

**EL DISEÑO  
DE VESTUARIO TEATRAL:  
de Buontalenti a Diaghilev**



Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs. Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos ([www.cedro.org](http://www.cedro.org)) vela por el respeto de los citados derechos.

**EL DISEÑO  
DE VESTUARIO TEATRAL:  
de Buontalenti a Diaghilev**

María Sierra Roldán Moral



Consulte nuestra página web: **www.sintesis.com**  
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

Imagen de cubierta: Bernardo Buontalenti. Diseño de vestuario  
para dos personajes femeninos de los *intermezzi* florentinos de 1589.

© Victoria and Albert Museum,  
Department of Engraving, Illustration and Design and Department of Painting: E.614-193E, Londres

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones  
penales y el resarcimiento civil previstos en las leyes, reproducir, registrar  
o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente,  
por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio,  
sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia  
o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito  
de Editorial Síntesis, S. A.

© María Sierra Roldán Moral

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.  
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid  
Teléfono: 91 593 20 98  
www.sintesis.com

ISBN: 978-84-9171-012-7  
Depósito Legal: M. 19.143-2017

Impreso en España -Printed in Spain

# Índice

<i>Agradecimientos</i> .....	9
<i>Introducción</i> .....	13
<b>1. Precedentes históricos del diseño de vestuario en el Renacimiento</b> ..	15
1.1. El vestuario en la España renacentista .....	15
1.2. El vestuario en los espectáculos cívicos y el teatro cortesano ....	17
1.2.1. El vestuario en el teatro jesuítico de colegio y en los primeros corrales.....	20
1.3. El vestuario en los primeros <i>ballets de cour</i> en la Francia del siglo xvi .....	21
1.3.1. El vestuario en las comedias y en los primeros <i>ballets de cour</i> .....	22
1.4. El vestuario en las primeras mascaradas en la Inglaterra del siglo xvi .....	24
1.5. La <i>commedia dell'arte</i> y los <i>intermezzi</i> de <i>La Pellegrina</i> .....	26
1.5.1. La <i>commedia dell'arte</i> .....	27
1.5.1.1. El vestuario en la <i>commedia dell'arte</i> .....	28
1.5.2. El vestuario en las fiestas de palacio y en los <i>intermezzi</i> de <i>La Pellegrina</i> .....	30
1.5.3. Los primeros figurinistas en Italia .....	35
1.6. A modo de conclusión .....	37
Ilustraciones del capítulo I .....	38
<b>2. Evolución del vestuario teatral en el siglo xvii</b> .....	43
2.1. El vestuario teatral en el Siglo de Oro .....	43

2.1.1.	Clasificación del vestuario para personajes estereotipados en las comedias del Siglo de Oro.....	44
2.1.2.	El vestuario en los autos sacramentales .....	46
2.2.	El nacimiento de la comedia francesa .....	48
2.2.1.	Evolución y consolidación del vestuario en los <i>ballets de cour</i> y en las comedias-ballet .....	49
2.2.1.1.	Principales figurinistas para ballets en la segunda mitad de siglo. Los primeros bailarines profesionales .....	51
2.2.1.2.	Clasificación de trajes de ballet y guardarropía .....	53
2.2.2.	Vestuario del teatro dramático en Francia .....	54
2.2.3.	Figurinistas italianos en el teatro francés y en la corte vienesa .....	56
2.3.	El vestuario teatral y las mascaradas de Iñigo Jones en la Inglaterra de principios del siglo XVII .....	57
2.3.1.	La donación y el préstamo en el vestuario teatral.....	59
2.3.2.	Travestismo teatral inglés .....	59
2.3.3.	Las mascaradas de Iñigo Jones y Ben Jonson .....	60
2.4.	El escenario operístico en Italia .....	62
2.4.1.	Nacimiento y evolución de la ópera .....	63
2.5.	A modo de conclusión .....	64
	Ilustraciones del capítulo II .....	67
<b>3.</b>	<b><i>El vestuario teatral en el siglo XVIII. La indumentaria en el ballet: los primeros figurinistas profesionales</i></b> .....	<b>73</b>
3.1.	La influencia del Clasicismo y de la Ilustración en el vestuario teatral .....	76
3.2.	El vestuario en el drama, la ópera y el ballet, con especial incidencia en Francia .....	79
3.2.1.	Vestuario para ópera y ballet. Los primeros figurinistas profesionales .....	82
3.2.2.	Vestuario teatral en España .....	89
3.2.3.	La renovación del vestuario en el teatro inglés del siglo XVIII .....	89
3.3.	A modo de conclusión .....	92
	Ilustraciones del capítulo III .....	95
<b>4.</b>	<b><i>Romanticismo y precisión histórica en el vestuario teatral de la primera mitad del siglo XIX</i></b> .....	<b>103</b>
4.1.	El vestuario teatral en las obras de Goethe y Schiller .....	104

4.2.	La precisión histórica en la escena romántica española .....	106
4.2.1.	La influencia francesa e italiana en la escenografía de los dramas románticos .....	107
4.2.2.	El principio de naturalidad y de verosimilitud en Máiquez y Zorrilla .....	108
4.2.3.	La indumentaria en los dramas románticos y en la danza española .....	109
4.3.	La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral francés .....	111
4.3.1.	Recursos escenográficos .....	113
4.3.2.	La indumentaria y su precisión histórica. La llegada del tutú .....	115
4.3.2.1.	El estilo grecorromano y la aparición del maillot .....	118
4.3.2.2.	Garnerey .....	120
4.3.2.3.	La llegada del tutú: Marie Taglioni y Eugène Lami .....	122
4.4.	La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral inglés .....	125
4.4.1.	Recursos escenográficos.....	126
4.4.2.	Planché y <i>Mme. Vestris</i> : principales artífices de la precisión histórica en la indumentaria teatral inglesa .....	127
4.5.	Las grandes producciones operísticas durante la época romántica en Italia .....	130
4.5.1.	La escenografía y el vestuario en los espectáculos operísticos .....	131
4.6.	A modo de conclusión .....	134
	Ilustraciones del capítulo IV .....	136
5.	<i>Nuevas tendencias teatrales en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX</i> .....	143
5.1.	El vestuario en el teatro naturalista .....	143
5.2.	El teatro del duque de Saxe-Meiningen .....	145
5.3.	El teatro libre de Antoine .....	149
5.4.	La reacción simbolista .....	151
5.4.1.	Principios estéticos del decorado simbolista .....	153
5.4.2.	El vestuario en el <i>Théâtre de l'Oeuvre</i> y en el <i>Théâtre d'Art</i> . El manifiesto de Rouché .....	155
5.4.2.1.	El manifiesto de Rouché .....	159
5.5.	A modo de conclusión .....	163
	Ilustraciones del capítulo V .....	165

<b>6. <i>El Teatro del Arte de Moscú bajo la dirección de Stanislavsky</i></b> .....	167
6.1. Principios fundamentales del Teatro del Arte de Moscú .....	168
6.2. La escenografía y el vestuario en el teatro de Stanislavsky ...	170
6.2.1. El principio del terciopelo negro en <i>La vida del hombre</i> y en <i>El pájaro azul</i> .....	174
6.3. A modo de conclusión .....	177
Ilustraciones del capítulo VI .....	179
<b>7. <i>El vestuario en los ballets coreográficos de Italia y Rusia y en la opereta inglesa en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX</i></b> .....	183
7.1. Los ballets coreográficos en la Scala .....	183
7.2. El vestuario en la opereta inglesa y en la ópera lírica .....	186
7.3. Los ballets coreográficos de Marius Petipa y la transformación del tutú .....	193
7.4. La aportación de Appia y Craig al vestuario de ballet y drama ..	195
7.5. A modo de conclusión .....	205
Ilustraciones del capítulo VII .....	207
<b>8. <i>La llegada de Diaghilev y el triunfo del figurinismo en el ballet</i></b> ...	217
8.1. Vida de Diaghilev y nacimiento de la compañía .....	218
8.2. El proceso de producción y representación. El legado de Diaghilev .....	220
8.2.1. Características de la producción de cada ballet. Tendencias estéticas .....	221
8.3. El vestuario en los Ballets Rusos. Relación entre coreografía e indumentaria. Confección de los trajes y guardarropía .....	225
8.3.1. La relación entre coreografía e indumentaria .....	227
8.3.2. La guardarropía en los Ballets Rusos. Confección y recopilación .....	236
8.3.3. Principales figurinistas en los ballets de Diaghilev ...	239
8.4. A modo de conclusión .....	259
Ilustraciones del capítulo VIII .....	261
<b><i>Recapitulando</i></b> .....	271
<b><i>Bibliografía</i></b> .....	275



## 2

# Evolución del vestuario teatral en el siglo XVII

El teatro europeo de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII alcanzó un gran esplendor debido a varios factores: de una parte, hubo una pléyade de excepcionales escritores como Calderón, Lope y Tirso en España; Marlowe, Shakespeare y Ben Jonson en Inglaterra, o Molière, Racine y Corneille en Francia; de otra, tuvieron gran difusión en Europa las innovaciones italianas aplicadas a la construcción de edificios teatrales, escenografía, tramoya, caracterización y vestuario de personajes; finalmente, la gran afluencia de público a las representaciones, ya fueran en espacios cerrados o al aire libre, propició la comercialización del teatro y la profesionalización de los actores.

El vestuario teatral que se utilizó en esa época presenta dos características comunes: el anacronismo, pues muchos de los trajes procedían de las donaciones realizadas por parte de la nobleza y algunos personajes de la corte; y su suntuosidad y riqueza material, pues se emplearon tejidos como terciopelo, paño y tafetán.

### 2.1. El vestuario teatral en el Siglo de Oro

En España, las representaciones se realizaban en recintos abiertos, como los corrales y las casas de comedias, o en espacios cerrados, normalmente propiedad de la corte o la nobleza. Sin embargo, había otros espectáculos, como los autos sacramentales, que se representaban también en calles y plazas. Según César Oliva, el origen de los corrales se encuentra en los patios interiores de las casas y los hospitales; su consolidación como teatros públicos tuvo lugar a partir de 1554 (Oliva, C. y Torres Monreal, F., 1990, p. 183).

Felipe III y Felipe IV fomentaron el teatro cortesano; tuvo mucha aceptación entre la nobleza, que acudía a fiestas teatrales donde intervenían comediantes italianos. También alentaron la construcción de teatros de interior y teatros cortesanos, como el del Alcázar de Madrid o una de las salas del Palacio del Buen Retiro.

A diferencia del teatro representado en Londres, donde los papeles femeninos fueron desempeñados por muchachos hasta 1660, en Madrid ya en 1587 se permitió que las actrices pudieran aparecer en público, tal vez debido a que las “colombinas” de la *commedia dell'arte*, cuando actuaban en España, nunca se vieron afectadas por esa prohibición<sup>1</sup>.

Con el florecimiento del teatro cortesano se inicia la revolución técnica en el teatro comercial, coincidiendo con los últimos años de Lope de Vega y el apogeo del teatro de Calderón de la Barca (1600-1681). En los teatros palaciegos existía ya el telón de boca y se aplicaban a los decorados determinados conceptos de perspectiva inspirados en los tratados de Vitruvio y de Sebastiano Serlio (1475-ca. 1554)<sup>2</sup>. Escenógrafos italianos como Cosimo Lotti (1571-1643) y Baccio del Bianco (1604-1657), al servicio de la corte, impulsaron el desarrollo de las técnicas escénicas mediante la puesta en escena de obras de Lope y de Calderón en las fiestas palaciegas.

### 2.1.1. Clasificación del vestuario para personajes estereotipados en las comedias del Siglo de Oro

El actor solía vestir en el escenario un atuendo parecido al que llevaba la gente en la calle, salvo cuando se trataba de algún personaje mahometano en un drama histórico, en cuyo caso el traje pretendía acomodarse a la raza, religión y procedencia del personaje. Conforme pasaron los años el vestuario se hizo más costoso y aumentó el hato de los actores de las grandes compañías, por lo que en ocasiones llegaron a necesitarse varios carros y bestias de carga para su transporte.

El vestuario jugaba un papel polivalente: además de vestir al personaje, a veces sustituía parcialmente los decorados cumpliendo funciones como ubicar la acción dramática sugiriendo tiempo y lugar. Así ocurría con la vestimenta de los pastores, que servía para situar la acción en las montañas, la de los cortesanos, que apuntaba a la vida en palacio, o la de los labriegos, que recordaba un

<sup>1</sup> Desde 1587 las mujeres gozaron de gran popularidad en las representaciones, hasta el punto de que María Inés Calderón (1611-1649), actriz conocida popularmente como “La Calderona”, que desempeñó papeles de gran éxito en el Corral de la Cruz desde 1627, llegó a ser muy admirada en la corte de Felipe IV.

<sup>2</sup> Sobre las traducciones en España de los tratados de Serlio y de Vitruvio, véase González Román, C., 2001, pp. 418-424.

escenario rural. También se utilizaba para mostrar determinados rasgos del carácter del personaje. Así, en *Fuente Ovejuna*, de Cristóbal de Monroy (1612-1649), la indiferencia del Comendador hacia sus vasallos se pone de manifiesto al comienzo de la tercera jornada, cuando solo presta atención a su atuendo y a la música que suena, mientras el Regidor, cuya hija ha sido deshonrada, se queja amargamente. Las acotaciones del autor indican cuál ha de ser la actitud del comendador:

Sale el comendador en cuerpo sin ropilla, leyendo un papel (...). Salen Enrique y Sancho en cuerpo, uno con fuente y toalla otro con agua, y labase (sic) y vanle dando el vestido en fuente de plata, y vistiéndolo, cantan los Musicos (...). Cantan, y después sale el Regidor con estruendo, y no se alborota el comendador, sino [que] se acaba de vestir mientras habla [el Regidor]. (Monroy, C., *Fuente Ovejuna*, jornada tercera: 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> acotaciones)

Tras un amargo discurso del Regidor, que lamenta su suerte, la siguiente acotación indica: “Hasta ahora se ha de estar vistiendo [el Comendador] y ahora se acaba de vestir y dice lo siguiente: Dad de palos a esse viejo”. Obsérvese la brutal eficacia teatral de esta última acotación seguida de la orden de castigo para manifestar la cruel indiferencia y desprecio del Comendador hacia sus vasallos. Además, solo cuando se acaba de vestir pronuncia la orden de castigo. Su atuendo, pues, le confiere la autoridad derivada de su cargo (Ruano de la Haza, J. M., 2000, pp. 76-78).

Otra característica del vestuario es su anacronismo. Brunel, en su libro *Voyage d'Espagne*<sup>3</sup>, afirmaba que “les habits des hommes ne sont ny riches, ny proportionnez aux sujets. Une Scene Romaine & Grecque, se represente avec des habits Espagnols” (De Brunel, A., 1666, p. 30)<sup>4</sup>. Sin embargo, en ocasiones, era posible que el anacronismo en la indumentaria fuera intencionado. Por ejemplo, Tirso de Molina (ca. 1579-1648), en su comedia *La vida y muerte de Herodes* (1636), pide en cierta ocasión que Augusto César aparezca “como Emperador a lo antiguo” (Molina, T., 1907, p. 197) pero poco antes había indicado que Herodes debía quitarse en escena “el sayo rústico y [quedarse] en calzas y jubón de tabí muy bizarro” (Molina, T., 1907, p. 188).

<sup>3</sup> Cuando en el siglo xvii los editores e impresores de Francia, Alemania y los Países Bajos querían evitar la censura de libros cuyo contenido político, religioso o erótico contravenía las normas de la autoridad utilizaban, entre otras, la editorial ficticia Pierre Marteau y la ciudad de Colonia, que era una ciudad libre en esa época, como lugar de edición. Así ocurre con este libro, en cuya portada figura el nombre de Pierre Marteau como editor y el de la mencionada ciudad alemana. Sin embargo, no aparece por ningún lado el nombre del autor, lo que permite sospechar que su contenido no era políticamente correcto. Según Foulché Delbosc, este libro lo imprimió en Ámsterdam Abraham Wolfgang (Foulché Delbosc, R., 1896, pp. 63-66).

<sup>4</sup> Los vestidos de los actores no son suntuosos, ni adaptados a los papeles. Una comedia de argumento romano o griego se representa con traje español (traducción propia).

El vestuario servía, de manera muy especial, para caracterizar a personajes sobrenaturales, alegóricos y religiosos, y también a figuras estereotipadas como el salvaje o el gracioso. Personajes sobrenaturales que aparecen con bastante frecuencia en las comedias del siglo XVII son Jesucristo, la Virgen María, los santos, los ángeles, los demonios y los dioses paganos. Los trajes de ángeles suelen encontrarse en inventarios de hatos de compañías; son vestidos de lana blanca, o mantos de tafetán encarnado adornados con hilos de plata; el demonio, que solía caracterizarse con los consabidos cuernos, se cubría con media máscara hasta la boca y con un desnudillo de cuero blanco hasta la cintura y piel desde la cintura a los pies. Los trajes de los dioses paganos y de la Virgen seguían el modelo tradicional del arte pictórico. Los personajes alegóricos iban ataviados con vestimentas simples pero de alto valor simbólico: una sábana negra cubría a la Sombra; la Obediencia llevaba los ojos vendados, grilletos en los pies y un azote en las manos. Respecto a la figura del salvaje, afirma Rodríguez Cuadros que su indumentaria estaba compuesta de “vestido de yedra o cáñamo teñido de verde, pieles, un tocado de cabellos largos e hirsutos y un maquillaje de barba larga, llevando como accesorio una maza” (Rodríguez Cuadros, E., en Reyes Peña, M., 2000, pp. 136-137). En cuanto al gracioso, su vestimenta le permitía con frecuencia salirse del mundo de la ficción y acercarse a los espectadores; en el entremés *Miser Palomo* (¿1617?), de Antonio Hurtado de Mendoza, se describe así su atuendo: “Yo me compongo / de unas calzas que peinan los zancajos, / de cuello de carbón, sombrero sucio, / astrosa capa y vil coleteo” (Hurtado de Mendoza, A., 1728, p. 473).

### 2.1.2. El vestuario en los autos sacramentales

Los autos sacramentales se representaban en espacios públicos durante la festividad del Corpus. Según el *Diccionario de Autoridades*, “los autos eran obras cómicas en verso con figuras alegóricas, que se hacían en alabanza del Sacramento de la Eucaristía; eran representaciones continuadas, sin intermedios, ni división en actos y jornadas, como las comedias” (RAE, 1726, pp. 489-490). A principios del siglo XVII dos carros bastaban para representar un auto, aunque en fecha posterior el estilo de representación se fue complicando, los carros se especializaron y su número aumentó; los había para decorados, para cambiarse de vestuario, incluso para exhibir distintas alturas o niveles. El tablado (bastante grande) se hizo fijo, y los carros se emplazaron alrededor, con los decorados ya instalados, frente a un público sentado en gradas levantadas a propósito para la representación (Díez Borque, J. M., 2002, pp. 179-190).

Durante la festividad del Corpus Christi, además de la procesión solemne en la que participaban el clero, las autoridades y representantes de gremios y cofradías, todos ricamente ataviados, se realizaban diversos espectáculos, tales

como danzas populares, la representación de autos y corridas de toros. Dentro incluso de la procesión figuraban elementos teatrales o parateatrales del tipo de la Tarasca y los Gigantes, todos ellos presentados de manera grotesca<sup>5</sup>. El vestuario utilizado en los bailes del siglo xvii está relativamente bien documentado; además, el hecho de ser trajes destinados a un grupo exigiría un mismo modelo de vestimenta para los diversos bailarines, razón por la que cabe suponer que desde el siglo xvi ya existía un mínimo diseño de indumentaria en función de la coreografía.

Los ricos y lujosos trajes utilizados en la representación de los autos sacramentales no estaban al alcance económico de las compañías, y por eso con frecuencia tenían que recurrir a la donación de nobles y caballeros ricos para conseguirlos. No obstante, los actores confeccionaron determinados modelos de vestimenta para las figuras sobrenaturales y alegóricas, con diseños más originales (y también más simples) que expresaban simbólicamente su naturaleza. De esta suerte, mientras las figuras alegóricas exhibían un atuendo sobrio y simple, los personajes realistas, con independencia de su posición social, vestían con gran lujo y ostentación. Existen documentos que detallan la compra y la confección de lujosos vestidos para las representaciones sacramentales; Bartolomé López, por ejemplo, acordó con el Ayuntamiento de Madrid hacer los carros del Corpus en 1583 “con vestidos nuevos para todas las figuras, de damasco, tafetanes, terciopelos y telas de seda, sin aprovecharse de ningún vestido viejo que tuviere” (en Fernández Martín, L., 1988, pp. 38 y 68).

La indumentaria sacramental revela, además, una ausencia total de realismo, pues los vestidos de labradores, villanos, pastores, etc. no concuerdan con los atuendos que llevaban en la vida real. Como el auto no se sujeta ni a tiempo, ni a lugar, sino que está al servicio de la alegoría, este anacronismo no es considerado aquí como un defecto sino como un recurso más de la puesta en escena. (Arellano, I. y Duarte, J. E., 2003, pp. 79-83). En este sentido, Arellano ha clasificado la indumentaria de los personajes de los autos sacramentales de Calderón y resulta interesante destacar, tras el análisis de dicha clasificación, la polivalencia de determinadas vestimentas: el traje de villano, que remite a un personaje realista con cierto estatus social, sirve también para simbolizar la Inocencia, la Simpleza o el Engaño; el de loco, asimilable al de bufón, se emplea para encarnar al Pensamiento; el de peregrino representa la Vida del Hombre en continua peregrinación. Otros atuendos propios de personajes típicos de comedias, como el galán o la dama, se usarán para vestir a la Culpa, la Malicia o la Fe (Arellano, I., en Reyes Peña, M., 2000, pp. 85-103).

<sup>5</sup> Sobre los desfiles procesionales del Corpus y sobre la Tarasca y los Gigantes, véase Shergold, N. D. y Varey, J. E., 1955; Shergold, N. D. y Varey, J. E., 1961, y Amorós, A. y Díez Borque, J. M., 1999, pp. 218-221.

Finalmente, aunque Arellano considera una serie de códigos visuales a la hora de vestir a los personajes de los autos, no se puede hablar aún de diseño de vestuario, sino de convenciones aceptadas por el público y los actores para la representación de un determinado género dramático.

## 2.2. El nacimiento de la comedia francesa

El siglo xvii abarcó en Francia los reinados de Luis XIII (1610-1643) y de Luis XIV (1638-1715). Gracias a la labor de mecenazgo de estos reyes y de sus primeros ministros, París se convirtió en un foco de atracción de artistas, dramaturgos y poetas. El teatro francés de la época se sustentaba en el racionalismo cartesiano; los dramaturgos sometieron tanto su obra como la representación a una disciplina que respetaba rigurosamente no solo las unidades de acción, tiempo y lugar, sino también las reglas del buen gusto y de la verosimilitud. La observancia de esta última regla contribuyó en el siglo xviii a la coherencia entre atuendo escénico y personaje, y a la creación de una escenografía y una indumentaria que debían cumplir la condición de que lo que se mostrase en escena fuera posible en la vida real.

En el siglo xvii continuaron su actividad unas doscientas salas de juego de pelota (*jeux de paume*) y el Hotel de Bourgogne, reconocido oficialmente como teatro público en 1634. Luis XIV mostró gran interés no solo por los teatros de la corte, sino también por los locales públicos, hasta el punto de entregar las salas Petit Bourbon y Palais Royal a diversas compañías, que convirtieron unas salas previamente reservadas a la nobleza en teatros donde se hacían funciones para el público en general. La compañía de Molière (1622-1673), que se había consolidado profesionalmente entre los años 1645 y 1658, primero haciendo giras por provincias y luego en París, consiguió disponer del Palais Royal para sus representaciones. Al morir Molière en 1673, su compañía se fusionó con la del Marais, y otros actores ingresaron en la compañía del Hotel de Guénégaud.

En 1680, bajo el patrocinio de Luis XIV, se creó la Comédie Française (“la comedia francesa”) mediante la fusión de las compañías del Hotel de Bourgogne y del Hotel de Guénégaud. Esta institución, al estar sostenida por el Estado, favoreció la existencia de un teatro más estable, con representaciones clásicas de una gran calidad; pero, al mismo tiempo, potenció el monopolio del teatro, lo que impidió la competencia de las otras compañías. No fue el caso, sin embargo, de los comediantes italianos, que también gozaron del favor del público francés, tanto en provincias como en París, debido a la expresividad, mímica e improvisaciones de los personajes propios de la *commedia dell’arte*. Los italianos, junto al gran músico Lully (1632-1687), introdujeron en París la ópera como género artístico (García Peinado, M. A. y Álvarez Jurado, M., 2005, pp. 30-31; Leal, J., 2006, pp. 145-148; Vayón, P. J., 2012).

### 2.2.1. Evolución y consolidación del vestuario en los *ballets de cour* y en las comedias-ballet

El origen italiano de las reinas Catalina de Médici (1519-1589) y María de Médici (1575-1642), casadas respectivamente con los reyes Enrique II y Enrique IV de Francia, propició la introducción en Francia de géneros como los *intermezzi*, cuya influencia se dejó sentir en la segunda mitad del siglo XVII, cuando la pasión por la música y la danza conquistó plenamente a la corte francesa. El ballet mascarada, que procedía directamente de esos *intermezzi*, consistía en una composición de partes recitadas y cantadas que se interpretaba durante los banquetes de la corte. De dicha composición derivarían el *ballet a entrées* y el *ballet de cour*, cuyos inicios se remontan al *Ballet comique de la Reine* de 1581.

Precisamente para los bailes incluidos en estos ballets se realizaron coreografías y diseños de vestuario que pueden ser considerados precedentes de los que se realizarían para los Ballets Rusos de Diaghilev ya en los albores del siglo XX. La existencia de una mínima coreografía de conjunto induce a pensar en la creación de un diseño de vestuario más o menos homogéneo para todos los participantes en los bailes; esa indumentaria de grupo, pese a su anacronismo, estaría en consonancia con el lugar de procedencia del personaje representado, como sucedió en la comedia ballet *Le mariage forcé* (“El matrimonio forzado”, 1664), de Molière, donde el propio Luis XIV intervenía vestido de egipcio. Esas comedias guardarían cierta semejanza con las mascaradas realizadas por Iñigo Jones en la corte de Jacobo I de Inglaterra, si bien, en las representaciones inglesas, el elemento principal de la puesta en escena es la escenografía, y en los espectáculos franceses, la música y el baile.

La estructura formal de los *ballets de cour*, consolidada en el siglo XVII, comenzaba con una introducción recitada en la que se exponía el tema del ballet, continuaba con el desarrollo de la acción mediante una sucesión de *entrées*: pantomima, danza, recitación y canto, y concluía con el *grand-ballet*, que consistía en una serie de danzas de conjunto en las que participaba toda la corte ejecutando una coreografía de composición geométrica. Los espectadores se situaban en galerías y zonas elevadas para admirar mejor el espectáculo, que se desarrollaba en el centro de la sala (McGowan, M., 1963, pp. 37, 42-47; Salazar, A., 1995, pp. 125-136).

El *ballet des échecs* (“ballet del ajedrez”), ideado probablemente por Enrique de Saboya, duque de Nemours, se representó durante el carnaval de París del año 1607, en el reinado de Enrique IV. En este ballet-mascarada se renuncia al complejo montaje de los ballets “dramáticos” y este se reduce a un juego danzante de disfraces inspirado en un tema sencillo; es algo distinto y alejado del llamado teatro de danza. La coreografía deja libertad a las figuras solistas, que pasan de la pantomima a la danza noble o a la acrobacia, pero se torna rigurosamente geométrica en las danzas de conjunto. Su importancia es pura-

mente histórica, pues, al combinarse con el *ballet dramatique* y *melodramatique* originó el *ballet à entrées*, una forma extrema del *ballet de cour*<sup>6</sup>.

La magnificencia de los ballets creados por Baltazarini se vio superada por los de otros dos artistas italianos: los hermanos Alessandro (15??-1648) y Tommaso Francini (1571-1651), que construyeron la maquinaria/tramoya y diseñaron la escenografía y el vestuario del *Ballet de la délivrance de Renaud* (“Ballet de la liberación de Reinaldo”), representado en el Palacio del Louvre el 29 de enero de 1617. Esta representación seguía fielmente el modelo formal de los *ballets de cour* y tomó el argumento del poema caballeresco *Reinaldo*, del poeta renacentista Torquato Tasso (1544-1595). Debido a la influencia de artistas italianos, como Giulio Caccini (1551-1618) y Octavio Rinuccini (1562-1621), y a diferencia del *Ballet comique de la Reine*, la danza no se interrumpía para dar paso a largos parlamentos poéticos, sino que ambas acciones, danza y canto, tenían lugar simultáneamente.

El grupo de bailarines llevaba una vestimenta muy simple y con un diseño homogéneo: faldellín corto y sombrero del que pendía una larga cola que evocaba el tocado de los antiguos egipcios; el traje del personaje principal, en torno al cual danzaba el grupo, se ajustaba perfectamente a su naturaleza mitológica: tocado de hojas de laurel, ropa de seda y plumaje cubriéndole el torso<sup>7</sup>. El personaje de Renaud fue interpretado por el favorito del rey, el duque de Luynes, y el papel de la maga Armida lo encarnaba el gran bailarín Marais, vestido de mujer, pues las mujeres solo podían bailar en el *grand-ballet*<sup>8</sup>.

*El Ballet des Fées des Forêts de Saint Germain* (“Ballet de las Hadas de los Bosques de Saint Germain”) se estrenó en el Louvre el 11 de febrero de 1625. El propio rey Luis XIII intervino en algunas *entrées* junto a otros miembros de la corte. Este ballet anuncia la supremacía del *ballet à entrées* en detrimento del *melodramatique*. La música, el libreto y la escenografía quedan en segundo plano en beneficio de la danza; sin embargo, esta pierde capacidad de expresión dramática y se convierte en un mero pretexto para la exhibición de bailarines profesionales y nobles aficionados, todos enmascarados y vestidos de forma burlesca y extravagante, de acuerdo con la moda de la época<sup>9</sup>. Cabe destacar el diseño de vestuario, obra de Daniel Rabel (1578-1637), un *faiseur de masques* (“diseñador de máscaras”) cuyos bocetos originales se conservan en el Louvre<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Una descripción detallada del ballet-mascarada aparece en Pasi, M., 1981, pp. 46-47.

<sup>7</sup> Véase la figura 2.1 al final de este capítulo.

<sup>8</sup> Una información más detallada del *Ballet de la délivrance de Renaud* se puede encontrar en Prunières, H., 1914; Pasi, M., 1981, pp. 51-52; Reyna, F., 1981, pp. 48-50 y Esteban Cabrera, N., 1993, pp. 84-86.

<sup>9</sup> Para más información sobre este ballet, véanse Pasi, M., 1981, p. 53; Reyna, F., 1981, p. 50; Angiolillo, M., 1989, pp. 53-54.

<sup>10</sup> Museo del Louvre, INV 32604, 32608 à 32614, 32616, 32617, 32646, 32649, 32652, 32679 à 32687, 32688, 32689, 32690, 32691 et 32693. Véase la figura 2.2 al final de este capítulo.



*El Ballet de la Douairière de Billebahaut* (“Ballet de la viuda heredera de Billebahaut”) se representó en el Louvre en febrero de 1626. Los figurines, por su parecido con los del *Ballet des Fées des Forêts de Saint Germain*, se atribuyen a Daniel Rabel. El argumento se basa en la llegada de delegaciones de las cuatro partes del mundo (América, Asia, Europa y África), que sirve como pretexto para articular un ballet con muchas *entrées* y un vestuario variopinto. El vestuario diseñado para el gran señor turco y su séquito resulta similar al de la moda francesa de la época; tal falta de adecuación entre indumentaria y país de procedencia se corrige con elementos simbólicos (gran turbante y bigotes para el gran señor, o la particular sombrilla que portan dos de sus sirvientes) aparentemente exóticos<sup>11</sup>. El atrezzo y la utilería de mano cumplen, pues, una función fundamental en la caracterización de los personajes. El vestuario pretendía sorprender al espectador, y por eso en una determinada escena unos violinistas llevaban máscaras adosadas a la nuca, de manera que cuando se volvían, dando la espalda al público, se convertían en horribles brujas. Mayor efecto aún producían las bailarinas, que iban elegantemente vestidas pero que, al darse la vuelta, mostraban horripilantes máscaras sobre la nuca que confundían al público, pues presentaban casi simultáneamente dos caras radicalmente distintas en un solo cuerpo según giraban sobre sí mismas (Pasi, M., 1981, p. 54; Esteban Cabrera, N., 1993, pp. 86-87).

#### 2.2.1.1. Principales figurinistas para ballets en la segunda mitad de siglo. Los primeros bailarines profesionales

En la segunda mitad del siglo xvii el *ballet de cour a entrée* se hallaba plenamente consolidado. *El Ballet Royal de la Nuit* (“Ballet real de la noche”), que se representó en la sala Petit Bourbon del Palacio del Louvre en el año 1653, es buena muestra de ello. En su creación concurren tres personalidades de suma importancia para el teatro francés de este periodo: por un lado, Luis XIV, estudioso y protector de la danza; por otro, Giovanni Battista Lully, músico y coreógrafo, nombrado en 1663 compositor de la corte, y, finalmente, Pierre Beauchamp (1631-1705), bailarín, coreógrafo y primer *maître de ballet* de la *Académie Royale de Musique*.

La trama y los decorados se atribuyen a Giacomo Torelli (1608-1678). Luis XIV interpretó el personaje del Sol Naciente y apareció vestido con un traje de tejido laminado que terminaba en falda corta y dejaba ver las piernas, cubiertas con largas y finas medias de seda; un tocado en forma de fuente le adornaba la cabeza. Esta indumentaria sorprendió a los espectadores de tal

<sup>11</sup> Véase la figura 2.3 al final del capítulo.

manera que, desde entonces, se conoció a Luis XIV por el sobrenombre de *Roi Soleil* (“Rey Sol”).

Los figurines del *Ballet Royal de la Nuit* fueron diseñados probablemente por Henri de Gissey (1621-1673), quien, desde 1650, venía desempeñando el cargo de diseñador oficial de las fiestas cortesanas y del ballet del rey. También son obras suyas los figurines proyectados, con gran fantasía y creatividad, para el ballet *Les Noces de Pélée et de Thétis* (“Las bodas de Peleo y Tetis”, 1654), con escenografía de Torelli, y los pomposos y recargados trajes, ligados a la moda cortesana, creados para las comedias-ballet *George Dandin* (1668) y *Les Fêtes de L’Amour et de Bacchus* (“Las fiestas del Amor y de Baco”, reposición de 1677), con música de Lully y escenografía de Carlo Vigarani (1637-1713) (Guardenti, R., en Alonge, R., 2000, vol. I, p. 1085).

Jean Bérain el Viejo (1640-1711) sucedió a partir de 1674 a Henri de Gissey en el cargo de *dessinateur de la chambre et du cabinet du roi* (“diseñador oficial de los espectáculos reales”). Creó los figurines de numerosas óperas-ballet compuestas por Lully, como *Thésée* (1675), *Athys* (1676), *Isis* (1677) o *Le Triomphe de l’Amour* (“El triunfo del Amor”, 1681) con libreto de Benserade (1613-1691) y Quinault (1635-1688). Esta última obra marcó un hito en la historia de los *ballets de cour* por varios motivos: de un lado, la riqueza y complejidad de las coreografías, que ya incluían elementos de la danza académica, requería mejores cualidades técnicas, de modo que por primera vez danzaron, junto a los nobles aficionados y bailarines contratados, bailarines profesionales, como Beauchamp y la célebre *mademoiselle* Lafontaine (1655-1738), la primera bailarina profesional de ballet. Además, la ampliación de las partes cantadas anticipaba la aparición de la ópera-ballet. Finalmente, esta representación supuso el final, entre divertido y nostálgico, de los *ballets de cour*, que desaparecieron de la corte francesa después de que el rey dejara de participar en las danzas<sup>12</sup> (Pasi, M., 1981, p. 62; Esteban Cabrera, N., 1993, pp. 125-127).

La pasión por la música y la danza determinó que los ballets se convirtieran en Francia en elementos indispensables para diversos espectáculos y generaran nuevos géneros teatrales: la comedia-ballet, la tragedia-ballet y la ópera-ballet. En todos ellos, la coreografía y la música predominaban sobre el texto literario, relegado a un segundo plano aunque hubiese sido escrito por dramaturgos de la talla de Molière o Corneille (1606-1684); así ocurrió con la representación de la comedia-ballet *Le bourgeois gentilhomme* (“El burgués gentilhombre”, 1670), de Molière, donde el maestro de baile intercaló numerosas *entrées* ilustrativas de las danzas de moda que atrajeron el interés de los espectadores y los alejaron de la acción dramática.

La progresiva complejidad coreográfica de los ballets originó la intervención de los primeros bailarines profesionales, capaces de ejecutar los pasos más difí-

<sup>12</sup> Véase la figura 2.4 al final de este capítulo.

ciles; sin embargo, en las fiestas-ballets se les asignaban papeles secundarios, y los personajes principales, que requerían menor agilidad, se reservaban a los componentes de la corte. Hasta finales del siglo xvii los personajes femeninos eran interpretados por hombres, cuya caracterización se veía facilitada por la utilización de máscaras y por la naturaleza fantástica de las representaciones, que justificaba el uso del travestismo.

Los trajes de los miembros de la corte que participaban en los ballets no se atenían al diseño preestablecido por un figurinista, sino al gusto y a las posibilidades financieras de cada intérprete-bailarín. El noble pretendía que su vestuario escénico estuviese acorde con su posición, y por tanto debía ser más lujoso que el de los bailarines profesionales; de ahí que esos trajes resultaran incongruentes con los personajes interpretados e, incluso en ocasiones, de mal gusto. Como señala Henry Prunières, la diferencia de clase entre los bailarines era evidente por sus vestidos, y sucedía frecuentemente que en el mismo espectáculo se veía a “un baladin jouait le personnage d’un ambassadeur avec un costume de toile et un gentilhomme celui d’un mendiant avec un vêtement de soie et de velours” (Prunières, H., 1914, p. 179)<sup>13</sup>. En aras de un mayor decoro, los bailarines que carecían de recursos para comprarse un vestuario como el de los cortesanos sustituían el lujo de telas y complementos por la vistosidad del colorido de sus trajes, conseguida a base de tintes más vivos, aunque, a veces, el resultado no fuera del todo satisfactorio.

#### 2.2.1.2. Clasificación de trajes de ballet y guardarropía

Hasta mediados del siglo xvii el vestuario de la danza era muy similar al diseñado para las fiestas de la corte. Las mujeres lucían generosos escotes que se abrían sobre un chaleco atado y con adornos de ballena; las mangas, hasta el codo, se remataban con encajes de blonda y las faldas, ceñidas por miriñaques, se cubrían de telas drapeadas; los zapatos eran botines de punta, con tacones altos. Los hombres vestían casacas de brocado adornadas con galones y encajes, pantalones ceñidos a la cintura por un fajín, y calzaban botas con tacones rojos. Los bailarines aficionados solían danzar con el rostro escondido tras simples máscaras negras o doradas que, en el siglo xviii, serían de uso general para los profesionales.

Debido a su elevado coste, y también por comodidad, se extendió la costumbre de guardar el vestuario de los ballets en diversos almacenes para ser reutilizado en futuras representaciones. En consecuencia, surgió la necesidad de clasificar este material mediante el uso de términos genéricos que han pasado a

---

<sup>13</sup> Un bailarín interpretaba el personaje de un embajador con un traje de simple tela y un gentilhomme el de un mendigo con una ropa de seda y de terciopelo (traducción propia).

formar parte del lenguaje de los profesionales del teatro. Así, para clasificar los trajes de reyes, de personal de servicio o de personajes mitológicos, se utilizaban términos como vestido a la turca, hábito de rey, vestuario de esclava, de tritón o de ninfa, etc.

Alrededor de 1670 se conservaban en los guardarropas de la *Académie Royale de Musique* de París cerca de cinco mil prendas de indumentaria, entre ellas diez trajes de Placer en tafetán claro, organza y adornos plateados, con complementos de velo de seda, redcillas de argento (plata) y rosetas verdes, un traje de Silfo con pantalones de tafetán azul y capa de organza de argento, y un traje de Amor con chaleco y mangas de tafetán claro, fruncidos plateados y vueltas de tafetán rosa y guirnalda como complemento. Disponían también de todo un conjunto de lujosos trajes confeccionados con lucientes rasos de oro y argento y preciosos velos de adorno, con una gama de colores en pastel, de los que da testimonio la pintura francesa de la época (Fischer, C., 1931, pp. 101-102).

### 2.2.2. Vestuario del teatro dramático en Francia

El teatro dramático, además del que se escenificaba en la corte, era representado, sobre todo, por las compañías de cómicos ambulantes, muchas de las cuales solo tenían dos vestuarios completos: uno para la tragedia y otro para la comedia. Cuando la compañía era admitida para representar en los teatros de la nobleza y se beneficiaba de una suma para ampliar el vestuario, los nuevos trajes se adquirirían según el lujo y la calidad de las telas, en lugar de buscarse la coherencia con los personajes a los que iban destinados.

Bajo la influencia de la comedia italiana, Molière pretendió renovar el vestuario de manera que estuviera más en consonancia con el personaje y con la obra representada. Siempre que fuera posible, decía, la indumentaria, al igual que el argumento de la obra, debían sacarse de la vida real. De acuerdo con ese criterio, hizo que los personajes femeninos fuesen interpretados por actrices, que sustituyeron a los actores jovencitos, encargados hasta entonces de tales papeles, y procuró persuadir a los actores de su compañía para que se vistieran en el escenario de acuerdo con el personaje que interpretaban y no siguiendo los caprichos de la moda.

En las comedias-ballet de Molière, donde primaban la música y la danza, los trajes estaban diseñados atendiendo a su función en el ballet y no al diálogo dramático. Siempre que era posible se procuraba integrar las partes danzadas a modo de escenas que tuvieran un significado lógico en la obra, como ocurre, por ejemplo, en *Le bourgeois gentilhomme*, donde en la *entrée* que sigue al primer acto cuatro bailarines, bajo la guía del maestro de baile, ensayan, ante la