



Fondazione
Arte della Seta Lisio
Firenze

#CONTRIBUTOSCIENTIFICO
#VELAZQUEZ
#STORIADELCOSTUME
#STORIADELTESSUTO
17 giugno 2022

Contributo Scientifico

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez *La reina doña Mariana de Austria*

c. 1652-1653

olio su tela, 234,2 x 132 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

Inv. P001191





Diego Rodríguez de Silva y Velázquez *La reina doña Mariana de Austria*

c. 1652-1653

olio su tela, 234,2 x 132 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid

Inv. P001191

1. *Dignidad y majestad: Mariana d'Austria e il guardainfante.*

Simbolo indiscusso della moda alla corte di Filippo IV, l'abito indossato dalla regina Mariana d'Austria, restituito dalla superba tela del Velázquez (c. 1652-1653, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P001191), rappresenta in modo iconico ed assoluto quanto dichiarato nell'espressione *traje de corte al uso español*, ovvero l'identificazione vestimentaria e al contempo comportamentale del complesso insieme di indumenti, ascrivibile tra il 1645 e il 1660, ad uso esclusivo delle cerimonie ufficiali e, in particolar modo, per quei momenti della vita di corte durante i quali era necessaria ed imprescindibile la presenza del monarca.

Ad una prima lettura, l'insieme vestimentario si definisce per una visibile sovrapposizione di indumenti determinati da elaborati volumi ed articolati elementi costitutivi. In accordo con le riforme, attuate a partire dagli anni Trenta del Seicento, dalla *Junta de Reformatión y Censura de Costumbres*, l'abito di corte della regina spagnola connota le caratteristiche fondamentali che, già a partire dalla metà del XVII secolo, identificheranno in maniera univoca e indissolubilmente la moda barocca iberica: grandi volumi, importanti metrature di tessuto, ricchezza decorativa e materica, austerità cromatica, artificiosità e rigidità delle forme.



Fig. 00 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La reina doña Mariana de Austria*, c. 1652-1653, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P001191



La riflessione in merito alla predominanza e l'importanza dell'abbigliamento e, in particolare, sul significato simbolico, politico e sociale della moda di corte a cavallo del quinto decennio del XVII secolo, così come nella pittura del Velázquez, vede le sue origini nello studio pionieristico di Valerian von Loga (1909, pp. 182-183). Muovendo dall'analisi inerente alla funzione politica e "rappresentativa" che la moda spagnola avvia già durante i regni di Carlo V e Filippo II (Zimmermann 1909, pp. 166; Krems 2014, p. 119; Portús Pérez 2015, p.249), lo storico dell'arte evidenzia per primo come, durante il regno di Filippo IV, gli abiti acquisiscono sempre più una funzione imprescindibile nella restituzione sia dell'immagine ufficiale della monarchia spagnola (Gasta 2006, p. 3), sia della continua necessità della moda di essere percepita come strumento funzionale per il riconoscimento dell'identità culturale della corona spagnola stessa (Kusche 2004, pp. 83-84).

Malgrado questo assunto iniziale, nel corso del Novecento l'interesse degli storici si è concentrato principalmente sull'evoluzione generale della moda asburgica nel corso del XVII secolo a discapito di una riflessione puntuale sugli abiti della regina di Spagna stessa (Colomer – Descalzo 2014; Herrero García 2014). In questo panorama, l'apporto dato dagli studi della più insigne ed eminente storica del costume spagnolo, Carmen Bernis (1991; 2004, pp. 282-294; 2014, 59-67), hanno contribuito nel fornire nuove interpretazioni su alcune delle opere più identificative della moda spagnola barocca, ed in particolare *La reina doña Mariana de Austria* del Velázquez. Grazie alla monumentale opera della Bernis, e in particolar modo nel corso dell'ultimo ventennio, si è potuto assistere alla nascita di un nuovo filone d'indagine che, con Maribel Bandrés Oto (2002, pp. 311-321), Amalia Wunder (2015, pp. 161-166) e Laura Oliván-Santaliestra (2019, pp.214-224), ha fornito strumenti indispensabili per una maggiore comprensione degli abiti indossati dalla regina di Spagna e la loro conseguente funzione semantica e sociale (Albaladejo Martínez 2008, p. 16)

Considerati gli studi effettuati in ambito storico-vestimentario, è curioso notare come la lettura de *La reina doña Mariana de Austria* del Velázquez, ad oggi, compare solo sporadicamente negli studi e nella letteratura storico-artistica (Gállego 1990, p. 416). Tale assenza è da ricondurre primariamente alla complessità interpretativa degli indumenti afferenti alla *ropa exterior*, ossia a quegli elementi visibili esteriormente, dovuta alla tecnica pittorica del Velázquez, nonché dall'impossibilità di leggere tutto ciò che non risulta



direttamente visibile ma intuibile, indumenti appartenenti alle categorie della *ropa interior* e della *ropa intermedia* o *ropa semiinterior*, la cui esistenza concorre nel restituire la reale foggia, volume e fisionomia dell'abito nel suo insieme. La loro definizione prevede un confronto serrato sia con la documentazione coeva, sia con le evidenze materiali della metà del XVII secolo (Herrero García 2014, pp. 119-344).

Punto di partenza della nostra analisi è quanto compare nel *Catálogo ilustrado de la sala de Velázquez*, dove leggiamo «...Retrato de doña Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV: en pie, con la mano derecha sobre el respaldo de un sillón y la izquierda naturalmente caída, con un pañuelo de batista, muy grande, en ella. Es su traje negro, de seda, galoneado de plata, con lazos rojos en los puños...» (1899, p. 30). Queste prime indicazioni determinano il concetto basilare della moda spagnola barocca, riassunta nell'espressione "dignidad y majestad", qualità determinate da un uso specifico degli elementi vestimentari e dei complementi d'abbigliamento, da forme e volumi, nonché dalle cromie (Martínez Albero 2016, p. 109-110) proprie di quel "vestir a la española" formatosi con il regno di Filippo II e cristallizzato con Filippo IV (Rodríguez Silgo 2020, pp. 155-156).

Considerando gli indumenti appartenenti alla *ropa exterior*, nella parte superiore della figura è possibile riconoscere un primo elemento, definito *cuerpo*, costituito esteriormente da un *jubón*, parimenti detto *cotilla* o *justillo*, manicato e dotato di ampie falde (*faldones*) che ricadono sulla gonna sottostante. La rigidità dell'area del busto (*busc*) lascia chiaramente intendere la presenza di una steccatura interna da ricondurre alla presenza di un busto (*corsé*) steccato. Grazie alla presenza dei rinforzi interni, evidenziati dall'applicazione di decorazioni argentee che sottolineano e al contempo nascondono la costruzione sartoriale del capo, è possibile ascrivere la tipologia al cosiddetto *jubón ballenado*, dove la steccatura interiore contribuisce nel definire l'irrigidimento della parte superiore del corpo. Il *jubón* è dotato di maniche caratterizzate da una doppia struttura: la superiore e più esterna, definibile come soprammanica, afferisce alla categoria delle *mangas perdidas*, ovvero maniche aperte e cascanti, di gusto ancora del decennio precedente; a queste si rileva la presenza di una seconda manica, lunga fino al polso, dette *mangas colgantes*, caratterizzate da profonde accoltellature decorative (*afollada*) che percorrono l'intera lunghezza. Grazie ai tagli decorativi, si può riconoscere la presenza di un elemento riconducibile ad una sovracamicia (*camisa alta*) in tessuto pregiato: si tratta di un indumento ascrivibile alla *ropa semiinterior*,



sovrapposta alla sottostante camicia (*camisa*) a diretto contatto con la pelle. Il giuppone, alle imponenti falde che ricadono sulla gonna, presenta due tagli anteriori detti *golpes*, riscontrabili anche lateralmente alla gonna. Si tratta di aperture funzionali all'assestamento del guardinfante e durante il movimento (Bernis 1991, p. 58; Bandrés Oto 2002, p. 318; Bernis 2004, p. 283).

Rimanendo ancora nella parte superiore dell'abito, allo scollo si riscontra la presenza della *valona carriñana*, un colletto piatto staccato dalla sottostante *camisa alta* e dalla *camisa* vera e propria. L'uso di questo elemento testimonia la ripresa di un indumento, già in uso durante il regno di Filippo III, con la precisa volontà di rimarcare il carattere spagnolo – e antifrancese – dell'abbigliamento di corte (Bandrés Oto 2002, p. 319; Herrero García 2014, p. 353). Ripristinata a partire dal 1623, congiuntamente ad altri elementi, raggiungerà la complessità costruttiva e simbolica testimoniata nell'opera del Velázquez proprio verso la metà del secolo, la *valona* doveva rispondere al principio normativo del “distinguere tempora” (Bernis 2004, p. 275; Polanco Valenzuela 2008, p. 262; Herrero García 2014, p. 354).

Da ultimo, ai polsi del giuppone, è possibile identificare la presenza di un ulteriore elemento decorativo connesso alla *camisa alta*, ovvero i *puños*: alti e preziosi maneghetti inamidati, di colore nero, che ornano la parte terminale della manica.

È la parte inferiore dell'abito a definire l'intero abito. In senso lato, l'intero abbigliamento è detto *sayo y basquiña* o *vasquiña*, termine che identifica l'unione di due elementi distinti e separati, ovvero una gonna esterna dotata di una parte superiore. Focalizzando la nostra attenzione sul primo, che occupa la parte inferiore del corpo, esternamente leggiamo una gonna (*falda*) di dimensioni esagerate dotata di ampie balze (*alforzas*), funzionali all'adeguamento della lunghezza dell'indumento stesso, nascoste da applicazioni decorative dette *guarniciones de guardapiés*. La gonna esterna, costruita grazie all'utilizzo di numerosi gheroni e fianchetti (*nesgas*) e irrigidita attraverso un'imbottitura in sparto, è sostenuta da una sottostruttura mobile detta *guardainfante*, realizzata in materiale leggero e duttile come filo metallico o stecche di balena (Bernis 1991, p.54; Oliván-Santaliestra 2019, p. 222). Indubbiamente è il volume della gonna, conseguenza diretta della presenza di una imponente sottostruttura, a determinarne la cronologia di riferimento ascrivibile al quinto decennio del XVII secolo (Bernis 1991, pp. 57-60), nonché a definirne la specificità iberica identificativa ed esclusiva della moda di corte spagnola (Martínez Alberó



Fig. 01 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La infanta Margarita Teresa in abito blu*, 1659, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 2130

2016, p. 111-113; Descalzo Lorenzo 2017, p. 124; Oliván-Santaliestra 2019, pp. 214-215). Significativo è il confronto con alcune evidenze iconografiche come *La infanta Margarita* (c. 1656, The Wallace Collection, Londra, Inv. P100) e *La infanta Margarita Teresa in abito blu* del Velázquez (1659, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 2130) [fig. 01], *La infanta Margarita in abito verde* di Juan Bautista Martínez del Mazo (c. 1660, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. 6708) [fig. 02] o

ancora ne *Las meninas* (Velázquez, 1656, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P001174), nelle quali emerge la medesima tipologia di guardinfante, così come la stessa costruzione sartoriale della gonna superiore.

Tra il guardinfante e la gonna esteriore è presente un ulteriore gonna, detta *pollera*, indossata con lo scopo di proteggere l'elemento prezioso dalla sottostruttura (Herrero García 2014, p. 257). La lettura del dipinto non restituisce la presenza visiva di ulteriori sottogonne, chiamate *enaguas*, *faldellín* e *guardapiés*, posizionate al di sotto del guardinfante stesso (Wunder 2015, p. 136), che contribuiscono nel plasmare la rigidità dell'intero abito, definirne la sua forma peculiare nonché, da ultimo, obbligare colei che indossava l'abito ad un andamento e ad una postura ben definita e conforme al cerimoniale di corte.

In riferimento all'immaginario legato all'insieme vestimentario della regina di Spagna, grazie al recente studio di Amanda Wunder (2015, p. 161-165), si è evidenziato come l'arco temporale incluso tra il 1649 e il 1665 può essere considerato il momento apicale del

Fig. 02 - Juan Bautista Martínez del Mazo, *La infanta Margarita in abito verde*, c. 1660, olio su tela, Szépművészeti Múzeum, Budapest, Inv. 6708





guardainfante non solo nella corte spagnola, bensì, anche se in maniera limitata, in tutti i territori soggetti all'influenza spagnola sia in Europa sia nelle Americhe.



Fig. 03 - Carlo Francesco Nuvolone, *Ritratto di gentildonna*, c. 1640, olio su tela, Pinacoteca Malaspina, Pavia, Inv. P41

L'Italia, in particolare le città di Genova e Milano, sono le prime che ne subiscono il fascino e, come già successo nei territori sottoposti al dominio della corona spagnola, si assiste alla proliferazione di testi satirici, come *La guard'infante* un poemetto giocoso scritto da Francesco Fulvio Frugoni nel 1643. Se a partire dagli anni Quaranta del XVII secolo l'influenza della moda spagnola sarà particolarmente evidente nella Superba, tanto da poter parlare di vera e propria "moda del guardinfante", Milano si ispirerà alla "moda alla spagnola" assumendo, nell'uso degli elementi vestimentari, una forte matrice e connotazione politica (Lassels 1670, p. 95).

Come già evidenziato da Paola Venturelli (1999, p. 35), nella città meneghina è possibile rilevare la presenza di guardinfanti in alcuni inventari di famiglie nobili milanesi, tra i quali spicca l'elemento citato nell'inventario di casa Trivulzio in data 28 aprile 1654. Tuttavia, nella capitale dello Stato di Milano si può avere una testimonianza iconografica peculiare di quanto le gentildonne non si limitassero a seguire i dettami della moda spagnola *tout court*, bensì ad adattare gli esempi spagnoli in base al proprio contesto di riferimento, modulando con le altre influenze di natura economica e culturale.

Esempio ne sono le tipologie di scelte vestimentarie deducibili nel *Ritratto di gentildonna* (c. 1640, Pinacoteca Malaspina, Pavia, Inv. P41) [fig. 03], nel *Ritratto di giovane donna con cagnolino* (c. 1645, Palazzo Reale, Genova) [fig. 04] o ancora nel



Fig. 04 - Carlo Francesco Nuvolone, *Ritratto di giovane donna con cagnolino*, c. 1645, olio su tela, Palazzo Reale, Genova



Fig. 05 - Carlo Francesco Nuvolone, Ritratto di Giulia Bonfanti, 1630-1650, olio su tela, Galleria Nazionale, Parma, Inv. GN1113



Ritratto di Giulia Bonfanti (1630-1650, Galleria Nazionale, Parma, Inv. GN1113) [fig. 05] di Carlo Francesco Nuvolone.

Ulteriore riprova di questa attenzione e influenza dettata dal gusto spagnolo, frammista ad un gusto che potremmo dire “eclettico”, è il *Ritratto di giovane gentildonna* di Carlo Francesco Nuvolone dell'Accademia Carrara (c. 1640, Inv. 58AC00117) [fig. 06]. Sebbene la figura sia visibile sino ai fianchi, è possibile riconoscere elementi che richiamano i dettami degli abiti di corte iberici benché inframmezzati da influenze francesi, primo fra tutti l'acconciatura che annuncia già lo stile in voga nella corte di Luigi XIII. Sono tuttavia chiaramente spagnoli l'ampio guardinfante, il giuppone con abbottonatura anteriore centrale (derivante dal *justillo*) con manica costruita tramite turacche e ampie falde, sino all'ampio colletto

piatto – citazione diretta della *valona* con l'uso di un merletto di verosimile provenienza locale – e la *silhouette* rigida risultante dalla presenza di una steccatura al busto.

La tela dell'Accademia Carrara, oltre a comprovare l'assunto già espresso da Thomase Weller (2019, p. 54) che vede da parte delle élite sociali nei domini spagnoli europei sia l'assimilazione di elementi di diversa connotazione geografica commisti ad altri propriamente territoriali, presenta forti assonanze con l'abito conservato presso le collezioni di Palazzo Morando (Inv. COSTUMI 95a, COSTUMI 95b, COSTUMI 95c), oggetto di recenti studi da parte di Francesca Pertegato (2016, pp. 125-128).



Fig. 06 - Carlo Francesco Nuvolone, Ritratto di giovane gentildonna, c. 1640, olio su tela, Accademia Carrara, Bergamo, Inv. 58AC00117



Per contro, risulta interessante una riflessione in merito al *Ritratto di dama* (c. 1650, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano, Inv. 923) [fig. 07]. Come già rilevato in ambito storico-artistico (Ferro 2000, III, pp. 208-209), la tela milanese denota, in maniera evidente, una stretta assonanza con quanto indossato dalla Mariana d'Austria del Velázquez così come anticipa la tipologia presente ne *Doña María de Vera y Gasca* (Juan Carreño de Miranda, c. 1670, Colección BBVA España, N. Inv. 446) [fig. 08], dimostrazione di quanto la foggia vestimentaria non solo fosse imitata in terra d'origine, bensì quanto anche all'estero, con particolare attenzione in quei territori dove la presenza spagnola assumeva una connotazione politica di primaria importanza, si possa assistere ad una sorta di emulazione. Nella parte superiore possiamo

Fig. 07 - Carlo Francesco Nuvolone [attr.], *Ritratto di dama*, c. 1650, olio su tela, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano, Inv. 923



Fig. 08 - Juan Carreño de Miranda, *Doña María de Vera y Gasca*, c. 1670, olio su tela, Colección BBVA España. N. Inv. 446

riconoscere un

ampio colletto piatto con apertura anteriore in tela finissima che, oltre a richiamare la *valona carriñana*, accentua la scollatura a barca in uso a partire dalla metà del XVII secolo.

Il colletto è decorato a lattughe, con l'aggiunta di un'applicazione realizzata ad ago, verosimilmente un merletto, in dialogo con gli alti polsini cuciti alla sottostante camicia.

L'elemento più esteriore riconoscibile è il giuppone manicato caratterizzato da ampie falde che ricadono sulla gonna. Esattamente come nell'esempio del Velázquez, anche nella tela milanese riconosciamo una manica superiore, detta anche soprammanica,



aperta e cascante abbinata ad una manica inferiore aderente sino al polso. Conformemente sia allo stile spagnolo e, soprattutto, alle prassi sartoriali, le falde presentano quelle aperture necessarie per l'assestamento del guardinfante e della gonna.

L'ampissima gonna, dotata di guardinfante e caratterizzata dalla rigidità dovuta all'uso del *cotolo* (una sottogonna), presenta balze di tessuto, nascoste sotto l'applicazione di galloni argentati, atte all'adattamento della lunghezza.

Se nell'esempio dell'Accademia Carrara possiamo parlare di ispirazione o di adesione ad uno stile proprio della forma di governo in carica nella Milano della metà del Seicento, la tela milanese testimonia, per contro, una vera e propria volontà, da parte della ritrattata, nell'adeguarsi alla corte spagnola stessa. Ad oggi, non risulta del tutto chiaro il motivo che ha spinto la committenza della tela della Pinacoteca del Castello ad optare per una scelta così palesemente ispirata all'iconografia vestimentaria ufficiale della regina di Spagna, lasciando aperte delle nuove possibilità d'indagine e di ricerca.

Alessio Francesco PALMIERI-MARINONI

2. I tessuti ne *La reina doña Mariana de Austria del Velazquez*.

Il ritratto della regina Mariana de Austria del Velázquez risulta essere una preziosa attestazione dell'orientamento estetico e culturale dei decenni centrali del Seicento in Spagna, torno di anni in cui il nero gode di una notevole fortuna il nero, ricercato dalle classi dominanti [fig. 09]. Seguendo un orientamento estetico e culturale che inizia a manifestarsi soprattutto dagli inizi del Quattrocento, il nero diventa sinonimo di eleganza e dignità.

Il suo impiego conferisce decoro alla figura ed è spesso associato a ruoli prestigiosi e autoritari. Il nero inizia a diventare sinonimo di raffinatezza e di austerità. Significati simbolici sicuramente legati anche alle difficoltà

Fig. 09 - Giovan Battista Moroni, *Il cavaliere in nero*, c. 1567, olio su tela, Museo Poldi Pezzoli, Milano, Inv 5240





tecniche legate ai sistemi di tintura. Il nero è un colore estremamente complesso da ottenere, soprattutto se si vuole arrivare al “vero nero” e non a tinte scure che virano verso i marroni o i bruni; una tinta che solo pochi centri riescono ad ottenere, fra cui il più noto è Genova.

Se quindi da un lato il nero conferisce dignità, austerità e decoro, dall’altro riflette, immediatamente e in modo chiaro, la ricchezza di chi può spendere un vero proprio capitale in un tessuto; un tessuto che, inoltre, non resiste nel tempo. La tintura per ottenere il nero conteneva delle sostanze che corrodono il tessuto. Quindi se si vuole il “vero nero”, si deve acquistare a prezzi altissimi un drappo che non si conserverà per decenni, se non per secoli, ma un periodo molto limitato. Se infatti ci si sofferma ad analizzare i tessuti collocabili fra il Quattro e il Settecento, ben pochi sono neri.

La regina utilizza solo il nero per il suo abbigliamento esteriore (*ropa exterior*), scegliendo una stoffa corposa che riflette la luce con interessanti effetti di chiaro e scuro, tipici dei tessuti serici e in particolare del velluto, probabilmente un velluto liscio ad un corpo color nero. Il velluto è l’armatura più preziosa e costosa, sia per la quantità di filato da impiegare (essendo presenti un ordito di fondo e un ordito di pelo atto a creare i ciuffetti che contraddistinguono questo tessuto), sia per l’intrinseca difficoltà tecnica per realizzarlo (Orsi Landini, 2017). Proprio per la sua preziosità fin quasi dal suo apparire, diventa una fra le tipologie tessili più ricercate e apprezzate dalle classi dominanti, atta a rappresentare il potere e il prestigio. Inoltre, è uno fra i pochi tessuti a presentare una marcata tridimensionalità, aggiungendo effetti spaziali e di luminosità ai decori, trasformandoli in raffinati altorilievi, quasi in scultura. Il velluto è un tessuto quindi tridimensionale, spesso e che appare non affascinate e prezioso anche se privo di decorazione. In assenza di un decoro è la natura “scrivente” della superficie a conferirgli la sua peculiare aspetto e anche la sua specifica bellezza. A secondo della piega o di un gesto la superficie sarà più o meno opaca o lucida, così come più o meno chiara o scura. Le valenze decorative e simboliche del velluto, le sue quasi infinite possibilità decorative, il suo essere un tessuto plastico e tridimensionale lo ha fatto preferire per secoli dalle classi dominanti per rappresentare il proprio prestigio, scegliendolo fino ai nostri giorni per la confezione degli elementi vestimentarie dell’arredo più significativi e rappresentativi.

Al velluto è accostata un’altra tipologia tessile che ha goduto di una particolare fortuna dal Cinquecento: la teletta. La teletta è generalmente un taffetas, o una sua variante,



imprescindibile da trame supplementare in filato metallico e che oggi definiremmo un “laminato” (Buss 2011, pp. 94-95). Un tessuto quindi contrassegnato da una marcata luminosità e che sembra quasi trasformare l’abito in una armatura, ma morbida e cedevole. E si può solo immaginare quale effetto doveva creare agli occhi degli spettatori vedere una persona camminare con un abito che cattura e riflette la luce. Un tessuto in grado di illuminare e far risplendere, non solo metaforicamente, ma anche concretamente, chi lo può indossare e esibire. A rendere il tessuto ancora più prezioso concorrono altri due elementi: la scelta cromatica del bianco, colore estremamente delicato, e la presenza di un decoro ottenuto con tagli regolari eseguiti dopo la tessitura, secondo sistemi di lavorazioni introdotti verso la fine del Quattrocento e ancora in uso nel Settecento (Cuoghi Costantini – Silvestri 2010, pp. 272-273).

Si predilige il lino, nelle sue declinazioni più sottili e trasparenti, per la camicia e il maestoso fazzoletto da mano, ovviamente privo di funzioni pratiche. Sono invece in taffetas di seta, i nastri color arancio annodati ai bracciali e che richiamano i fiocchi dell’acconciatura.

Un discorso a parte meritano le applicazioni in filato argentato che illuminano e impreziosiscono l’abito, diventandone l’unico elemento ornamentale. Alcuni sembrano essere realizzati a telaio ed avere un andamento nastriforme, applicate soprattutto sulle maniche. Sono pure in argento i motivi, contraddistinti da un andamento sinuoso e curvo, presenti sul corpetto e, in più ranghi, lungo l’orlo della gonna e quello della baschina. La tecnica pittorica di Velazquez non permette una lettura esaustiva ed approfondita di questo elemento che sembrerebbe ottenuto a ricamo, impiegando dilati metallici di diverso spessore e consistenza, lavorato su imbottiture di diverse altezze, secondo sistemi di lavorazione ampiamente attestati in anni pressoché paralleli (Schoenholzer Nichols – Silvestri 2002).

Gian Luca BOVENZI

3. Le lavorazioni ad ago

Per quanto le applicazioni e altre diverse lavorazioni notiamo come tutta la veste è caratterizzata da quello che sembra essere un nastro argenteo che, snodandosi, evidenzia i bordi e sottolinea il busto in senso verticale.



La resa pittorica che ne dà Velázquez non ci permette di decifrare con sicurezza di che tipologia di decorazione si tratti, tuttavia possiamo avanzare ipotesi interpretative.

Con molta probabilità si tratta di un'applicazione (e non di decori realizzati in fase di tessitura) che corre lungo le forme dell'abito. L'aspetto, così pieno e luminoso, suggerisce che possa trattarsi di galloni realizzati con filati metallici [fig. 10] ma potrebbero anche essere letti quali merletti, sempre metallici, come testimoniano diversi riferimenti iconografici contemporanei [fig. 11].



Fig. 10 - Gallone, XVII-XVIII sec., origine incerta, seta e filato metallico, MET Museum, New York, Acc. Num. 08.103.377

Se queste decorazioni fossero merletti, staremmo parlando in ogni caso di merletti a fuselli e, pertanto, di merletti realizzati attraverso l'intreccio dei fili, in quanto la scarsa elasticità del metallo impedirebbe che i fili con esso ricoperti potessero essere annodati come accadrebbe invece nei merletti ad ago.

L'utilizzo dei filati metallici oltre che un valore estetico ha anche un valore, per così dire, simbolico e sociale. Se da un lato, dalla seconda metà del XVI secolo, grazie all'espansione dell'Impero Spagnolo e conseguentemente dei commerci e dello sviluppo tecnologico, assistiamo ad un aumento sia della disponibilità di oro e di argento, sia una più facile lavorazione di questi metalli, per contro il loro utilizzo nella realizzazione di merletti, ma in generale di tessuti, è pur sempre un modo per esprimere il proprio potere e la propria ricchezza anche tenendo in conto il fatto che all'epoca i metalli preziosi sono ancora utilizzati per coniare moneta corrente,



Fig. 11 - Dirck Stoop [bottega], Caterina di Braganza, c. 1660-1661, olio su tela, National Portrait Gallery, Londra, Inv. NPG2563



tant'è che gli stessi merletti realizzati con questi materiali sono venduti a peso.

Spostando lo sguardo invece sulla parte finale delle maniche vediamo come esse sono sottolineate da nastri rossi e da quelli che sembrano essere dei polsini in merletto realizzati in filato nero, tanto da poter intravedere il colore della veste sottostante. La tecnica di questi merletti è di difficile definizione, potrebbe essere ago o fuselli anche se la seconda ipotesi risulta più probabile. Nella moda spagnola del XVII secolo era infatti molto usato il merletto a fuselli di origine fiamminga, il quale potrebbe essere presente anche a bordura del grande collo lobato, in questo caso di colore bianco, che Velázquez ci restituisce in maniera piena e senza che siano riconoscibili decori in rilievo.

Confrontando il ritratto di Mariana d'Austria del Prado con altri riferimenti iconografici, possiamo capire come il collo ci appaia formato come da due elementi: uno superiore, di tessuto più semplice e trasparente, ed uno inferiore, di merletto vero e proprio. Questi due elementi



Fig. 13 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Filippo IV di Spagna*, 1644, olio su tela, The Frick Collection, New York City, Acc. Num. 1911.1.123



Fig. 12 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Ferdinando Brandani*, 1650, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P007858

sono cuciti insieme lungo la linea delle

spalle e vanno a comporre come una "mantellina" che va a chiudersi sul retro. La grande collana va a posarsi proprio sopra questa linea di congiunzione. Questo elemento viene identificato con il termine *valona carriñana*.

"Valona", termine che deriva dalla regione belga della Vallonia, è il nome che viene dato in Spagna ad un tipo di collo ampio e ricadente realizzato in tessuto sottile e piano. Può essere piccolo, semplice e senza merletti [fig. 12] oppure molto ricco e ampio tanto da estendersi a coprire parzialmente schiena, spalle e petto [fig. 13].



Fig. 14 - Collo di lino con merletto a fuselli, 1650-1665, Fiandre, Victoria and Albert Museum, Londra, Acc. Num. T.99-1967

Come ci suggerisce il nome, questa fu una moda che arrivò in Spagna dalle Fiandre e dai Paesi Bassi nel XVII e coincise con il regno di Filippo IV. Fu un elemento usato tanto dagli uomini quanto dalle donne, ovviamente con fogge leggermente diverse e, col tempo, assunse nomi e forme differenti. Anche il tessuto poteva cambiare ed essere, come probabilmente anche nel nostro caso, adornato con merletti provenienti proprio dalle Fiandre [fig. 14].

Possiamo quindi visualizzare un'evoluzione di questa tipologia di collo a partire dal collo montante del XVI secolo, detto in spagnolo *valona en abanico* (valona a ventaglio), che piano piano scende appoggiandosi alle spalle, mantenendo sempre il merletto come elemento decorativo lungo i propri bordi, fino ad arrivare al "collo berta" dove vediamo scomparire la parte tessile vera e propria e restare soltanto un'alta fascia di merletto che cinge le spalle.

In alcuni casi contemporanei al nostro ritratto vediamo già quest'ultima tipologia di



collo. In altri, invece, la parte superiore del busto non viene coperta da questa sorta di mantellina ma dalla camicia che spunta dallo scollo della veste e il merletto, in questo caso, corre sempre lungo la linea delle spalle ma viene cucito direttamente sul busto [fig. 15].

Paola D'ALENA

Fig. 15 - Justus Sustermans [bottega], Ritratto di Caterina di Braganza, seconda metà XVII secolo, coll. privata



4. La *peluca de corte* e il *peinado de guardainfante*

Anche ad una lettura superficiale, il nostro sguardo è attratto dalla curiosa, ingombrante, eccessiva quanto eccentrica acconciatura indossata dalla regina di Spagna, Mariana de Austria.

Sebbene si tratti un elemento squisitamente spagnolo e identificativo della moda nella penisola iberica, non documentato al di fuori del regno stesso, l'attenzione dedicata alla descrizione dell'acconciatura ha riscontrato scarso interesse in ambito accademico (Bandrés Oto 2002, pp. 69-70, p. 320; De La Puerta Escribano 2008, p. 75; Bernis – Descalzo 2014, p. 73; Oliván-Santaliestra 2019, p. 217) e, nei pochi studi disponibili sull'argomento, a latere della descrizione del dato visivo o di una ricerca documentaria di matrice lessicale, ad oggi non esistono studi che determinano la costruzione dell'acconciatura stessa.



Fig. 16 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez [bottega], Ritratto di Mariana d'Austria in abito rosso, 1651-1661, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 2131



Fig. 17 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Ritratto della Regina Mariana, c. 1656, olio su tela, Meadows Museum, Dallas, Acc. Num. MM.78.01

Il ritratto della regina mostra la complessa struttura simbolica e costruttiva della *peluca de corte*, ovvero delle acconciature spagnole in uso durante il regno di Filippo IV. In una prospettiva stilistica, l'acconciatura presente nell'esempio del Prado, è perfettamente riscontrabile in altri ritratti della regina stessa, come ad esempio il *Ritratto di Mariana d'Austria in abito rosso* (bottega del Velázquez, 1651-1661, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv.



Gemäldegalerie 2131) [fig. 16], *Ritratto della Regina Mariana* (Velázquez, c. 1656, Meadows Museum, Dallas, Acc. Num. MM.78.01) [fig. 17], *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España* (Velázquez, 1656-1657, Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Madrid, Inv. No. 416-1935.15), *Mariana de Austria orante* (Velázquez, c. 1665, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. P001222) [fig. 18], così come in alcuni esempi relativi a membri della famiglia reale, come *La infanta María Teresa de Austria* (Velázquez, 1653, Museum of Fine Arts, Boston, Acc. Num. 21.2593) e *Infanta María Teresa de Austria* (Bottega del Velázquez, c. 1654, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Acc. Num. Cat.812) [fig.



Fig. 18 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Mariana de Austria orante*, c. 1665, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. No. P001222

19], sino a membri della corte o della nobiltà spagnola.

Nel monumentale dipinto del Prado, Velázquez restituisce quella che può essere considerata a pieno

titolo come l'acconciatura identificativa della moda spagnola della metà del XVII secolo o, ancora di più, quell'elemento specifico del regno di Filippo IV tra gli anni 1650 e 1660: il cosiddetto *peinado de guardainfante*, una tipologia di acconciatura complessa quanto costosa ad uso esclusivo della corte e delle cerimonie alla presenza del re.



Fig. 19 - Bottega del Velázquez, *Infanta María Teresa de Austria*, c. 1654, olio su tela, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Acc. Num. Cat.812

Il pittore dà forte rilievo alla particolare acconciatura, definita in Italia come ad "elmo". La costruzione necessita l'utilizzo di sottostrutture apposite dette castelletti (*palisade*), ovvero delle vere e proprie "impalcature", necessarie ad ampliare, come in questo caso specifico, l'acconciatura da ambo i lati. Realizzati con del ramino - rispettando misure e proporzioni - per creare una rete leggera e modellabile, una volta strutturati, i castelletti vengono imbottiti e ricoperti col "cresco", ovvero un prodotto che si ottiene con la bollitura dei



capelli di scarto. A questa prima lavorazione, si prosegue con l'aggiunta di capelli posticci (*trenzas*) che permettono di ottenere un'acconciatura stabile e proporzionata. I castelletti, per poter rimanere in posizione, devono essere fissati alla testa in maniera parallela. Da ultimo, come nell'esempio oggetto di studio, si procede con la pettinatura. Dopo aver utilizzato ferri caldi per la piega e la realizzazione della boccolatura (*tirabuzones*), si procede con l'aggiunta di fiocchi e nastri (*rosetas de gasa*), mollette impreziosite da gemme o gioielli per agghindare le punte (con un curioso rimando ad una prassi già in uso presso le donne egizie), sino all'aggiunta di piume di struzzo (*airones*).

Particolarmente interessante risulta la scelta cromatica delle decorazioni. Come già rilevato da Oliván-Santaliestra (2019, p. 217), la cromia delle piume risulta essere un richiamo all'araldica della corona di Castiglia; diversamente, il colore rosso presente nei fiocchi, in accordo con il pensiero del XVII secolo (Sorapán de Rieros 1616, p. 200), assume un valore apotropaico quanto beneagurante verso la salute della regina di Spagna.

Patrizia LIA

5. Il *pañizuelo*: una questione di *rango y categoría*



Fig. 20 - Juan Bautista Martínez del Mazo, *La infanta Margarita*, c. 1664, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 3531

Tra il XVI e il XVII secolo, le gentildonne di tutta Europa vengono ritratte con un accessorio imprescindibile: il fazzoletto da mane. Anche la regina di Spagna viene effigiata secondo questa prassi mostrando, nella mano sinistra, un importante *pañizuelo* rifinito con una poco leggibile decorazione ad ago (*encaje de puntas*). Se in opere come *Margarita de Austria* (Juan Pantoja de la Cruz, 1606, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P002563) o *Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV* (Rodrigo de Villandrado, 1620, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P007124) il fazzoletto da mane, benché riccamente decorato con orlature preziose e lavorazioni (*puntas*), risulta ancora di dimensioni contenute, sarà con gli anni Cinquanta del Seicento che il *pañizuelo* raggiungerà dimensioni



ragguardevoli. Ne sono un esempio i modelli presenti ne *La infanta María Teresa de Austria* (Velázquez, 1653, Museum of Fine Arts, Boston, Acc. Num. 21.2593), *La infanta Margarita* (Juan Bautista Martínez del Mazo, c. 1664, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 3531) [fig. 20], sino a *Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey* (Juan Carreño de Miranda, c. 1675, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. 01518) [fig. 21]. Come già evidenziato da Gállego (1968, p. 213; 1989, p. 250), si tratta di un accessorio privo di alcuna funzionalità pratica, bensì, secondo una prassi risalente al secolo precedente, il fazzoletto doveva rispondere a quella complessa funzione semantica propria dell'abbigliamento di corte spagnolo. In questo contesto, il *pañizuelo* è lo strumento che deve evidenziare quel binomio fondamentale quanto imprescindibile della dignità e rango sociale (*rango y categoría*) della ritrattata (De La Torre García 2000, p. 18).

Il ritratto del Velázquez non restituisce altri accessori, come ad esempio le calzature. Se è dato per ovvio che la regina di Spagna indossi il *zapato de lujo*, la tipologia di scarpa, oggi, rimane ancora controversa. Come già stabilito nei *Capítulos de Reformation* (1623), l'uso delle *chapines*, calzature dotate di zeppa in sughero che favoriscono un andamento lento e solenne, era consentito qualora queste non superassero l'altezza di cinque dita e fossero prive di decorazioni eccessive, soprattutto ricami in oro o argento. Risulta interessante l'ipotesi proposta da Herrero García (2014, p. 335), secondo il quale è plausibile immaginare l'uso di una tipologia di scarpa differente, ovvero le *alpargatas*. Sebbene diametralmente opposte alle calzature ufficiali e pompose della corte, la forte simbologia derivante dalla riflessione di Santa Teresa d'Ávila (1563, p. 274), le *alpargatas* risultano essere indicate per evidenziare "...la honestidad..." della donna. Malgrado l'interessante proposta dello studioso, durante l'epoca oggetto di studio, non sono documentate calzature di questo tipo nella corte madrilenas, lasciando, per ora, invariata l'ipotesi iniziale che vede l'utilizzo delle *chapines*.



Fig. 21 - Juan Carreño de Miranda, *Inés de Zúñiga, condesa de Monterrey*, c. 1675, olio su tela, Museo Lázaro Galdiano, Madrid, Inv. 01518



6. Il corredo dei gioielli

Al momento del primo ritratto ufficiale quale regina di Spagna, dipinto da Velázquez al rientro dal suo secondo soggiorno in Italia, doña Mariana è a corte da più di due anni - la solenne *entrada* a Madrid era stata celebrata il 15 novembre 1649 - e ha già dato alla luce la primogenita Margherita, agognata erede che riapriva prospettive di continuità dinastica al ramo spagnolo degli Asburgo (12 luglio 1651). Il *Rey Planeta*, Filippo IV, l'aveva presa in



Fig. 23 - Rodrigo de Villandrando, *Isabella di Borbone, sposa di Filippo IV*, c. 1620, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P007124

sposa dopo essere rimasto vedovo della prima moglie, Isabella di Borbone (1602-1644), figlia di Enrico IV di Francia e Maria de' Medici.

Di grande interesse per comprendere appieno la carica innovativa del corredo di gioielli con il quale doña Mariana ci viene presentata [fig. 22] è il confronto con il corrispettivo ritratto ufficiale di Isabella, che ne celebrava le nozze e l'ingresso alla corte madrilenas, opera di Rodrigo de Villandrando, il più apprezzato tra i sei pittori allora a servizio del sovrano (ca 1620) [fig. 23].



Fig. 22 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Mariana d'Austria, regina di Spagna*, 1651-1652, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P001191

Isabella di Borbone, prima moglie di Filippo IV: l'apoteosi manierista

Il ritratto della prima regina consorte si rivela una superba esemplificazione del gusto manierista, che prevedeva il sovrapporsi/imporsi del gioiello all'abito, nei casi di maggiore ostentazione letteralmente disseminato su di esso.



Il corredo di Isabella, che riuniva verosimilmente le gioie assegnatele in dote dal padre, Enrico IV di Francia, e quelle ricevute dal promesso sposo, è organizzato secondo un asse verticale: sul petto una lunga catena dalle enormi maglie-gioiello (*cadena*) cui è appesa un'imponente 'gioia a cuore', ai fianchi un'analogo cinta che ricade in avanti (*cinta de caderas*) conclusa da un secondo pendente (*pinjante*), per tutta l'altezza una sequenza ininterrotta di bottoni-gioiello appena più piccoli (*botonadura*).

Protagonista assoluto è il diamante, la pietra preziosa più ricercata nel Seicento, sinonimo per antonomasia di sfarzo e magnificenza, che qui risulta ancora tagliato a tavola benché a quest'altezza cronologica a Firenze si stessero già mettendo a punto le nuove tecniche di taglio che ne avrebbero valorizzate le straordinarie proprietà ottiche, diffuse poi largamente dagli anni Sessanta. In questa predilezione per il diamante va letto l'elemento di gusto più rivelatore delle origini e



Fig. 24 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez [bottega], Isabella di Borbone, regina di Spagna, 1631-1632, olio su tela, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, Inv. KMSsp687



Fig. 25 - Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Isabella di Borbone, regina di Spagna, c. 1635, olio su tela, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Inv. Gemäldegalerie 2129

delle radici culturali franco-italiane di Isabella (dieci anni prima, nel 1610, l'inventario delle gioie personali della madre Maria de' Medici registrava il numero impressionante di oltre 11.000 diamanti).

Il medesimo schema distributivo del corredo dei gioielli si andrà ripetendo anche nelle più austere immagini di Isabella in età matura, che si devono invece a Diego Velázquez, nel frattempo impostosi come unico ritrattista di corte, e alla sua organizzata bottega. Negli anni Trenta il diamante lascia il posto alle perle, sia nei bottoni-gioiello che nelle collane, a più fili [fig. 24], soltanto in ultimo avvolte asimmetricamente alle spalle [fig. 25].



Mariana d'Austria, seconda moglie di Filippo IV: la svolta barocca

Tornando al primo ritratto madrilenno di doña Mariana (1651-1652) è indubbio, come da sempre sottolineato dalla critica, che l'estrema libertà pittorica dell'ultimo Velázquez non permetta di ricostruire con esattezza la facies di ciascun gioiello, come ci aspetteremmo per dei pezzi che avrebbero concorso ad esprimere il rango della ritrattata, figlia primogenita dell'imperatore Ferdinando III d'Asburgo e di Maria d'Ungheria, e la munificenza dei doni ricevuti dal consorte. Al contrario di quanto avveniva nei dipinti dei predecessori, la cui riconosciuta maestria consisteva nel portare al massimo grado la resa ottica dei dettagli più minuti, Velázquez si allontana progressivamente da preoccupazioni descrittive, anche per quanto riguarda le insegne del potere. La



Fig. 26 - Frans Luyckx, Mariana d'Austria, c. 1646, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P007124

sua scelta stilistica, tanto anticipatrice dei tempi, si rivela in ogni caso singolarmente efficace nell'esprimere la svolta in senso barocco del corredo dei gioielli della nuova regina: dissolvendo la forma per l'abbandono della resa mimetica del particolare, infatti, il Maestro non fa che esaltarne la logica interna e perciò la carica innovativa.

Già nei ritratti da giovanissima arciduchessa, dipinti dal pittore ufficiale della corte imperiale viennese, il fiammingo Frans Luyckx (c. 1646) [fig. 26] [Fig. 27], sono evidenti aperture al gusto barocco: accanto alle gioie gemmate di impianto geometrico -in base al riscontro cromatico verosimilmente in oro e diamanti- fanno la loro comparsa fiocchi, motivi floreali e pietre di colore. Si tratta però ancora di innesti isolati e non accordati fra loro e con il restante sistema vestimentario.



Nel primo ritratto madrileno, infine, la svolta è globale: il gioiello si coordina ora all'abito e ne asseconda le linee, come dimostra la catena -gemmata ma lineare quanto al disegno- che cinge le spalle della regina (*collar*) ribadendo il semicerchio dello scollo, studiatissimo corrispettivo speculare della linea curva della gonna sostenuta dal *guardainfante*.



Fig. 27 - Frans Luyckx, Mariana d'Austria, c. 1646, olio su tela, Museo Nacional del Prado, Madrid, Inv. P006194

Accanto all'imponente "gioia a rosa" appuntata al centro del petto (*rosa de pecho*), spille a fiocco (*lazos*) a quattro asole sostengono -nel punto d'innesto e a metà- una diramazione della catena che scende morbida in diagonale (*banda*) per andare a fissarsi ad una spilla gemmata sull'avambraccio sinistro, proseguendo così il propagarsi del moto semicircolare, ripreso infine dalla coppia dei bracciali gemelli (*brazaletes*) ai polsi. I bracciali appaiono costituiti da lastre d'oro rettangolari incernierate tra loro, percorse da motivi ornamentali a smalto scuro, e sono ravvivati da corti e larghi nastri di tessuto rosso vivace - colore araldico del regno di Castiglia -, pieghettati.

Sul grande fazzoletto candido trattenuto delicatamente con la mano sinistra vengono a stagliarsi con particolare evidenza le dita, che portano due anelli (*sortijas*): uno all'anulare e un altro più piccolo al mignolo. Nel primo si può senz'altro riconoscere l'anello nuziale: il *Rituale Romanum*, promulgato da papa Paolo V nel 1614, aveva sancito definitivamente l'anulare sinistro quale sua propria sede, indicazione che per dei membri della dinastia asburgica -per loro era stata coniata l'espressione *pietas austriaca*- doveva essere ritenuta vincolante. Sulla mano destra, posata sulla spalliera di una sedia, un altro



anello orna il medio, con più grande castone (*engaste*) circolare a più scomparti -ciascun alloggiamento racchiudeva una gemma più piccola-, caratteristico del gusto del Seicento, che predilige castoni importanti che sopravanzino per diametro la larghezza del dito.

In tutte le componenti del corredo dei gioielli intuiamo, da tocchi di colore mescolati alle pennellate che evocano le montature d'oro massiccio, la presenza di pietre preziose di colore, di gusto schiettamente mediterraneo, ancorché di dimensioni tali da rimanere subordinate, nell'intonazione complessiva, al raffinato accordo nero/argento dell'abito.

Chiara MAGGIONI

Nota bibliografica

Per la terminologia in lingua spagnola si è seguito il *Glossario* incluso in Arbeteta Mira 1998; per il focus sul diamante *Diamanti: arte, storia, scienza* 2002; per ricostruire il contesto della produzione di gioielli nella Spagna di Filippo IV: Arbeteta Mira 1991, Arbeteta 1998, Herrero Sanz 2000, Muller 2012.

Maggiori informazioni:

www.fondazioneartisio.org/it/cultura/eventi-cultura-tessile/velazquez