

PERSONAJES DEL SIGLO DE ORO Y SU CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA EN EL TEATRO ACTUAL

**GOLDEN AGE CHARACTERS AND THEIR PLASTIC
CONSTRUCTION TODAY**

Vanesa BAJO IZQUIERDO

Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia

vbajo@edu.xunta.es

Resumen: El objetivo principal del presente trabajo es acercarse a la labor del diseñador de vestuario escénico, destacando la importancia de la construcción plástica del personaje como signo dentro del hecho teatral. Para ello se ha escogido el análisis de tres puestas en escena del teatro del Siglo de Oro español llevadas a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Esto nos permite abordar el problema de la actualización del vestuario de época, además de otras cuestiones más generales relacionadas con las fases del diseño del traje teatral.

Palabras clave: Teatro del Siglo de Oro en España. Vestuario escénico. Diseñador de vestuario. Escenografía. CNTC.

Abstract: The main purpose of this research is to approach the work of the scenic costume designer. Especially we would focus on the importance of building a character in a plastic way, as a theatrical sign. For this purpose, we will analyze the staging of three plays from the Spanish Theatre of the Golden Age performed by the Compañía Nacional de Teatro Clásico (Spanish National Company of the Classic Theatre). This will allow us

to address the problem of updating the wear period costumes, and other general issues related to de scenic costume design steps.

Key Words: The Spanish Golden Age Theatre. Scenic costume. Costume designer. Set design. CNTC.

1. PAPEL Y FUNCIÓN DEL DISEÑADOR DE VESTUARIO TEATRAL

Hasta hace no mucho tiempo, en España, los figurinistas no tenían una formación específica e incluso, hoy día, existen pocas escuelas que ofrezcan dicha especificidad de forma que suelen ser los escenógrafos, los licenciados en Bellas Artes y los profesionales de la moda los que dan el salto a las artes escénicas, los que más trabajan en este ámbito. El no haber tenido una tradición formativa fuerte, entre otras cosas, ha ocasionado mucha invisibilidad en esta profesión, que trabaja con uno de los aspectos fundamentales en el teatro: la construcción del personaje. Tampoco se suele prestar mucha atención a estas cuestiones en las críticas teatrales, siendo los objetivos principales los intérpretes y la dirección; aunque cada vez se menciona más el valor de la iluminación y ocasionalmente la escenografía.

A pesar de que se ha evolucionado bastante dentro del mundo teatral en cuanto a la consideración de los artistas plásticos que intervienen en la escena, dicha visibilidad sigue aún restringida a un grupo de entendidos, mientras que el gran público desconoce casi completamente la tradición escenográfica o de figurinismo del teatro español. En este sentido las palabras que Isidre Bravo escribió hace más de veinte años, en el volumen *50 Años de Figurinismo Teatral en España*, siguen estando vigentes:

Fruto de este arrebato a menudo enfebrecido es una larga tradición figurinista española de muy alto nivel y sin embargo desconocida o cuanto menos absolutamente minusvalorada. Sólo la indiferencia, la obtusidad y el extraño complejo de inferioridad en que se ha desarrollado la lectura de nuestra cultura teatral explican la marginación de un bagaje cuya categoría enorgullecería a cualquier país civilizado (Bravo, 1998: 1).

Queda aún mucho trabajo por hacer en este campo, al tratar de realizar un esfuerzo por reconocer y visibilizar a unos profesionales que contribuyen de manera importante a la puesta en escena. Esperemos que la reciente constitución de la Asociación de Artistas Plásticos Escénicos de España (AAPEE) ayude a mejorar dicha situación.

Para el dominio del oficio de diseñador de vestuario hace falta desarrollar unas cuantas destrezas directamente relacionadas con las funciones a realizar, algunas de las cuales son imprescindibles de partida, mientras que otras se pueden ir reforzando con la experiencia. El traje teatral tiene su germen en el propio texto, y puede empezar a visualizarse con los figurines, que sirven como base, en ocasiones fidedigna y en otras de un modo mucho más abierto, a lo que será el vestuario del actor. En cualquier caso, desde las primeras entrevistas con el director hasta la entrega del vestuario, el camino es complejo y laborioso. Por eso, además de las habilidades técnicas necesarias para afrontar el trabajo, hay que saber gestionar bien los tiempos y sobrellevar la presión de fechas de entrega fijas.

En cuanto a las cuestiones meramente técnicas algunas de las más importantes se detallan a continuación. En primer lugar, es importante poseer cierto dominio del dibujo y/o la expresión plástica, no solamente porque es el vehículo de comunicación con el director y los talleres, sino porque sirve para resaltar el control visual del diseñador. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el figurín es una herramienta que tiene una función muy precisa: comunicar ideas y formar parte de la fase inicial del proceso de creación del personaje. Por este motivo, aunque la belleza estética de algunos de estos dibujos es muy significativa, no hay que perder la perspectiva de que carecen de la información necesaria para conocer realmente cómo será el traje y cómo funcionará en el actor y en la puesta en escena.

Por tanto, conviene valorar el vestuario teatral no por la representación gráfica del mismo, por muy lograda que ésta sea, sino por el resultado final con respecto a la puesta en escena, es decir, por su aportación como signo visual que queda integrado con el actor para que el personaje pueda desarrollarse.

Por otro lado, para el figurinista, el conocimiento de tejidos y materiales es también un aspecto imprescindible para efectuar la actividad,

una base de patronaje y confección serán de gran utilidad. No hay que olvidar que el verdadero material del traje es el textil y/o los innumerables materiales con los que se puede elaborar en el caso de las prendas para espectáculos, que son bastantes más de los que podríamos emplear para la ropa que llevamos normalmente. Además, la indumentaria escénica suele estar sometida a procesos de ambientación, que van desde el envejecimiento hasta la estampación, la serigrafía, los tintes, la aplicación de toda clase de texturas, ceras, grasas, adornos, etc. El conocimiento de estas técnicas y su resultado es también muy valioso a la hora de conseguir el efecto deseado. El traje en sí mismo es una fuente de información muy rica ya que actúa como herramienta para contextualizar sin que haya nada más, así podemos interpretar de un solo vistazo muchos aspectos del personaje: sexo, clase social, estado psicológico, pertenencia a un grupo u oficio, situación espacial y temporal. Los tipos de prendas, junto al color y la textura son los índices de mayor peso.

Por lo que respecta a la importancia de la materia, Roland Barthes iba aún más lejos, pues otorgaba a la textura, es decir, al material, el verdadero poder para crear significados a través de la indumentaria:

Por otra parte, siempre es en la sustancia (y no en las formas o en los colores) donde, en resumidas cuentas, se puede tener la seguridad de encontrar la historia más profunda. El encargado del vestuario teatral tiene que saber dar al público el sentido táctil de lo que ve desde lejos. Por mi parte, yo nunca espero nada bueno de un artista que sutiliza en cuestión de formas y colores, sin proponerme una elección verdaderamente meditada de las materias empleadas: porque es en el material mismo de los objetos (y no es su representación plana) donde se halla la verdadera historia de los hombres (Barthes, 1967: 65).

Otra de las capacidades principales del figurinista es la correcta observación y estudio de la fisionomía, los movimientos y la tendencia de trabajo del actor con respecto al personaje sobre el que va a trabajar y a la puesta en escena. Esto es así porque en el proceso de caracterización, entendido aquí como una totalidad entre cuerpo, interpretación, traje, maquillaje y peluquería-tocado, se da una corriente recíproca: el vestido

transforma al actor, le da entidad para ser lo que no es, y, al mismo tiempo, el actor transforma el traje, le da una cierta forma, produce en él arrugas y deformaciones, lo desgasta, le da movimiento, al fin y al cabo, lo habita.

A la hora de pasar del diseño a la construcción del vestuario hay que hacer un esfuerzo mutuo para que el entendimiento entre figurinista y talleres de realización sea fructífero y es en este punto cuando los conocimientos de patronaje¹ y confección pueden ayudar al diseñador a establecer un diálogo donde ambas partes sepan de qué están hablando. También en el caso de que al figurinista no le quede más remedio que asumir todos los aspectos de la ejecución del traje, serán imprescindibles dichos conocimientos.

La aprobación de la propuesta de vestuario depende fundamentalmente de dos factores: que encaje con la idea que el director tiene sobre cómo deberían ser los personajes, y que se ajuste al presupuesto sugerido por producción. Normalmente, el diseñador conoce los medios materiales con los que cuenta la compañía y contempla esto a la hora de elaborar y planificar la construcción del vestuario.

Durante el proceso de trabajo, aunque se vaya muy bien de tiempo, es frecuente que haya que introducir modificaciones o añadir o quitar elementos casi hasta el final, e incluso después. La continua transformación, la fluidez del traje y de su significado es una de las características fundamentales de este elemento escénico. A ello contribuyen varios factores, desde el mencionado atributo procesual, hasta el hecho de que es una herramienta que puede resultar clave para reflejar las transformaciones psicológicas, sociales y/o funcionales de los personajes.

Para asumir la tarea de figurinista hay que armarse de paciencia y autoridad a un tiempo, ser capaz de coordinar el trabajo de algunas personas y atender las necesidades de otras, por lo tanto, la flexibilidad y la comprensión del oficio del actor son fundamentales y, también, hay que saber defender las ideas propias y mantener cierto grado de autonomía creadora para que las propuestas de diseño no acaben asfixiadas por las múltiples presiones o valoraciones que se puedan recibir.

1. Aunque hay numerosos manuales de *patronaje* para moda, la documentación que existe sobre técnicas específicas para vestuario escénico en castellano son muy limitadas, dentro de ellas se puede consultar Echarri y San Miguel (2000), donde se da una visión panorámica del proceso de elaboración de vestuario escénico.

Es un aspecto esencial que tiene que ver con el perfil del figurinista² la dimensión creadora de este profesional, que, aun teniendo una serie de indicaciones, a veces exhaustivas otras veces más abiertas o vagas, tenderá a expresar su visión personal de la puesta en escena. Cuando se habla de la construcción del personaje muchas veces se olvida por completo esta tarea, mencionando sólo el trabajo del actor y del director, pero pocas veces, salvo en textos preocupados por la plástica teatral, de la figura del diseñador de vestuario. No se dejará de insistir en la importancia de este profesional a la hora de configurar soluciones expresivas adecuadas, retratos vivos de los personajes, que los sitúen en su dimensión de signos escénicos polifacéticos, atendiendo a las exigencias de contextualización espacio-temporal.

2. EL PROBLEMA DE LA ADAPTACIÓN: DEL RIGOR HISTÓRICO A LA ACTUALIZACIÓN TOTAL

Cuando un figurinista se acerca a la elaboración de un vestuario para el desarrollo de una puesta en escena del Siglo de Oro, depende como siempre de la lectura previa que el director haya realizado. Otros factores son también determinantes, pero aquel, junto con el texto o la adaptación, son los elementos clave. Algunos de esos otros aspectos a tener en cuenta serían: información acerca del diseño y materiales de la escenografía, el movimiento actoral, si va a haber baile, canto o música en escena, el espacio sonoro, etc³.

Una de las cosas más importantes es identificar cuanto antes las expectativas con respecto al rigor histórico del montaje, si es que ésta fuera una premisa importante, ya que, a veces, puede buscarse una hipérbole de la época para conseguir efectos de comicidad, o una estilización para dar paso a lo contemporáneo. Independientemente de que se quiera realizar

2. Existen pocas monografías específicas sobre la figura de este profesional, pero puede consultarse el volumen de Peláez y Andura (2001). También los trabajos dedicados a figurinistas concretos como Pedro Moreno: Peláez y Montero (2010) y Fabià Puigserver: Graells y Hormigón (1993).

3. Para una mejor comprensión de las adaptaciones actuales de vestuario barroco pueden consultarse los *Cuadernos Pedagógicos* editados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. También el volumen publicado por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Reyes (2007). Los primeros ofrecen, además de entrevistas con el equipo artístico y bibliografía, abundante documentación gráfica, que resulta esclarecedora y que, por razones de extensión, no se ha podido incluir en el presente trabajo. En cuanto al segundo, contempla un panorama rico y general tanto a nivel histórico como en cuanto a la actualización.

una reconstrucción más o menos arqueológica, los conocimientos sobre historia de la indumentaria suelen ser indispensables para obtener un buen resultado.

Por establecer un punto de partida, desde hace ya bastantes años encontramos versiones muy diferentes de los clásicos, pero, en polos opuestos, podríamos situar, por un lado, aquellas puestas que buscan casi una reconstrucción exacta, por ejemplo intentando acercarse lo más posible a la idea que tenemos en la actualidad sobre cómo serían las representaciones en el siglo XVII; y, por otro lado, espectáculos donde el texto clásico es casi una excusa para conectar con la sensibilidad más contemporánea.

En el caso del teatro del Siglo de Oro, ambos extremos podrían implicar riesgos; en el primer caso, el de permanecer inaccesible para un público que no puede conectar con una estética (entendida en toda su amplitud, no solamente en la cuestión plástica del espectáculo) impropia del tiempo actual, además de contar con el reto de intentar reproducir algo que no se ha visto jamás: estaríamos ante una pieza museo, algo muy alejado de lo que es para muchos el teatro, es decir, algo vivo y en constante transformación. En relación con esto habría que examinar con atención la cuestión de la propia inverosimilitud practicada en los siglos XVI y XVII en cuanto a la época o a la condición social de los personajes. Así lo ejemplifica Ignacio Arellano:

Esta función espectacular está acorde con la dominante falta de “realismo documental” de la vestimenta teatral del Siglo de Oro: los vestidos de labradores, villanos, pastores, etc., que se usan en las tablas no tienen mucha relación con la que llevarían los citados personajes en la vida real, como bien señala Ruano, y se demuestra en los inventarios que conocemos, en los que los vestidos de villanos son casi siempre de gala: de grana con pasamanos de naranjado y verde, de azul cuajado de lentejuelas de plata y tela rosada guarnecida de pasamano de oro fino [...] (Arellano, 2000: 86).

Uno de los peligros de ser excesivamente riguroso en la reconstrucción de la época, es que dicha exactitud niegue de algún modo la historia que

se quiere contar, por ejemplo, desposeyendo a los personajes de elementos cómicos. En teatro, el exceso de realismo puede jugar una mala pasada y dar como resultado una sensación de falsedad.

Por lo que respecta a la precisión histórica, es de lo más interesante para los diseñadores del siglo XXI la fuerte codificación y carga simbólica de algunos elementos que pueden enriquecer mucho la actualización del traje. Esto es válido, sobre todo, para los personajes alegóricos, protagonistas clave en el teatro cortesano, pero también en la comedia están documentados numerosos ejemplos de tradición iconográfica. El caso de personajes grotescos y del gracioso, en concreto, es muy ilustrativo:

Pero si el mero tamaño de los accesorios o, como vimos en su lugar, una unidad de significado como el color pueden resultar decisivos para la construcción del ridículo, no es menos importante la materialidad o textura de la indumentaria, no sólo en el carácter burdo y áspero del típico sayo que he mencionado [...]. La camisa del gracioso es reducida, además, a un estado excrementario cuando se la describe como sucia o llena de palominos, lo que solía imitarse con manchas de tabaco o con verdadera mugre o porquería (“argiello o arguielles”, como se manifestaba figuradamente en algunas acotaciones), y se trata, más que probablemente, de un signo invariable derivado de la iconografía de los bufones y del uso sistemático, en el teatro clásico romano, del centuculus por parte del criado, es decir, del vestido hecho de remiendos a partir de mantas sucias de las caballería (Rodríguez Cuadros, 2000: 127).

Otro de los problemas que pueden surgir con vestuario muy riguroso en su representación de la época es el de la dispersión del espectador en detalles del vestuario, aparece con la ortodoxia histórica (generalmente por exceso), y en otros supuestos. Uno de los más conocidos es aquel en el que el traje es tan deslumbrante que acapara toda la atención, o cuando se introducen elementos discordantes con respecto al estilo general del resto de la indumentaria, de modo que, en una propuesta donde no se pretende producir ningún efecto de distanciamiento, la mirada se dirige hacia la prenda o el complemento inusual, por su tremendo contraste con el resto y

de ese modo el argumento queda cortado.

En el segundo caso, el del exceso de actualidad, existe el peligro de traicionar la esencia de la obra que se quiere representar, puesto que en el arte es relativamente sencillo establecer conexiones temáticas y estilísticas con el riesgo de hacer pastiches sin coherencia interna. Quizás todo pueda hacerse, según cómo se haga, o quizás no, es un debate que sigue estando vigente en el teatro actual.

3. ALGUNOS EJEMPLOS

Dentro de la investigación del presente trabajo se ha intentado llegar a una síntesis de soluciones generales en lo que se refiere a las posibilidades más transitadas a la hora de adaptar un texto del Siglo de Oro y, de entre ellas, se han querido destacar las que aparecerán analizadas en este punto. Aún así faltarían muchos ejemplos para dilucidar y ofrecer un panorama científico en cuanto a las adaptaciones de vestuario, pero exigiría una extensión mayor.

Las muestras que se citan corresponden a montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en estrenos que se han desarrollado en el siglo XXI y se ha seguido una metodología de análisis muy similar en todos los casos. En primer lugar, se analizaron los textos correspondientes, centrando la atención en la construcción de los personajes principales y sus características más importantes; una segunda etapa está marcada por el análisis iconográfico de los figurines desde el punto de vista tanto del lenguaje visual (forma, color, textura, materiales sugeridos, técnicas empleadas) como de la relación de esos elementos con las características psicológicas y funcionales de los personajes. Por último, se estableció una reflexión en torno a la transformación del proyecto bidimensional en puesta en escena, es decir, qué correspondencia y qué significados se trasladan de los bocetos a la realización, al montaje escénico concreto y cómo funciona un determinado vestuario una vez que se relaciona con el resto de aspectos de la plástica teatral, como escenografía y luz, sin olvidar el estilo perseguido por la dirección escénica. Debido a la extensión del presente trabajo no se han incluido los procesos completos de dichos análisis, sino más bien lo que se consideraba más relevante en cada montaje, así se recoge en los siguientes ejemplos.

3.1. La estilización contemporánea respetando las formas de época: *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 2012

El primer ejemplo en el que se va a fijar la atención es el trabajo realizado por Alejandro Andújar y Carmen Mancebo para la puesta en escena de *La vida es sueño*, que se estrenó en el Teatro Pavón de Madrid el 18 de septiembre del 2012. La versión del texto corrió a cargo de Juan Mayorga y la dirección fue de Helena Pimenta, actual directora de la Compañía.

Lo primero que llama la atención al ver las imágenes es la total correspondencia cromática entre el vestuario y la escenografía, incluso a nivel de texturas funciona muy bien. Nos encontramos ante un ejemplo donde ambas facetas de la plástica teatral conviven y se complementa, también gracias a la iluminación.

Aunque se ha tomado como base histórica el Barroco⁴, el vestuario es elemental y sobrio, no distrae con la profusión de elementos. Tal y como admiten los figurinistas en la entrevista consultada en el cuaderno pedagógico de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, se intentó tomar referencias de la nobleza polaca de la época, pero no encajaba con la propuesta de dirección, por eso se funcionó tomando ejemplos de los cuadros de Carreño de Miranda, pintor de Cámara de Carlos II a partir de 1671. En cuanto a la gama cromática predominante en esta propuesta de vestuario encontramos: colores tierra, negros y metálicos que propician una atmósfera fría, solemne y un vínculo con las fuerzas de la naturaleza. El color es contenido y sólo se resalta de forma puntual, muy concisa y en pocos personajes, predominan negros, grises, algún blanco y tierra. Rosaura y Clarín, al ser más ajenos a la corte de Basilio son los únicos, junto a Segismundo, en llevar algo de color.

Por lo que respecta a los textiles empleados, destacan los algodones teñidos, las lanas, sedas, cueros, pieles y armaduras metálicas. Todo el vestuario está tratado y ambientado para sugerir el uso continuado, trabajo llevado a cabo por la *atrezista* y pintora textil María Calderón, se realizó

4. Existe abundante documentación sobre historia del traje del siglo XVII, desde manuales básicos hasta otros más complejos. Para principios generales véanse Laver (1997), Boucher (2007). Para profundizar en las cuestiones de vestuario español, los artículos y volúmenes de Bernis (1982, 1991, 2001) son indispensables. Es interesante contrastar las diferencias entre las cortes europeas, sobre todo entre la francesa y la española, para corroborar la tendencia sobria del Barroco español frente al francés, no tanto en cuestión de calidad de tejidos o uso de joyas, sino en el ámbito de los aspectos cromáticos, de la profusión formal y en el empleo de adornos.

aplicando pinturas, grasa y cera.

El primer desafío supone la elección de una mujer para interpretar el papel de Segismundo, en este caso Blanca Portillo, el vestuario contribuye al efecto andrógino y sitúa al personaje en un doble filo que potencia su ambigüedad. Según el desglose facilitado por los figurinistas este Segismundo llevaría a lo largo del espectáculo: *jubón 1, jubón 2, camisa, pantalón, peto⁵ y calzado*. En las imágenes aparece una *golilla⁶* muy plisada y es importante señalar que el personaje siempre va descalzo.

La elección de una mujer resalta la vulnerabilidad en que se encuentra este personaje que va vestido al principio con calzones y camisa hechos jirones. El pasado es muy importante para su caracterización, pues es señalado como un prodigo que hay que ocultar y como un maldito, pues según cuenta el propio Basilio (su padre) mató al nacer a su madre, que ya había llegado al parto con horribles presentimientos. Además, la singularidad de este salvaje⁷ se encuentra, entre otras cosas, en que ha sido instruido y educado para poder ser puesto a prueba y comprobar su impiedad o sus virtudes para el reinado, pues no quiere su padre escuchar sólo a las supersticiones y los malos pronósticos de hados y sabios... Es un personaje complejo que exige cierta meditación a la hora de incorporarle el traje.

El figurín inicial es impreciso cromáticamente pues aparecen señales de verde, blanco y gris que no se llevaron a cabo en el traje final, que es de un tono ocre. Esto indica el carácter abierto de los bocetos, que puede sufrir varias transformaciones durante el proceso de materialización del vestuario, permitiendo una mayor flexibilidad al figurinista. La elección final del color piel para Segismundo tiene que ver con la idea de desnudez que se quiere transmitir.

Según avanza la acción y el personaje se acerca al mundo civilizado crece su conciencia de pertenencia a un grupo de poder, va ganando fuerza, expresada justamente a través de la indumentaria, que lo va engalanando con jubones que, dentro de su sobriedad, indican riqueza y la lejanía de la

5. El jubón es la prenda de arriba, que se lleva sobre la camisa, característica del vestuario masculino de los siglos XIV al XVII. Se trata de una pieza ajustada al cuerpo, con mangas, que suele incluir rellenos o refuerzos. En este caso, el peto es una especie de cuera o chaleco.

6. En cuanto a la golilla es un tipo de cuello rizado a modo de prenda independiente que apareció en el siglo XVI y cuyo uso se extiende al XVII.

7. El salvaje es una de las tipologías más frecuentes en el período barroco, que gustaba de lo extraño y los prodigios, en este sentido hay una tradición iconográfica muy interesante, aunque en este caso se trate de un salvaje *civilizado* y por tanto alejado de las imágenes de hombres cubiertos de pelo y vegetales.

total desnudez del principio.

Los rasgos de mayor emotividad y pasión se reservan para Rosaura, interpretada por Marta Poveda, que ya en el momento de su aparición al inicio de la obra incorpora un traje masculino que por medio del *jubón* carmín oscuro, nos transporta a un mundo más sensual y vinculado de algún modo a la femineidad: *inmóvil bulto soy de fuego y hielo*, con delicados gofrados que aportan una textura vegetal frente al traje masculino del principio. Los trajes femeninos de la obra resultan cómodos, pero son pesados, hay que recordar que se trata de llevar dieciséis metros de tela, exigidos, sobre todo, por el volumen de las faldas y las enaguas.

El desglose para este personaje sería: *jubón* de piel, camisa, pantalón, gambeson de lana⁸, botas, *tahalí* y *espada*, medias, braga, enaguas, vestido, zapatos. Se trata de un personaje donde se exalta el valor de la libertad, aunque es una mujer, también en la corte llevará el pelo suelto e inusitadamente corto para la época, lo que determinará el mayor contraste será la rigidez del vestido que lleva en palacio, de riguroso luto.

Como es bien conocido, Rosaura tiene tres perfiles distintos: al principio, llevando el disfraz de hombre para ocultar su verdadera identidad y protegerse de los peligros de la naturaleza salvaje, el segundo como dama de corte y el tercero como dama–guerrera. El paso de un estado a otro se hace con economía de medios, para convertirla en soldado basta con un cinturón y una espada. Este minimalismo, a pesar de la clara inspiración en el traje del Barroco, es uno de los aspectos más interesantes de esta propuesta de vestuario.

Aunque no se van a desglosar todos los personajes, es importante destacar la figura del rey, padre de Segismundo, es decir, Basilio, interpretado por Joaquín Notario.

Las prendas de su vestuario según aparecen en las fichas serían: *jubón 1*, *jubón 2*, *pantalón*, *camisa*, *tahalí con espada*, *cuello*, *medias*, *zapato*, *bata*.

Es un rey que rehúye la ostentación, el vestuario lo construye con cierta solemnidad y viste de largo al final de la obra para resaltar la edad avanzada y la pertenencia a la aristocracia, pues, aunque de tonos desvaídos, recuerda a las largas capas reales que han llevado los monarcas en la tradición europea. Además se trata de un rey que realiza estudios

8. Especie de jubón acolchado con faldones largos.

sobre los astros, con la bata larga se apunta al carácter intelectual del personaje y el referente directo de esta bata se encuentra en algunos de los retratos de Vermeer en los que aparecen hombres de ciencia como alquimistas, astrónomos, arquitectos, etc. Las dos obras de este pintor que mejor ilustran esta temática científica son: *El astrónomo* y *El Geógrafo*.

Por último, se puede centrar la atención en un personaje singular, se trata de Clarín que interviene saliéndose de su medio natural que sería la comedia. Tiene entre sus funciones la de aligerar el peso dramático de la acción, sobre todo en la primera escena de fuerte carácter solemne, que con la intervención del gracioso se hace más llevadera; pone el énfasis en los aspectos terrenales de la existencia, mientras el resto de los personajes están enredados en cuestiones filosóficas, políticas y teológicas.

El desglose de prendas para Clarín consta de: *pantalón de lana verde, jubón de piel verde musgo oscuro, peto metálico abollado, camisa, medias, botas, tahalí y espada*. Además, en las imágenes aparece como complemento un *morrión*, que es una forma antigua de casco metálico del siglo XVI, típica de los caballeros. La búsqueda de lo ridículo es patente, pero de un modo contenido, expresada sobre todo por las abolladuras de la armadura y la pretendida alcurnia caballeresca. Recuérdese también que en la tradición española de vestuario para espectáculos el verde, junto con el amarillo, es color típico de bufones.

En resumen, se puede decir que el vestuario alcanza su misión totalizadora: en primer lugar, por la uniformidad en cuanto al color, con predominio del negro, en contraste con la luminosidad y claridad que el texto de Calderón otorga como rasgos a la corte. Y en segundo lugar, por la inspiración común de todas las prendas en el vestuario español del siglo XVII, sin desde luego realizar una mera labor arqueológica, sino que, muy al contrario, dicha investigación gira en torno al apoyo de la visión dramatúrgica de la obra.

En cuanto a la caracterización, llama la atención la apuesta por los cabellos largos⁹ en el caso de los hombres, que debieron utilizar extensiones y postizos. Mientras que las mujeres, incluida Blanca Portillo en su papel

9. Por lo que respecta a las melenas masculinas no obedecen a un capricho ya que fue una moda que puede observarse en los retratos de finales del siglo XVII. Felipe IV llevó el cabello largo hasta el final de su reinado y, a pesar de la prohibición por ley de esta forma de peinado, no se consiguió ningún tipo de reacción, y, de hecho, las cabelleras masculinas fueron cada vez más largas, tal y como ilustran los retratos de Carlos II, entre los años ochenta y noventa del siglo.

de Segismundo, llevan el pelo corto o recogido. Los rostros muy lavados, con maquillajes naturales sin grandes elaboraciones para apoyar el estilo puro y austero.

3.2. La combinación mágica, eclecticismo, heterodoxia, barroquismo formal: *El pintor de su deshonra* de Pedro Calderón de la Barca, 2008

Seguidamente se analizará un montaje que, tratándose también de Calderón y de un drama pocas más coincidencias tiene, sobre todo, en resolución del vestuario, con el ejemplo anterior.

El pintor de su deshonra, con dirección de Eduardo Vasco y adaptación y versión de Rafael Pérez Sierra, se estrenó en el teatro Lope de Vega de Sevilla el 20 de febrero del 2008.

A la hora de valorar este vestuario no es útil evaluarlo como aproximación al traje del siglo XVII, no al menos exclusivamente. Conviven elementos de diversa procedencia, produciéndose un efecto de eclecticismo que genera diversidad de significados. El diseño puede interpretarse como la existencia de dos mundos enfrentados: por un lado, el convencional protector de la honra, dominado por prendas más próximas al siglo XVII, y por otro, el del ansia de libertad, el mundo romántico, entendido de forma amplia (conceptual e histórica), de ahí la aparición de cortes que recuerdan a las crinolinas del XIX, los largos gabanes con esclavina, las chisteras... Mención aparte merece el vestuario del carnaval, que combina capas y tocados con reminiscencias barrocas, pero incorporando colores y materiales del siglo XX. ¿Cómo se engrana todo esto sin que moleste al espectador? ¿Cómo se consigue la coherencia de la propuesta de vestuario?

Lo primero que podemos sugerir es que se parte de una comprensión del texto profunda y que se anteponen los valores universales que se quieren expresar frente a la relación de dichos valores con el momento histórico concreto donde suceden los acontecimientos. Así, todo el vestuario resulta *antiguo* con respecto a un espectador del siglo XXI, pero al mismo tiempo moderno o actual, gracias a la amalgama de épocas, pero con unidad cromática y conceptual.

Pedro Moreno ya ha practicado otras veces esta apuesta por la exaltación de la fantasía frente al rigor histórico, pero con pleno conocimiento

de las bases de la historia de la indumentaria y la moda, justamente, esta erudición permite el despegue hacia terrenos menos transitados y a la combinación de prendas de diversa procedencia cronológica.

La descripción de los detalles es muy minuciosa, poco queda dejado al azar, el control de la forma y de la decoración del traje es muy precisa y consciente: la perfecta combinación entre fantasía y oficio.

En cuanto a los materiales y textiles empleados en los trajes, fue muy variada y rica, pero predominaban los tejidos nobles (a excepción de los trajes de carnaval) como *tafetanes de seda, terciopelos de algodón, gasas, lanas, organdí, popelín, cuero, ante, fieltro...*

El reparto estaba formado por catorce intérpretes, más tres músicos, pero el número de trajes fue mucho más elevado por la cantidad de cambios que tenían algunos de los personajes, más el doblete que supuso la escena de carnaval; en total el número de trajes superó la cuarentena.

Al igual que en la escenografía, en el vestuario uno de los mayores retos para el figurinista es reflejar de modo ágil los cambios que vienen marcados por el texto y por el director del espectáculo. En el caso del vestuario teatral, puede ser un indicativo de la transformación que está sufriendo el personaje y de la huella que los conflictos van dejando en su carácter, quedando reflejado en la apariencia física.

Al tratarse de un drama de honor, en el que efectivamente hay una dama que lo pierde, la transformación paulatina de este personaje sirve para ilustrar lo anteriormente comentado. Por lo que respecta al vestuario de Serafina, protagonista femenina, casada con el pintor, será uno de los personajes más complejos de esta representación. Es una mujer que aparece en las primeras escenas engalanada como una dama romántica del XIX, las enaguas recuerdan al volumen previo a la aparición de la *crinolina*, y la chistera de copa alta también nos lleva a un incipiente romanticismo. El abrigo verde agua, lleno de *jaretas*, el cuello totalmente actual y alejado tanto de las *gorqueras* como de las *valonas* del XVII, la sitúan en un momento ambiguo, como fuera de la Historia, porque lo importante es su drama, su historia de sacrificio y de enfrentamiento con el pasado. Es un vestido de época, pero ¿de qué época? Nadie viste así hoy en día, pero no es un traje que siga con rigor las modas del XVII y tampoco las del XIX. En realidad, el valor de época que este personaje adquiere lo realiza por la relación con el resto de los personajes y por la contextualización que ofrece el texto, sin todo ello sería un ser despistado, universal, inespecífico,

aunque no exactamente contemporáneo.

Llevando este primer atuendo Serafina muestra su parte más segura y de alegre despreocupación, el traje le aporta solidez y fortaleza, aunque anticipa ya por el color y las maneras un carácter entregado y dulce. Las jareatas remiten, por un lado, a las ondas del mar y también le dan al traje un aspecto más quebradizo.

Con el primer cambio de vestuario Serafina pasa a llevar *ropas* de las llamadas *de levantar*, en este caso un camisón / vestido de gasa rosa en degradé con azules, armado en el pecho, pero que es complicado emparentar con una referencia al siglo XVII, decididamente contemporáneo o como mucho romántico... Sirve este vestuario para mostrar un momento de intimidad entre Serafina y su marido, el pintor Don Juan Roca, que le está realizando un retrato; seguidamente, también con la misma prenda, tendrá un encuentro con su antiguo amor Don Álvaro, alertando al espectador sobre los peligros de deshonra en los que puede incurrir la protagonista.

Después vendrá el carnaval donde este personaje respeta la gama cromática asignada, llevando una capa en lilas, añiles y rosas; se trata de un momento clave pues es el antípodo de la pérdida de la honra, un momento de confusión, algarabía e incendio.

La siguiente imagen que nos ofrecerá la protagonista será la manifestación de la caída y la desesperanza con un *corpiño* de nobles tejidos, ya sí época, pero ambientado para resaltar el paso del tiempo, con los adornos deshechos y el colorido desvaído. La falda o *basquiña* parece más la de una villana y un manto de terciopelo viejo le sirve para protegerse del frío del monte. De entre todos los vestuarios analizados éste es la muestra mayor correspondencia entre el figurín y el resultado final, contribuye a ello tanto la precisión formal como cromática y el haber añadido desgloses técnicos y muestras de todos los textiles.

El otro gran protagonista, junto a Serafina, es el marido burlado, es decir, Don Juan, el pintor que viste *camisa, jubón y calzones* del XVII y representa los valores establecidos: la moral y la fuerza represora. Además, es un personaje atormentado por los celos y por la pérdida del honor, por eso aparecerá en muchas ocasiones desaliñado, en mangas de camisa, con el pecho al aire, circunstancias todas inusuales por ir contra el decoro de la época, salvo que se tratara de escenas domésticas e íntimas.

Otro personaje clave es, sin duda, el de Don Álvaro, enamorado de Serafina, que aparece como el prototipo de perfecto galán, alto, fuerte y

apasionado. Por lo que respecta al traje se vuelve a prendas que construyen cierta ambigüedad: cortes románticos como el del abrigo exageradamente largo, de piel, con esclavina y amplias solapas; camisa clásica, pantalones de ante ocre, chaleco del XIX, botas lustradas... Queda de este modo emparentado con Serafina, pues los dos se anticipan a su tiempo con prendas fuera de la órbita del Barroco y más próximas al estilo romántico.

El mundo más conservador está representado por los ancianos que aparecen vestidos con *jubones, gabanes, calzones, valonas* y *cuellos* de la época, en tonos sobrios y oscuros.

Mención especial merece el carnaval, sin duda una de las escenas mejor logradas de toda la función. En este momento todos los personajes pasan a llevar una máscara que los oculta y en la indumentaria se da un derroche de imaginación donde convive la tradición popular española con elementos de *Commedia dell' Arte*. La realización de la mayoría de estos trajes se llevó a cabo por medio de capas y túnicas u otras prendas con voladizo que permitieran un cambio rápido a los actores. Los materiales y textiles eran en su mayoría tejidos baratos, brillantes y elásticos, *lycras, algodones estampados, vinilos, guata, foam*, etc.

Además, todos los personajes incluían máscaras y otros complementos para completar su caracterización. El figurinista explica muy bien el valor y función de este carnaval: “He intentado poner un montón de cosas que no tengan referencia al Siglo de Oro, sino que recuerden más a la España de Solana, de Goya; una España muy bronca, muy áspera... Las máscaras están inspiradas en personajes populares que extrae de la España profunda” (Calderón de la Barca, 2008: 52).

Aunque Pedro Moreno no diseñó la escenografía que estuvo a cargo de Carolina González, el vestuario queda perfectamente integrado en ella, por medio del uso de colores en armonía y de referentes pictóricos comunes como la pintura napolitana de la época.

En resumen, se puede decir que Pedro Moreno consigue, mediante la visión personal de un barroco que supera las fronteras diacrónicas, transmitir toda la potencia de los personajes sumidos en un conflicto vinculado claramente a una época, pero que adquiere matices universales y atemporales.

3.3. El engaño del color, rigor histórico con licencias cromáticas: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, 2006

El siguiente proyecto elegido es *Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina, dirigida y adaptada por Eduardo Vasco, el vestuario de Lorenzo Caprile, quien por cierto se estrenaba en el diseño teatral con este espectáculo. La primera representación tuvo lugar en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, en julio del 2006, con buena acogida de público.

El espectáculo es una comedia de enredo donde el vestuario podría considerarse, de los espectáculos analizados, como el que más se adhiere a las formas del XVII; si bien es cierto que la propuesta cuenta con muchos elementos de la moda francesa. Pinceladas hay que recuerdan a los retratos de Velázquez, en los escotes de las damas y algunos trajes más austeros y de trazo español, pero no está de más insistir en que el gusto francés es el predominante. Además, el estilo se adelanta bastante en el tiempo, pues fue estrenada en 1615 y, sin embargo, el vestuario nos sitúa entre finales del reinado de Felipe IV (1621-1665) y el de Carlos II (1665-1700), cuando las modas empezaban a dejar paso a la exuberancia francesa en contraposición a la contención española.

El aspecto cromático es el mayor elemento de fantasía ya que esos colores tan brillantes eran imposibles de conseguir en el siglo XVII¹⁰, pero no sólo eso, sino que cualquier dama de buena posición o noble no llevaría en la España del XVII ese colorido, ni esos escotes tan pronunciados; tanto el color como las licencias formales contribuyen a acentuar el género cómico, alejándose de la realidad de ese momento. Es importante señalar que el uso del color realiza un papel actualizador en este caso, ya que formalmente el vestuario es riguroso respecto a la época, el anacronismo cromático ayuda al espectador, dirigiendo hacia él un mensaje de impacto que tiene que ver una sensibilidad contemporánea. Es evidente que el color en el texto es un elemento muy significativo, siendo una pieza fundamental

10. Los tonos de color de los trajes se obtenían mediante tintes naturales hasta el siglo XIX (fundamentalmente mediante síntesis de insectos, plantas, minerales y líquenes) es en ese momento cuando comienza el desarrollo de sustancias colorantes artificiales que permitieron lograr colores más brillantes y variados, se le atribuye a William Henry Parker, químico inglés, la invención de la primera sustancia colorante artificial llamada anilina o *malva*, en 1859. Los tintes naturales, en general, dan tonos más matizados, sobre todo en el caso de los verdes, muy difíciles de conseguir en ese grado de luminosidad y brillo en el que aparecen en este vestuario con los medios y sistemas del siglo XVII. En el caso de los rojos y naranjas eran más fáciles de producir, pero resultan en los trajes de este espectáculo precisos, muy cuidados y altamente saturados y luminosos.

para el desarrollo de la trama y condicionando el tiempo de la acción y es también clave a la hora de caracterizar a los personajes; por ese motivo el propio traje se convierte en una herramienta imprescindible para llevar a cabo los juegos de engaño, donde el disfraz y el recurso del travestismo, bastante frecuentes en el teatro del Siglo de Oro, son el soporte que mantiene el argumento.

A nivel de proyecto es muy interesante resaltar las diferencias entre los figurines y los vestidos una vez realizados; mientras que los primeros aparecen en ocasiones desvaídos e incluso poco trabajados, los trajes son de factura impecable y de una gran potencia visual. De ahí el insistir en que a la hora de analizar vestuario escénico puede encontrarse información en algunos aspectos contradictoria entre el figurín y el traje en la puesta en escena, motivo por el cual es aconsejable ir de una imagen a otra, del boceto al montaje con el fin de establecer hasta qué punto el diseño de personaje sólo alcanza su sentido y su máxima expresividad en la representación.

Como en otros montajes de la CNTC encontramos un reparto numeroso con dieciocho actores y algunos cambios importantes, pues se parte de un personaje dual como protagonista: Doña Juana, interpretada por Montse Díez, que representa la mujer fuerte capaz de atribuirse virtudes consideradas en aquella época como exclusivas de lo masculino; esta mujer no duda en vestirse de hombre para perseguir al que la prometió matrimonio y ahora la ha abandonado.

Como ya se ha comentado, se trata de una comedia donde el papel del vestuario es fundamental a la hora de construir la trama, pues toda ella se basa en la confusión de identidades. Doña Juana/ Don Gil, forman un tandem que funciona a la perfección y que resulta muy *goloso* para cualquier figurinista y que Caprile ha sabido aprovechar.

El personaje principal, Doña Juana, inicia la jornada con un atuendo masculino de camino, pero al estilo francés, recuerda al traje de los mosqueteros: un *jubón* de piel con mangas acuchilladas, *camisa*, *capa larga de agua o fieltro*, *polainas de piel con vuelta*, *botín*, *sombrero de ala ancha y pluma*, *cinturón*, *tahalí* y *espada*. En su otro personaje masculino, el principal: el de Don Gil, nos recuerda al tipo del lindo, pero de uno muy afrancesado. Todo de verde a excepción de los puños y la corbata de encaje, lleva *casaca*, *chaleco* y *calzón (calzas)*, *medias*, *puños* y *cuellos de encaje*, *guantes*, *sombrero de ala ancha con plumas* y *zapatos* todo en la gama de los verdes.

En general, Doña Juana busca impresionar con su aspecto, de ahí la modernidad del vestuario con respecto al resto de los personajes y también su excentricidad. Ha realizado un viaje de Valladolid a Madrid con el firme propósito de enmendar el agravio sufrido y quiere hacerlo por todo lo alto, estando a la última moda, de ahí la justificación por su exagerado gusto francés, que el director de la puesta en escena quiso situar como emblema del triunfo de lo nuevo; efectivamente eso acabaría sucediendo en la moda, pues el siglo XVIII estará marcado por el triunfo del estilo francés, muy a pesar de la tradición austera española.

Por otro lado, Doña Juana tiene desdoblado su papel femenino, pues es Juana y es Doña Elvira. En representación de esta última va de riguroso luto y recuerda más al barroco español, con *jubón* adornado con pasamanería, *basquiña* de terciopelo y velo de gasa con encaje, que recuerda a la mantilla. Es bien sabido que el negro ha sido en Occidente un color asociado a los sucesos funestos y a la muerte, pero en el caso del traje español cobró un simbolismo especial, debido a que fue el color adoptado por la corte española como signo de identidad durante casi dos siglos, era un intento de evidenciar el carácter aparentemente austero y sobrio, pero no hay que olvidar que obtener un negro puro, que no tuviera reflejos pardos o marrones era costoso, por lo tanto también se erigía como un símbolo del lujo. En este caso, el empleo del negro en el montaje no deja de ser arriesgado por contravenir las reglas de la comedia, pero se muestra perfectamente funcional para representar a la viuda. No deja de ser curioso que ya en las representaciones del teatro griego, el negro y el azul oscuro estaban reservados a los personajes que anuncianaban malas noticias o a los desterrados, existiendo un código que marcaba el significado de cada color en función del tipo de escena y personaje, de modo que esa tradición ha llegado de algún modo hasta nuestros días y ha sido reinterpretada y adaptada en este montaje con gran acierto.

El vestuario final de Doña Juana, que anticipa el final feliz mediante el matrimonio con Don Martín, es también en verde, pero esta vez de dama. Absolutamente soberbio en su factura y en la impresión que produce, se compone de *cuerpo ajustado* y emballenado, con aplicación de encaje dorado, pasamanería y gran broche en escote. La falda lleva *tontillo* y *enagua* y forma abundantes pliegues produciendo un volumen muy sugerente.

También deslumbrante aparece el personaje de Doña Inés, aparente

rival de Doña Juana, que se enamorará del Gil que ésta representa. Aporta gran calidez a la escena y ha jugado Caprile con los complementarios del verde, en naranjas y rojos. Con *corpiño* con escote que deja al aire los hombros, cuidados complementos, sombrero de paja con plumas, le dan a esta dama un toque festivo y cómico.

La profusión de colores integrados de forma inteligente da a la escena una sensación vibrante y ayuda a crear un movimiento escénico envolvente, además de evidenciar que se trata de una comedia donde los trajes y la caracterización acompañan tanto al trabajo gestual como al texto, en este caso el color articula un mensaje claro para la distinción de identidades y para la confusión de las mismas, al fin y al cabo para la creación de un divertimento.

3.4. El presente de Cervantes, la actualización total: *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, 2013

El coloquio de los perros se estrenó el 27 de marzo del 2013, en el Teatro Pavón de Madrid. La dirección del espectáculo estuvo a cargo de Ramón Fontserè y la dramaturgia es fruto de la colaboración entre Albert Boadella, Martina Cabanas y Ramón Fontserè; el vestuario fue el resultado del trabajo de los propios intérpretes que elaboraron la parte plástica en función de los progresos durante los ensayos.

Lo primero que hay que tener en cuenta es el número de personajes de la novela, que excede en más de una treintena a los de la obra de teatro, queda expuesta, pues, en la adaptación esa característica de lo dramático tendente a la síntesis de personajes y conflictos y, en este sentido, el vestuario es también sintético y se inclina a emplear los elementos imprescindibles para transmitir el mensaje y reforzar los aspectos gestuales. Precisamente uno de los elementos más importantes de esta puesta es el gesto; tanto, que los personajes de Cipión y Berganza están construidos en torno a la expresión corporal y facial en un trabajo de estilización de los movimientos de los perros. Debido a que se ha optado por trabajar con un vestuario alegórico, que no imita con exactitud y realismo todas las cualidades de los canes, el gesto se alza en protagonista expresivo para dejar a estos personajes a medio camino entre lo humano y lo animal, sin grandes despliegues ni exagerados movimientos.

El estilo del trabajo gestual de los actores también es útil a la hora

de resaltar el valor de cada grupo funcional: así Manolo está en un código natural realista, los perros irían algo más allá con esa síntesis estudiada de la que antes se hablaba, mientras que todo el conjunto de personajes secundarios (que podrían asociarse bajo el nombre de antagonistas) son más histriónicos y eclécticos, mezclando elementos de la Comedia dell'Arte con actitudes corporales muy contemporáneas y practican, en general, la deformación gestual de los tipos a los que representan, ayudados tanto por las máscaras, que refuerzan el aspecto de humanos deshumanizados, como por el vestuario.

La obra nos sitúa en las puertas de una perrera, donde una noche, Manolo, el guardia de seguridad, oye hablar a dos perros, es posible que el lector de Cervantes y el espectador de la obra decidan recorrer el argumento sin querer decantarse entre sueño y realidad, esa ambigüedad se respeta en el montaje. El guardia, en este caso, se convierte en interlocutor de las memorias de esta pareja de canes que aprovechan la narración de sus vidas para expresar un general descontento con la especie humana. El vestuario es, dentro de la representación, uno de los elementos visuales más importantes para caracterizar a los personajes, situándolos, en este caso, en un contexto contemporáneo, y facilitando la representación del tiempo, esto es así sobre todo por la limitada escenografía, que trabaja fundamentalmente con la luz y una tarima-banco. En este caso, los trajes de los perros son los más atemporales, garantizando así cierta conexión con el valor universal de esta fábula. Ambos perros destacan por llevar elementos muy parecidos: un *mono* en blanco-crudo, similar a una prenda interior; calcetines rotos; *gabardinas* ocres que cumplen la función de pelaje, sendos sombreros que constituyen el elemento diferenciador entre ambos; *mitones* de lana para las manos y collares de cuero marrón. El vestuario de los perros se compone de prendas más asimilables a una zona inespecífica del siglo XX, podría contextualizarse desde los años treinta hasta nuestros días. Los colores crudos, claros, son los predominantes, expresan un cierto grado de pureza animal, y sobre todo destacan en el ambiente predominantemente nocturno de la función.

No hay cambios de vestuario significativos a lo largo de la obra en los personajes principales: Berganza, Cipión y Manolo. En el caso de los perros, el más llamativo se produce por la acción del corte de pelo que se soluciona retirando las gabardinas y que sirve como punto de partida para engalanarlos y presentarlos al concurso de belleza. Manolo, por su parte,

lleva un uniforme de guarda de seguridad. La chaqueta azul marino le da un toque serio y de responsabilidad y también ayuda a otorgar dignidad a un personaje que aparece al principio con cierto aire de hastío y resignación.

El resto de personajes se resuelven mediante la transformación de dos actores, que son los que llevan a sus espaldas un mayor número de cambios, ayudados por un cuidado trabajo de máscaras, la mayoría de ellos son construidos como caricaturas de tipos contemporáneos.

Aunque la puesta es sugerente y delicada, la adaptación del texto de Cervantes lo ha desprendido casi por completo de su contextualización en el Siglo de Oro y de muchos de sus matices significativos (suprimiendo gran parte del argumento y personajes), acercándose mucho a la actualidad con referencias continuas a la problemática y los rasgos de la sociedad contemporánea; el vestuario no hace más que reforzar esta idea y apoyar el sarcasmo y la ironía con que son tratados los diferentes vicios humanos y las obsesiones de una época en crisis.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El teatro del Siglo de Oro permite disfrutar de la indumentaria de época en vivo, con toda la riqueza de texturas, materiales, movimiento actoral y relación de estos elementos con el espacio escénico. Además, pone en valor el sistema mediante el cual la tradición se convierte en instrumento para la innovación estética, ya que ofrece muchas posibilidades de reinventarse y fusionarse con ideas, técnicas y materiales contemporáneos.

Una de las conclusiones principales del recorrido que hemos realizado es la diversidad de soluciones que pueden encontrarse a la hora de adaptar y llevar a las tablas los textos del Siglo de Oro, demostrando la riqueza en las lecturas que se pueden abordar a la hora interpretar a los clásicos.

Al mismo tiempo, es notorio que se ha ido construyendo una tradición que empieza a hacerse fuerte con la incursión de Nieva, Narros, Puigserver..., y un poco después con Pedro Moreno, entre otros¹¹.

11. Los pioneros en España trabajan en la primera mitad del siglo XX, entre los más representativos están: Vitín Cortezo, Sigfrido Burman, Emilio Burgos, José Caballero, posteriormente se incorporan algunos nombres como Francisco Nieva, Elisa Ruiz, Manuel Mampaso, Miguel Narros, Fabià Puigserver, Pedro Moreno y Javier Artiñano. Los trabajos de estos creadores fueron consolidando la profesión y entonces aparecen figurinistas más específicamente formados para el oficio como Rosa García Andújar, María Araujo, Alejandro Andújar, Lorenzo Caprile, etc.

Aunque es algo atrevido hablar de tendencias estilísticas globales en el diseño de vestuario español con la breve muestra analizada, se podrían quizás establecer dos escuelas diferenciadas dentro de la plástica escénica. Una de ellas sería la de mayor componente barroco, en un sentido amplio del término: gusto por la acumulación de detalles, bebe de la tradición popular española, aportando la modernidad desde el riesgo cromático y el trabajo exhaustivo de diferentes texturas y materiales con una visión muy plástica, cercana a lo pictórico. Por otro lado, estarían aquellas propuestas que tienden hacia una desnudez o esencialismo de los elementos, centrados más bien en una visión arquitectónica del traje teatral, los detalles serían los mínimos y estarían sintetizados, aunque se empleen las formas clásicas como base, se observa una inclinación hacia cierta atemporalidad mediante diseños más abstractos.

Ambas líneas de trabajo pueden combinarse y ser más o menos innovadoras, dependiendo de algunos factores como el empleo de materiales inusuales, el atrevimiento formal o la relación del vestuario con la escenografía, ambas, a su vez, dependen en primera instancia de lo propuesto por la dirección de escena y siempre teniendo en cuenta que las diferentes combinaciones multifactoriales darían numerosos resultados distintos.

En cuanto a la orientación que el director da a los montajes de textos del Siglo de Oro, también existe una serie de vías más frecuentes, pero resulta imposible con la extensión del presente trabajo, que además se ha limitado a las muestras de la CNTC, establecer todas las posibilidades y opciones que se llevan a cabo a la hora de interpretar escénicamente a los clásicos. Cada montaje recibe la influencia de todo el equipo artístico, lo que hace cada proyecto único, además cada compañía tiene su propio estilo y evoluciona de forma más o menos flexible, dependiendo de factores que no son el tema del presente artículo, por lo tanto, sólo se apuntan ciertas tendencias muy generales que se han observado en montajes recientes.

En primer lugar, cada vez con menor incidencia, al menos en la CNTC, estaría la reproducción lo más fidedigna posible de lo que, según la documentación de la que se dispone, sería un montaje en el XVII español, donde el traje ayudaría con el rigor histórico a enmarcar correctamente la acción.

Una segunda tendencia, muy frecuente, es realizar una estilización de la época, es decir, todo está orquestado para que el espectador entienda

que se trata del siglo XVII, pero se permiten licencias para flexibilizar y agilizar el texto y la representación. Los recursos para conseguir este efecto son muy numerosos y habría que extenderse mucho para ilustrarlos. Sirva como ejemplo general aquellas propuestas donde el vestuario es formalmente de época con matices y la escenografía es más abstracta o conceptual, por ejemplo, en *La vida es sueño*, anteriormente analizada.

Por último, encontraríamos aquellos proyectos que trasladan la acción a una época posterior al XVII. Este es un cajón *de sastre* ya que variará mucho el significado si se emplea como contexto temporal el XIX o el siglo XXI. En cualquier caso, se produce un desfase temporal amplio que requiere de un esfuerzo suplementario para dar cohesión a la propuesta y en este apartado también se incluyen los montajes que utilizan como recurso una estilización contemporánea, es decir, no sabemos a qué época pertenecen los personajes por su modo de vestir, su aspecto es atemporal y/o de eclecticismo cronológico.

Después de haber analizado, mediante una pequeña muestra, cómo el traje del siglo XVII se representa sobre las tablas en la actualidad y de cuál es el papel del diseñador con respecto a la calidad y cuidado de dicha representación, se han podido establecer una serie de vías de investigación abiertas.

En primer lugar, sería interesante realizar el estudio del trabajo de figurinistas españoles, a modo de monografías o de compilaciones de los profesionales de mayor recorrido o más innovadores. En un segundo bloque, podrían incluirse las investigaciones de criterios y herramientas plásticas para la adaptación de textos clásicos, y, en general, para el desarrollo del diseño de vestuario teatral y también para su análisis visual y semiológico. Un aspecto fundamental en el que queda casi todo por hacer es el de la elaboración de metodología docente sobre el tema, ya que la mayoría de los manuales se refieren al diseño de moda o están sin traducir al castellano, donde se podrían tratar en cuestiones relativas al cromatismo, la forma, composición, transparencia-opacidad, técnica y tecnología textil y análisis general del personaje y de cómo éste se traduce a aspectos visuales.

Los estudios comparativos de la profesión en el contexto internacional y la divulgación del trabajo de diseñadores de otros países suelen ser siempre estimulantes y generadores de ideas. Por último, en un sentido más interdisciplinar sería interesante ahondar en la relación entre el devenir del arte contemporáneo y las artes plásticas teatrales: figurinismo,

escenografía, iluminación, video-arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, I. (2000). “El vestuario en los Autos sacramentales. El ejemplo de Calderón”. En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, M. de los Reyes (coord.), 85-107. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- BARTHES, R. (1967). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BERNIS, C. (1982). “El vestido francés en la España de Felipe IV”. En *Archivo Español de Arte* 218, 201-208. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.
- (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso.
- BRAVO, I. (1998). En *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, A. Peláez y F. Andura (coords.). Madrid: Teatro Albéniz, Consejería de Cultura de Comunidad de Madrid.
- BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CERVANTES, M. de (2011). *Novelas ejemplares*. Barcelona: Austral Clásicos.
- COLOMER, J. L. y DESCALZO, A. (coords.) (2014). *Vestir a la española en las cortes europeas siglos XVI y XVII*, vols. I y II. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- DÍEZ BORQUE, J. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- ECHARRI, M. y SAN MIGUEL, E. (2000). *Cuadernos de técnicas escénicas y vestuario teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- GRAELLS G. J. y HORMIGÓN J.A. (eds.) (1993). *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (Serie Teoría y Práctica del teatro, 6).
- LAVER, J. (1997). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra Ensayos de Arte.
- PELÁEZ, A. y MONTERO, J. M. (eds.) (2010). *Pedro Moreno: en su obrador de sueños. Su obra en el Museo Nacional del Teatro*. Almagro: Museo Nacional del Teatro.

- REYES, M. de los (coord.) (2007). *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2000). “El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario”. En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, M. de los Reyes (coord.), 109-131. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. (*Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14).
- STOREY, J. (1989). *Manual de tintes y tejidos*. Madrid: Hermann Blum.
- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido*, vols. I, II y III. Madrid: Alianza.
- ZUBIETA, M. (ed.) (2006a). *Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 44).
- _____. (2006b). *Don Gil de las Calzas Verdes de Tirso de Molina*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 22), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp22-dongildelascalzasverdes.pdf> [11/09/2017].
- _____. (2008a). *El pintor de su deshonra de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 49).
- _____. (2008b). *El pintor de su deshonra de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 27), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp27-elpintordesudeshonra.pdf> [30/08/2017].
- _____. (2012a). *La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Textos de Teatro Clásico*, 64).
- _____. (2012b). *La vida es sueño de Calderón de la Barca*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Cuadernos Pedagógicos*, 42), también en http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/cp_42_la_vida_es_sueno_web_2.pdf [30/08/2017].
- _____. (2013). *El coloquio de los perros (adaptación libre a partir de la novela de Cervantes)*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico (*Programas Didácticos*, 1), también en <http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2015/07/PD-01-ECDLP.pdf> [30/08/2017].

Recibido el 27 de mayo de 2017.

Aceptado el 15 de junio de 2017.

