

# Los colores de la corte del príncipe Juan (1478-1497), heredero de los Reyes Católicos. Aspectos políticos, estéticos y económicos \*

The colours of the court of prince Juan (1478-1497), heir to the Catholic Monarchs. Political, economic and aesthetic considerations

JOSÉ DAMIÁN GONZÁLEZ ARCE \*\*

## RESUMEN

*La corte del príncipe Juan sirvió a su madre, la reina Isabel I de Castilla, para ensayar nuevas formas de organización de la casa real y del protocolo regio, dentro de su proyecto de unión de las dos principales Coronas españolas. Se trató pues de un lugar de prueba en el que el lujo y el boato jugaron un papel preponderante en la nueva política nacional y en las relaciones exteriores. De ahí que nada se dejase al azar, tampoco los colores que el heredero debía vestir en sus ropas, que fueron elegidos en atención a principios estéticos y a la moda, marcada por el consumo conspicuo. El negro, color predilecto, fue el más consumido porque por entonces se estaba convirtiendo en uno de los más caros, lo que prestigiaba a su portador; el carmesí tenía todavía las connotaciones ideológicas que lo asociaron a la monarquía desde hacía siglos; el morado estuvo ligado a las celebraciones litúrgicas de la Pasión.*

## ABSTRACT

*The court of Prince Juan was used by his mother, Queen Isabel I of Castile, to introduce new forms of organization in the royal household and royal protocol within the projected union of the two main Spanish kingdoms, Castile and Aragon. It was a testing ground where luxury and pomp played a dominant role in the new national policy, as well as in foreign relations. Nothing was to be improvised, not even the colours of the heir's clothes which were chosen according to aesthetic principles and fashion trends driven by conspicuous consumption. Black was the favourite colour and it became the predominant one of his attire; it being the most expensive, and hence conferring the greatest prestige on he who sported it. Crimson still possessed centuries-old ideological connotations associated with the monarchy. Purple was linked to the liturgical celebrations of the Passion.*

---

\* Fecha de recepción del artículo: 2012-10-22. Fecha de aceptación del artículo: 2012-11-15.

\*\* Departamento de Economía Aplicada (Área de Historia e Instituciones Económicas) de la Universidad de Murcia. Ce.: josdam@um.es.

*PALABRAS CLAVE*

*KEYWORDS*

*Corte real, consumo conspicuo, intencionalidad política, negro, rojo, morado.*

*Royal court, conspicuous consumption, political motivations, black, red, purple.*

## 1. INTRODUCCIÓN

Las cortes del Renacimiento se convirtieron en escenarios donde las monarquías nacionales desplegaron un complicado ceremonial con el que demostrar su magnificencia a ojos de sus súbditos y, sobre todo, de las Coronas vecinas y rivales, como un elemento más de su lucha por aumentar su influencia en el contexto político del continente europeo. El protocolo, el aparato o la indumentaria lujosa, por ejemplo, constituyeron nuevos elementos al servicio de las casas reales para exhibir el poder de sus respectivos Estados frente a sus competidores, sin tener que llegar a utilizar métodos violentos. Fue en Borgoña donde en el siglo XV se fijó una etiqueta más elaborada y compleja, como medio para alcanzar un Estado independiente de sus vecinos, el reino de Francia y el Imperio Alemán. Para ello, además de una estricta ritualidad y una prestigiosa orden de caballería, la del Toisón de Oro, los duques adoptaron como color oficial para sus vestimentas el negro, que en esos momentos era uno de los más costosos del mercado, influidos por el consumo conspicuo; el cual, gracias al prestigio que alcanzó la corte borgoñona, acabó por convertirse en el color de moda en la Europa de la época.

Los Reyes Católicos, a los que siempre se ha tenido por monarcas de su tiempo, comprendieron igualmente pronto la importancia de la estética dentro del juego político del período, por lo que quisieron hacer del ritual de la corte de Castilla el más rígido y fastuoso del momento. En especial el que la reina Isabel ideó para la casa de su hijo, el príncipe de Asturias y Girona, Juan de Aragón y Castilla. Por varios motivos.

En primer lugar, porque se trató de una entidad en formación que incrementaba sus componentes, servidores, conforme el unigénito varón cumplía años y jugaba un papel más destacado en la corte de sus padres y en el gobierno del Estado. De manera que la reina diseñó para ella unas formas de organización y administración más intrincadas y sofisticadas a medida que aumentó el número de sirvientes. También lo fueron cada vez más la ceremonia y ritos cortesanos, cuya forma final estuvo lista una vez que el sucesor, tras contraer matrimonio con la archiduquesa Margarita de Austria y Borgoña, se emancipó y contó con una casa casi completamente independiente, pocos meses antes de morir de forma prematura. Estos ensayos en una casa incipiente y en construcción sirvieron a la reina de experimentación para introducir alguna de las novedades en la suya propia.

En segundo lugar, el heredero lo era de un proyecto político ambicioso consistente en unir en una sola persona las dos principales Coronas de España. Por ello,

el futuro rey de sendos Estados debía tener una corte más espléndida de lo que lo eran cada una de las dos cortes matrices por separado. Dicho de otra forma, aunque la casa y corte de don Juan eran básicamente de estructura castellana, porque era la Corona más importante de las dos y la que sufragaba casi de forma íntegra sus gastos, ambas debían recoger lo mejor de la tradición cortesana castellana y de la aragonesa. En este sentido, tanto Isabel como Fernando eran conscientes de que buena parte de su poder lo habían alcanzado gracias a sus propias habilidades personales, su actuación política y sus victorias en el campo de batalla, algo difícilmente transmisible a su vástago, por otra parte un muchacho débil y enfermizo. De manera que si querían asegurar y transferirle las fidelidades, compromisos y deudas de gratitud que los poderosos tenían con sus personas, y que de esta manera pudiese disfrutar de ellas tras ser coronado rey, debían conseguir que fuese visto como un ser supremo rodeado de unas formas de vida, etiqueta, protocolo y aparato superiores, fuera del alcance de los restantes mortales, y como el representante de una institución inmanente, no como un gobernante contingente, de carácter sagrado y políticamente también de condición eximia.

En tercer lugar, según el razonamiento anterior, si la pomposidad de la corte del heredero sirvió para hablar a los poderosos españoles, alta nobleza, jerarquía eclesiástica y las dinastías hermanas de Navarra y Portugal, de la extraordinaria condición de la nueva monarquía que con él se iniciaba, en buena medida éste también fue un mensaje destinado a otras Coronas europeas, como la francesa, inglesa o el papado, potenciales rivales o incluso enemigos. De forma que si la corte del simple sucesor al trono reunía tal excelsitud y eminencia, mucho había que temer del poder del Estado que sustentaba tanto ésta como la de los propios Reyes Católicos. En otras palabras, a ojos de sus vecinos, muy potente se mostraba el naciente reino de España que era capaz de sostener no una, la de los monarcas, sino dos, junto a ella la del príncipe, de las cortes reales más esplendorosas del momento.

Se entiende así que la reina Isabel no permitiese la improvisación en ese meditado proyecto que consistió en unificar la monarquía hispana en la persona de su primogénito Juan. Esta calculadora artífice del nuevo ceremonial cortesano no pasó nada por alto ni dejó espacio a la improvisación, de manera que hemos de colegir que hasta el más mínimo gesto cotidiano pensado para la casa de su hijo encerraba una finalidad política, pues ésta, dada la importancia creciente de la monarquía española en el contexto europeo, era atentamente observada por los súbditos de los Reyes Católicos y por los soberanos vecinos. Si el azar no tuvo cabida en la corte de don Juan ni en los planes de su madre, hemos de buscar la intencionalidad que se escondía detrás de cada decisión, de cada elección. Algo que ya he hecho al ocuparme de la administración, ceremonial, etiqueta y actividades, cotidianas y festivas en una monografía por publicar, y que aquí voy a

analizar de forma detallada al detenerme en la selección de los colores de los indumentos con los que se vistió a la persona del príncipe<sup>1</sup>.

## 2. EL SIMBOLISMO DE LA VESTIMENTA Y DEL COLOR

Gracias a los atuendos, en el mundo medieval cada cual era capaz no solo de identificar a cuántos se cruzasen en su camino, sino que ellos le hablaban además de su condición social, poder político, riqueza económica, profesión, edad, origen étnico, procedencia e incluso de su estado de ánimo, por mencionar sólo aquellos mensajes más fáciles de percibir e interpretar. Se ha criticado la forma tradicional con la que los historiadores han abordado el estudio del vestido, pues lo han tratado como una adición de piezas, y a éstas como un acontecimiento histórico. La manera correcta sería concebir la indumentaria como un conjunto axiológico, compuesto por prohibiciones, prescripciones, tolerancias, fantasías, etc., relativas al uso de la ropa con arreglo a una jerarquización social. Se trataría de un sistema normativo organizado por la colectividad, en el que los elementos no tienen valor por sí mismos, sino que lo adquieren en tanto están ligados a un conjunto de reglas comunitarias. De este modo, en el feudalismo el atavío tuvo un claro valor funcional porque constituía un subsistema social con una función exógena, dentro de una ordenación basada en una serie de símbolos externos. La legislación castellana, de orden prohibitivo o prescriptivo, colocaba a cada individuo, a través de sus ropajes, en la clase, grupo, estamento o rango que le correspondía. Las ordenanzas suntuarias tuvieron pues como cometido mantener el orden establecido, para lo que garantizaban el lujo como monopolio del poder y de la clase privilegiada. La ley se encargó de limitar, y en algunos casos de preservar, el consumo de ciertos artículos de alto valor; más que los trajes, los elementos, telas y adornos con los que estaban confeccionados<sup>2</sup>.

Una de tantas definiciones medievales sobre la belleza, tomada de Agustín de Hipona, identifica lo bello con el color, quien dijo que «toda belleza es la armonía de las partes con cierta suavidad del color»<sup>3</sup>.

Los colores son tenidos como una vivencia sensible elemental. Pueden excitar, tranquilizar o procurar incluso efectos fisiológicos. Para los egipcios la palabra *color* equivalía a *esencia*; mientras que el color visible externamente constituye una visión simbólica de la esencia interna de las cosas. Si la física termina en una metafísica, los fenómenos ópticos apuntan por encima de sí mismos<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Sobre estos aspectos, Fernández de Córdova, 2003; González Marrero, 2005; González Arce, J.D., 2009.

<sup>2</sup> González Arce, J.D., 1998: 65, 84-85; González Arce, J.D., 1994; Martínez Martínez, M., 2003: 53-59.

<sup>3</sup> Bruyne, E., 1987: 26.

<sup>4</sup> Lurker, M., 1992: 153.

El primer carácter del simbolismo de los colores es su universalidad a todos los niveles, pues en todas las partes y épocas han sido soportes del pensamiento alegórico; aunque haya evidentes variaciones culturales a la hora de su atribución simbólica. En la base, los siete del arco iris, equiparados a las notas musicales, a los días de la semana, a los siete cielos... Los hay correspondientes a los elementos, al espacio, al tiempo... Y, aparte de representar un simbolismo cósmico, intervienen como divinidades en numerosas cosmogonías. Concretamente en el cristianismo, el color es una participación de la luz creada e increada, de ahí el variado cromatismo de las obras de arte. Una vez captada su significación, eleva hasta la luz del Creador. El arte cristiano, sin ser una regla absoluta, atribuye el blanco al Padre, el azul al Hijo y el rojo al Espíritu Santo; el verde es la esperanza, el blanco la fe, el rojo el amor y la caridad, el negro la penitencia y de nuevo el blanco la castidad<sup>5</sup>.

Los colores no fueron sólo símbolos, sino también distintivos, señales, por tanto. A finales de la Edad Media se puede hablar de un lenguaje en el colorido de la vestimenta. Gris y pardo eran considerados como tonos menores, llevados por gentes sin importancia social, simples campesinos o artesanos que los días festivos podían aspirar a vestir de azul. Portar tonalidades claras por parte de los inferiores era signo de actitud altiva o espíritu rebelde. El verde se convirtió en un color de buen tono social al introducirse en la indumentaria de los cazadores, a los que servía de camuflaje. Aparte de las variedades regionales, el negro era el luto común al Mediterráneo occidental, signo visible de la muerte y del mundo inferior. Pasó a ser una gama litúrgica, asignada por Inocencio III a la tristeza propia del viernes santo y de los funerales, mientras que durante la etapa carolingia había sido el azul el color luctuoso, y también en Alemania el de ciertas mortajas. En alguna medida el blanco asimismo fue asociado al luto. El rojo estuvo relacionado con la pasión de Cristo, así como con la redención de los hombres con ella vinculada, conducía pues a la expiación de los pecados<sup>6</sup>.

El color ha ocupado siempre un lugar privilegiado en su soporte textil. Para el historiador, las telas y los vestidos constituyen el elemento más rico con el que rastrear la evolución de los colores. El mundo textil es el que mejor mezcla los problemas materiales, con los ideológicos, los económicos y los estéticos. En la Roma clásica, el tinte por antonomasia eran las distintas variedades del rojo; tanto que teñir solía equivaler a demudar en tonos de rojo una tela a partir de su colorido original, de forma que en castellano el término *colorado* es sinónimo de *rojo*. Por todo ello, el blanco, color base, tuvo en el mundo indoeuropeo dos contrarios hasta bien entrada la Edad Media, el negro y el rojo; los tres articularon todos los sistemas simbólicos y códigos sociales. Así, durante bastante tiempo el rojo vino a significar una tela teñida, el blanco un tejido sin tinción y el negro un textil ni tintado ni limpio; si el blanco era el color ambivalente, que representaba la claridad y la insaturación, el negro era la sombra y el rojo la saturación, sus contrarios por tanto. Sin embargo,

---

<sup>5</sup> Chevalier, J. y Gheerbrant, A., 1988: 317-320.

<sup>6</sup> Lurker, M., 1992: 159-162.

hacia el siglo XII se produjo la irrupción del azul, momento hasta el que no había casi contado, ni para el mundo material (telas, vestidos u objetos decorativos), ni para el ideológico, donde era considerado, junto al verde, como una especie de negro; mientras que los romanos lo tuvieron por un color *bárbaro*. El XIII se convirtió de este modo en el siglo del azul, que llegó a ser la gama propia de la Virgen y la inherente a la función real; momento en el que entró en competencia con el rojo, rivalidad que se prolongó hasta el siglo XIX, porque ya en el XX pasó a ser el color predilecto. Antes de la segunda mitad del siglo XII el azul estaba reservado a los indumentos de trabajo, especialmente era la tonalidad de los campesinos, pues todavía su tinción técnicamente no había alcanzado el esplendor de los rojos; pero, cuando la técnica fue capaz de producir un tono brillante, en sintonía con la metafísica de la luz, el azul hizo su irrupción en las indumentarias ceremoniales y en los vestuarios principescos, y acabó por alcanzar todos los ámbitos. Durante el siglo XIII, en los atavíos de calidad de la clase dirigente el rojo no cesó de retroceder en beneficio del azul. Pero, al parecer, este avance técnico no fue resultado de la casualidad, sino el producto de un cambio ideológico que lo favoreció; el incipiente orden de colores iba a corresponder al nuevo orden feudal, que por su novedad demandaba otros sistemas de códigos<sup>7</sup>.

Para que en el siglo XIII un matiz de azul fuese considerado como bello debía ser luminoso y saturado, pues sólo los colores refulgentes y densos eran tenidos por bonitos en el período medieval. Por el mismo motivo un vestido caro sería aquel en el cual el color hubiese penetrado en profundidad en el tejido; de modo que era fácil apreciar el contraste entre las ropas de las gentes normales, apenas teñidas o de tonos pardos y grisáceos, y los atuendos de los poderosos, brillantes, con sus colores intensos. Hasta el extremo de que una idéntica gama en vestimentas de personas de categorías diferentes, y por ello de distinta iridiscencia, no era percibida por los contemporáneos como la misma; motivo por el cual eran más parecidos entre ellos colores dispares por el hecho de ser saturados que dos tonos distintos, uno resplandeciente y el otro grisáceo o apagado, de un mismo color. De ahí la extrema importancia de las materias tintóreas, de los mordientes y de las técnicas de tinción, con lo que un paño podía hasta quintuplicar su valor según la tintura que recibiese, sobre todo en las gamas de los rojos y los azules. Para la difusión de este último en el ámbito textil fue fundamental el descubrimiento y empleo del pastel, como tinte con el que lograr un tono más intenso, así como el del

---

<sup>7</sup> Pastoureau, M., 1985: 20-25. Fue igualmente en el siglo XIII cuando se registró un retroceso del rojo, en favor del azul, en la heráldica. Este último también ganó terreno en las armaduras, tanto las que llevaban los personajes imaginarios (héroes, santos, figuras mitológicas), como en las de los caballeros literarios. En un principio, en la literatura los caballeros vestidos de rojo eran portadores de malas intenciones, los de negro, héroes que pretendían ocultar su identidad, los de verde, jóvenes caballeros de comportamiento desordenado, los de blanco eran amigos de los héroes, mientras que el azul aún no significaba nada. Fue a inicios del siglo XIV cuando el empleo de los colores en las novelas de caballerías sufrió variaciones. El rojo deja de ser peyorativo, para ocupar su puesto el negro, y hace su irrupción el azul, propio en principio de personajes de segunda fila, para pasar luego a los héroes (Pastoureau, M., 1986: 16-17).

alumbre como mordiente; algo similar al empleo del azul en las vidrieras, gracias a la sustitución del cobalto por el cobre o por el manganeso.

Fue hacia el siglo XIII cuando el azul se convirtió en Francia en el color arquetípico de la función real, pues, si las flores de lis doradas eran el elemento ideológico, el campo azur sobre el que se situaban era el emblema familiar, símbolo de la dinastía capeta. Gracias al prestigio de san Luis este colorido pasó de familiar a identificar a la propia monarquía. También el rey Arturo aparecía casi siempre vestido con él. Su implantación encontró, sin embargo, resistencia en Alemania, donde el rojo era la divisa imperial.

Ya al final de la Edad Media, durante el siglo XV cobró creciente importancia el negro. Se trató de la culminación de una corriente ética que valoraba económica y socialmente este color. Moral económica, pues fue el resultado de la proliferación de las leyes suntuarias, con las que se pretendía reducir gastos superfluos en el consumo de productos cotidianos, que lo convirtió en un tono ideal para la indumentaria, más barato y en sintonía con las corrientes religiosas medievales que predicaban la pobreza; finalmente este fue el color adoptado por los protestantes, continuadores de dichas ideas. Moral social, porque como ocurriera con el azul, la obtención de un negro intenso y brillante requirió de un caro y complejo proceso de tinción, por lo que su empleo fue adoptado en la vestimenta principesca; se introdujo en la corte ducal borgoñona, de donde pasó a la hispana del siglo XVI, y de ahí a toda Europa bajo la denominación de *etiqueta española*. La adopción del negro como color de moda en el vestuario siguió pues dos procesos completamente contrapuestos, pero que, finalmente, condujeron a un mismo resultado.

Tras lo ya dicho, queda claro que el color era considerado por el hombre medieval como una categoría pura. Servía para clasificar, poner orden, designar, distinguir, asociar, oponer o jerarquizar. Según el soporte que lo sustentaba, fue un distintivo emblemático, con una función taxonómica. Ello es cierto de manera especial en el caso del atuendo. A partir del siglo XIII, el color o los colores de ciertos vestidos, o de algunas de sus partes, servían para identificar socialmente al individuo portador. Pero, hay que tener en cuenta que se trata sobre todo de un fenómeno urbano, documentado mayormente para algunas zonas, como la Francia del sur o la Italia central y meridional, y que existieron además diferencias regionales<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Durante la Edad Media podemos considerar al rojo como un color con la cualidad de acentuar, el azul estabiliza, mientras que el amarillo contamina y el verde transgrede. Así, la combinación de amarillo y verde, muy poco frecuente, simbolizaba la locura. Sin embargo, hacia el fin de la Antigüedad romana el amarillo constituyó uno de los colores más demandados, cuando llegó a ser sagrado dentro de los ritos religiosos. Ya en la Edad Media se convirtió en un color desvalorizado, y en el siglo XII en el de la falsedad y la traición; en el siglo siguiente fue separado del oro, del que ya solo era equivalente el dorado. Pasó a ser así el símbolo de los perjuros, los mentirosos, de los malos pagadores y, por extensión, de los judíos y las prostitutas, quienes debían vestir de este color o llevar distintivos elaborados con él; también fue el color de Judas (Pastoureau, M., 1985: 25-35, 49-51; Pastoureau, M., 1986: 18-19, 23-24, 39).

### 3. LOS COLORES DEL PRÍNCIPE DE ASTURIAS Y GIRONA

Al igual que hicieran los emperadores persas y romanos con la púrpura, así como algunas monarquías medievales con otros colores, la castellana adoptó como distintivo, en el siglo XIII, el escarlata. Se trató tanto de un color como de una rica variedad de tela a la que le dio nombre, igualmente solo empleada por los reyes, luego también por los más poderosos<sup>9</sup>. Con el uso del escarlata los monarcas pretendieron remarcar su función de vicarios de Cristo en la tierra, de modo que monopolizaron el tono que los convertía en portavoces de los designios divinos; puesto que, el escarlata, que es un matiz de rojo con un tinte de amarillo, era el símbolo del amor espiritual, del amor hacia el Verbo o palabra divina, sentido que tomaba tanto del rojo como del amarillo<sup>10</sup>. Su uso está relacionado en Castilla con el ascenso de la monarquía centralista, fue empleado por el rey para diferenciarse de la nobleza y de sus servidores en la corte, quien reclamaba para él de forma exclusiva el poder político sobre la tierra, al recibirlo de Dios, que también infundía a su vicario cierta potestad sacerdotal. De modo que los clérigos al servicio de la casa real no podían vestir cendal, aunque los canónigos sí podían llevarlo en los forros, siempre que no fuese de color amarillo ni bermejo, colores que formaban el escarlata, símbolo de la Voz de Cristo en la tierra, y atributo sacerdotal, que el monarca pretendía reservarse en exclusiva en su corte.

Estas restricciones suntuarias se relajaron en adelante en lo relativo a la utilización del color escarlata o a la vestimenta de esa variedad de tela. Sin embargo, no ocurrió así con la seda, que se quiso preservar sobre todo para la familia real, aunque la monarquía castellana no parece que contase con un color exclusivo desde finales del siglo XIV.

Durante el XV, las vestimentas de ambos sexos se componían, aparte de las piezas interiores como camisa y bragas, de cuatro categorías de vestidos: prendas semiinteriores, ropas para vestir a cuerpo, trajes de encima y la última categoría formada por mantos, capas y sobretodos. Tres fueron las confecciones más importantes. El jubón, semiinterior, el sayo, de cuerpo, y el capuz, de encima o también sobretodo. Generalmente, el heredero de los Reyes Católicos aparecería vestido con estas tres prendas, de las que la primera sería siempre en seda, principalmente brocado o cebtí; la segunda también sérica, generalmente cebtí o terciopelo; mientras que la tercera era de paño de grana, londres o florentino. Cuando la ocasión lo requiriera, el mayor lujo de las ropas se podía conseguir con la mayor calidad de las telas, por lo que el brocado del jubón sería de pelo rico, el sayo se haría también en brocado y el capuz, generalmente de lana, sería sustituido por un gabán, paletote o marlota en seda, sobre todo la última, que podría estar confeccionada incluso en brocado. Además, se podía aumentar la suntuosidad de los vestidos al añadir a éstos complementos, como forros de otros textiles, incluso

<sup>9</sup> González Arce, J.D., 1993; González Arce, J.D., 1998: 123-125.

<sup>10</sup> Portal, F., 1989: 115.

de seda, bordados, chaperías y pieles. En cuanto al uso de los tejidos en relación a la prenda está bastante claro. Las más interiores, por estar en mayor contacto con el cuerpo, se confeccionaron principalmente en seda, las superiores más bien en lana, por la necesidad de que fuesen más resistentes, sobre todo cuando iban a ser usadas en el exterior.

La mayor parte de los productos consumidos por don Juan fueron de procedencia foránea, pues los paños más lujosos eran, desde la alta Edad Media, los de importación. Así, en el siglo XIII en la corte castellana predominaban los traídos de Flandes y Francia, como resulta de sobra conocido. Lugares donde eran fabricados los más valorados en toda Europa, principalmente tejidos con lana procedente de Inglaterra, luego también de Castilla. Los textiles de seda, todavía más apreciados pero más raros, eran importados principalmente del mundo musulmán, oriental y andalusí. De esta manera, durante el siglo XIV, especialmente en la segunda mitad, tuvieron gran importancia los de procedencia granadina, sobre todo en el reinado de Juan I, en tiempos de su pacto con el reino nazarí.

Volviendo a la lana, el siglo XIII vio surgir la poderosa industria textil italiana. En primer lugar en Florencia, ciudad en la que se comenzó por parte del gremio de la Calimala a reelaborar los paños flamencos para reexportarlos a toda Europa, lo que terminó por arrebatar mercados a estos últimos; luego, el de la Lana inició la fabricación propiamente dicha de textiles florentinos, y llegó a superar en exportaciones a la Calimala, sobre todo una vez que sustituyó las mediocres lanas locales por otras norteafricanas, primero, y luego inglesas, en el siglo XIV, que fue cuando la fábrica local alcanzó su máximo apogeo. Momento en el que comenzó, por su parte, el desarrollo de la industria inglesa, en coincidencia con la decadencia flamenca y tras la intervención de la monarquía de la isla sobre el comercio lanero. Se trataba de una producción textil basada en paños de calidad más finos y baratos que los anteriores, a la que también se sumó luego una reconvertida industria textil flamenca, con nuevos centros productores, que encontró un más amplio mercado por su menor precio; esta nueva pañería tuvo su mayor desarrollo a mediados del siglo XV, ahora con lanas procedentes de Escocia y Castilla, más baratas pero también de inferior calidad.

Por lo que respecta otra vez a la seda, ésta fue la producción textil más concentrada del período medieval y su principal centro europeo la ciudad de Lucca. A partir del siglo XIV, debido a la conflictividad política, algunos artesanos emigraron, para establecerse en nuevos lugares de elaboración como Bolonia, Venecia, Aviñón, Lyon y Valencia, entre otros, aunque Lucca continuó conservando el mayor peso en los mercados internacionales<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Diago Hernando, M., 1998: 11-38, 52-54; Martínez Martínez, M., 1991: 117-18, 132-134; Martínez Martínez, M., 1994.

En tiempos de los Reyes Católicos se constata la procedencia flamenca, holandesa y alemana para la lencería; algunos paños de lana venían todavía de Flandes, pero ahora más de Londres y Florencia; así como la preponderancia de las sedas italianas<sup>12</sup>.

Referidas, en términos generales, las variedades textiles de mayor calidad consumidas en la Castilla bajomedieval, veamos a continuación cuáles de ellas fueron las preferidas por don Juan para la confección de sus indumentarias a lo largo de su existencia. Comencemos por la más apreciada de todas ellas, la seda, empleada en el 60% de las vestimentas.

La seda fue uno de los tejidos más finos que se conocían en la Edad Media, de ahí que su suavidad, cualidad táctil que por los sentidos podía conducir a la Belleza y a Dios, la hiciese idónea para ser vestida por los reyes. En la estética medieval la contemplación y el uso de los sentidos en búsqueda de la hermosura fueron fórmulas que conducían hacia la divinidad. Esta materia prima era la base para diversas telas de diferente textura, grosor, suavidad... y, en definitiva, precio y calidad. La más apreciada de todas ellas fue el brocado, textil sérico entretejido con hilos de oro o plata que formaban dibujos, a veces de formas vegetales. Por unir dos de los materiales más preciosos, la seda y el oro, fue uno de los artículos más ricos y apreciados; del mismo modo, además su precio resultó elevado por provenir de fuera, generalmente de Florencia y Flandes. Por ello, se convirtió en uno de los productos más apetecidos por quienes querían aparentar una condición superior, lo que dio lugar a la prohibición de su vestimenta o de su importación a través de leyes suntuarias. Por su parte, el raso fue una seda con más cuerpo que el tafetán y menos que el terciopelo, con brillo por una de sus caras. El cebtí parece ser que fue un tejido que se comenzó a fabricar en Ceuta, o que su elaboración allí alcanzó gran importancia, de donde tomó el nombre; luego sería imitado por las grandes sederías italianas, de donde se importaba a la Península Ibérica. Mientras que el terciopelo era una tela de seda velluda y tupida formada por dos urdimbres y una trama, esto es, tres pelos o *terciopelo*. Fue uno de los textiles de lujo más usados y se produjo en Castilla, aunque los más suntuosos

<sup>12</sup> Según las cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de la reina Isabel y del príncipe, los textiles procedentes de los principales centros productores europeos fueron: Florencia: grana de Florencia (y sus variantes muy fina, colorada, morada, paño de grana de Florencia, paño de grana rosada de Florencia y paño morado de grana de Florencia), paño negro de Florencia, damasco de Florencia, cebtí negro de Florencia y raso morado de Florencia; Venecia: damasco blanco veneciano, cebtí (en sus variedades negro veneciano y blanco veneciano) y raso (negro, carmesí y verde veneciano); Génova: terciopelo negro de Génova y cebtí negro de Génova; Flandes: lienzo de Flandes; Holanda: holanda (y delgada, más delgada y basta); Courtrai: courtrai (y frisado, negro frisado, mayor, retrete, mayor retrete, al pelo, nueve cuartos, de nueve cuarteles y muy fino), paño de Courtrai (y mayor); Cambray: cambray; Ruan: ruan del sello amarillo (y del sello dorado, del sello leonado, mayor del sello leonado, sello morado, sello plateado y sello verde); Bretaña: bretaña (y delgada y teñida) y lienzo de Bretaña (y más delgado); Londres: londres (y colorado, morado, pardiillo y verde), londres de grana colorada, paño de Londres (y morado de Londres, de grana morada de Londres, blanco de Londres y de Londres colorado), cordellate de Londres y grana de Londres (y colorada de Londres, morada de Londres y rosada de Londres); Alemania: lienzo de Alemania (Torre y del Cerro, A., 1959: 831-837).

fueron importados. Una última variedad sérica que aparece con profusión en las cuentas del príncipe fue el damasco, elaborado mediante dibujos en la textura<sup>13</sup>.

Según las cuentas del tesorero Gonzalo de Baeza<sup>14</sup>, brocado, terciopelo, cebtí y damasco fueron las cuatro telas séricas más consumidas por el sucesor, a pesar de ser las más caras. El precio del primero osciló entre los 3.285 maravedís y los 12.775, en función de su variedad y procedencia, aunque su coste medio fue de unos 5.000mrs./vara; el del terciopelo, entre 830-2.950; el cebtí, entre los 570-1.600; mientras que el damasco estuvo entre los 600-800.

Si la seda, por su gran suavidad, fue el tejido más conveniente para la persona del heredero, los colores con los que estaba teñida no fueron escogidos arbitrariamente. Aparte de su valor simbólico, que ahora veremos, éstos gozaron de otros atributos, sobre todo su vistosidad, que los convirtieron en especialmente atractivos, y por tanto dignos de la persona real. Veamos cuáles fueron los predilectos del príncipe, y porqué:

Sin duda, a estas alturas del siglo XV el color de moda en Castilla era ya el negro, como lo indica el hecho de que en las relaciones de cuentas de Gonzalo de Baeza fuese el de las telas más compradas, el 36% (figura 1)<sup>15</sup>. Como ya hemos visto, su uso más difundido fue como color de luto y monástico, al ser el menos vistoso, y por tanto simbolizar la renuncia de los placeres por parte de los vivos, que así se solidarizaban con los muertos o se apartaban de las tentaciones del mundo<sup>16</sup>. No es éste, sin embargo, el caso, pues para ser el predilecto de la corte de don Juan tuvo que suponer algo más que un pobre color fúnebre o un fúnebre color pobre. Cuando se pudo conseguir una tinción de calidad para el mismo, dotándolo de gran brillantez e intensidad, a partir de la segunda mitad del siglo XV se convirtió en un tono de moda; puesto que, para su consecución en paños de lana, se precisaban varias tinciones de colorante así como la introducción del hilo o de la tela en varias soluciones de mordiente, lo que los dotaba de una intensa tonalidad y de un matiz oscuro y brillante. Atractivo no sólo por su novedad, sino además para los consumidores ilustres por su elevado precio, que se derivaba de la necesidad de emplear más cantidad de tintes y mordientes, con el objetivo de obtener dichas tonalidades brillantes e intensas, que para cualquier otra gama de color. De modo que aquéllos que podían permitírselo, llevaban indumentos confeccionados con él, que les servían de distintivo de su elevada posición económica y social.

---

<sup>13</sup> Martínez Meléndez, M.C., 1989: 257-274, 283-286, 295, 325, 363-370. En el «brocado raso» la decoración o motivo en relieve era liso; en el «brocado de pelo» se realizaba como en el terciopelo; mientras que en el «brocado de pelo rico» estaba hecha mediante una serie de anillitos sin cortar (González Marrero, M.C., 2005: 236).

<sup>14</sup> Torre, A. y de la Torre, E.A., 1955-1956.

<sup>15</sup> Los datos para la elaboración de los gráficos de este trabajo han sido obtenidos de Torre, A. y de la Torre, E.A., 1955-1956. Apenas se conservan referencias para 1492.

<sup>16</sup> González Arce, J.D., 1993: 108.

Hasta tal punto se transformó el negro en un color atractivo que la corte de Borgoña lo convirtió en su divisa, en un intento de diferenciación respecto a la corte francesa, regida por el azul, que con el tiempo acabaría por conquistar parte del ducado. De esta manera, los gobernantes borgoñones, por la vía de la estética y de las ideas, intentaron conseguir lo que finalmente no lograron por las armas, escapar a la influencia francesa y mantener su independencia. Para ello crearon el más rígido ceremonial cortesano de la época, de modo que intentaron por mor de la etiqueta superar en condición y consideración a la corte francesa, y elevar la dignidad ducal, a través de los gestos y el protocolo, por encima de los reyes de Francia. Duques que hicieron del negro su color y del Toisón de oro su divisa. Precisamente, fue gracias a la parcial absorción del ducado de Borgoña por Francia cómo la herencia del ceremonial borgoñón llegó a la corte española, debido a que la otra parte pasó a la Corona española, a través de María de Borgoña, Felipe I (El Hermoso) y Carlos I (V de Alemania). De esta forma en tiempos de Felipe II el negro fue el color emblemático de la corte hispana, y el Toisón de oro su marca, seguidos a partir de entonces por la mayoría de las restantes cortes europeas.

Otra vía bien distinta para la promoción y aceptación del negro como color de moda en la Europa moderna fue la de la Reforma protestante. Los calvinistas puritanos lo adoptaron como símbolo de su rechazo a los placeres terrenales, para entroncar con la costumbre del luto medieval que hacía de las telas negras, bastas y poco brillantes las ideales para expresar la renuncia al mundo, en solidaridad con los muertos. De este modo, un matiz menos resplandeciente y vistoso que el anterior se puso en boga entre los protestantes más ricos y poderosos, y pronto fue imitado porque simbolizaba el triunfo de su prosperidad económica y de la llegada de los nuevos aires capitalistas<sup>17</sup>.

Resulta curioso comprobar cómo el negro llegó a ser el más apreciado de los colores por dos corrientes completamente opuestas, la de la ostentación, la apariencia y el derroche, de carácter medieval y feudal, una vía caduca con la que finalizaba un mundo; y la de la austeridad, renuncia y ahorro, de tipo moderno y capitalista, con la que se inauguraba un orbe nuevo. Una, la de la corte española, la otra, la de su principal rival, Holanda.

<sup>17</sup> Pastoureau, M., 1985: 35 y ss.; Pastoureau, M., 2004: 156-171; Méridol, C., 1987: 230-231. Una de las industrias textiles mejor documentada de Castilla es la murciana. En ella no se encuentra la tinción de paños negros hasta 1466; año en el que se fijó el precio de los veintinueve *prietos* (oscuros, negros por tanto), verde oscuros, colorados y azules en 510 maravedís; los dieciochenos de estas variedades oscuras costaban 420, aunque el colorado solo 333; mientras que los secenos, 400 y 319, respectivamente. En 1484 quedó reglada la forma de aplicar los principales tintes; ordenanzas en las que la normativa más detallada fue la relativa al negro, frente a la del colorado o del verde oscuro, las otras dos gamas recogidas. Algo similar ocurrió al año siguiente, 1485, y en 1489, cuando el negro volvió a ser el color más minuciosamente regulado, frente a otros que lo fueron más sucintamente. Lo que indica que se trataba de un tono novedoso que requería de normativas más precisas en los momentos iniciales de su aplicación en paños de calidad (Martínez Martínez, M., 2000: 118,139-140, 164, 166-167, 184-187; Martínez Martínez, M., 1988: 84-89). A mediados del siglo XV, en Génova el rojo era todavía el color predilecto, frente al negro, que apenas iniciaba su aparición, aún muy ligado a ropas fúnebres (Heers, J., 1971: 1.103-1.105).

El segundo color más empleado en la corte de Juan, según las cuentas de su casa, fue el carmesí, con el que estuvieron teñidas en torno al 26% de las telas consumidas; aunque si sumamos todas las variedades de rojo alcanzan el 31% (figura 1), casi tanto como el negro. Se trata de una variedad de rojo proveniente del insecto quermes, o cochinilla, del cual se extraía la grana<sup>18</sup>. El tercer atributo divino, el Espíritu Santo, así como el amor de Dios y el culto tienen un mismo símbolo, el fuego, que en el lenguaje de los colores viene representado por el rojo. Los artistas medievales recrearon a Cristo con ropas blancas o rojas después de la Resurrección. Mientras que el significado divino y sagrado del color rojo, símbolo de la divinidad y del culto, hizo que fuese vestido por sacerdotes y reyes. Igualmente lo encontramos en banderas y pendones, pues, en lengua profana estaba asociado a la sangre, y por ello a la guerra<sup>19</sup>. De este modo, el rojo, junto al blanco, fueron los colores de la Reconquista, y por tanto las divisas adoptadas por Castilla<sup>20</sup>.

Por su parte, el blanco, que apenas aparece en el 4% de los tejidos comprados, principalmente brocados y rasos, era el símbolo de la verdad absoluta, al reflejar todos los rayos luminosos; es la unidad de la que emanan los colores primigenios. Los sacerdotes vestían de blanco en alegoría a luz increada, mientras que a Dios se lo asimila con este color en la iconografía. De manera que era un color más propio de monarcas adultos que no de jóvenes príncipes herederos<sup>21</sup>.

El tercer color más usado fue el morado (15%). Llama la atención la casi ausencia del azul, más propio de la corte francesa. En el violeta, una variedad de morado claro, los dos colores base que lo componen son el rojo y el azul, que se equilibran, de forma que el resultado final incorpora los valores de ambos. Resulta ser así la tonalidad del amor a la verdad y de la verdad del amor, como el púrpura; y representa además la unión de la bondad, la verdad, el amor y la sabiduría. A través de la Pasión identificó Cristo su naturaleza divina con la de Dios mismo. Dios es amor, Cristo, verdad, Jesús camino del cielo une el amor con la verdad por medio de las tentaciones, la última de las cuales le sobrevino en la cruz; de ahí que en la iconografía medieval se lo viera de violeta durante la Pasión, como símbolo de identificación completa entre Padre e Hijo. En Dios, el amor y la sabi-

<sup>18</sup> Como el castellano *colorado*, que deriva de *coloreado*, en polaco antiguo existía un sustantivo, *krasa*, que significa *color*, y en segundo término belleza, gracia y esplendor, mientras que el adjetivo *krasny*, aparte de designar en la Edad Media al rojo escarlata, estaba igualmente relacionado con la belleza y la gracia. Como hemos visto, el origen de tal coincidencia está en el mundo romano, que tenía al rojo, *colorado*, como el color por antonomasia. El rojo estuvo asimismo asociado a la casa real polaca, especialmente en los actos de coronación; del cual existían dos matices, el púrpura, obtenido de ciertas conchas marinas, y el carmín o carmesí, extraído de la larva de la cochinilla o grana; el carmesí fue allí objeto de restricciones suntuarias (Wilska, M., 1989: 308, 314-315).

<sup>19</sup> Portal, F., 1989: 57, 61, 68.

<sup>20</sup> González Arce, J.D., 1993: 103-107; González Arce, J.D., 1994. El blanco y el rojo fueron también, en ocasiones, colores propios de los reyes de Francia y de los duques de Lorena (Mérindol, C., 1990), así como de los duques de Borgoña (Mérindol, C., 1987, p. 224).

<sup>21</sup> González Arce, J.D., 1993: 106; Portal, F., 1989: 17-31.

duría forman un único atributo, que está dividido en el hombre. Jesús como prototipo de hombre lleva ropas rojas y manto azul; pero cuando se despoja de su naturaleza humana para unirse a Dios viste de violeta. Después de su glorificación, al ser Dios mismo, aparece de blanco y rojo<sup>22</sup>. Buena parte de las telas de gama morada-violeta encargadas por el príncipe fueron vestidas en ceremonias relacionadas con la semana santa y la pasión de Cristo.

En cuanto al simbolismo del color verde, usado por el sucesor y sus cazadores (7%), si, según los profetas, de Dios emanaban tres esferas, que llenaban los tres cielos, la primera era de amor y roja, la segunda de sabiduría y azul, colores que ya hemos visto más arriba, mientras que la tercera era la creación, y su color el verde. Éste es sin duda el de la naturaleza, y por extensión, el de la juventud, al ser la renovación la principal cualidad de aquélla. El amigo de Jesús, aquél que nunca lo abandonó, el joven san Juan, está casi siempre representado ataviado de verde<sup>23</sup>. También es frecuente que los cazadores vistan por ello de esta tonalidad, al estar en contacto con la naturaleza; pero igualmente porque era un color que les ayudaba a camuflarse.

En la figura 2 lo apreciamos con toda claridad. El verde, color de la juventud, no se consume a gran distancia del negro y carmesí en los años iniciales de la vida de Juan. Esto es, los de su infancia o mocedad. Sin embargo, conforme crece en edad el heredero y se aleja de su puericia disminuye la proporción de paños verdes, no porque mengüe su consumo, sino porque aumenta por contra el de textiles negros, carmesíes y morados; mientras que a partir de entonces se registra la aparición del blanco, cada vez más presente en una persona que se aproxima a la madurez. Recordemos que este color se relacionaba con la verdad absoluta y la luz increada, atributos de Dios padre y por extensión del rey, magistratura que, conforme crecía en años, estaba más cercano a ocupar el sucesor. La plata era trasunto del blanco, por lo que ataviarse con paños adornados con este material o brocado plateado era como hacerlo de blanco. Por un motivo parecido, llevar oro o textiles adornados, o confeccionados, con oro era como vestir la luz. Sin embargo, el amarillo ya no era el sinónimo del oro en la baja Edad Media, sino que ese lugar lo ocupaba el dorado, a veces el leonado. Por el contrario, ya por entonces el amarillo (1%), el color propio de Judas, se había asociado a la mentira, a la traición y al engaño, de manera que junto al leonado (1%) es el que menos aparece en las cuentas del primogénito varón. Algo parecido a lo ocurrido con el verde pasó con el morado, que, sin disminuir su consumo en los años de mayor edad del aspirante al trono su proporción bajó frente al negro y al carmesí, por lo que, como el verde, fue más bien una tonalidad de su más temprana juventud. Los otros colores recogidos son variantes del rojo carmesí (grana, colorado) o del morado (rosado, azul).

<sup>22</sup> Portal, F., 1989: 119.

<sup>23</sup> Portal, F., 1989: 91 y 103.

He apuntado anteriormente que uno de los motivos para la creciente valoración del negro fue su consumo suntuario, al resultar un color caro si se querían conseguir tonos intensos con los que teñir las telas de lujo. La apariencia estética fue una de las formas de demostrar la magnificencia de las cortes renacentistas, trasunto de su importancia y poder. Sin embargo, los príncipes del período no actuaron como los monarcas y señores medievales, que a veces no reparaban en medios para demostrar su largueza, munificencia y generosidad ante sus vasallos, lo que podía conducirles a la ruina; sino que intentaron, de forma acorde con una mentalidad más moderna, conjugar una apariencia de opulencia con una economía de medios, esto es, aparentar prodigalidad y esplendor mientras que procuraban ahorrar en costes un dinero que no era infinito y que debía ser empleado en otras partidas de gasto no menos vitales, como la guerra.

Así lo demuestra el sentido práctico, al tiempo ostentoso y austero, de la reina Isabel a la hora de vestir a su hijo.

Como se aprecia en la figura 3, cuando sube el consumo de cebtí suele disminuir el de terciopelo, y viceversa. O lo que es lo mismo, cuando baja o aumenta la demanda de uno de ellos no lo suele hacer en el mismo sentido la del otro, sino en el inverso; porque se trata de dos telas similares en cuanto a confección, y también en su precio, por lo que resultarían intercambiables en la indumentaria, y con ellas se confeccionarían las mismas vestimentas, pues eran la materia intermedia para la elaboración de la mayor parte de las ropas superiores. Motivo por el cual, sencillamente alternando de un año a otro el empleo de uno u otro textil de forma mayoritaria se conseguía dar más variedad, y vistosidad, al vestuario del heredero, sensación de fastuosidad que no requería de un aumento del gasto. Por su parte, el damasco parece emparejarse con el cebtí, también más barato como éste frente al terciopelo, de manera que los años que aumenta el consumo de este último disminuye el de cebtí y damasco, y viceversa, y así se intercalan anualidades de más gasto con otras de alguno menos. Algo parecido a lo dicho para terciopelo y cebtí se puede apuntar con el brocado y el raso. El segundo era similar al primero, pero más económico. Ambos se empleaban en ropas de debajo, y por ello fueron poco consumidos en los años iniciales de vida del heredero, cuando menos dispendio se quiso y se debió hacer en su indumentaria. Si comparamos las cinco series parece que la tendencia se confirma. Los años de compra de telas más caras con destino a vestimentas superiores (terciopelo) coinciden, en términos generales, con los de adquisición de tejidos para prendas de debajo (brocado) también de mayor precio, y viceversa (cebtí-damasco/raso).

Economía de medios se puede observar, asimismo, en la elección de los colores. En todos los textiles de seda, excepto en el caso del brocado y raso que tienen un precio similar, el carmesí es la gama más cara, frente al negro y al morado. En algunos momentos, como se aprecia (figuras 4, 6 y 8), más del doble que estos dos últimos que, en casi todos los ejemplos, suelen tener un coste muy parejo. Si dejamos a un lado el morado, color consumido sobre todo por motivos re-

ligiosos, para la celebración de actos y liturgias relativos a la Pasión, los otros dos más demandados lo fueron en función de los dictados de la moda y del consumo conspicuo. En cuanto a la primera, he explicado la predilección del hombre medieval por el rojo y sus variedades, como el carmesí, que en este ocaso de la Edad Media apenas había perdido terreno frente al azul, en ciertos reinos como Francia, y frente al negro, en la corte borgoñona y por imitación en otras, como la castellana. En cuanto al segundo, el mayor precio del carmesí demuestra que todavía era el tono de moda en telas de seda, aunque el negro se estuviese imponiendo en los paños de lana. De este modo, a finales del siglo XV teñir un paño de negro con tonalidades vistosas era más caro que hacerlo en las distintas variedades de rojo, como hemos visto; pues requería del empleo de más cantidad de mordientes como el alumbre, para preparar la lana y liberarla de impurezas, de celestres, o baños en pastel como color base, y de más número de tintes con los que demudar este tono azul oscuro base en un negro intenso y brillante. Sin embargo, no ocurría lo mismo con la seda, que absorbía las tintas mejor que la lana, por lo que la variedad de color más cara seguía siendo el carmesí, obtenido a partir de la grana, uno de los colorantes más costosos; de manera que aquí el negro no había conseguido desplazar del todo al rojo como color predilecto.

Si observamos las figuras 4 y 5, en el terciopelo, la segunda tela más cara, el de variedad carmesí alcanzó un precio medio de más del doble que el negro, sin embargo el consumo de este último no fue significativamente mayor que el del primero; lo que indica que, a pesar de que el negro se estaba convirtiendo en un color de moda, no había alcanzado todavía del todo al carmesí en tejidos séricos, pues éstos eran más caros, y, por tanto, todavía muy demandados por motivos de prestigio. No obstante, comprar alguna cantidad menos de seda carmesí que negra, sin restar opulencia al heredero, sí suponía un notable ahorro. Si nos vamos ahora a las series del cebtí (figuras 6 y 7), podemos confirmar lo anterior. En este caso la disparidad de precios viene a ser similar a la vista para el terciopelo, más del doble para el carmesí que para el negro, si bien aquí, a diferencia del caso anterior, éste es menos consumido que el carmesí, sobre todo en los años finales, cuando en general aumentó la cantidad de textiles comprados en una corte cercana a la emancipación de la casa materna, que requería mayor gasto y fastuosidad para la persona de un heredero ya de edad casi adulta, con mayores actividades públicas y representativas. De suerte que si había que comprar más sedas carmesíes para ganar en boato, se prefirió hacerlo de esta variedad de cebtí porque era más barata que la del terciopelo, donde, como vimos, predominó el negro, más económico. Seguimos con el binomio ostentación/austeridad. La tercera serie de importancia es la del brocado (figuras 8 y 9), la tela más cara, donde, como los precios no variaban según el color, tanto el carmesí como el negro son consumidos casi por igual. Aunque en los años centrales de la existencia del príncipe fue preferido el primero y en los finales el segundo; lo que indica que, por entonces, el negro comenzaba a vencer definitivamente al carmesí en la moda cortesana.

#### 4. CONCLUSIÓN

El rojo ha sido el color predilecto de los europeos desde la Antigüedad hasta el siglo XX, cuando acabó por imponerse el azul. La guerra de los colores que comenzó en torno al siglo XII con la irrupción en Francia del azul, que amenazó seriamente la primacía del rojo, tuvo su continuidad en la segunda mitad del XV con la llegada del negro, introducido por Borgoña, color en boga en el siglo XVI impuesto por la corte española. En ambos casos, azul y negro socavaron el imperio del rojo sobre la moda por similares causas a las que éste era el preferido desde tiempos antiguos, su mayor precio, que aportaba prestigio y distinción a quien lo vestía. Las leyes del consumo conspicuo, que hoy día se refugia todavía en ciertos sectores de la alta costura, imponen que un artículo incremente su demanda cuanto mayor sea su precio; pero este coste no puede ser arbitrario, sino que viene determinado a su vez por la mayor calidad del producto. Precio y calidad son los que dan lustre al consumidor más eximio, que así prefiere estos objetos a otros más económicos, al alcance por tanto de demandantes menos excelsos y alcorniados.

El consumo suntuario, con ser la causa de más peso en la elección de los colores de los textiles en las cortes europeas, de las que aquí he ejemplificado la del príncipe Juan, heredero de los Reyes Católicos, no fue la única. Otro factor que condujo a la mayor demanda de unas gamas sobre otras, y que condicionó las modas, fue el valor simbólico a ellas atribuido, tanto en el ámbito relativo a la política, como en la religión y la filosofía; simbolismo que, en buena medida, también estuvo influido por la propia moda.

Además de buscar una explicación política, estética y económica para la elección de los colores de la corte del príncipe de Asturias y Girona, en la que la protagonista fue, sin duda, la reina Isabel, verdadera pergeñadora del ideario político en torno a su hijo, de la estructura de su casa y de su etiqueta cortesana, este trabajo aporta datos sobre el consumo de telas y sus precios, que argumentan cómo el negro se estaba imponiendo ya en la Castilla de finales del siglo XV, en vísperas del matrimonio del heredero con la archiduquesa Margarita de Borgoña, en cuya corte llevaba años como color oficial. Un negro que pasó así, por esta doble herencia familiar, a ser el color propio de la corte de Felipe II.

#### 5. BIBLIOGRAFÍA

- BRUYNE, Edgar de (1987), *La estética de la Edad Media*, Madrid.  
CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1988), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona.  
DIAGO HERNANDO, Máximo (1998), *La industria y el comercio de productos textiles en Europa (siglos XI al XV)*, Madrid.  
FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA MIRALLES, Álvaro (2002), *La Corte de Isabel I. Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*, Madrid.

- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (1993), «El color como atributo simbólico del poder. (Castilla en la baja Edad Media)», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas de los III Coloquios de Iconografía*, VI, 11.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (1994), «Objetivo y símbolos de la legislación suntuaria», Sociedad Española de Estudios Medievales, Asamblea General Ordinaria, Zamora.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (1998), *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana*, (ss. XIII-XV), Jaén.
- GONZÁLEZ ARCE, José Damián (2009), «Trabajar para el príncipe. Los salarios de los servidores de la casa del príncipe de Asturias y Gerona (Juan de Aragón y castilla, 1478-1497)», *Anuario de Estudios Medievales*, 39/2, pp. 777-842.
- GONZÁLEZ MARRERO, María del Carmen (2005): *La Casa de Isabel la Católica. Espacios domésticos y vida cotidiana*, Ávila.
- HEERS, Jacques (1971), «La mode et les marchés des draps de laine: Gênes et la Montagne à la fin du Moyen Âge», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 26, 5.
- LURKER, Manfred (1992), *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (1988), *La industria del vestido en Murcia* (ss. XIII-XV), Murcia.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (1991), «Los gastos suntuarios de la monarquía castellana: aproximación a los aspectos técnicos y económicos a través del ejemplo de Juan I», *La Manufactura urbana i els menestrals* (ss. XII-XVI). IX Jornades d'Estudis Històrics Locals, Palma de Mallorca.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (1994), «La imagen del rey a través de la indumentaria: el ejemplo de Juan I de Castilla», *Bulletin Hispanique*, 96-2.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (2000), *Documentos relativos a los oficios artesanales en la Baja Edad Media*, Murcia.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María (2003), «Indumentaria y sociedad medievales (ss. XIII-XV)», *En la España medieval*, 26.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen (1989), *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Granada.
- MERINDOL, Christian (1987), «Couleur, étoffe et politique a la fin du Moyen Age. Les couleurs du roi et les couleurs d'une corte ducale», *112 Congrès des Sociétés savantes*, Lyon.
- MERINDOL, Christian (1990), «La politique de duc de Lorraine René II (1473-1508), à l'égard de la seconde maison d'Anjou, de la France et de la Bourgogne, d'après le témoignage de l'emblématique et de la thématique», *113 Congrès national des Sociétés savantes*, Paris.
- PASTOUREAU, Michael (1985), *Couleurs, images symboles*, Paris.
- PASTOUREAU, Michael (1986), *Figures et couleurs. Etude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris.
- PASTOUREAU, Michael (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*.
- PORTAL, Frédéric (1989), *El simbolismo de los colores*, Barcelona.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la (1959), «Telas extranjeras en la corte de los Reyes Católicos», *VI Congreso de la Corona de Aragón*, Madrid.
- TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la y Torre, E.A. de la (1955-1956): *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, Madrid.
- WILSKA, Malgorzata (1989), «Du symbole au vêtement. Fonction et signification de la couleur dans la culture courtoise de la Pologne médiévale», *Le vêtement. Histoire, archeologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age*, Cahier du Léopard d'Or, 1, Paris.

6. FIGURAS

Figura 1. Colores más consumidos, en porcentaje

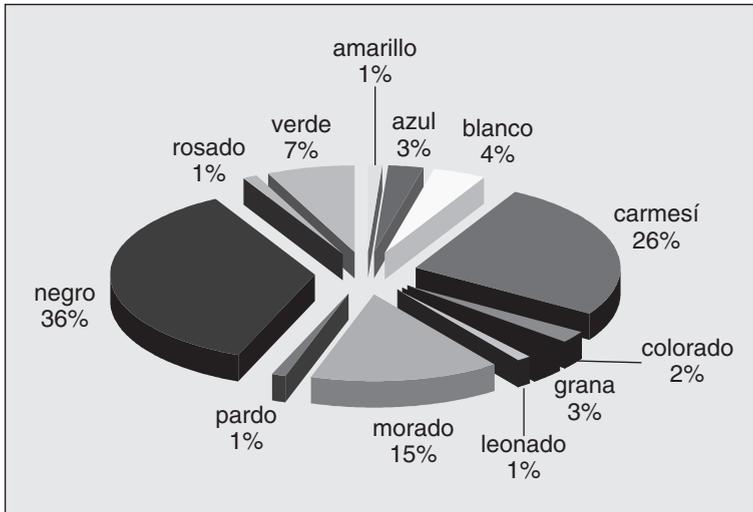


Figura 2. Colores más consumidos, en varas

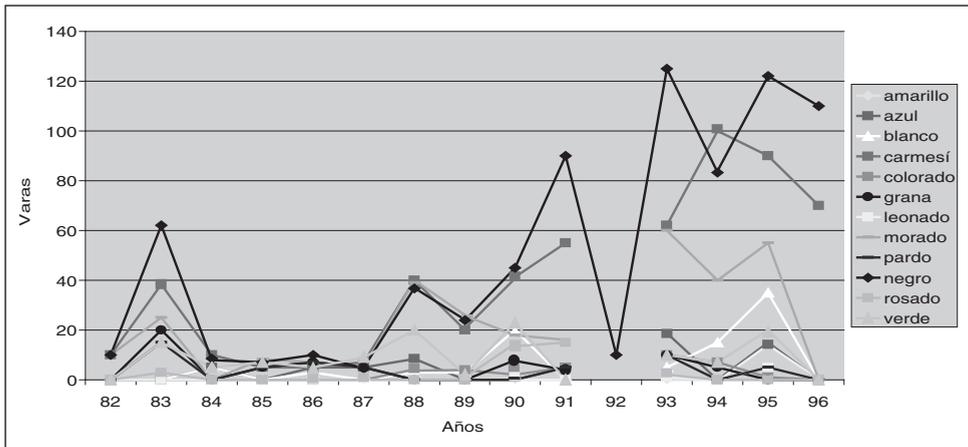


Figura 3. Evolución del consumo de paños de seda entre 1482-1496

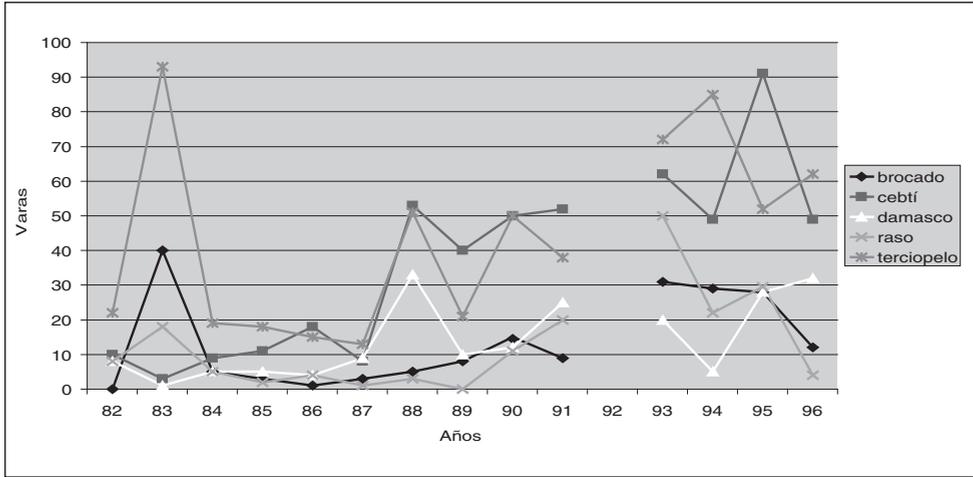


Figura 4. Evolución del precio del terciopelo

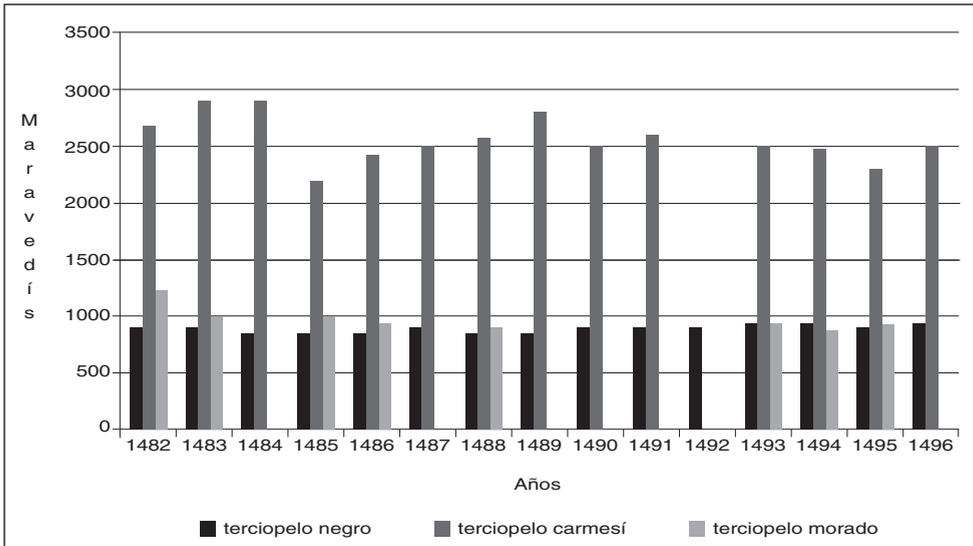


Figura 5. Varas de terciopelo consumidas, por colores y años

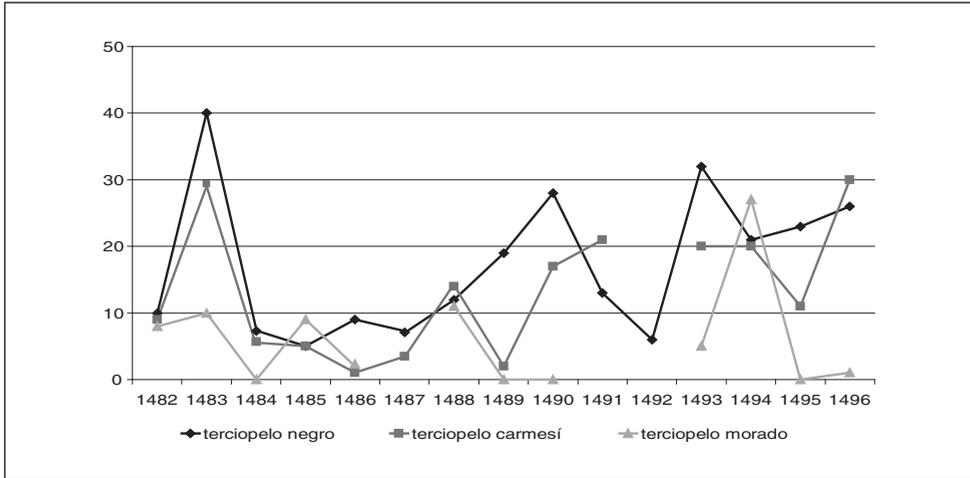


Figura 6. Evolución del precio del cebtí

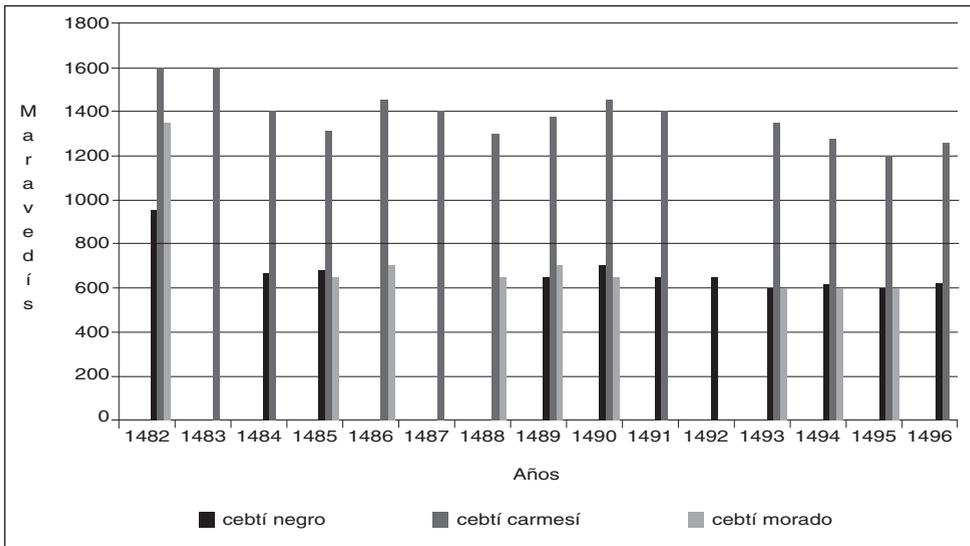


Figura 7. Varas de cebtí consumidas, por colores y años

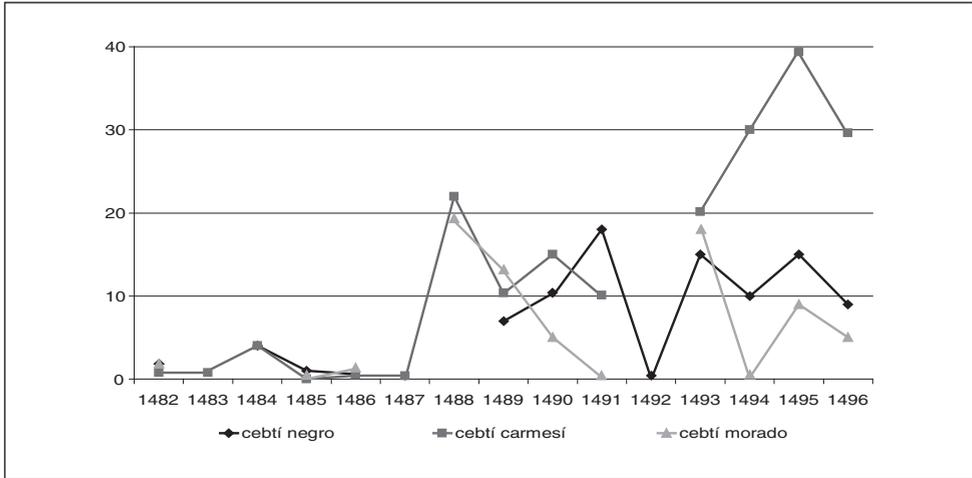


Figura 8. Evolución del precio del brocado raso

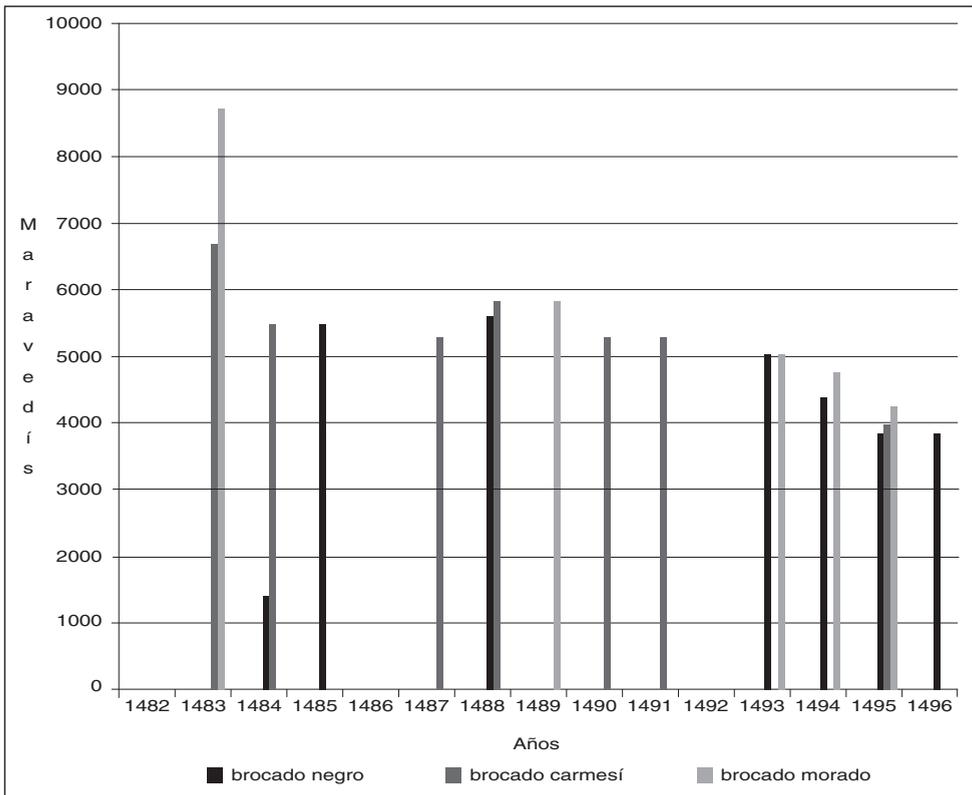


Figura 9. Varas de brocado consumidas, por colores y años

