, el dicho Señor mandaua leuantar la mesa e dançaua con la Señora Condesa, […] e las otras damas con quien su Señoría mandaua, e dançauan todos vna ora o más».

26. Como fue el caso de las ceremonias con motivo de las bodas del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo en 1461 ANÓNIMO, [siglo XV] (2009): *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo,* 53 «Pues tronpetas, ministriles de duçainas e chirimías, atabaleros, tanborinos e pandeteros, e locos e truhanes, tañedores de cuerda e otras personas de más actiridad, así como trobadores e otros que en tales fiestas e de semajantes señores de estado acostunbran e suelen reçebir, que en las dichas fiestas avían concurrido, ¿quién podría numerar las merçedes e dádiuas de jubones de seda e ropas de finos paños, e dineros, e otras cosas que les mandó dar? Que no pareçía sino que avíen entrado algund lugar de enemigos, e lo avían puesto a saco mano; así yua cada uno cargado. Ca no solamente las ropas e jubones de brocado e de seda que de antes para tal fiesta estauan ordenadas e fechas, mas avn en tanto que las fiestas duraron, nunca otra cosa facían de noche y de día diez o doce sastres y obreros sino cortar e coser; así para dar a vnos y a otros como para se vestir los dichos señores Condestable y condesa, cada día de nueva manera».

27. Sin embargo sí se conservan alusiones concretas a coreografías dentro de textos de temática más amplia, como en GARCÍA DEI, P. [1486]: *La criança y virtuosa dotrina*. «Comenzando dançar: tras la reverencia dos continencias, y dos senzillos con cinco dobles, con dos senzillos otros los nobles, y tres represas, dos continencias; y dos senzillos, sin hacer falencias, con un doble mirándose ilesas, con dos senzillos y tres represas; buelven después de dos continencias».

28. Véase RUIZ MAYORDOMO, MJ. (2000): «La Baja del manuscrito de la Real Academia de la Historia. Una aproximación coreológica», en *revista de musicología*, vol. 23, nº1, 75-102, donde analiza la postura del cuerpo e incluso el uso de prendas en las coreografías de baja, del manuscrito anónimo de la primera mitad del XVI *Arte de Danzar, aunque mal se puede aprender con solo leer.*, conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid.

29. MARTÍN, J.L. (2003): 29 «[…] ahora que no usan vestidos propios porque imitan a extrañas naciones, viven tan a costa y con tanta soberbia y en tanta necesidad que en ningún tiempo se pueden conservar que no caigan en mil miserias y fatigas […]. Toman del francés el cabello y ropa corta; del alemán e italiano las calzas abigarradas, y del flamenco el medio zapatón, y del portugués el birrete, y así hacen una ensalada de sí que si, como se privan del juicio para hacer estas liviandades se privasen de su dormir y se mirasen con los ojos de la razón, hallarían no haber hombre juglar ni albardón más digno de reír que es él».

30. DA PESARO, G.A. [1455 ca] (1455-1500): *Arte di danzare. de practica seu arte trpudii.* Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, italien 476. fol. 24r – 25r http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w/f14.item [consulta: 18 de agosto de 2013]: «Capitolo de dançar longo. Nota che uno che dançasse cn uno vestimento longho elle di bisogno de ballare con gravita, & ballare con un'altra gorma che non se da de ballare con uno vestito corto perche dançando como che guisse con uno vestito corto non dirria bono. E[t] bisognia che tucti suoi giesti & movimento siano gravi & tanto suave tanto quanto che le debito che porta & per forma quella turcha o panno longho che porta indosso mani savia agire movendo troppo in qua & in la. E[t] siati acorti che bisogna grande actetudine, & gran misura & gran tempo a dançare con esso a uno panno longo che con le corto arichide dançare un poco piu gagliardo. […] Capitolo de dançar corto. Sappite chi dança con uno vestito corto bisogna de danaçare in altra forma che quella dello longo. Li se arichide de fare salti & volte tonde & fioregiate con misura & con tempo & a quello abito del vestire corto sata bene affere questo. E[t] se tu volessi gire con gravita chomo avemo dicto di sopre non dirria bono e[t] serria signale de non intendere. […] Capitolo de dançare con mantellina. Ancora siate avisati che bisogna altra discriccione de dançare con una mantellina corta piu che con una turca, neanche con uno vestito, e[t] la cagione sie che la mantellina piglia vento ch'e como tu dai un salto o una volta la mantellina si arimove elle di bisogno che a certi giesti & a cierti movimenti & a certi tempi tu piblie la tua mantellina por un lato e[t] a certi tempi se plica per tucti doi lati che he una signoria a vedere pigliare con tempo. E[t] quando questo non se dacesse alli tempi che bisognia serria signale de non intendere. E[t] questo basti quanto al dançare secondo li panni che porta in dosso».

31. En el caso del traje vestido por el Don Miguel Lucas de Iranzo el día de su boda, éste se componía, además de las prendas interiores y calzas, de un jubón cubierto de chapería de oro, una ropa de estado rozagante de carmesí velludo morado, forrada de marta cibelina, un capirote de rollo negro con un joyel, y bordado de piedras preciosas, y un collar de hombros de oro. El peso de todos estos objetos, aunque distribuidos sobre el cuerpo, debió de ser considerable. Su esposa la Condesa vistió también un brial cubierto de chapería de oro, una ropa de carmesí velludo morado y collar de hombros. Véase ANÓNIMO, [siglo XV]: *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV),* 41-45.

32. Véase nota anterior.

33. Una alusión específica a este fenómeno en la corte celestial se describe en CÁTEDRA GARCÍA, P.M. (1986): «La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)», en *La condición de la mujer en la edad Media.* Madrid, Casa de Velázquez, Universidad Complutense de Madrid.39-50, al analizar un pasaje en el fol. 100v de los *Evangelios Moralizados* de Juan Sánchez de Salamanca conservado en el Archivo de la Catedral: «[…] Los cuerpos gloriosos serán muy claros más el sol […] entonçe onbes e mugeres serán desnudos de ropas e vestidos de claridat ansí como agora la dueña fermosa se preçia o la donzella, si es de vel rostro, se delita que la vean e miren cara e manos e pechos, mucho más entonçe se deleytarán que la vean e miren todas las partes de su cuerpo […]» Las placas metálicas aplicadas a prendas del siglo XV, como las que se mencionan en la crónica de Miguel Lucas de Iranzo (véase nota 31), han sido estudiadas por BUSS, C. (2009) «Seta, oro e cremisi», en *Seta Oro Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza. Seta in Lombardia. Sei secoli di produzione e design,* nº 1, 44-61., que ha podido establecer correspondencia entre placas conservadas en retablos textiles y representaciones pictóricas de estos apliques.

34. La fastuosidad de este tipo de iluminación aparece descrita en la crónica de Álvaro de Luna (véase nota 18) 194: «[…] e la claridad era tan grande de las anchas por toda la sala, que parescía que fuesse muy claro día; e porque las achas alumbrassen mejor, e non empachassen estando baxas, estaban colgadas altas del cielo de la sala por unos filos de alambre, assi sotiles que las calaban a la larga, que parescia que en el ayre se tenian».