

Amanda Wunder, *La moda española en la época de Velázquez. Un sastre en la corte de Felipe IV*, traducción de María de la O Merino Aguilera, (Madrid: Ediciones el Viso, 2023), 272 páginas, (ISBN: 978 84 126795 6 4)

Reemplazar el concepto de genio (*genius*) por el de ingenio (*ingenuity*) supone situar el “artefacto” en el punto de mira del historiador del arte. Incluso en aquellos casos en los que la investigación se propone reconstruir la trayectoria completa de un creador. Este cambio de perspectiva explorado por Ivan Gaskell -*Rembrandt's genius, Wittgenstein's warning*, 2007- brinda excelentes oportunidades para quien defiende la artísticidad de la moda en la era preindustrial. Prescindir de los estrechos moldes de la genialidad [romántica] previene contra las forzadas causalidades que el modelo biográfico convencional establece entre obra y “vida interior” del artista. Priorizar el ingenio sobre un patrón de personalidad permite además liberarse de una jerarquía de las artes que ha degradado a la condición de artesanía a toda manufactura carente del aura legitimadora de una firma individual.

Amanda Wunder comienza su monografía sobre la obra del sastre de cámara Mateo Aguado con una cristalina declaración de intenciones en este sentido. Tomando como inspiración el trabajo de Janet Arnold sobre Walter Fysher, el sastre de Isabel I de Inglaterra, la profesora del Lehman College (CUNY) aboga por la incorporación de Mateo Aguado al selecto grupo de “creadores de la cultura de corte de Felipe IV”, una pequeña constelación de artífices que tiene en Diego Velázquez a su astro rey (p. 17). Aunque el índice del volumen parezca estructurado en las etapas vitales del sastre —reflejando sus años de formación, acenso, auge, caída y restitución—, y aunque las trayectorias de Aguado y Velázquez se entrelacen, de cuando en cuando, en un sutil juego narrativo de “vidas paralelas”, Wunder no sucumbe a la tentación de componer la figura sartorial con las hechuras del artista-genio. De hecho, no es un detalle menor que la autora, tras declarar sus objetivos, cite la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1660) para reivindicar el “ingenio” de los sastres, una cualidad que, como puntualiza a renglón seguido, también se atribuyó al propio Velázquez en su tiempo (p. 20).

Quienes deseen conocer los detalles de la vida profesional y familiar de Mateo Aguado verán colmadas sus expectativas, pero son los artefactos nacidos de su imaginación los verdaderos protagonistas del relato: desde los dibujos hoy perdidos que, en esporádicos episodios de bonanza económica, se llegaron a retribuir al sastre (pp. 68 y 108), hasta las prendas documentadas en la contabilidad de palacio y las reproducidas en imágenes. La evolución del atuendo femenino en el reinado de Felipe IV y su configuración como sistema de signos legible en la retratística cortesana constituye, por tanto, la trama principal del relato. En esta, que se desgrana vestido a vestido, las circunstancias personales de Aguado se entretajan con las peripecias vitales de las mujeres a las que sirvió

y con los contratiempos que asediaban, sin tregua, a una potencia en crisis. El fondo sobre el que destacarán estos motivos “en resalte” es una vivaz exposición del ecosistema madrileño de la moda (pp. 30-32) —integrado por los oficios de corte (p. 127), los gremios de la aguja, el mercado de nuevo, de viejo, de venta y de alquiler (p. 155)— los espacios de exhibición —iglesias, (p. 28); balcones y paseos; palcos, cazuelas y escenarios teatrales, (pp. 154-155)— y las ocasiones para el lucimiento —recepciones, corridas de toros, entradas reales y festividades como el Corpus Christi (p. 144) —

La trayectoria de Aguado como creador de la imagen regia femenina pasa por varias fases decisivas. Comienza con la fabricación de Isabel de Borbón como reina española, empresa que alcanza un nuevo punto de inflexión en el periodo en que esta ejerció como gobernadora (p.119). Aguado subrayó su sobrevenida faceta de “mujer fuerte” multiplicando el empleo de adornos militares en un perfil que, poco a poco, iba sustituyendo los cónicos verdugados por los primeros guardainfantes. Tras los rigores del luto por la muerte de la reina —oportunidad que aprovecharon los reformistas del vestido femenino para clamar contra escotes y “caderas” (p. 127)—, la corte recuperó el traje de gala pleno en 1648. La apertura al color llegó con la necesidad de dar una imagen propia a la joven Mariana de Austria, misión en la que Aguado volcaría lo mejor de sí. La primera “construcción” de esta reina en negro, plata y rojo (pp. 146-148) sentó las bases de lo que, todavía hoy, es del icono más célebre de la moda española: esa silueta que hemos venido llamando impropriamente de “menina”, en la que el volumen cupular de la peluca no es sino un pequeño anticipo de las faldas armadas en guardainfantes de desmesurada proyección lateral. Este modelo, personificado en las figuras de la reina consorte y de las infantas Margarita y Teresa, se proyectaría más allá de la corte al mismo tiempo que los teatros volvían a abrirse a un público hambriento de novedades (pp. 154-155), y sus formas quedarían definitivamente ancladas al imaginario español en los lienzos de Velázquez de 1656: *Las Meninas* y el primer retrato de Margarita vestida como adulta (p. 164). Poco después, la prohibición de utilizar adornos de oro y plata establecida por la pragmática de 1657 pondría a prueba el ingenio de Aguado, que resultó victorioso gracias a creativas soluciones técnicas, como el uso de mica azogada, de sobrepuestos de encajes o de cortados de raso y cabritilla (p. 164). Con ello alcanzaría su madurez creativa, cuyo canto de cisne sería el desaparecido ajuar de prendas a la española que María Teresa aportó a su matrimonio con Luis XIV (p. 172-181).

A lo largo de esta dilatada carrera, la obra de Aguado se difundió también gracias a la diversificación de sus tareas. Estas comprendían, además de la asistencia directa a la reina, la confección de atuendos infantiles, de vestimentas para imágenes devocionales (p. 105) o soldaditos de juguete (p. 96), así como de obsequios para las damas que abandonaban la corte al “ponerse chapines” —casarse— o ingresar en el convento (p. 108). Mientras que el vestido de las novias mundanas se confeccionaba en tejidos y adornos negros, el de las segundas se hacía en espolín de seda y pasamanería de hilo metálico. Wunder ve en esta exhuberancia el indicio de una nueva vida del objeto, transformado para vestir santos y altares una vez consumado el enlace con el divino esposo. Las enseñanzas de Appadurai y su biografía de los objetos afloran en la interpretación de estas y otras prácticas de reciclaje de las prendas, así como en el desplazamiento de sus

usos. En alguno de estos avatares, el artefacto-vestido o una parte de él se convertía en eficaz instrumento de comunicación política. Así, por ejemplo, una réplica del atuendo que usó Mariana de Austria en su entrada en Majestad sirvió para vestir una escultura de la reina en las gradas del convento de San Felipe el Real, familiarizando al pueblo con la silueta de su nueva soberana, enfundada en su "traje castellano" con guardainfantes (p. 136). Tan solo unos años antes, en 1638, otros ejemplares de esta armadura interior se confiscaron y expusieron al escarnio público en las doradas rejas de la cárcel de corte, en un curioso ejercicio de subjetivación del objeto (p. 111).

Todo el trabajo de Wunder parece atravesado por una especial sensibilidad hacia el color. Seducida por la riqueza del léxico, la investigadora se aventura a definir tonos como el color de ciervo (p. 173) o el de aire de Génova (p. 173), atreviéndose incluso con aquellas denominaciones acuñadas para evocar los matices cambiantes de una seda, como en el caso del dual "colombino" y el atornasolado "cisma de Inglaterra", de resonancias calderonianas. El significado cultural de los colores en la sociedad aurisecular aflora en casi todos los capítulos. En los trabajos de Aguado para Isabel de Borbón, la monolítica categoría del "negro español" se enriqueció en un abanico de tintes oscuros que abarcaba el noguerado, el musco o el *pel de rata*. Bajo el sombrío manto exterior de la gravedad española se ocultaba el variado colorido de las polleras y otras prendas de interior. Wunder localiza aquí el empleo del rojo como herramienta salutífera con la que confeccionar enaguas, "colonias" de guardainfantes e incluso vestidos de parir (p. 85). Si el rojo profiláctico se escamoteaba en los tiempos de Isabel de Borbón, los lazos teñidos de grana que adornaban el pelo y muñecas de la joven Mariana de Austria estaban llamados a conjurar las "tristezas del corazón" (p. 146). Wunder explora en esta ocasión, y en otros pasajes dedicados a un tejido adornado "de memorias" (pp. 82, 111 y 130), la posibilidad de una historia material de las emociones sustanciada en el vestido.

Otra aportación no menos relevante de este estudio es la estrecha relación que la autora establece entre el teatro y la indumentaria cortesana. No me refiero a las numerosas alusiones al vestido extraídas oportunamente de los textos teatrales del Siglo de Oro, ni tampoco al activo papel de los espacios teatrales en el sistema de la moda. Me refiero más bien al acertado paralelismo que Wunder establece entre el atuendo de corte y las arquitecturas efímeras de la fiesta (p. 212). Ambas estructuras se montan apresuradamente y, una vez sirven a su función, se desarman reutilizando parte de los materiales para cumplir otros destinos. Semejante comparación remite, una vez más, a la materialidad de las piezas. Lo hace al desvelar los vertiginosos tiempos de ejecución y montaje de algunos vestidos —hechos en una sola noche— o bien al desentrañar la "tramoya" escondida bajo su lujoso caparazón. Y es que, detrás de las "apariencias" de esta escenografía, por continuar con el símil teatral, hay una compleja estructura de cartón y telas engomadas en la que podían intervenir hasta ocho tipos diferentes de tejido, hábilmente combinados para reforzar los puntos de tensión y unificar unos volúmenes cuyas líneas estructurales remarcaba la pasamanería (pp. 147-148)

Dotada de un talento indiscutible para la narración y conocedora, como buena especialista en moda, de los presupuestos barthianos, Amanda Wunder transita

con fluidez los caminos que conectan el vestido escrito —documentado en cuentas y cargos— con el descrito en la literatura —relaciones, textos teatrales— y el pintado sobre lienzo, especialmente en los retratos de corte de Velázquez y Juan Bautista del Mazo. Ya se ha mencionado que el primero es el coprotagonista de un atractivo juego de “vidas paralelas” que nos presenta al maestro del pincel y al de las tijeras embarcados en un compromiso común: diseñar la imagen regia.

Destaca, en este particular, el análisis de las licencias que Velázquez se permitió a la hora de representar el atuendo de sus retratados sin perder ni un ápice de la capacidad comunicativa del vestido, cuestión esencial en el retrato de aparato. Wunder comenta, por ejemplo, el cambio de color de un vestido de la infanta Margarita que su yerno pintó, en otro lienzo, con el supuesto color original del atuendo, un verde oliva que solo conservan los lazos de la figura velazqueña, vestida, en cambio, de azul-azurita (pp. 166-167). Estos desajustes entre el artefacto y su representación son similares a los que se pueden extraer del cotejo entre las coloridas prendas del guardarropa del pintor y su autorretrato en negro, ajustado a las rígidas normas del decoro (p. 37). Con ello, la autora nos recuerda el poder de las convenciones en los géneros pictóricos y nos alerta sobre los riesgos de interpretar literalmente el retrato de corte como fuente iconográfica para el estudio de la moda.

Cumplidos ya dos años desde su publicación, el volumen de Amanda Wunder, complementado en ciertos aspectos por las investigaciones de Álvaro Romero González —*Vistiendo al rey. Indumentaria, artesanos y trayectorias sociales en la corte de los Austrias, 2024*— nos sigue deleitando con su capacidad para hacer hablar a los artefactos escritos, descritos, pintados. Con su lectura todavía fresca en la memoria, nos mantenemos expectantes ante la inauguración de su próxima exposición, titulada *Spanish Style: Fashion Illuminate, 1550-1700*. Para esta muestra temporal, Amanda Wunder ha reunido una cuidada selección de manuscritos iluminados, dibujos, grabados, tejidos y cerámicas pertenecientes a los fondos de la *Hispanic Society*, que se mostrarán al público en la sede neoyorkina de esta institución entre el 6 de noviembre de 2025 y el 8 de febrero de 2026.

Carmen Abad Zardoya¹
Universidad de Zaragoza
Mayo 2025

¹  <http://orcid.org/0000-0002-9994-230X>