El Vestuario Escénico en el Siglo de Oro

De la corte a la escena y de la escena a la corte

Liuba G. Cid

Entradilla:

Durante el Siglo de Oro se produce una explosión de formas en el diseño y ornamentación de la vestimenta teatral. Las representaciones palaciegas, espejo de la sociedad cortesana del diecisiete, jugaron un papel fundamental como estándar de un código social y estético, alimentado por la fantasía de los desfiles y acontecimientos reales, cuya exuberancia animó y desbordó la imaginación de ingenieros, arquitectos, coreógrafos, artesanos, peluqueros, y pintores de la época.

Texto:

Las escenificaciones, o grandes invenciones en forma de desfile, siguiendo los cánones de diseñadores italianos y de otros teatros europeos de corte, completaban las "fiestas" o "fiestas reales". Tenían lugar en espacios interiores y al aire libre, con la instalación de escenarios practicables efímeros, acompañados por deslumbrantes cambios escenográficos en espacios naturales de extraordinaria belleza. En jardines y parques se representaban suntuosos espectáculos escénicos que fusionaban música, coreografía y pintura, cuyos temas se centraban en narraciones históricas, mitológicas, pastoriles y caballerescas. Grandes autores del barroco teatral como Lope de Vega, Calderón de la Barca, el conde de Villamediana, Antonio Hurtado o Juan Vélez de Guevara, escribieron comedias que fueron representadas con enorme éxito durante estas jornadas para el fasto cortesano.

Los Reales Sitios de Aranjuez, El Alcázar Real, El palacio de Lerma en Burgos, El Coliseo del Buen Retiro en Madrid, constituían algunos de los enclaves más representativos para estas escenificaciones efímeras. No solo se hacían para celebrar conmemoraciones, bodas, acontecimientos o festejos cortesanos, también fueron de gran importancia las escenificaciones y desfiles durante las Fiestas del Corpus, en plazas públicas de pueblos, villas y ciudades, en las que se representaban los solemnes y fastuosos autos sacramentales, piezas alegóricas religiosas en un solo acto que trataban temas de la eucaristía con argumentos muy variados.



Carro alegórico o triunfo de las fiestas organizadas por la Hermandad Sacramental de la Iglesia del Sagrario de Sevilla para conmemorar la victoria de Viena de 1683.

El vestuario escénico, como ornamentación del personaje teatral en el Siglo de Oro, se convierte en prolongación del código histórico, afirmando o reafirmando las alusiones dadas por el autor en las acotaciones o indicaciones de la obra para recrear la indumentaria de damas, caballeros, reyes, criados, pastores, figuras irreales, alegorías, etc.
Por un lado, están las representaciones que tienen lugar en la Corte, por otro, las de un teatro popular que gozaba de un importante extenso repertorio acotado por el recinto cerrado del corral de comedias,

diseñado en los patios posteriores de las casas convertidos en escenarios fijos destinados a la representación teatral, con menor infraestructura que los escenarios efímeros de corte o escenografías pintadas, adaptadas a los grandes espacios palaciegos y ajardinados, cuyo objetivo era realizar complejos juegos escenográficos de ilusión, grandes despliegues con numerosos actores, músicos y bailarines.

En ocasión de las grandes fiestas y mascaradas, los grandes cuadros coreográficos del teatro cortesano en forma de escenografías vivientes emplean actores que lucen en escena suntuosos trajes, joyas y abalorios. Para el Teatro de Corte las apariencias son lo esencial. El traje fue incorporando cada vez más accesorios y complementos, se alejó de su sentido práctico como vestimenta funcional para convertirse en un espectáculo de formas y color, su objetivo principal eran la moda y sus cánones, persiguiendo las tendencias y estilismos llegados a la corte. Por aquellos tiempos, la moda en la corte española seguía los cánones de la corte Francesa y Napolitana, parecerse al rey o la reina, era lo más importante.

Cualquier representación era un buen momento para hacer gala de ello, siendo el vestuario de nobles y monarcas, protagonista de las grandes representaciones y desfiles. Entrado el siglo XVII, hasta la primera mitad del siglo XVIII, las representaciones de corte y los autos sacramentales, prohibidos por Real Cédula en 1765, se prolongaron. El vestuario de los actores, danzantes y músicos combinaba armónicamente con la indumentaria del público asistente; monarcas, nobles y personalidades del clero integrados en el juego visual de la ceremonia escénica. Todo ello jugó un papel determinante en el diseño de los espectáculos como parte de la composición visual durante el acto coreográfico. El volumen y el colorido fueron parte sustancial de su esplendor, así como la estrategia compositiva de las ubicaciones en perspectiva a la que se unían balconadas, gradas elevadas, palcos engalanados, desfile de caballos y otros animales exóticos, vestidos y trajes de proporciones exageradas, entre otros aspectos de la escenografía móvil y fija de todo el recinto.



"Fiesta en un palacio barroco", 1750. Óleo de Francesco Battaglioli por encargo de Farinelli. Se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

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

El vestuario se componía de piezas que buscaban ante todo la ostentación a través del volumen y la estilización de las formas, y no solo del traje, sino también de todos los abalorios y accesorios, imprescindibles para dar imagen de poderío y riqueza.
Tres aspectos fundamentales caracterizan el diseño de vestuario en las representaciones o Festividades de Corte:

Carácter estético-decorativo: complejidad ornamental, armonía entre contenido y forma, materializa la idea a través de la ficción y la decoración, cohesión de los valores plásticos, referencia específica al código social, fusión entre decorado y vestuario como parte del efectismo escénico.

Carácter técnico-funcional: comunicativo y decorativo, se adapta a las dificultades del espacio respetando la perspectiva y funcionalidad del traje como indumentaria, diversificando las piezas según su cometido.

Carácter dramático (en el teatro): El vestuario como máscara del personaje dentro del género dramático, respetando su carácter y origen. También como reproducción histórica, compartiendo efectismo junto con ilusionismo, revelando las tensiones fidelidad vs. ficción, este último aspecto relacionado con el aspecto simbólico en las alegorías de los autos sacramentales.

En este retrato de Felipe IV Príncipe con el enano Soplillo, de Rodrigo de Villandrando (1620) podemos definir los principales elementos corpóreos del traje barroco.



1 - Lechuguilla o cuello.
2 - Capa o ferruelo de terciopelo negro y seda brocada.
3 - Traje de tisú blanco con bordados de oro.
4 - Puños de encaje.
5 - Sombrero con adornos de joyas y una gran pluma.
6 - Calzas abombadas.
7 – Medias de seda.
8 - Zapatos picados con lazos.

La capa siguió siendo una prenda muy importante en el vestuario masculino y de gran valor material, incluso había ladrones especializados en robarlas, llamados capeadores.

En referencia a esto, un poeta llegó a decir:

"Que maten por una capa
Que no saben si es de paño
de Segovia".

(Duarte, Agustín (1829) Coplas y canciones de arte menor. Letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII. (p. 74). (Cáncer, 1829). Imprenta de D. Eusebio Aguado. Madrid.)

En cuanto al vestuario femenino, éste también evolucionó durante el Siglo de Oro y fue elemento importantísimo en el arte de la seducción. Lope de Vega escribe al respecto en una de sus comedias más famosas:

"No la imagines vestida
con tan linda proporción
de cintura, en el balcón
de unos chapines subida.
Toda es vana arquitectura;
porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura."

[(De Vega, Lope. El Perro del hortelano. Acto I. (vv.vv. 419-426)]

En este retrato de Mariana de Austria, realizado entre 1652 y 1653 por Diego Velázquez, podemos apreciar los complementos femeninos más significativos del atuendo femenino.



1 - Peluca con tirabuzones con lazada.
2 - Tocado de plumas o copete.
3 - Valona sobre los hombros, en otros casos lleva gorguera.
4 – Mangas de punta y lazos ceñidos a las muñecas.
5 - Cuerpo dorado terminado en grandes faldones.
6 - Pañuelo blanco de seda con encaje.
7 -Basquiña, colocada sobre el guardainfante.

El vestido se combinaría con joyas y eran usuales las cuchilladas en cuerpo y mangas para enmarcar las piezas de forma diferenciada y funcional. Se utilizaban para su confección suntuosos tejidos de encaje, tafetán, terciopelo y brocados, todo ello, acompañado de un maquillaje usado con generosidad; coloretes, afeites, emplastos, entre otros efectos que cubrían, desde la parte inferior de los ojos, hasta las orejas, incluyendo cuello, escote y manos, de impoluto blanco, pues la piel morena o tostada no estaba bien vista, siendo exclusiva del vulgo o de la vida ociosa. Perfumes y aguas de azahar se usaban en abundancia para disimular los olores propios de telas y entrepaños.

El teatro ancla su maquinaria ficcional en la sociedad del barroco como prolongación del pensamiento y las convenciones más arraigadas; el lenguaje y su prosodia, el disfraz, los gestos, la ceremonia de la representación, son signos que van a interaccionar para crear una identidad socioestética del teatro áureo, no siempre regulada por el propósito dramático de su autor, muchas veces vilipendiada por el gusto del público que obligaba a hacer concesiones en pos de la rentabilidad económica de actores y autores, garantizando así el éxito del corral de comedias, desde el Patio de Mosqueteros hasta la Cazuela.

El propio Lope de Vega se queja en el Arte nuevo de hacer comedias (1609), de los frecuentes anacronismos e infidelidades durante las representaciones.

(...) es de las cosas bárbaras que tiene

la comedia presente recibidas:

sacar un turco un cuello de cristiano

y calzas atacadas un romano. (vv. 358-61)

En la tragedia de Adonis y Venus (1621), la pieza cortesana más antigua que hoy conservamos de Lope, éste nos ofrece indicaciones bastante detalladas sobre el uso y las características del 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 denegro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro, y argenterías, el tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro”

El vestuario, durante el siglo de Oro en toda Europa, fue una “tarjeta de visita”, un elemento distintivo en el entorno incomparable de la representación cortesana, también, como aspecto esencial en la composición escénica y visual de las representaciones en el corral de comedias. Un largo camino de búsquedas hacia una identidad propia que tomó de allá y de aquí, por una parte, la grandeza y la imaginación de los diseños en las fiestas y mascaradas de nobles y reyes, por otra, la estética y la riqueza de la escena popular entregada a la comedia nueva, para la que escribieron con devoción dramaturgos como Lope, Calderón, Tirso, Rojas-Zorrilla, Villandrando, y otros tantos.

Progresivamente, con la decadencia del Barroco, la llegada del neoclasicismo y la irrupción del romanticismo, se vislumbra una revolución estética compleja fruto de las transformaciones sociales que reclaman una nueva dimensión de la puesta en escena, consolidando la importancia del vestuario como parte esencial del ideario dramático del personaje burgués. La forma dramática, al menos hasta la irrupción de las teorías teatrales de Adolphe Appia y Gordon Craig y Max Reinhardt, se impone a la forma escénica, presentando trozos de la vida real tras la “cuarta pared”, revolucionando el arte de la interpretación y las técnicas de la representación teatral.

Bibliografía
Cáncer, G. (1829). RIma 2º. En A. Duarte, Coplas y canciones de arte menor. Letras, letrillas, romances cortos y glosas. (pág. 74). Madrid: Imprenta de D. Eusebio Aguado.

Fernandez, D., & Jacome, D. (2018). Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática. Madrid: Cumbres.

Fraguas, R. (15 de Diciembre de 2011). Sorpresas en el patrimonio barroco madrileño. Madrid. EL PAIS.



Donde hay agravios no hay celos de Rojas Zorrilla, Foto: ©MTeresaGL. Temporada 2011-12. Versión y Puesta en escena: Liuba Cid. Diseño de vestuario: Tony Díaz.