

Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro

Teresa Ferrer Valls
Universitat de València

En *El arte Nuevo de hacer comedias* (1609) Lope de Vega, al tratar de la puesta en escena de la comedia nueva, se refería al “aparato”, es decir a la parte de los decorados y escenografía, como una parcela que competía al “autor”, esto es al director de la compañía, apuntando tan sólo, en el apartado de vestuario, los frecuentes anacronismos e infidelidades en que incurrían los actores en la exhibición de los trajes:

es de las cosas bárbaras que tiene
la comedia presente recibidas:
sacar un turco un cuello de cristiano
y calzas atacadas un romano¹.

La división del trabajo, en lo que atañía al tratamiento del texto teatral, hacía recaer así la elaboración espectacular del mismo sobre la competencia y posibilidades materiales del director y de la compañía que lo representaban. Hay que recordar, por otro lado, que ese texto, una vez fuerade las manos del poeta dramático, pasaba a pertenecer a todos los efectos al director que lo compraba, de primera o de segunda mano, y que si podía alargarlo, abreviarlo, eliminar o añadir personajes, según la costumbre de la época, con mucha más razón podía resolver, según su gusto o sus conveniencias, su plasmación en forma de espectáculo visual. No sólo la incultura, la “barbarie” de la que hace mención Lope, y atestiguan los comentarios irónicos de otros autores como Cervantes, justificaba los anacronismos de vestuario, sino también la falta, muchas veces, de medios económicos de las compañías que representaban, tanto en los teatros públicos de las grandes ciudades como en las ciudades y los pueblos más pequeños, que formaban parte de las rutas habituales de los comediantes en la época. De todos modos la falta de medios no era una

¹ Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 161.

situación generalizada. A pesar de los avatares a los que estaba sometida la profesión de actor, algunos actores de éxito y directores, sobre todo los pocos que obtenían del Consejo de Su Majestad la codiciada licencia para representar —oficializados como autores “de título”—, podían llegar a reunir importantes “hatos” de vestuario, el bien máspreciado de un actor en la época. Y sabemos de algunos directores de gran relevancia, como es el caso de Gaspar de Porres que, una vez retirados de la actividad profesional, permanecieron todavía vinculados a la empresa teatral, ejerciendo diversas actividades, entre ellas la de alquilar sus nutridos hatos a otros directores².

La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo “de camino”, “de noche”, o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (“viejo”, “galán”, “dama”, “criado”, “villano”, etc.).

Si del terreno del teatro público nos trasladamos al de la fiesta palaciega, hallaremos que las comedias representadas en el marco de un acontecimiento festivo suelen ser también, aunque por diferentes razones, bastante más parcas en los detalles que se refieren a vestuario de lo que cabría esperar, dado que el aspecto visual de la representación es, como es sabido, un elemento de gran elaboración en el espectáculo cortesano. Antonio Hurtado de Mendoza, al hacer la relación de los festejos, celebrados en 1622 en Aranjuez para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, en cuyo marco se representó *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, señalaba la diferencia entre el teatro de corral y el espectáculo de producción cortesana, haciendo hincapié precisamente en el aspecto visual de la representación:

Ya advertí al principio que esto que estrañara el pueblo por comedia, y se llama en palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas, que es una

² Véase John J. Allen, “El autor de comedias: Gaspar de Porres” en J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 174-80, en donde reproduce con algunas modificaciones un artículo anterior, publicado bajo el título “Gaspar de Porres,

fábula unida; ésta se fabrica de variedad desatada en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye³.

A pesar de la importancia que en la representación cortesana se concede a todos aquellos aspectos que contribuyen a crear un espectáculo de gran impacto visual, los textos teatrales de la época no ofrecen, por regla general, detalladas y exhaustivas acotaciones de vestuario, cuando es evidente que el vestuario, junto a los decorados y la elaboración de una compleja maquinaria escénica, son los puntales básicos sobre los que se asienta el edificio del espectáculo cortesano. Basta echar un rápido vistazo a algunas de las obras de producción cortesana del período para darse cuenta de que, a pesar de que podamos encontrar en su conjunto un mayor número de indicaciones de vestuario de lo que es habitual en las piezas escritas para los corrales, lo que predomina en los textos vinculados a una circunstancia de representación cortesana, es un tipo de acotación esquemática y muy sencilla, o una sobria mención recordatoria del papel que cumple el personaje que entra en escena (villano, ninfa, príncipe, salvaje...). En *La fábula de Perseo*, obra de Lope de Vega representada en circunstancias cortesanas, probablemente en 1613, aunque encontramos algunas acotaciones de vestuario, éstas son sorprendentemente tan poco detalladas como las que podríamos encontrar en los textos dramáticos escritos para los corrales: sabemos que Perseo sale “de caza” y Diana “de cazadora” o que Fineo va “mal armado”⁴. Otro tanto ocurre con *El premio de la hermosura*, representada en 1614, en donde tan sólo una acotación precisa con mayor esmero el vestuario de “la mágica Cirsea, vestida de velos de plata negros, con una vara de plata”⁵. En *El amor enamorado*, la última, o una de las últimas obras que Lope debió de escribir para palacio, encontramos el mismo sistema de acotación escueta y sencilla en que se nos indica que los pastores han de vestir “de fiesta”,

autor de comedias” en M. Diago y T. Ferrer, *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 337-48.

³ Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras líricas y cómicas*, Francisco Medel del Castillo, 1728, pp. 157-58. Normalizo la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas y minúsculas.

⁴ Sobre todas las obras de Lope que voy a mencionar he tratado en mi libro *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books-IVEI, 1991, cap. IV, pp. 143-96, esp. pp. 159 y 185 y en el artículo “*El vellocino de oro y El amor enamorado* [en la producción dramática cortesana de Lope de Vega]”, en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63, esp. p. 59. Para las citas de acotaciones de *La fábula de Perseo*, véase *Obras de Lope de Vega*, XIV, Madrid, Atlas (BAE t. CXC), 1966, pp. 20, 21, 48.

⁵ *Obras de Lope de Vega*, XXIX, Madrid, Atlas (BAE t. CCXXXIV), 1965, p. 385.

o Alcino de “labrador, galán”, o que el papel de Cupido lo ha de representar una mujer “en hábito corto y bizarro”⁶.

Mención aparte merece *Adonis y Venus*, por ser la pieza cortesana más antigua que hoy conservamos de Lope, y porque ofrece indicaciones bastante detalladas de vestuario. Así una acotación exige que salga “Atalanta, ninfa, con un tocado de muchos velos pendientes con plumas y el vestido a la traza antigua, con calzadillos o coturnos encintados, y un dardo en la mano”, y otra precisa que Adonis debe de entrar en el escenario “con un venablo, montera, y vestido antiguo verde, medias blancas y calzadillos dorados con cintas”, mientras una tercera nos hace saber que la furia Tesifonte debe salir “vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro, y argenterías, el tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro”. Sin embargo, incluso en piezas como ésta que incluyen acotaciones de vestuario más precisas, éstas no son sistemáticas y referidas a todos y cada uno de los personajes, sino que, junto a las más elaboradas, encontramos otras más codificadas y simples del tipo “Menandro y Timbreo, pastores”, o parciales (“Cupido, con arco y venda”), cuando no la mera enunciación del papel del personaje que sale a escena⁷. Otra obra de Lope de Vega, *El vellocino de oro*, representada en 1622, en idénticas circunstancias cortesanas, ofrece una muestra más relevante de acotaciones de vestuario, como las que indican que la Fama debe aparecer “con tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata, bordado de ojos y lenguas, preso en los hombros”, la Envidia con un “tocado de palmas de oro enlazadas y un manto de plata en los hombros, bordado de palmas”, la Poesía “vestida de dama con laurel en mano y cabeza”, Marte “armad, con plumas, lanza y rodela”, Medea y Fenisa “con sombreros y capotillos de camino”, y las Ninfas “coronadas de corales y perlas, con velos de plata sobre vestidos azules y ramos de

⁶ *Obras de Lope de Vega*, XIV, op. cit., pp. 259, 241, 250.

⁷ Las citas de *Adonis y Venus* proceden de la edición, al cuidado de Jesús Gómez y Paloma Cuenca de Lope de Vega, *Comedias*, IX, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, pp. 287, 302, 334, 287, 296. Esta edición incluye acotaciones omitidas o resumidas en la edición académica (*Obras de Lope de Vega*, XIV) que afectan al vestuario y en general a la puesta en escena. No descarto que esto se pueda hacer extensible a otras de las obras cortesanas de Lope publicadas por la Academia: véase el art. de los mismos editores “La nueva edición de las comedias de Lope en la Biblioteca Castro, *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 271-88. El enriquecimiento de algunas obras con la incorporación de algunas acotaciones de vestuario, pueden ayudar a definir mejor este aspecto de la puesta en escena y su evolución, aunque no creo que invaliden la tendencia general, que se observa incluso en *Adonis y Venus*. Urge, para un estudio del sistema de acotaciones en el teatro de Lope de Vega, contar con buenas ediciones de conjunto de su obra. En este sentido es encomiable, dentro de su finalidad, la labor editorial emprendida por la Fundación José Antonio de Castro y, con unos

coral y perlas en las manos”, mientras para el personaje de Helenia se precisa que ha de vestir “en hábito de serrana, con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manto”. Otra acotación exige vestuario de torneo: “Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, coseletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas”. A pesar del mayor esmero manifiesto en todas estas acotaciones otras, sin embargo, son menos explícitas y remiten, como es habitual, a un registro más codificado: así Fineo “en hábito de caza, con un un venablo”, “Medea en hábito de caza con arco y flechas”, Frixo “en traje de pastor”, y, en otro momento, y para un grupo nutrido de personajes, la acotación tan sólo indica que deben lucir “galas de palacio”⁸.

En *El caballero del Sol*, una obra de Luis Vélez de Guevara representada también en circunstancias de fasto cortesano en 1617, encontramos un número relevante de acotaciones explícitas de vestuario, aunque también adolecen de la habitual falta de la elaboración: así se indica que Artenio va “de inglés” o los Príncipes “de marineros, bizarramente vestidos”, o Don Roque, hidalgo cómico “de camino, a lo gracioso y el postillón también, a lo vejete”, o se hace referencia en un par de acotaciones a la aparición de varios personajes “en cuerpo”, es decir, como explica el *Diccionario de Autoridades*, “con la vestidura precisa que ciñe el cuerpo, esto es, sin capa, manto u otras ropas de mayor adorno”. De forma más precisa se caracteriza a Merlín “muchacho gracioso, de camino, con sus botas muy grandes de boca y espuelas”. En varias ocasiones se hace alusión en la acotaciones tan sólo a elementos parciales de vestuario, cuando estos son operativos de cara al argumento: sombreros, capas y gorros que deben llevar algunos personajes por el valor simbólico que poseen en tanto en cuanto sus portadores pueden permanecer cubiertos en presencia de personajes de rango real⁹.

En este sentido llama la atención el hecho de que en muchas ocasiones, en los textos cortesanos, aunque las acotaciones no se detengan en la descripción del vestuario específico de un personaje, sí exijan un determinado elemento de *atrezzo* que complementa su caracterización, bien porque resulta funcional de cara a la acción, bien porque sintetiza de manera emblemática lo que el personaje representa. Se trata de elementos de *atrezzo* que,

objetivos más amplios y ambiciosos, la del grupo PROLOPE, dirigido por el Dr. Alberto Blecua en la Universitat Autònoma de Barcelona.

⁸ *Obras de Lope de Vega, XIV*, op. cit., pp. 103, 104, 105, 110, 131, 108, 121, 130, 111, 111, 114, 117.

⁹ Sevilla, Francisco de Leefdael, s.a. pp. 1, 2, 7, 8, 12, 18, 22, 23.

dada la temática que suelen tener la mayor parte de estas obras, aparecen fundamentalmente vinculados al mundo pastoril (arcos, flechas, venablos, coronas de flores y guirnaldas...) o caballeresco (espadas, mazas, banderas, petos, celadas, rodela...). Así el arco y flechas que debe llevar Cupido en *El premio de la hermosura*, y el “arco y venda” que debe lucir en *Adonis y Venus*, o la espada y el escudo que se exigen respectivamente a Mercurio y a Palas en *La fábula de Perseo*, y la tinta y la pluma que debe llevar Virgilio en la misma obra, o la lanza y rodela que se exigen a Marte en *El vellocino de oro* o las flores que deben coronar a las ninfas Dafne y Sirena en *El amor enamorado*, o “la guirnalda de flores” que debe coronar a Atalanta en *Adonis y Venus*, o el venablo que se exige a Diana “con un perro al lado como la pintan” en *El amor enamorado*¹⁰. En el mismo sentido llama la atención que cuando nos hallamos con acotaciones de vestuario más elaboradas, estas consistan la mayor parte de las veces, no en descripciones completas del vestuario de los personajes, sino en breves apuntes sobre adornos de vestuario que pueden tener un valor simbólico y emblemático o entroncan con toda una tradición clásica de representación iconográfica de determinados personajes: así en *El vellocino de oro*, aunque no se describan trajes completos se exige, que el manto de la Fama lleve bordados ojos y lenguas y el de la Envidia palmas, o que los vestidos de las ninfas del mar sean azules y sus adornos de perlas y corales o, en *El amor enamorado*, se advierte que Diana al hacer su aparición sobre un carro: “lleva una media luna en el tocado”¹¹. Los libros de emblemas debieron ser también una buena fuente de inspiración para ciertos adornos del vestuario, tocado y *atrezzo* de muchos de los personajes alegóricos de estas piezas de representación cortesana. Da la impresión, en algunos casos, de que el dramaturgo, desea, sin intervenir en el diseño global, hacer hincapié en estos detalles parciales de vestuario, a sabiendas de la fuerte carga significativa que estas síntesis visuales poseen para su auditorio.

A pesar de que una buena parte de las obras de Calderón fuese pensada para ser estrenada en el marco de una fiesta cortesana, encontramos en general acotaciones de vestuario que, salvo excepciones, se muestran poco elaboradas. La mayor parte son acotaciones indicativas del papel que representan los personajes. En *Los tres afectos de*

¹⁰ *Obras de Lope de Vega*, XXIX, op. cit., pp. 375, 27, 33 para las citas de *El premio de la hermosura* y *La fábula de Perseo*; *Obras de Lope de Vega*, XIV, op. cit., pp. 110, 259 y 254 para las de *El vellocino de oro* y *El amor enamorado* y para las de *Adonis y Venus*, *Comedias*, IX, op. cit., pp. 296, 310.

¹¹ *Obras de Lope de Vega*, XIV, pp. 103, 104, 108, 270.

Amor, una acotación indica que Cloris, Laura y Nise, deben salir “vestidas de monte” o Libio “vestido de villano”; en *El golfo de las sirenas* se acota que Escila va “vestida de cazadora” y Caribdis “de sirena”, y en *El laurel de Apolo* que Bato va “vestido de pastor” y Apolo “de cazador”. Aunque alguna acotación manifieste en esta última obra mayor elaboración, como la que exige: “Salen seis ninfas vestidas de escamas y tocadas de corales y perlas”. En el teatro de Calderón abunda, como es sabido el personaje disfrazado de salvaje. Casi siempre las acotaciones son escuetas al indicar “vestido de pieles” como en *Los tres mayores prodigios*, aunque esta misma obra nos ofrece una acotación en la que se exige “sale un salvaje, vestido de hiedra con su maza”. En ocasiones las acotaciones se conforman con exigir bizarría en los trajes: en *Eco y Narciso*, Silvio sale “de pastor de gala”; en *Ni amor se libra de amor* Cupido debe salir “en traje de gala, sin arco”; y en *El laurel de Apolo* una acotación indica que Silvio y Céfalo salen como “pastores galanes” y Dafne “en traje de ninfa bizarra”. Como ocurre en las obras de otros autores, en ocasiones las acotaciones manifiestan más preocupación por destacar los elementos parciales del vestuario o los de *atrezzo* que tienen función emblemática, que el conjunto del vestuario mismo. Así lo manifiesta alguna de las acotaciones de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, como aquella que ordena que aparezca “Mercurio con alas en el sombrero y en los pies y el caduceo en la mano, y Palas armada con un asta en la mano, y embrazado un escudo en que ha de estar un espejo”, o la que indica que Medusa salga “vestida de pieles y la cabeza llena de culebras”. En *Celos aun del aire matan* la acotación inicial exige el venablo característico de Diana, que tiene no sólo un valor emblemático, sino funcional de cara a la acción que sigue, y, al comienzo de la jornada tercera, después de finalizada la segunda con el incendio del templo de Diana, una acotación indica que Megera, Tesífone y Alecto deben aparecer a los pies de Diana, vestidas de velillo negro, “el de Diana con estrellas de oro y el de las tres con algunas llamas de oro”. El simbolismo de los colores, marca la exigencia en alguna otra acotación, como cuando se ordena en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* que las Nereidas vayan “vestidas de azul y oro”¹².

¹² Para no multiplicar notas cito por una única edición, la de A. Valbuena Briones, *Obras completas, I, Dramas*, Madrid, Aguilar, 1969 pp. 1184, 1190, 1724, 1747, 1749, 1578, 1556, 1906, 1954, 1741, 1646, 1671, 1786 y 1803, 1675. Dado el elevado número de piezas cortesanas de Calderón no trato de ser exhaustiva en las citas, sino que ofrezco un muestreo.

Esa insuficiencia o falta de elaboración en las acotaciones de vestuario, que resulta sorprendente en vista de la importancia que este aspecto adquiere en la representación cortesana, se comprende mejor si se tienen en cuenta las peculiares circunstancias en que se produce el fasto cortesano, en cuyo marco se encuadra la comedia. Hay que pensar que bastantes de estas representaciones surgen bajo el patronazgo de grandes personajes de la corte: validos o nobles del entorno del monarca, que utilizan la fiesta como instrumento de exhibición de poder, o para agasajar al monarca en función de los propios intereses, bien para consolidar una situación adquirida en la corte, bien para intentar recuperarla. Baste recordar las fiestas organizadas por el duque de Lerma para Felipe III, o por el Conde-Duque Olivares para Felipe IV. Los grandes dispendios por parte de algunos nobles en todo aquello que contribuyese a engrandecer el aspecto material de la fiesta, como el vestuario, la maquinaria escénica, o los decorados, podían resultar una buena inversión de cara a la propia promoción. En este sentido no sorprende que el organizador de la fiesta desee estar atento a todos los detalles de su ejecución, y entre ellos a la selección de tejidos o a la ejecución del vestuario, tal y como está atestiguado en el caso del Príncipe de Astillano que, siendo Alcaide del Retiro, sufragó personalmente los gastos de la representación en 1672 de la obra de Calderón *Fieras afemina amor*, según documentan con exactitud los Libros de Cuentas de Palacio a los que luego me referiré¹³.

Por otro lado algunas de estas obras, sobre todo durante el reinado de Felipe III y en los primeros años del de Felipe IV, fueron representadas por los propios cortesanos, e incluso contaron con la eventual participación de miembros de la familia real. En este contexto la fiesta en su conjunto, y la representación en particular, adquirirían, dentro de su concepción selectiva, un carácter participativo, y en estos casos concretos, con mucho mayor motivo, la elección del vestuario y los adornos debía de formar parte del entretenimiento cortesano, al mismo tiempo que adquiriría simbólicamente una importancia de primer orden dentro del juego de fuerzas que se desplegaba en la corte. Un caso significativo de la libertad de elección que el dramaturgo solía dejar en cuestiones de vestuario a los organizadores de los festejos y, eventualmente, actores aficionados, lo ofrece Antonio Hurtado de Mendoza en su comedia *Querer por solo querer*, estrenada por

¹³ Sobre el contexto político en que surge la representación véase el art. de Alicia López de José que menciono más adelante en la n.22.

meninas de la reina en Aranjuez para celebrar su cumpleaños en 1622, y cuyas acotaciones nos hacen saber que Felisbravo, al comienzo de la comedia, debe salir “vestido de persa, o como quisiere”, y más tarde la princesa Zelidaura “en el traje que quisiere, trayendo muchas plumas en el tocado (...) y el príncipe Claridoro en el traje que gustare”, mientras Felisbravo, el General y Rifaloro intervendrán después “de españoles, o del hábito de su gusto” y, cuando aparezca de nuevo Claridoro, “con lucido acompañamiento y muy bizarro”, la acotación apuntará tímidamente: “si quisieren podrán armarse, o dejarlo para el tercer acto”¹⁴. Otras acotaciones se limitan, como es habitual, a menciones generales: “de cazadora con arco”, “lo mas bizarramente vestidas que pudieren”, “de hombre”, “de villana”, “de villano”, “armados”, y tan sólo en alguna rara ocasión se alude a algún detalle parcial, como cuando se exige que Zelidaura y Roselinda entren en escena “de villanas o pastoras, embozados los rostros con tocas de plata”¹⁵.

Para reconstruir la historia del vestuario teatral sería deseable poder recurrir, como se ha hecho para reconstruir la historia de la moda, a testimonios pictóricos, ilustraciones, grabados... que reproduzcan escenas o figurines teatrales de la época¹⁶. Pero tanto en este aspecto, como en de los decorados y la escenografía, carecemos en España de una documentación visual abundante que facilite el trabajo de reconstrucción de esta parcela de nuestro teatro clásico, y hay que acudir a otro tipo de testimonios que, en lo que se refiere al teatro cortesano, pueden ser de gran ayuda. No hay que descartar, por otro lado, testimonios visuales que pueden indirectamente ayudar en esta tarea: los libros de emblemas, por su tratamiento figurado de personajes alegóricos, la pintura de contenido

¹⁴ *Obras líricas y cómicas*, op. cit., pp. 182, 187, 191, 225.

¹⁵ *idem*, pp. 195, 225, 234, 240, 249, 252, 213.

¹⁶ Véanse, por ejemplo, Max von Boehn, *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*, tomo II (Siglo XVI) y tomo III (Siglo XVII), edición adaptada del alemán y aumentada, con un estudio preliminar del Marqués de Lozoya, Barcelona, Salvat editores, 1928; José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, 3ª ed. (1ª ed. 1946); Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, C.S.I.C., 1962 y “La moda en la España de Felipe II”, *Catálogo de la exposición Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II (1990)*, Madrid, Museo del Prado, 1990, pp. 66-11; Maria Grazia Profeti, “Storia di O. Sistema della moda e scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo de Oro”, en el libro de la misma autora *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 1993, pp. 27-53 (que reproduce un art. publicado en 1987); James Laver, *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid, Cátedra, 1988, (incluye un apéndice bibliográfico sobre indumentaria y tejidos, pp. 55-59), y del mismo autor su libro, más centrado en el tema que nos ocupa, *Costume in the theatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1967, 2ª ed. (1ª ed. 1965), con un recorrido panorámico desde el teatro griego y romano, pasando por el teatro medieval y renacentista hasta el siglo XX. Se centra fundamentalmente en la tradición anglosajona y, a pesar de su interés, presta escasa atención al teatro español.

mitológico... Pero hay otras fuentes documentales que pueden aportar de manera más directa noticia sobre vestuario teatral. A veces los inventarios de bienes pueden deparar alguna sorpresa. Es el caso del inventario de los bienes de la princesa Juana, hermana de Felipe II, realizado después de su muerte, en 1573, en el que se da cuenta de algunos elementos de vestuario utilizados en máscaras y representaciones, y su valor en reales:

Quarenta y siete máscaras de diferentes rostros, y algunas dellas son medias; tasadas en	3.400
Unas calzas de terciopelo amarillo con tafetanes de raso y medias de seda de aguja, y un jubón de tafetán amarillo y zapatos de terciopelo amarillo, que quedó de una farsa; tasado todo en	4.500
Unos zaragüelles de tafetán amarillo sencillo, que fueron de la dicha farsa; tasados en	204
Un sayo de bobo de paño pardo gironado con pestañas de paño amarillo tasado en	200
Dos pares de zaragüelles de paño blanco, los unos con unas listas de paño colorado y pardo para la dicha farsa; tasados en	136
Unas calzas y jubón de paño colorado, de muchacho para cosas de farsa; tasados en	68
Dos sayuelos con sus mangas, el uno de paño verde y el otro de paño azul; tasados en	204
Dos pares de zaragüelles de tafetán encarnado con ribetes de tafetán amarillo y blanco; tasados en	500
Quatro chaquetillas y tres pares de calzas de lienzo pintado para cosas de farsa; tasadas en.....	204
Tres caperuzas de paño pardo para bobos, tasadas en	34
Una ropa de tafetán azul pintada de oro, con unas fojas de telilla falsas, que fue de una figura de farsa; tasada en	750
Una ropilla de dicho tafetán de un figura que fue pez; tasada en.....	204
Un tocado de toquilla amarilla vizcaina; tasado en.....	68

Tres barbas y tres calabazas y una bolsa de pastor y dos cuchillos, tasadas en..... 136

Tres ropas largas de tafetán amarillo entredoble, cada una con dos pares de mangas, y tres sombreros forrados en el dicho tafetán, con plumas blancas, azules y amarillas; tasadas en 1.875¹⁷.

Este inventario resulta de gran interés por la fecha temprana en que documenta la representación de piezas dramáticas por parte de damas de la corte, y la relación con el mundo pastoril de algunos de los elementos de atuendo descritos. De la afición de la princesa Juana por la participación en espectáculos teatrales tenemos también noticia por la relación de las máscaras celebradas en 1564 en el Alcazar de Madrid, en las que compitieron en la ejecución de las invenciones dos cuadrillas de damas, una encabezada por la princesa, y otra por la reina Isabel de Valois. Aunque esta relación no ofrezca demasiados detalles en lo que se refiere al vestuario, algunas de las invenciones aparecen relacionadas con los temas caballerescos (así el del encantamiento de Niquea, retomado años después por Villamediana), y los temas pastoriles y mitológicos: damas disfrazadas de salvajes, y de caballeros, bien “armadas con armas del Rrey, mui ricas y con mui hermosas plumas en las celadas”, o bien “armadas a lo rromano”, ninfas, sátiros, serranas “a uso de aldea, con muchas manillas de plata y sargas de corales a las gargantas, con sus patenas grandes y capillos, como labradoras”, y dioses, como Diana, que iba tocada “con una corona de gran valor hecha de perlas del gordor de abellanas”, y en medio de la corona, simbólicamente exhibía una media luna de plata”¹⁸.

Una fuente de mayor importancia para la reconstrucción del vestuario teatral cortesano la constituyen los libros de cuentas de Palacio, que aportan interesantes noticias, como las recogidas en la colección de Fuentes para la Historia del Teatro en España, que han permitido arrojar luz sobre los materiales utilizados para la confección de vestuario en representaciones de obras de Calderón realizadas en el Salón del Buen Retiro en diferentes

¹⁷ Cristóbal Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1914, pp. 377-78.

¹⁸ Pude verse la edición comentada de esta relación en mi libro *La práctica escénica cortesana*, op. cit., pp.35-47.

fechas y conmemoraciones festivas¹⁹. Con excepción de *Fieras afemina amor*, representada probablemente el 29 de enero de 1672, como apuntan Greer y Varey, y *Hado y divisa de Leonida y Marfisa*, representada los días 3, 4 y 5 de marzo de 1680, se trata de nuevas producciones de obras de Calderón estrenadas con anterioridad en diversas circunstancias. Los Libros dan noticia de la representación de *Amado y aborrecido*, el 18 de enero de 1676, que incluye los gastos de vestuario de la máscara que la acompañó, *Siquis y Cupido* (impresa con el título *Ni amor se libra de amor*), el 3 de diciembre de 1679, la de *Faetón* (impresa con el título *El Faetonte*), el 22 de diciembre de 1679, y *La púrpura de la rosa*, representada el 18 de enero de 1680. Las partidas suelen distinguir entre “vestuarios en dinero”, es decir, pagos de dinero dado a los actores “para vestirse”, y “vestuarios en vestidos”, es decir pagos por telas y confección de determinados vestidos a mercaderes y sastres. Como se ve los libros de cuentas aportan noticias sobre producciones de fechas muy tardías dentro del período que nos ocupa, pues no es hasta 1675 cuando los archivos de palacio comienzan a incluir detalle de los gastos efectuados en comedias de producción cortesana, y sólo se da cuenta mas pormenorizada en el caso de determinadas producciones, como las mencionadas²⁰.

Lo habitual es que los libros de cuentas, dada su función, ofrezcan noticia de los materiales empleados y del gasto de la confección, pero no se describan los trajes completos: se mencionan gran variedad de tejidos en diferentes gamas de colores y procedencias (sedas, tafetanes, rasos, brocados, encajes, también pieles como el armiño para mantos, y tejidos para forros, como el fustán y la holandilla, etc.). En ocasiones se relaciona el tejido descrito con un determinado papel o actor que lo representó: así por ejemplo cuando se da cuenta del precio de “16 baras de media tela encarnada y plata de Sevilla para el papel de Cupido que hizo Manuela de Escamilla” (...), y de “otras 16 baras de tela amusca y plata de Sevilla para María de los Santos que hizo la Sombra” en la representación de *Siquis y Cupido*, o del “manto de humo para cubrir el rostro a Climene”

¹⁹ Norman D. Shergold y John E. Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books-Colección Fuentes para la Historia del Teatro en España, I, 1982, esp. pp. 66, 69-70, 80-81, 92-93, 99, 104-106, 108-110, 164 y 198, y Margaret Rich Greer y John E. Varey, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books-Colección Fuentes para la Historia del Teatro en España, XXIX, 1997, esp. pp., 93 y 100-28.

²⁰ Véase, para un resumen de las circunstancias en que se producen estas obras y algunas consideraciones sobre los libros de cuentas, N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 336-49.

en la representación de *Faetón*, o del dinero entregado a “Manuel Angel, que hizo el Desengaño, para un vestido de pieles” en *La púrpura de la rosa*, o de los varios pagos para vestidos de varios personajes para la representación de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*: “18 baras de raso berde, nácar y blanco para un bestido a Francisco García que hizo [a] Argante”, “16 baras de tela nacar plata de Sevilla para Maria de Cisneros que hizo la Fama”, “12 baras de raso nacar y blanco de flores de Genova para Francisca Monroy que hizo el clavel en la loa” y “12 baras de raso celeste y blanco de flores de Jinebra para Teresa de Robles que hizo la Açuzena en la loa”²¹.

Pero la descripción aislada y detallada de los vestidos confeccionados para cada papel suele estar ausente de este tipo de registros de gastos. Por ello resulta excepcional la relación, si no exhaustiva, bastante más detallada de lo habitual, que incluyen las cuentas de la representación en 1672 de *Fieras afemina amor*, o las de la obra de Juan Bautista Diamante *Lides de amor y desdén*, representada el 1 de marzo de 1672, ambas publicadas y analizadas, en cuanto a su puesta en escena y vestuario, por Greer y Varey²².

Otra fuente, todavía insuficientemente explotada en lo que se refiere a su interés para la reconstrucción del vestuario teatral cortesano, la constituyen las relaciones de fiestas y representaciones palaciegas, que pueden ofrecer un catálogo sobre modos de resolver la vestimenta de determinados tipos de personajes a lo largo de todo el período que nos ocupa. Las relaciones de fiestas constituían una suerte de gacetilla que contribuía a difundir no sólo acontecimientos sociales sino también novedades y usos en cuanto a galas, adornos y trajes. Las relaciones eran, como es bien sabido, un importante instrumento de propaganda para quien costeaba la fiesta y, en ocasiones, encargaba también la relación. Los cronistas de estos acontecimientos trataban de agasajar a sus organizadores y a la nobleza participante en los mismos, con quienes a veces estaban vinculados por relaciones de servidumbre. La fiesta y su crónica venían a difundir una imagen de riqueza y poder, a la que contribuía de manera decisiva la descripción exhaustiva y pormenorizada de los trajes y

²¹ Shergold y Varey, op. cit., p. 81, 93, 99, 109-110.

²² Véase la introducción de Greer y Varey, pp. 49-60 sobre el vestuario de estas representaciones y la transcripción de los documentos en pp. 93-97, 100-113. Véase también Alicia López de José, “Oro plata y sedas para una “comedia grande” de Calderón de la Barca en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid”, en Kazimierz Sabik, *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Art dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Batoque*, Varsovie, Éditions de l’ Université de Varsovie, 1997, pp. 339-53, en donde trata del vestuario de *Fieras afemina amor*, a partir de los datos de los libros de cuentas, publicados por Greer y Varey.

adornos, quintaesencia de lo que uno era y pretendía ser ante los demás. Las relaciones constituyen verdaderos catálogos de descripciones de la indumentaria de la nobleza en la época, y su interés, en cuanto a la moda contemporánea se refiere, viene a añadirse complementariamente al que poseen los testimonios plásticos, siempre mucho más directos, y otro tipo de testimonios (pragmáticas, tratados morales, etc.). La extensísima *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* escrita por Felipe Gauna, por poner sólo un ejemplo entre muchísimos, da exhaustiva cuenta de detalles de los atuendos de la nobleza en todas las ceremonias, procesiones y festejos, saraos, cañas, justas..., dedicando además todo un capítulo a la descripción de la nobleza valenciana que acompañó a Margarita de Austria en su entrada en la ciudad, “nombrandoles a la maior parte dellos por sus propios nombres, con las riquessas de vestidos y bravesas de libreas diferentes que traian los pages y alacayos”, y otro capítulo a “nombrar los nobles caballeros de titulo y Grandes y de otras nasciones forasteras que yban en el acompañamiento (...) con los riquísimos vestidos y libreas que sacaron”. Algunas descripciones adquieren el relieve del poder de los personajes a quienes se dedican. Así la del traje que lució Francisco de Sandoval, marqués de de Denia y duque de Lerma para visitar en el palacio virreinal a Felipe III en el momento de partir en nombre del monarca a recibir a Margarita de Austria al pueblo de San Mateo²³:

Detrás dellos y como a caudillo de todos seguia consequitivamente corriendo con su caballo blanco de posta el noble don Fransisco Sandoval y de Royas (sic), marqués de Denia y duque de Lerma, cavallerisso y camarero mayor de Su Magestad y como a principal quadrillero de toda la sobredicha compañía de caballeria, yendo este marques detras dellos, por remate, muy galan y diferenciado que los sobredichos, porque venia vestido con ropilla de rasso encarnado, todo brolado de horo y plata de lindas muestras y lavores y por la guarnicion de la ropilla muchos hochales de oro esmaltados y engastados en ellos piedras y perlas de gran valor, con las mangas del jubón de rasso blanco con la misma bordadura de horo y plata, y en el sombrero traya rica trensa de horo y medalla de horo de martillo y en ella engastadas muchas

²³ Editada por Salvador Carreres Zacarés, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1926-27, 2 vols. Los capítulos que menciono son el XXXIX y XL, que ocupan las páginas 397-434 del tomo I. La cita que sigue, en la p. 329 del mismo tomo.

pedras y perlas de gran valor que relumbraban muchissimo y en ella traya plumas blancas y encarnadas muy finas, y las calsas que traya eran de terciopelo encarnado con las cuchilladas todas bordadas de oro y plata con mucho alchofar [aljofar] y perlas finas, con las botas adobadas de ambar con las espuelas y todas las demas guarniciones del cavallo todo sobredorado, y la espada y daga de lo mesmo y cinta y tiras de la espada de terciopelo del mismo color, todo brosdado como las calsas, siendo la media de punto de seda, y entre ellas y las botas traya medias de holanda blanca con los cabos hobrados de seda encarnada y oro; el qual caudillo yva tambien en cuerpo como los demas cavalleros, llevando su bohemio, que hera del mismo rasso y borladura que la ropilla, dentro de hun porta mantheo al arson de la silla de su caballo ...

A la memoria viene inevitablemente, el retrato del valido sobre su imponente caballo blanco que pocos años después, durante su visita a la corte de Valladolid, pintaría Pedro Pablo Rubens. Con admiración y deseo de halagar el cronista concluye:

Cierto vencia a qualquiera entendimiento humano en materia y riqueza, como esta muy bien especificado, y con esto seguian los unos a los otros y luego a todos el gallardo Marques de Denia mas luscido y galan que el sol a mediodia, y ansi los demás caballeros que le yban delante parecian rayos de su luz resplandeciente nunca vista como en esta jornada.

Las relaciones describen con gran detalle el vestuario de la nobleza que participa en todo tipo de espectáculos ecuestres: torneos, justas, cañas ... En su *Fastiginia*, Tomé Pinheiro da Veiga describe una encamisada —fiesta que habitualmente se celebraba de noche, desfilando las diferentes cuadrillas con hachas y haciendo demostraciones a caballo—, que tuvo lugar en Valladolid, entre los múltiples festejos con que se celebró el nacimiento de Felipe IV, y en la que participaron doscientos cincuenta caballeros, divididos en cuatro cuadrillas que se identificaban por el color que lucían en sus libreas

a saber: capas de escarlata, forradas de telilla de plata con randas de oro de cerca de cuatro dedos de largo; las capas largas con capucha y con las mismas randas; las marlotas de cuatro clases para las cuatro cuadrillas, de seda india, blanca, verde, amarilla y azul, todas con sus pasamanos de plata y oro, a modo de vaqueros; a la cabeza, gorras de velludo negro con garzotas blancas, exceptando algunos que en su lugar llevaban birretes moriscos con estrellas de oro, o botones de diamantes y otras joyas, calzas y borceguíes a gusto de cada uno, manteos abiertos con randas y los más de ellos con remates de seda.²⁴

Sirvan éstas, entre miles, para evocar el detalle de las descripciones que aportan este tipo de relaciones, muy idealizantes en lo que se refiere a la descripción de festejos, y exageradas en los términos en que expresan la destreza y valor de los caballeros en los juegos ecuestres o la belleza y habilidad de las damas en la ejecución de danzas, máscaras o representaciones, pero muy precisas y minuciosas en cuanto a la descripción de vestuario. Es ese afán de precisión y exhaustividad en la descripción de trajes y adornos el que convierte estas relaciones en interesante material de investigación para la reconstrucción del vestuario teatral, cuando el centro de atención de la crónica social es un espectáculo teatral o una comedia. En la última parte del trabajo efectuaré calas en algunas de estas relaciones, sin pretensión de exhaustividad, fijándome fundamentalmente en la resolución material del vestuario que pueden aportar para algunos tipos de personajes muy codificados en el teatro cortesano. Hay que tener en cuenta que la preferencia del público cortesano por los temas mitológicos y caballerescos permite establecer una galería bastante definida de personajes.

De *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana conservamos el texto dramático, que tiene un carácter narrativo, pues consiste en el relato *a posteriori*, al ritmo del desarrollo de los parlamentos, de la puesta en escena circunstanciada de la obra, representada en 1622, en Aranjuez, por la reina y sus damas para celebrar el cumpleaños de Felipe IV²⁵. Pero hay otra relación de este acontecimiento, la de Antonio Hurtado de

²⁴ Edición traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1972 (2ª ed.), p. 22.

²⁵ Véase *La gloria de Niquea. Una invención en la corte de Felipe IV*, estudio de María Teresa Chaves Montoya, prólogo Felipe Pedraza, Aranjuez, Ediciones doce calles (Riada. Estudios sobre Aranjuez, nº 2), 1991, que incluye edición facsímil de la obra.

Mendoza, que resulta mucho más detallada en la descripción del vestuario de las damas que la representaron. En la puesta en escena de 1622, a la comedia propiamente dicha precedió un espectáculo teatral, parte del cual consistió en la entrada de dos carros triunfales, uno representando la Corriente del Tajo con sus ninfas, y el otro el mes de Abril. El Tajo lo representaba una de las meninas de la reina

y el traje era este, una tunicela de tela azul de lama, y manto de la misma tela ondeado, y cintas de plata, blancos, y bordados unos vichos de plata, y las mangas de tela azul acuchilladas, y sacados bocados de tela de plata blanca, y penacho de plumas blancas, y azules, y el manto derribado de los ombros, y detenido con tres rosas de diamantes, y una guirnalda de flores en la cabeza

El mes de Abril lo representaba una menina de la infanta, vestida como alegoría de la Primavera

con una tunicela y manto de tela de plata de lama encarnada, sembrado de rosas de manos de diferentes colores, y mangas quajadas de rosas, penacho de esfera de plumas, coronado de flores, y el manto preso en los ombros con tres rosas de diamantes²⁶.

Tras el espectáculo teatral representó la Loa doña María de Guzmán, hija del conde-duque de Olivares, vestida de Amadríade o ninfa de los bosques

su vestido, manteo de damasco de oro verde, guarnecido de oro y plata, y lentejuelas, vaquero de terciopelo del mismo color, largueado de passamanos de oro, montera verde, con plumage verde atravesado, y un arco, y carcax bordado de oro y plata pendiente del ombro izquierdo²⁷.

²⁶ Antonio Hurtado de Mendoza, *Obras líricas y cómicas*, op. cit., p. 150 para las dos citas precedentes

²⁷ idem, p. 151. Para evitar la multiplicación de notas remito al trabajo de Abraham Madroñal, "Glorario de voces comentadas sobre tejidos y vestuario en el teatro barroco español", publicado como apéndice de este volumen.

Como puede observarse tanto los colores como los bordados remiten simbólicamente a aquello que los personajes representan: el azul predomina en el vestuario del Tajo, el rojo y los motivos florales en el de Abril, el verde en el de la Ninfa del bosque.

La Noche y la Aurora eran personajes alegóricos que parecen haber gozado de popularidad en los espectáculos cortesanos. Su vestuario aparece descrito en la relación de *La gloria de Niquea* del siguiente modo:

Salía la Noche que la representaba una portuguesa negra, excelentísima cantora, criada de la Reina, vestida con saya entera de tafetán negro, sembrada de estrellas de plata, y manto derribado de los ombros, quaxado de las mismas estrellas [...] Baxaba en una nube resplandeciente la Aurora que la representaba la señora doña Maria de Aragón, vestida con basquiña y vaquero de tela de plata blanco forrada en encarnado, y quaxado de perlas, y un manto de velo de plata sembrado dellas ²⁸.

También en la Máscara de los sueños y fantasmas de la Noche, representada en Lerma en las fiestas organizadas por el duque para Felipe III en 1617, el público cortesano pudo contemplar, sobre un carro triunfal la figura de una mujer que, sentada en él, representaba a la Noche, con vestido y manto de color negro, sembrado de estrellas doradas, y “tenía por diadema media luna, y la cabeça coronada tambien de estrellas doradas, que por todas partes del vestido formaban conocidamente muchos de los signos y figuras mas familiares a la Astrología”²⁹.

En la Máscara de la expulsión de los moriscos, representada en Lerma en las mismas fiestas, hallamos la descripción del vestuario que lució otra de las figuras habituales en los espectáculos cortesanos, la Fama: “viose baxar de la nube una muger, con vestimenta de tela rica de matizes, bordada de orejas y lenguas de oro, tocado de varias plumas, alas doradas en los ombros y una trompeta en la mano”³⁰.

La importancia que adquiere la emblemática en la representación de personajes alegóricos en los espectáculos cortesanos, se pone de relieve en la relación de la máscara-

²⁸ idem p. 153.

²⁹ Pedro de Herrera, *Translacion del santissimo sacramento a la iglesia colegial de San Pedro de la Villa de Lerma*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, f. 51 r.-v.

³⁰ Pedro de Herrera, op. cit., f. 46 v.-47 r.

sarao que tuvo lugar en Valladolid, representada por cortesanos, entre ellos el duque de Lerma, en 1605, para celebrar el nacimiento de Felipe IV. En ella varias damas de la corte representaban la seis virtudes de un rey, y la infanta doña Ana la Virtud Suprema, que las comprendía a todas, mientras otra dama de la corte representaba a la Felicidad, fruto de la virtud, destacando el relator en su crónica los objetos emblemáticos que portaban:

La Magnanimidad con una espada que se divide en dos cuchillas cuyas puntas son diversas flores; la Liberalidad con una tarxeta y en ella un sol por ser la criatura que más se comunica. La Seguridad con un áncora de plata asida de una pequeña maroma de seda carmesí. La Prudencia, enbraçado un escudo, que era un espexo, y en medio dél un triángulo de oro por los tres tiempos, presente, passado y probenir a que debe atender el prudente. La Esperança con unos ramos de laurel, que está siempre verde. La Paz con un ramo de oliva, que le está blendiendo. Sus vestidos heran de tela de oro y plata y tuniçelas de velillo de lo mismo [...] Su Alteça [...] un yelmo de oro en la caveça con muchos diamantes y plumas de diversos colores, un çetro también de oro, y sobre él un pájaro çeleste [...]. La Feliçidad [...] traía una cornucopia con diversos frutos, entre los cuales se parecía la reja de un arado, y sobre el tocado un ave fénix [...] Hera el vestido de tela de oro carmesí, con algunos rubís y diamantes senbrados en diversas partes del adorno ³¹.

Pero volviendo a *La gloria de Niquea*, dada la inspiración caballeresca de la obra, la relación nos proporciona detalle del vestuario que, como caballero lucía doña Isabel de Aragón, que representó el papel de Amadís de Grecia con

manteo de tela de plata encarnado y negro con bordaduras de lo mismo, y tonelete con la propia guarnición, armada de unas armas lucientes nieladas de plata y oro, y el morrión coronado de una montaña de plumas, manto de tela blanco pendiente de los ombros y espada ceñida...

³¹ La relación, que se encuentra manuscrita en la Real Academia de la Historia, la he publicado en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral, (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 235-44, esp. pp. 239, 41, de donde proceden las citas.

Le acompañaba un enano “que traía el escudo encantado” “vestido en traje antiguo, negro y plata” (¿el traje negro que dominó la moda de la España de Felipe II?), y Darinel, escudero de Amadís, “con bizarro vestido, espada ceñida, sombrero acompañado de muchas plumas, y rosas de diamantes”. Los inevitables Gigantes con los que había de enfrentarse Amadís se exhibían “armados de petos y morriones”³².

La reina, que representaba a la Diosa de la Hermosura, se exhibía en la parte superior de una esfera de cristal, sobre un trono, y la infanta, que representaba a Niquea, inmediatamente debajo, en la parte superior de las gradas de la esfera, sobre las cuales se exhibían, como ninfas, otras damas. Así describe el cronista el traje de la reina:

El de la Reyna vasquiña, y saya corta e tela de lama con passamanos de ojuela, con tres pares de faldones, que el ultimo llegaba a la alforça con gireles, y sembrados unos rótulos de diamantes, y aderezadas con ellos la cuera, y mangas francesas abiertas y tomadas con alamares de diamantes, y un tocado de hojuela de plata, y argenteria con variedad de plumas, y un manto de tela de plata de lama lisa, con tres riquisimas joyas de diamantes, que le asseguraban en el ombro derribado airosamente por la espalda, y al cuello el diamante rico y la perla peregrina.

Y el de la infanta:

Una saya de tela de plata de lama encarnada, con gireles guarnecidos de passamanos de plata, y seda negra con manga de punta, y el manto de la misma tela, y tres joyas de diamantes en él, y atravesada una banda de diamantes, y el tocado de argenteria y rosas³³.

Los gustos contemporáneos en materia de moda parecen primar en la selección de los trajes de las damas, algo que debía suceder con bastante frecuencia. Las burlas sobre los anacronismos vertidas por Lope en *El Arte Nuevo*, en alusión a las representaciones públicas, es probable que pudieran extenderse a muchos de los grandes festejos cortesanos,

³² Hurtado de Mendoza, op. cit., pp. 152-54.

³³ idem, p. 155.

aunque por razones diferentes: en éstos el afán de lucir todo tipo de adornos y joyas y los imperativos de la moda cortesana debían primar en muchas ocasiones sobre cualquier otro tipo de consideración. El 3 de noviembre de 1614 se representó en el parque de Lerma la obra de Lope *El premio de la hermosura*, en la que intervinieron varios miembros de la familia real. Si el texto dramático es pobre en acotaciones de vestuario, la relación proporciona bastantes más datos sobre el vestuario de los participantes³⁴. Por ella sabemos, que el príncipe Felipe, futuro Felipe IV, representó la loa:

con baquero, calzones y ferreruelo francés de tabi de oro azul, guarnición de plata, cuello y puños blancos con puntas pequeñas, sombrero negro de fieltro, falda larga, terciada, bordada, y la toquilla con muchas plumas; botas blancas

Con el mismo vestido, intervendría después en el papel de Cupido –un Cupido muy a la moda–, con tan sólo armarse de arco y carcaj, y sustituir el sombrero negro por una venda en la frente, con plumas en ella. La nota de exotismo la pone en esta obra la presencia de varios reyes de países extranjeros (Numidia, Hungría, Grecia, Tánger, Catay), que compiten por la mano de la emperatriz Aurora, papel que representaba la futura esposa del príncipe. A pesar de la diferente procedencia geográfica de los reyes, todas las damas que representaban estos papeles lucían el mismo tipo de atuendo, y tan sólo se diferenciaban en el tocado: “El traje en que se representaron los papeles de hombre era de baqueros cortos y basquiñas, aderezos de espadas, dagas, sombreros, tocados a lo africano algunos, cuellos y puños blancos llanos”. Y efectivamente, cuando el relator se detiene después en la vestimenta de cada uno de ellos, para señalar los diferentes colores, tejidos, bordados y adornos de las piezas que lucían, se vuelve a referir a los tocados de los reyes: el rey de Grecia con sombrero de “falda grande, terciada, bordada, y la toquilla con una rosa grande de diamantes”, el rey de Numidia con “sombrero de falda larga terciada, con rosa y cintillo de diamantes”, el rey de Hungría con “sombrero de falda corta, trencillo de diamantes, y una puntilla de pluma blanca con sus rizos, y el de Catay, antiguo nombre que se daba a la China, “tocado de muchas plumas y rizos, a lo africano” (¡!). ¿Qué debía

³⁴ Reeditada recientemente en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral*, op. cit., 245-56, esp. pp. 250, 251 y 252, de donde proceden todas las citas de esta relación que siguen. También se puede consultar en *Obras de Lope de Vega*, XXIX, op. cit.,

pensar Lope de estos lujosos anacronismos? Con ironía manifestaba en 1617, en carta al duque de Sessa, sus temores como escritor palaciego, al servicio de damas de corte con pretensiones de actrices profesionales,

y el mayor temor desto es yr a servir a un linage de mugeres esquisito, donde quieren amar, vestir y hablar fuera de los limites de la naturaleza, siendo en las cosas della como las otras. ¡Bueno estuviera el pobre clérigo, poeta eunuco, a la puerta de un serrallo de mugeres, angeles en la gerarquia, damas en los melindres, y monjas en los deseos!³⁵

Pero volviendo de nuevo a *El premio de la hermosura*, en esta obra aparece también un tipo de personaje habitual en los espectáculos cortesanos y especialmente en las comedias de inspiración caballeresca: me refiero al salvaje. La manera habitual de representarlo era cubierto de pieles y con el cabello largo y enmarañado³⁶. Es probable que ninguna dama de la corte quisiera aparecer de esta guisa, y en esta ocasión la dama que representaba al emperador salvaje Gonforrostro, lucía

vestido de sayo largo de tabí blanco bordado todo de florones verdes y encarnados, los cabellos sueltos y con bastón de general y guirnaldas en la cabeza, y con el dos capitanes [salvajes], Solmarino y Bramarante, vestidos sayos de raso verde y oro, cabellos sueltos y mazas.

La temática pastoril y mitológica, muy arraigada en el gusto cortesano, asoma en *El premio de la hermosura* a través de personajes como el de Cupido o Diana, diosa de la castidad, vestida, como símbolo de pureza, de “raso blanco, guarnición de plata, cabello suelto y un venablo en la mano”, y la ninfa que la acompaña, también vestida de blanco

³⁵ Agustín González de Amezúa (ed.), *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Gráficas Ultra, 1935-43, 4 vols, t. III, p. 322. El subrayado es mío. Los comentarios irónicos y despreciativos de Lope se entienden mejor si se tiene en cuenta que la carta se escribe después de que se viesen frustradas sus expectativas de ser reclutado entre los poetas dramáticos que participaron en la fiestas de Lerma de 1617.

³⁶ Véase Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Iniversidad de Navarra-Universit  de Toulouse (Anejos de Rilce, n  16), 1995.

“con jubón y basquiña de raso blanco y guarnición de oro, baquero de velo de plata, y muchas plumas y tocas con dos guirnaldas de flores en el cestillo”.

También en *La gloria de Niquea* esa afición cortesana por los temas pastoriles y mitológicos se refleja en el vestuario de algunos de los personajes: la relación proporciona datos sobre el traje del pastor Danteo “con vaquero y faldellín verde y plata, gorrilla sembrada de perlas, cayado de plata y zurrón de tela”, y los trajes de las Ninfas que acompañan a la Diosa de la Hermosura³⁷. La comedia está dividida en dos partes o escenas y, en la representación de 1622, los trajes de las ninfas, variaban de una a otra en colores y tejidos, aunque sustancialmente las piezas que los componían eran las mismas. En algunos de los trajes el color estaba cargado de significado. Así el color del traje de Albida, ninfa de las riberas del Tajo en la segunda parte, estaba presidido por el color verde: “manteo y vaquero de tela de plata verde de primavera, quaxado de passamanos de plata, manto de velo de plata con rosas de diamantes, penacho de plumas blancas y verdes”. El rojo que exhibía en su traje la ninfa Aretusa tenía como finalidad apoyar el efectismo de la escena del surgimiento de Anastarax entre las llamas del infierno, escena que Aretusa preludiaba y dominaba desde una posición elevada, “en lo alto de teatro”, en donde “se abría un balcón” y aparecía

vestida de manteo encarnado, quaxado de lantejuelas y bordaduras de hojuela de plata, y saya baxa a la francesa con pliegues de tela de plata encarnada, largueada de caracolillos de plata, y medias mangas de punta forradas en tela de plata blanca, y musiquies, y manto de volante encarnado y plata, con rosas de diamantes, y penacho de plumas encarnadas y blancas; traía una ramo de laurel y murta en la mano³⁸.

El traje de Anastarax, el personaje maléfico, surgido de las llamas del infierno, daba el toque de exotismo y significativamente aparecía ataviado como moro:

Manteo de plata encarnado, vaquero de terciopelo negro largueado de passamanos de plata, el habito moro, un turbante de velillo sobre bonete de terciopelo negro, sembrado

³⁷ idem, p. 152.

³⁸ idem, pp. 157 y 159.

de joyas, y rosas de diamantes, y plumas encarnadas, blancas u negras y tahalí bordado de plata, y un alfange pendiente, y albornoz africano de velo de peso de plata³⁹.

Si en el traje de Anastarax predominaba el color encarnado, en *El premio de la hermosura* el color dominante en el traje de la malvada sabia Cirsea era el negro: “salió vestida de raso negro y plata, manto de velillo de plata negro”⁴⁰.

Una de las primeras comedias a partir de la cual tenemos documentado vestuario teatral para personajes pastoriles y mitológicos es *La fábula de Dafne*, obra anónima representada por varias damas de la corte y meninos en las Descalzas Reales de Madrid, a fines del reinado de Felipe II, promovida por la emperatriz María, hermana del monarca. Las indicaciones sobre vestuario se contienen no en las acotaciones de la comedia sino, como es habitual, en la relación que la precede. La relación parece traducir, dentro de la suntuosidad, una mayor sobriedad, un menor barroquismo que las vistas hasta ahora. En esta ocasión la dama que representó a Cupido “salio vestida con un sayo turco de velillo encarnado todo bordado de flueco de plata, y un manto de velillo de plata encima su cavello crespo, y una venda por los ojos y sus alas de plumas de colores. Sus dos hermanos de Cupido [...] vestidos de la misma manera”. La ninfa Amarilis vestía “basquiña encarnada de tela bordada y encima traya otro bestido de bolante mas corto, con medias mangas de punta y su tocado de algertería [sic]”, y las pastoras “con basquiñas y corpiños de tela y sus capillos de velillo de colores”, mientras los meninos, vestidos de pastores, “yban con greg[u]escos de telas de colores y sus pellicos encima y caperuças y cayados”. El vestido de la pastora Galatea, con cierto protagonismo hacia el final de la obra, consistía en un “sayo de velillo de plata y capillo hecho de flores con un cestillo en las manos de flores”. La diosa Diana vestía “basquiña de tela blanca y ençima un bestido de volante rajado de plata y mangas con ruelas y otras colgando como de punta”, como Dafne y otras de las ninfas de Diana. El dios Apolo, como símbolo del sol, llevaba “basquiña de tela encarnada y un sayo encima de velo naranjado y una guirnalda en la caveça de flores” y, por su parte, Venus llevaba “basquiña de tela encarnada y un sayo ençima con dos pares de faldillas de volante rajado de plata y un manto de lo mismo”. Respecto al calzado el relator anota:

³⁹ idem p. 156.

⁴⁰ op. cit., p. 253.

“todas salieron sin chapines, si no fue la Poesia y Venus y Diana”. También se especifica el traje de los dos personajes alegóricos de la obra: la Poesía, que hizo el prólogo vestida “como ninpha, coronada de laurel, trayendo una cornucopia de oro llena de flores y frutos, y en la otra mano una trompa torçida como el libro antiguo”; y el río Peneo, “con cavello y barba largas, coronado de grama” y “recostado sobre una urna dorada entre unas cañas y espadañas a la entrada de la cueva”⁴¹. Obsérvese de nuevo la mención a una fuente predeterminada (un “libro antiguo”) como base de la imagen que proyecta al público Peneo.

Trajes de ninfas y héroes, pero esta vez “a la antigua”, esto es, tratando de imitar los de los romanos, aparecen descritos también en la relación de la máscara-sarao que tuvo lugar en Valladolid en 1605 para celebrar el nacimiento de Felipe IV, que mencioné arriba. En esta ocasión los trajes de las ninfas son descritos del siguiente modo:

Basquiñas y jubones de tela de plata, cuaxada y escarchada, y unos sayos muy cortos, con faldonçillos echos como almenas, de tela de oro naranjado, con mangas de punta. Los tocados de conpostura extrahordinaria, y muchas plumas blancas de las cuales colgavan tocas de velillo de plata, el un cabo andava suelto asta el suelo y el otro revuelto al braço; cintas y collares y braçales de muchos diamantes y rubies y cadenas de oro de lo mismo muy preciossas, mascarillas negras cortadas y rajadas.

Y los de los héroes:

Con unos sayos de tela de oro naranjado asta ençima de la rodilla, con faldones de aldavas y almenas como las que suelen pintar en traje antiguo romano, bordados y guarneçidos de oro, unos mantos de tela de plata añudados sobre el honbro, dexando libres ambos los braços. En las caveças tocados en forma de morriones, de la misma tela de oro, cuajados de perlas, con penachos muy altos de diversas colores, de los cuales también pendía una toca de belillo de plata, que el un cavo estava recoxido a

⁴¹ Biblioteca Nacional de París, Manuscrit Espagnol 501, R-52.915, ff. 2r.-5r. Sobre ella he tratado en *La práctica escénica cortesana*, op. cit., pp. 144-52. Véase también Pilar Ramos López, “*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe II”, *Anuario musical*, 50 (1995), 23-45.

la espalda y el otro colgando, todos con máscaras encarnadas, y diferentes joyas y cadenas⁴².

Ninfas, pastores y personajes mitológicos formaron parte también de la máscara y comedia titulada *El nuevo Olimpo*, escrita por Gabriel Bocángel y Unzueta, y representada por la infanta y damas de la corte el 21 de diciembre de 1648 en el Salón Dorado del Buen Retiro para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, mujer de Felipe IV⁴³. De nuevo, una relación de la época nos ofrece detalle del vestuario teatral. La infanta representó el papel de la Suprema Mente de Júpiter, sobre un trono levantado del suelo adornado de espejos. Todo el teatro representaba el cielo del Olimpo, y por ello los colores predominantes eran el azul y el plateado. La infanta vestía “manteo de tela blanca de plata, tunicela de velo de peso de lo mismo bordada de torzales de oro y diamantillos”, y la ninfa Eco, a sus pies, azparecía “con manteo de tela de plata encarnada, y una tunicela de velo de peso, bordada de rosicas encarnadas, y lantejuelas de plata”⁴⁴. En la representación intervinieron como personajes alegóricos la Fama, con el traje adornado con sus símbolos característicos “con alas y bordado el manto de trompas y plumas”, y España “con su cetro y corona, y el manto lleno de castillos y leones”. Entre los trajes de los dioses se anota el adorno simbólico del traje de Diana, cubierto de medias lunas, adorno que ya hemos encontrado en otras ocasiones. La dama que representó a Palas lució “hábito militar” “con peto, espaldar, plumas espada y banda” y la que representó a Cupido apareció “en trage pastoril verde, guarnecido de armiños, suelto el pelo, y un cintillo de diamantes por la frente”. Dorida y Astrea, mujeres de Apolo y Aglaya, fueron representadas “con arcos, aljavas y flechas, como cazadoras”, y Flora en hábito de labradora.

A pesar de que no se trata de una de las relaciones más ricas en cuanto a la descripción del vestuario se refiere, a través de las someras referencias del relator se percibe la importancia simbólica que adquieren, como en otras representaciones

⁴² op. cit., pp. 241-42.

⁴³ Véase N. D. Shergold, A History... op. cit, p. 302-03, se refiere a la comedia de Bocángel, *El nuevo Olimpo*.

⁴⁴ Juan Francisco Davila, *Relacion de los festivos aplausos con que celebró esta Corte Católica las alegres nuevas del feliz Desposorio de Rey nuestro Señora Don Felipe quarto (que dios guarde) y el cumplimiento de años de la reyna nuestra Señora*, Madrid, Domingo García y Morrás, s. A. [¿1649?], 4 folios.

cortesanas, ciertos colores y adornos de los trajes, y el valor emblemático de algunos de los elementos de *atrezzo*.

Las relaciones de las que he tratado hasta aquí, sin pretender agotar las posibilidades que ofrecen, son sólo algunas de las que podrían tenerse en cuenta de cara a la reconstrucción del vestuario teatral cortesano del período. Sirvan estas notas para evocar la riqueza que contienen e incitar a posibles trabajos más exhaustivos que el mío, que nos ayuden a conocer mejor este aspecto de la puesta en escena de nuestro teatro clásico.