

---

MERCEDES DE LOS REYES PEÑA (ed.)

*El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*

*Cuadernos de Teatro Clásico*, núms. 13-14, 2000, 360 p.

La mirada *espectacular* al fenómeno teatral y a los mismos textos dramáticos del Siglo de Oro español viene siendo habitual en los últimos años. Desde hace ya algunas décadas los investigadores han ido reivindicando una aproximación cada vez más *teatral* a la literatura dramática. Por ello, aspectos como los lugares de representación, la utilización del espacio escénico, la escenografía, los actores, el modo de representar, el público, etc. son elementos que interesan en gran medida a los estudiosos del teatro áureo, porque son conscientes de que sólo así, conociendo y teniendo en cuenta los diferentes elementos que contribuyen a crear el espectáculo, podremos tener una imagen más adecuada del hecho teatral y una interpretación más certera de nuestros textos clásicos. En esta línea se sitúa el volumen sobre el vestuario dirigido por Mercedes de los Reyes Peña (Universidad de Sevilla). En este volumen doble de los Cuadernos de Teatro Clásico de la Compañía Nacional, se dan cita investigadores que abordan el tema desde diferentes disciplinas y desde diferentes puntos de vista para darnos, de este modo, una visión global de cómo era, qué función tenía y cómo se traduce hoy en escena el vestuario teatral del Siglo de Oro.

Los trabajos se abren con el estudio de Carmen Argente del Castillo (Universidad de Granada) donde se explica cuáles y cómo eran las principales prendas de vestir masculinas y femeninas a fines del siglo XVI y durante el siglo XVII. Para trazar el estudio se basa fundamentalmente en documentos notariales (testamentos y cartas de dote), completados con la iconografía del momento y con una fuente documental excepcional, el libro de sastrería de Martín de Andújar (*Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres*, Madrid, 1640). De esta manera, Carmen Argente proporciona la realidad histórica que sirve de punto de partida para la reconstrucción del vestuario teatral, ofreciendo incluso una serie de patrones sacados del libro de Andújar que permiten su exacta reproducción.

La indumentaria teatral siglodorista se aborda en diversos trabajos encomendados a prestigiosos especialistas, que estudian las principales prácticas escénicas (populista, cortesana y erudita) y los principales géneros dramáticos (comedia, auto sacramental y piezas breves). El primero de esta serie de artículos es el de José María Ruano de la Haza (Universidad de Ottawa) que trata el vestuario de la comedia, entendida como macrogénero, en el teatro de corral. Destaca el lujo de los trajes y joyas exhibidos en escena, pues los representantes españoles vestían para asombrar y admirar a su público. Era un incentivo para atraer a los espectadores al corral, teniendo, además, el vestuario “una carga semántica compleja y esencial para la comprensión del espectáculo teatral” (p. 52). La espectacularidad y el lujo de la indumentaria teatral hacía que no fuera realista, aunque sí convencional para que el público pudiera reconocer la condición social, el lugar de la acción, el tiempo, la procedencia, el tipo de personaje..., llegando a tener en muchas ocasiones un uso simbólico. Y, en algunos casos (santos, dioses paganos, figuras alegóricas...), estaba condicionada por la iconografía de la época, como indican algunas acotaciones donde se lee que se debe representar un determinado personaje “como lo pintan”. Así, se puede comprender la tan citada anacronía vestimentaria del teatro español, pues en muchos casos era intencionada al imitar esos modelos previos. Por último, Ruano de la Haza comenta uno de los temas que más ha atraído a la crítica respecto al vestuario teatral: el disfraz varonil de la mujer y, en menor medida, el femenino del varón.

Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia) estudia la vestimenta en el espectáculo cortesano, una de las prácticas escénicas donde adquiere mayor importancia este signo visual. Las acotaciones en estos textos son parcas, como ocurre por lo general en los textos de este período, y la información se completa con las relaciones de fiestas, los inventarios y los libros de cuentas de Palacio. El *attrezzo* remite sobre todo al mundo pastoril, caballeresco y mitológico, de acuerdo con la temática fundamental de estas piezas. La espectacularidad y lujo, superiores a los del teatro de corral, responden al patronazgo de grandes personalidades, ya que la fiesta teatral servía de instrumento de exhibición de poder. Otro elemento que condiciona esa fastuosidad es el hecho de que muchas de las obras fueran representadas por los mismos cortesanos, a los que el dramaturgo dejaba libertad en la elección de los ropajes. Todo ello contribuye a que se puedan explicar de manera un tanto diferente los anacronismos indumentarios, pues “el afán de lucir todo tipo de adornos y joyas y los imperativos de la moda cortesana debían prevalecer en muchas ocasiones sobre cualquier otro tipo de consideración” (p. 79). En cuanto a la función del atuendo dentro de la pieza, es similar a la del teatro de corral, así como su utilización simbólica.

El vestuario en los autos sacramentales es analizado por Ignacio Arellano (Universidad de Navarra) y ejemplificado en la producción de Calderón de la Barca. Este in-



investigador señala dos usos dramáticos fundamentales en este tipo de pieza religiosa: el uso mimético y el uso simbólico. En el primer caso, la indumentaria remite a una situación, oficio, condición social, actitud vital o procedencia geográfica. En el segundo, trajes y accesorios ilustran sobre el rasgo definidor del personaje o alegoría (caso de las plumas que trae la Vanidad en *La cena del rey Baltasar*, por ejemplo), teniendo un gran protagonismo los cambios de ropas, pues informan del proceso espiritual del personaje.

En las llamadas piezas breves, el vestuario ocupa un lugar relevante en el objetivo risible de esas obras, según Evangelina Rodríguez Cuadros (Universidad de Valencia), quien se encarga de estudiar sus características y funcionalidad. Al igual que en otros géneros dramáticos áureos, las marcas textuales que hacen referencia a este tipo de signo son estrictamente indicativas y no descriptivas, dando lugar a lexicalizaciones reiterativas como *ridículo* o *ridículamente*, *a lo gracioso*, *graciosamente*, etc. Se explota también el uso del disfraz y, a pesar de que las ropas de los personajes del género breve no debieron diferir de las de la comedia, hay elementos que apuntan hacia la extravagancia. En este sentido, la estudiosa se detiene ante los elementos de la sátira femenina, cifrados en signos del vestuario a la moda, y su correlación masculina en el caso del *lindo*. Asimismo, se fija en la indumentaria de raíces ancestrales (bufones y locos carnavalescos), pues, junto con la comentada antes (la irónicamente realista), se construye lo que Rodríguez Cuadros ha llamado “el hato de la risa”. La mecánica constructiva de los signos del vestuario se basa en la selección, iconicidad y folklore grotesco, que, en algunas ocasiones, viene acentuada por la misma morfología corporal del actor, siendo el ejemplo más evidente el caso de Cosme Pérez, el famoso y deforme Juan Rana. El trabajo se acompaña de un útil apéndice donde se reseñan el vestido, los zapatos, el tocado o sombrero, el maquillaje y los accesorios de los principales tipos del teatro breve.

En el teatro de colegio, una de las prácticas escénicas eruditas de mayor importancia en la España barroca, los trajes y sus accesorios cobran, por su riqueza y suntuosidad, un papel relevante en la fiesta dramática, al igual que lo hacían en el teatro de corte. Así lo pone en evidencia el trabajo sobre el vestuario en las representaciones jesuíticas realizado por Jesús Menéndez Peláez (Universidad de Oviedo). Las fuentes utilizadas para llevar a cabo esta investigación son las marcas implícitas y explícitas de los textos dramáticos y las relaciones de las representaciones montadas en los colegios de la Compañía de Jesús, sobre todo aquellas enviadas periódicamente a Roma (*Litterae Quadrimestres*). Estas informaciones ponen de manifiesto la función no sólo dramática, sino también, y sobre todo, propagandística y de ostentación a través de los ropajes y joyas sacados a escena por los niños de las familias pudientes, a la vez que muestran el valor pedagógico de estos accesorios fundamentado en la máxima ignaciana de “predicar a los ojos”.

La composición y el funcionamiento del hato de las compañías de actores profesionales en la España del Siglo de Oro son analizados por Bernardo José García García (Universidad Complutense de Madrid). A través de documentos de algunos archivos históricos peninsulares, sobre todo de inventarios, pone en evidencia el volumen y riqueza del vestuario. Además, muestra cómo éste no era sólo una herramienta de trabajo, sino que era también una parte muy importante del patrimonio de los actores, tal y como indica el hecho de que el hato de los comediantes se aportara de aval en las escrituras notariales. El vestuario más rico se empleaba en las fiestas del Corpus organizadas por los ayuntamientos de las ciudades, quienes solían exigir lujo y estreno en sus contratos con las compañías. Al ser los vestidos y los adornos personales unos de los reclamos para los espectadores, los actores debían de invertir mucho dinero en ellos, a veces más del que disponían, por eso, a medida que se va consolidando la empresa teatral en España, surgen mecanismos compensatorios, como la venta a plazos o de segunda mano, el alquiler de trajes y accesorios, o el préstamo entre actores y compañías.

Los trabajos de Andrés Peláez Martín (Museo Nacional del Teatro) y de Maite Pascual Bonis (Escuela Navarra de Teatro) estudian el vestuario en montajes del siglo XX de obras de nuestros clásicos. Andrés Peláez recoge cincuenta años (1940-1990) de indumentaria teatral en los Teatros Oficiales, sin olvidarse de sus antecedentes (L'Escola d'Art Dramàtic, El Teatro de Arte y "La Barraca"), influidos por los movimientos de vanguardia donde se formaron muchos de los artistas que trabajarían como figurinistas en los años de posguerra. Este influjo contribuyó a dar una imagen actualizada de nuestros clásicos en la década de los cuarenta y cincuenta. Después, en los años que van de 1960 a 1985, y a medida que va transcurriendo el tiempo, los diferentes directores escénicos que pasan por los teatros madrileños cuentan con escenógrafos y figurinistas que van abriendo los espectáculos de obras del Siglo de Oro a las nuevas experimentaciones artísticas europeas, a la vez que se va concediendo más importancia a la labor de estos creadores como coautores de la representación. Y así llegamos a la última etapa analizada, la protagonizada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-1990), donde el papel del creador especialista en el vestuario ha alcanzado cotas muy altas dentro del espectáculo.

Maite Pascual analiza la función de la indumentaria en dos recientes montajes (*El caballero de Olmedo*, de Francisco A. de Monteser, y *Las gracias mohosas*, de Feliciano Enríquez de Guzmán), en los que la comicidad es el eje central de la pieza. Esta investigadora pone de manifiesto cómo la risa se consigue no sólo con el texto sino también con otras marcas visuales, adquiriendo en este sentido el vestuario una capital importancia, pues condiciona desde la recepción del texto, transmitiéndoles a los espectadores una determinada visión de los personajes, hasta los mismos movimientos de los actores.

El volumen se cierra con un magnífico glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado, realizado por Abraham Madroñal (Instituto de Lexicografía de la Real Academia Española-Universidad de las Islas Baleares). Este glosario va a ser, a partir de ahora, un instrumento de referencia para los investigadores del teatro áureo, pues no siempre es fácil de rastrear este tipo de vocablos y desentrañar su significado. Para su elaboración, Madroñal ha revisado minuciosamente una amplia lista de diccionarios y de estudios referentes al tema, aportando en cada entrada autoridades documentales y, en el caso de que exista, bibliografía adecuada.

Complemento de los diversos trabajos que componen el libro son una serie de láminas, situadas en las páginas finales, que sirven para ilustrar las informaciones textuales y que son el broche de un cuidado volumen bien pergeñado por la directora del mismo. Este conjunto de estudios es, en definitiva, un valioso aporte al conocimiento de nuestro teatro áureo, pues, desde diferentes disciplinas se aborda el tema del vestuario, que, como todo signo visual, es un tema resbaladizo para el investigador que se dedica a una época y a una realidad (la española) caracterizada por la escasez de documentación descriptiva y, sobre todo, iconográfica. El tema tratado es de una gran oportunidad, pues viene a cubrir, de manera global, un aspecto de la práctica escénica que necesitaba de ello y nos abre a investigaciones y a estudios más particulares que nos ayudarán a ir perfilando cada vez más el hecho teatral. Además, gracias al afán de aunar el mundo de la investigación con el de la práctica teatral, se ofrece una enriquecedora visión complementaria, ya que un mejor conocimiento del teatro áureo repercute en la interpretación de los textos a la hora de su puesta en escena y un conocimiento de la práctica escénica ayuda a leer de manera más completa e inteligente los textos clásicos. Afirmación esta particularmente válida para el vestuario del teatro clásico, pues, como ha escrito Díez Borque, “el traje en el teatro del Siglo de Oro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje” (“Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español”, en A. Sánchez Romeralo, ed., *Lope de Vega: el teatro*, Madrid, Taurus, 1989, p. 266). Y esa importancia del vestuario queda subrayada por todos los trabajos que conforman este libro.

VALLE OJEDA CALVO