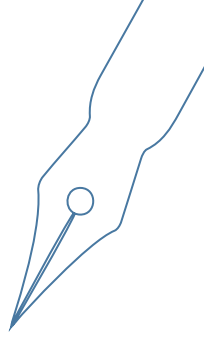


| N.º 5 | 2025 |

e-ISSN: 2792-7350

Incclaves

Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas



DIRECCIÓN

Francisco Javier Escobar Borrego
Universidad de Sevilla

Carmen Gaitán Salinas
Instituto de Historia, CSIC

SECRETARÍA

María Cabrera Fructuoso
Instituto de Historia, CSIC

EDITORAS DE SECCIÓN

Artículos

Ibis Abizu
Universidad Internacional de La Rioja

Comentarios bibliográficos

Lucía Ballesteros-Aguayo
Universidad de Sevilla

Inés María Luna
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

CORRECCIÓN DE ESTILO

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Lara Gallardo Calvo
Universidad de Cádiz

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

MAQUETACIÓN

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Federica Conzo
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

REDES SOCIALES

María Cristina San José de la Rosa
Universidad de Valladolid

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ibis Abizu
Universidad Internacional de La Rioja

Carlos Alayón Galindo
Universidad Complutense de Madrid

Lucía Ballesteros-Aguayo
Universidad de Sevilla

María Cabrera Fructuoso
Instituto de Historia, CSIC

Rafael Cáceres Fera
Universidad Pablo de Olavide

Federica Conzo
Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Cristina Cruces Roldán
Universidad de Sevilla

Enrique Encabo Fernández
Universidad de Murcia

Francisco Javier Escobar-Borrego
Universidad de Sevilla

Lara Gallardo Calvo
Universidad de Cádiz

Emilio J. Gallardo Saborido
Escuela de Estudios Hispano-Americanos/
Instituto de Historia, CSIC

Carmen Gaitán Salinas
Instituto de Historia, CSIC

Inés María Luna
Instituto Murillo, Sevilla, Junta de Andalucía

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

M.^a Pilar Panero García
Universidad de Valladolid

Alberto Custodio Romero Vallejo
Universidad de Oviedo

María Cristina San José de la Rosa
Universidad de Valladolid

EDITADA POR

Editorial Universidad de Sevilla



CONTACTO

Facultad de Filología,
Universidad de Sevilla,
C/ Palos de la Frontera, s/n
41004 Sevilla, España
Teléfono: 954551539

ÍNDICE

VISTIENDO AL PERSONAJE. LA INDUMENTARIA EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Monográfico

- María Eulalia Martínez Zamora: «La indumentaria escénica como dispositivo de significación».....1
1. Ana Isabel Llana Sánchez-Rodríguez: «Color y luz en el traje escénico».....12
2. Rosario Charro García: «El papel de la indumentaria en las recreaciones histórico-teatrales de calle».....30
3. Javier Mora García: «Los complementos del vestido en el inventario de una tienda de alquiler de ropa para teatro (Valladolid, 1616)».....52
4. Ana Arcas Espejo: «Indumentaria de *El amor brujo* en el centenario de su estreno por Antonia Mercé».....73
5. José Luis Montero Carrero y Raquel Jiménez Galán: «El vestuario como herramienta narrativa y psicológica en *Tacones lejanos* de Pedro Almodóvar: un análisis de las protagonistas».....102

Miscelánea

6. Julián Daniel Gutiérrez-Albilla: «Remembering the Shoah through Modern and Contemporary Dance: Historical Trauma, Trans-Subjectivity, and Trans-Textuality in *Bracha*»121

LA INDUMENTARIA ESCÉNICA COMO DISPOSITIVO DE SIGNIFICACIÓN

María Eulalia Martínez Zamora
Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura
<https://orcid.org/0000-0002-7482-6150>
memartinezz01@educarex.es

Tradicionalmente la indumentaria escénica, ha sido asociada con funciones prácticas tales como diferenciar personajes, señalar contextos históricos, y por encima de todo, reforzar la estética de una obra. No obstante, el giro que han dado los estudios semióticos a las artes en general, mucho más preocupados por el análisis de los signos, los símbolos y de qué manera son portadores de significado a través de la comunicación, han contribuido a que el vestuario escénico sea también estudiado como un lenguaje no verbal que influye de manera decisiva tanto en la puesta en escena, como en la recepción que de ésta tiene el espectador. Desde los estudios pioneros realizados por Roland Barthes sobre la moda como lenguaje, o Patrice Pavis, más centrados en el mundo del teatro y el espectáculo en general; se han abierto numerosas puertas hacia nuevos espacios donde se nos invita a reflexionar sobre cómo el vestuario y su interacción, primero con y desde el cuerpo, y después integrado el resto del entorno escénico, aportan un significado que va más allá de su literalidad inmediata.

Tomado desde una perspectiva semiótica, el vestuario se convierte en un sistema de signos con valor denotativo, o sea, lo que literalmente muestra, y con un valor connotativo o lo que éste sugiere en términos culturales, psicológicos o emocionales; pero es cierto que la indumentaria escénica puede ser también un marcador de identidad al manifestarse, a través de ella, la clase social, el género, la edad o la profesión de un personaje. Sin embargo, en el arte escénico estas categorías no siempre se reproducen de manera naturalista: pueden exagerarse, estilizarse o subvertirse para generar nuevas lecturas. Así, un personaje puede portar vestimenta anacrónica para subrayar su conflicto interior o para establecer una resonancia simbólica entre épocas distintas. Esta libertad creativa convierte al vestuario en un medio privilegiado para la construcción de metáforas visuales reforzando el hecho de que el vestuario no solo viste el cuerpo, sino que lo reviste de significado. Su potencia simbólica transforma la escena en un espacio donde lo visual y lo narrativo se entrelazan, enriqueciendo la experiencia del espectador y ampliando las posibilidades expresivas del arte escénico. Por lo tanto, la indumentaria escénica, no tiene como misión única el cubrir un cuerpo o ilustrar un momento histórico concreto, sino que, desde su función semiótica, condiciona la gestualidad y nos construye una subjetividad que es la construcción de un personaje, formando parte activa de un proceso creativo donde las intencionalidades simbólicas, narrativas, psicológicas y dramáticas están presentes. No es un simple accesorio de un personaje, sino que en ella se dan cita desde la identidad del personaje hasta el resultado estético de un montaje, para condicionar la recepción del espectador.

En este monográfico se abordarán diferentes pero complementarias formas de enfrentarse al estudio de una indumentaria que busca siempre, no simplemente vestir, sino comunicar a través de un sistema de signos codificados, ya sean históricos, simbólicos, psicológicos y/o narrativos. El objetivo, por lo tanto, será el de delinear un marco que nos invite a comprender la indumentaria escénica, no solo como un accesorio que viste a un personaje, sino como un dispositivo significativo que crea a un personaje y lo proyecta más allá de lo puramente material y transitorio, es decir, en una atemporalidad que permanece intacta cada vez que ese traje toma y da vida a manos de un actor.

Vestirse de una manera, es siempre vestirse de *otra* manera. Es decir, esa *otra* manera implica cambios simbólicos, históricos, psicológicos que conforman una nueva forma de expresión y por lo tanto una nueva personalidad o personaje; podríamos decir que construye un arquetipo visual que se reitera a través del tiempo pero que al mismo tiempo permanece a pesar de él, una vez que se ha convertido en símbolo. Y para ello es de vital importancia la suma integradora de múltiples factores que hay que tener en cuenta y que delimitan el sentido de lo que se pretende comunicar; la capacidad que posee el vestuario para transformar el cuerpo del actor en un cuerpo significativo lo integra en un sistema multisemiótico donde convergen texto, gesto, espacio, iluminación y sonido.

Varios especialistas en el tema, como por ejemplo Donatella Barbieri, han puesto el énfasis en que el vestuario *coautoriza* la performance al intervenir en la generación de significados demostrando que el traje, no solo reviste el cuerpo, sino que crea un cuerpo *otro*, expandido por la materialidad; y en esa misma dirección apuntan los estudios de Diana Fernández y Derubin Jácome cuando subrayan que cada prenda escénica contiene una carga semántica e iconográfica determinante para la construcción del personaje.

En este monográfico, seis autores abordan desde perspectivas diversas esta compleja red de significación: Ana Isabel Llena Sánchez-Rodríguez (dimensión simbólica), Rosario Charro García (recreación histórica), Javier Mora García (lexicología y complementariedad del traje), Ana Arcas Espejo (plástica escénica y danza) y José Luis Montero Carrero y Raquel Jiménez Galán (código psicológico del color en el cine). Vamos a presentarlos desde unas dimensiones que, bajo nuestra consideración, son fundamentales para tener una visión integradora de la relevancia de la indumentaria en el mundo escénico: la simbólica, la narrativa, la dramática y la psicológica.

1. LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA O LA INDUMENTARIA COMO METÁFORA VISUAL

El vestuario escénico funciona como un concentrado de simbologías que se activa en el instante en que aparece frente al público. Su abundancia metafórica proviene de su materialidad: colores, texturas, formas y volúmenes generan asociaciones culturales y cognitivas que operan antes incluso de que el personaje emita una palabra yendo más allá de la función práctica de proteger al cuerpo. Desde el uso de la indumentaria como protección necesaria del cuerpo ante

el entorno climatológico, hasta llegar a las complejas expresiones de la moda contemporánea, la ropa es un lenguaje, que, sin palabras, comunica identidades, pertenencias, valores y aspiraciones. Entender esta dimensión simbólica implica reconocer que vestirse es, ante todo, un acto cultural: una forma de participar en sistemas compartidos de significados. Yvonne Deslandres nos indica los tres motivos fundamentales que hacen que el hombre se vista, como esencia diferenciadora del resto del mundo animal: «la necesidad de proteger un cuerpo frágil, el deseo de mejorar la apariencia y el pudor» (Deslandres 17).

En muchas sociedades, la indumentaria ha servido como marcador de estatus social. La rareza de los materiales, los colores cuya obtención es costosa, junto a las técnicas de confección, no solo van a tener un propósito estético, sino también jerárquico. En la actualidad ciertas prendas, diseñadores, estilos concretos se asocian con poder adquisitivo y por lo tanto preponderancia social y de clase. La indumentaria, entonces, funciona también como un signo visible de capital económico y distintivo.

Pero los símbolos que porta la ropa no se limitan a la estratificación social. También son expresiones de identidad colectiva. Trajes utilizados para determinadas ceremonias, indumentaria popular, uniformes de toda clase, ropa vinculada con determinadas profesiones, etc., pueden afirmar la pertenencia y preservar, de una forma u otra, una memoria compartida convirtiendo la indumentaria en un puente que conecta lo individual con lo colectivo, y el presente con el pasado. En el plano personal, el vestir permite construir y proyectar una identidad propia. Cada persona selecciona y combina prendas para contar algo sobre sí misma: su carácter, sus gustos, su visión del mundo. La ropa puede ser un vehículo de autenticidad o un recurso para experimentar con nuevas versiones del yo. También puede funcionar como una forma de resistencia o subversión: muchos movimientos sociales han utilizado la indumentaria para desafiar normas de género, clase o moralidad, a través de la apropiación de elementos que diferencian y al mismo tiempo afirman en unas determinadas intencionalidades amplificando estos significados. Al actualizar continuamente los códigos de lo deseable, lo moderno o lo transgresor, genera repertorios simbólicos en constante cambio. Las tendencias no solo marcan estilos, sino que producen narrativas culturales sobre el cuerpo, la belleza, el éxito o la libertad.

Esta dimensión simbólica también opera, como es lógico, en la comunicación no verbal. Antes de pronunciar una palabra, las personas ya han transmitido información a través de la forma en que visten: formalidad, confianza, accesibilidad, creatividad o deseo de anonimato. El vestido se convierte así en una herramienta estratégica para interactuar en distintos contextos, desde el ámbito laboral hasta la vida cotidiana. La coherencia o la disonancia entre la apariencia y la conducta influyen también, y mucho, en cómo el receptor interpreta las intenciones y las emociones contenidas en esa simbología.

El vestido se vuelve signo cultural, histórico y conceptual. Un color vibrante puede sugerir vitalidad, agresividad o peligro; un tejido gastado evocará marginalidad o fragilidad;

un diseño geométrico rígido puede aludir al poder, la opresión o la contención emocional. Así, el vestuario actúa como metáfora visual que sintetiza complejas constelaciones de sentido mediante un lenguaje no verbal e inmediato. En suma, por medio de su poder comunicador como símbolo, la indumentaria revela que vestir no es un acto superficial, sino un proceso de comunicación, construcción identitaria y expresión cultural. La ropa es un texto que todos escribimos y leemos a diario, un espejo de nuestras sociedades y de nuestras formas de ser en el mundo. En esta dimensión, el vestuario no representa simplemente una época o un estatus: interpreta, conceptualiza y condensa; y es por ello, que su función simbólica trasciende el realismo y se inscribe en la poética escénica.

En este sentido va dirigida la contribución de Ana Llena Sánchez-Rodríguez y que además abre el monográfico. Su reflexión parte del conocimiento de que los elementos del traje, especialmente el color, la luz, las texturas y los materiales, constituyen un sistema de signos que interviene directamente en la construcción del sentido escénico.

La autora pone de manifiesto la relevancia histórica de las aportaciones de Adolf Appia y Edward Gordon Craig, entre otros, quienes, con sus innovaciones, transformaron radicalmente la concepción del espacio escénico a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Llena, en diálogo con estos referentes, recuerda que *el color funciona como signo dramático*; entendiendo el color como un código primario que actúa sobre la percepción del espectador antes incluso de que el cuerpo se mueva o pronuncie una palabra. La idea fundamental de que el cuerpo del actor también habla a través de esa indumentaria, nos da la perspectiva de que el signo no puede existir de manera autónoma, sino que emerge de la interacción entre cuerpo, vestuario, luz y espacio escénico. Como conclusión, podemos decir que la premisa general que articula su aportación es la de que el vestuario escénico no es meramente representacional, sino una estructura semiótica activa capaz de modelar la dramaturgia visual.

2. LA DIMENSIÓN NARRATIVA O EL TRAJE COMO DISPOSITIVO DE INFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DRAMÁTICA

El vestuario, en primera instancia, es el encargado de comunicar información narrativa esencial: época, estatus social, profesión, pertenencia cultural, trayectoria vital y vínculos entre personajes. Su función narrativa se revela especialmente en los cambios de vestuario, que actúan como marcadores de transformación, transiciones temporales o rupturas dramáticas; y al ir más allá de su función estética o práctica, constituye un dispositivo de información enorme. En cualquier ámbito de las artes escénicas, el vestuario no solo se encarga de vestir a un intérprete; además se encarga de construir sentidos, realizar asociaciones narrativas y dirigir organizadamente el relato. O sea, se convierte en un elemento dramático en permanente diálogo con el texto, la iluminación, el espacio escénico y el movimiento, aportando nuevos significados que enriquecen la experiencia del espectador.

Al tratarse de un dispositivo prioritario de información, la indumentaria escénica funciona en primer lugar como un marcador de identidad. Mediante la observación de los ropajes, los materiales, los colores, y los accesorios, el público puede deducir información como la edad, el estatus, el oficio, la nacionalidad o incluso la psicología del personaje antes de que este hable. Por ejemplo, un traje raído y desgastado puede hablar de escasez y precariedad; un vestido rígido y ornamentado en exceso, puede situarnos en una aristocracia clasista y distante; o una combinación de colores metálicos junto a formas marcadamente geométricas, pueden situar la acción en un futuro distópico. El vestuario opera entonces como una síntesis visual del trasfondo del personaje, proporcionando información rápida y efectiva que acelera la comprensión de la trama.

Asimismo, la indumentaria participa activamente en la construcción temporal y espacial de la narración. El público es capaz de reconocer épocas, regiones o tradiciones gracias a ciertos códigos textiles: la presencia de miriñaques, determinadas formas de tocados o armaduras remite a mundos pasados, mientras que diseños minimalistas o tecnológicos pueden trasladarnos a un escenario contemporáneo o futurista, funcionando como un mapa visual del universo dramático en sentido cronológico. Pero la dimensión narrativa siempre va más allá de lo descriptivo. El vestuario, como también se verá en la dimensión psicológica, puede expresar procesos internos y transformaciones del personaje convirtiéndose en una extensión visible de la dramaturgia al operar como metáfora. Diseñadores y directores recurren a recursos visuales para comunicar ideas abstractas: oprimidos que visten ropas constrictoras, personajes autoritarios con trajes de volúmenes exagerados, figuras fantásticas construidas a partir de materiales extraños. Estos elementos no solo decoran, sino que construyen significados que no podrían transmitirse con la misma intensidad mediante el diálogo. En conjunto, la indumentaria escénica actúa como un texto paralelo, un sistema de signos que enriquece la narración y orienta la interpretación del espectador. Es un dispositivo de información que, silenciosamente, cuenta historias; cada elemento escénico es un signo en relación con los demás, y de esta manera el vestuario aparece como un eje de organización narrativa.

Esta narratividad también puede ser vista como un diálogo entre la fidelidad histórica y la creatividad escénica para el teatro de calle, temática que aborda la segunda contribución del monográfico. Rosario Charro García sitúa la mirada sobre la indumentaria histórica prestando especial atención al Siglo de Oro. Su análisis parte de una premisa fundamental: la recreación histórica no puede limitarse a replicar un modelo iconográfico; debe tolerar la coexistencia entre precisión documental y expresividad visual. Esta tensión creativa se convierte en un eje metodológico esencial para comprender la estética teatral contemporánea.

Charro García afirma que el objetivo del vestuario histórico es doble: «buscar el equilibrio entre esa fidelidad histórica, necesaria para determinadas representaciones, pero sin perder la creatividad en el diseño». Esta dualidad se evidencia especialmente en su estudio del traje del Duque de Lerma, donde demuestra la importancia de acudir a fuentes iconográficas

fiables para garantizar la verosimilitud histórica. La autora propone un principio esencial para la investigación escénica: la Historia del Arte, que se convierte en la herramienta fundamental para sustentar los procesos de recreación. Sin esta base metodológica, existe el riesgo de caer en distorsiones que traicionen el pasado y que reduzcan la potencia expresiva del vestuario. La indumentaria histórica no solo reconstruye el pasado: lo reinterpreta para el presente.

En una línea paralela, el valor simbólico de los complementos del traje y la lexicografía histórica nos los muestra el artículo de Javier Mora García también en el contexto del Siglo de Oro. Su investigación se centra en estos elementos y su función dentro del sistema de signos del vestuario escénico partiendo del análisis minucioso de un inventario de 1616 perteneciente a una tienda de alquiler. La detallada y amplia compilación del inventario lo convierte en un documento de gran valor por su extraordinario nivel de detalle.

Mora García propone una clasificación fundamental: complementos integrados al vestido (pasamanos, alamares, ribetes, argenterías, etc.) y complementos ajenos al vestido (bonetes, sombreros, gorras, etc.). Esta organización, además de práctica, es semiótica. Cada complemento, como señala el investigador, funciona como marcador de jerarquía social, rol dramático o identidad estética. Así los complementos no son accesorios secundarios: participan activamente en la narrativa visual del personaje.

El autor desarrolla también una perspectiva lexicográfica, contrastando la terminología del inventario con diccionarios de época y fuentes lexicográficas posteriores. Este enfoque revela la evolución semántica de los términos y la diversidad de materiales utilizados, lo que refuerza la idea de que los complementos constituyen un archivo histórico que codifica prácticas culturales, técnicas artesanales y estéticas.

3. LA DIMENSIÓN DRAMÁTICA O EL VESTUARIO COMO MOTOR DE ACCIÓN ESCÉNICA

Más allá de su función comunicativa, el vestuario posee una influencia decisiva en la dramaturgia del movimiento. En todas las artes escénicas el vestuario se convierte en una pasarela entre el intérprete y el público, una extensión visual de la narrativa que direcciona el comportamiento del personaje. Al concebirse desde esta perspectiva, el vestuario abandona su función meramente decorativa para convertirse en impulso de la acción escénica. Su diseño condiciona la manera en que el cuerpo acciona y se mueve: prendas que ayudan a ralentizar los gestos, tejidos cuya elasticidad favorece el movimiento dinámico, estructuras rígidas para crear tensión corporal y emocional, o accesorios específicos para dirigir tanto la energía del personaje como para condicionar su manera de relacionarse con el espacio escénico y con los demás actores que comparten escena; no es lo mismo un corsé rígido para condicionar una postura erguida, unas telas ligeras que permiten que el cuerpo fluya, una máscara que limita la visión o unos zapatos que desestabilizan y obligan a reconstruir continuamente el centro de gravedad; todas ellas son condiciones que dirigen acciones específicas las cuales, pueden ser

aprovechadas para enriquecer la interpretación. Desde ese momento ya no son solo unas prendas que cubren el cuerpo del actor, sino que además son un recurso dramático que también genera sentido, construye mundos y desencadena acciones interactuando con la corporalidad del intérprete.

Además, el vestuario tiene la capacidad de narrar. En su color, textura, forma y deterioro se inscriben historias, identidades y conflictos. Un traje impecable puede indicar poder o control, mientras que una prenda desgastada puede sugerir vulnerabilidad o resistencia. Esta dimensión narrativa influye en la manera en que el personaje se piensa a sí mismo y, por tanto, en las decisiones que toma dentro de la ficción. El vestuario no solo viste al intérprete: lo sitúa en un tiempo, un lugar y una condición social, emocional o simbólica que orienta sus acciones.

Pero el vestuario también puede funcionar como un dispositivo activo dentro de la escena mediante una narratividad que parte de él mismo y de sus variantes. Puede transformarse, desmontarse, ocultar o revelar elementos, e incluso convertirse en un objeto de manipulación que genere conflicto o impulso dramático. Por ejemplo, una prenda que el personaje intenta quitarse con gran trabajo puede expresar tensión o ansiedad; un cambio de vestuario en escena puede marcar una transición interna; una prenda que se rompe accidental o intencionalmente puede desembocar en una reacción inesperada. Cuando se utiliza de forma consciente, el vestuario actúa como un catalizador que desencadena acontecimientos y no, tan solo, como un simple acompañamiento visual.

Esta versatilidad narrativa, constructiva y deconstructiva también implica que el traje no solo participa en la escena: la genera. A nivel dramático, un vestuario puede introducir conflicto, crear obstáculos corporales, intensificar la presencia escénica o establecer un ritmo físico particular. De este modo, el vestuario se convierte en un elemento dramáticamente activo, inseparable del trabajo actoral y del diseño global de la puesta en escena.

En el ámbito de la danza esto resulta especialmente condicionante además de significativo, y es en ese contexto donde se sitúa el análisis del vestuario realizado por Ana Arcas Espejo, en concreto, en la obra *El amor brujo* de Manuel de Falla. Su estudio compara dos versiones emblemáticas: la de 1915, con diseño de Néstor Martín Fernández de la Torre, y la de 1925, con diseño de Gustavo Bacarissas. Arcas Espejo muestra que ambos diseños responden a concepciones estéticas completamente diferentes: la primera está vinculada al simbolismo y a las vanguardias; la segunda, al realismo costumbrista.

La autora señala que estas diferencias no solo afectan a la estética visual, sino también a la corporeidad del intérprete. El vestuario altera el movimiento, orienta la gestualidad y condiciona la energía escénica. Arcas Espejo demuestra que en danza el vestuario no es un elemento externo al cuerpo: es una extensión que transforma la dinámica del movimiento; por ello, el análisis del diseño debe incluir la forma en que este modula la relación entre coreografía,

música y visualidad. Las dos versiones de *El amor brujo* que estudia Arcas Espejo se convierten en paradigmas de cómo el vestuario puede reconstruir —o incluso reconceptualizar— la lectura del personaje y su poética escénica.

En suma, considerar el vestuario como motor de acción escénica implica reconocer su capacidad para influir en la corporalidad, la narrativa y la simbología del personaje. Es un elemento vivo, que respira con el intérprete y participa activamente en la construcción del hecho escénico. Cuando se integra de manera orgánica en el proceso creativo, el vestuario no solo complementa la acción: la impulsa.

4. LA DIMENSIÓN PSICOLÓGICA O LA PROYECCIÓN EXTERNA DEL PERSONAJE

Sin romper en absoluto con las dimensiones anteriores, ya que todas se encuentran inevitablemente imbricadas, tenemos la dimensión psicológica. El vestuario escénico, más allá de su dimensión simbólica, dramática o narrativa, desempeña un papel de gran importancia también en la construcción psicológica del personaje, y desde luego también, en la percepción del público. La idea no es tan solo vestir a alguien con el estilo concreto asociado a una época o un contexto, sino de motivar un diálogo con el mundo interior del personaje, a la vez de ser capaz de revelar exteriormente sus conflictos interiores, o incluso, contribuir a su transformación emocional. Desde esta perspectiva, el vestuario se convierte en un lenguaje simbólico sin palabras cuya misión se centra en revelar lo que hay en lo más profundo de la psique de un personaje. Pero además el vestuario, en una dirección opuesta, interviene en la construcción de la psicología del personaje. Desde la indumentaria, el actor experimenta los cambios corporales y emocionales que le impone una determinada prenda. El traje condiciona todo el cuerpo del actor: postura, movimiento, la manera de ocupar el espacio y, por tanto, se convierte en un mediador entre la psicología del personaje expresada por la indumentaria y la recepción del espectador.

La apariencia de un personaje puede reflejar valores internos como son su autoestima, su fragilidad o su poder. El psicoanalista británico John Carl Flügel, en sus trabajos sobre la psicología de los trajes, realiza una interesante y completa catalogación de diferentes perfiles psicológicos y su reflejo en la forma de vestir, proponiendo diferentes tipos como el *refinado*, el *indiferente*, el *pudibundo*, etc. El elegir una indumentaria u otra para el actor en función de su psicología no solo da información al público, sino que afecta la manera en que el intérprete experimenta psicológicamente al personaje, permitiéndole entrar en su estado emocional con mayor precisión. Pero también puede convertirse en un signo de contradicción interna: vulnerabilidades emocionales escondidas bajo un traje imponente, o por el contrario, vestuarios aparentemente sencillos que sirven como telón de fondo para que el personaje desarrolle su complejidad interior. Estas contradicciones entre la apariencia y el estado emocional que puede aportar el vestuario añaden numerosos estratos de complejidad que enriquecen la interpretación.

También es importante tener en cuenta la capacidad de estímulo emocional que puede aportar ese vestuario, asociados a texturas, formas, colores, que sean el punto de anclaje para evocar determinadas sensaciones asociadas a la calidez, la fragilidad, la frialdad o la tensión. No es lo mismo un tejido áspero, que otro suave y aterciopelado. Para el actor, el contacto con el vestuario a través de su cuerpo le proporciona una extensión sensorial añadida para contribuir a la verosimilitud emocional de gestos y acciones.

La otra vertiente del amplio campo de interacción y condicionamiento del traje en la escena es el impacto psicológico que el vestuario puede tener en las dinámicas entre personajes. Los contrastes cromáticos o estilísticos entre dos figuras pueden subrayar tensiones, jerarquías o vínculos afectivos. Como indica Eva Heller, «colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento» (17). Un personaje oprimido puede llevar colores apagados o prendas que limiten el movimiento, mientras que otro dominante puede presentar un vestuario expansivo o llamativo. De este modo, el vestuario ayuda a construir la psicología relacional que sostiene la dramaturgia.

Por último, cabe añadir que el vestuario puede funcionar como un indicador de transformación emocional. Cambios sutiles —como abrochar una chaqueta, quitar un sombrero o alterar cualquier accesorio— pueden marcar transiciones internas que el público percibe incluso sin ser conscientes de ello. En muchos casos, estas modificaciones son más elocuentes que el propio lenguaje, pues muestran visualmente el proceso psicológico del personaje. En definitiva, el vestuario escénico cumple una función psicológica esencial: revela lo invisible, potencia la actuación y profundiza la experiencia emocional tanto del intérprete como del espectador. Es un espejo del mundo interno, una herramienta dramática que convierte la subjetividad en imagen viva.

El artículo que cierra el monográfico, a cargo de José Luis Montero Carrero y Raquel Jiménez Galán, traslada estos aspectos hacia el análisis del vestuario en territorio cinematográfico. Su estudio se centra en la primera secuencia de *Tacones lejanos*, filme que Pedro Almodóvar realiza en 1991, donde el vestuario se convierte en un código dramático y psicológico que articula la relación entre madre e hija.

Los autores sostienen que, en el cine almodovariano, el color actúa como metáfora emocional y como instrumento narrativo. En esta secuencia inicial, Rebeca (Victoria Abril) viste un traje blanco de Chanel, mientras que Becky del Páramo (Marisa Paredes) porta un conjunto rojo de Armani. La oposición cromática es interpretada como un diálogo visual que expresa tensiones afectivas, identidades contrapuestas y conflictos latentes. El artículo señala explícitamente que «Almodóvar utiliza el vestuario, no como simple adorno visual, sino como un vehículo con significado narrativo y simbólico». Esta afirmación también podría sintetizar

la tesis central del monográfico: el vestuario no acompaña la narrativa, sino que la genera, la articula y la transforma.

5. CONCLUSIÓN

Aunque hemos pretendido articular la presentación de los colaboradores a través de diferentes dimensiones como han sido la semiótica, la narrativa, la dramática y la psicológica, con sus múltiples derivaciones y aplicaciones, lo cierto, es que todos los artículos llevan implícitos de una forma u otra y en mayor o menor medida, todas ellas. Porque obedeciendo a la intencionalidad de este monográfico, podemos afirmar, que un vestuario escénico no puede ni resumirse ni contenerse únicamente en una de ellas, sino que todas funcionan al unísono para crear una indumentaria como dispositivo de significación.

Entonces, la indumentaria escénica, es mucho más que un conjunto de prendas destinadas a cubrir a un actor en el escenario: es una narrativa que, al formar parte de la escena, contribuye a construir la identidad visual de un espectáculo y a amplificar y comunicar significados que solo las palabras o el movimiento no pueden expresar. El vestuario permite que el público identifique de inmediato la época, el contexto social, la personalidad o incluso el estado emocional de un personaje. En teatro, danza, ópera, cine u otro tipo de espectáculos contemporáneos, la indumentaria funciona como un puente entre la propuesta artística y la percepción del espectador. Además de todo ello habría que añadir que el vestuario es una herramienta de interés estético y creativo. Diseñadores, directores y coreógrafos trabajan en conjunto para que cada prenda dialogue con la iluminación, la escenografía y la música, logrando una armonía visual integral. Este proceso permite explorar materiales, formas y estilos que no siempre tienen cabida en la moda cotidiana, abriendo espacio a la experimentación y la innovación.

En definitiva, la indumentaria escénica no solo viste al intérprete: enriquece la narrativa, aporta profundidad simbólica y contribuye de manera decisiva a la experiencia del espectáculo. Lejos de ser un accesorio ornamental, pero también a pesar de serlo, el vestuario constituye un dispositivo semiótico capacitado para comunicar significados, un vehículo altamente simbólico que conecta a la obra y al personaje con imaginarios culturales además de un agente psicológico que afecta tanto a la performatividad del actor como a la percepción del espectador. Podría decirse que se ubica en un territorio híbrido donde convergen diferentes disciplinas: historia del arte, semiótica, teoría teatral, psicología de la percepción, estética de la danza, estudios cinematográficos y antropología del cuerpo. Por lo tanto, el análisis y la creación del vestuario requiere un enfoque multi e interdisciplinario que atienda sobradamente a la simultaneidad de sus funciones: representar, significar, narrar, simbolizar, transformar y, por supuesto, emocionar.

REFERENCIAS

- Barbieri, Donatella. *Costume in Performance: Materiality, Culture, and the Body*. Londres: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2022.
- Deslandres, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Fernández, Diana y Derubin Jácome. *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres, 2018.
- Flügel, John Carl. *Psicología del vestido*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2016.
- Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2008.



COLOR Y LUZ EN EL TRAJE ESCÉNICO

Ana Isabel Llana Sánchez-Rodríguez
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid
<https://orcid.org/0009-0009-6984-7609>
anallenasan@gmail.com

Fecha de recepción: 13/07/2025 / **Fecha de aceptación:** 22/10/2025

Resumen

Desde la época moderna, el color ha constituido una de las cuestiones principales en el diseño escenográfico y, por extensión, en el diseño de vestuario.

Tomando como punto de partida las aportaciones de Adolphe Appia y Gordon Craig sobre el espacio escénico y la luz, atravesando los movimientos teatrales que se distancian del teatro naturalista a finales del siglo XIX, y pasando por algunos ejemplos de artistas y diseñadores de las vanguardias plásticas y escénicas, en la primera mitad del siglo XX el color cobra autonomía como vehículo de expresión en el vestuario escénico. A partir de los años 50 y hasta nuestros días estas consideraciones en el vestuario se amplían con los experimentos y las investigaciones en el campo de la iluminación, donde figuras como Josef Svoboda y Robert Wilson cobran mucha relevancia. También en la segunda mitad del siglo XX, y en especial en los últimos veinticinco años, han sido impulsadas nuevas investigaciones en el ámbito del traje escénico y se han abierto vías y miradas que arrojan nuevas luces y puntos de vista sobre la incidencia del color en el vestuario. Así, en fechas más recientes, algunos estudios acerca del diseño del traje escénico proponen la idea de que la paleta de colores en el vestuario se convierte en herramienta conceptual y narrativa fundamental de la puesta en escena actual.

Palabras clave: vestuario, color, luz, vanguardia, diseño, escenografía.

COLOR AND LIGHT IN THE THEATRICAL COSTUME

Abstract

Color has been one of the main issues in scenic design and, by extension, in costume design since the modern era.

Starting from the contributions of Adolphe Appia and Gordon Craig on set design and lighting, and passing through theatrical movements that moved away from naturalistic theatre at the end of the 19th century, as well as through examples of artists and designers from the plastic and scenic avant-gardes, in the first half of the 20th century, color gained autonomy as a vehicle of expression in stage costume. From the 1950s to the present day, these considerations in costume design have expanded, with experiments and research in the field of lighting, where figures such as Josef Svoboda and Robert Wilson have gained great importance. Also, in the second half of the 20th century, and especially in the last twenty-five years, new research in the field of stage costumes has been promoted, opening new paths and perspectives that shed other perspectives and viewpoints on the influence of color in costume.

Thus, in more recent times, some studies on stage costume design support the idea that the color palette in costume becomes a fundamental conceptual and narrative tool in contemporary stage production.

Keywords: Costume, Color, Lighting, Avant-garde, Design, Scenography.

1. INTRODUCCIÓN

«El color no existe»¹. Así se introduce la exposición que la Fundación Juan March dedica al color en las artes, entre febrero y junio de 2025, titulada: *Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto*, donde reflexiona acerca del poder del color como entidad subjetiva, como concepto plástico, físico, científico, filosófico y sociológico, independiente de la forma y del tema de la representación.

El asunto del color en las artes y en la ciencia es una constante a lo largo de la historia: desde Aristóteles, quien ya en el s. IV a.C. estableció la primera teoría que identificaba los cuatro elementos con los colores principales, pasando por Leonardo Da Vinci, que en el s. XVI, se aproximó a la escala de colores actual, y hasta Newton, que descubrió en 1665 que la luz blanca se descomponía en el espectro de todos los colores. A partir de los siglos XVII y XVIII las investigaciones sobre el color y la luz se diversificaron. Entre las teorías más célebres, cabe

¹ Exposición: *Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto*. Fundación Juan March, 2025.
<https://canal.march.es/es/coleccion/acerca-exposicion-tienes-que-ver-48093>

mencionar el estudio que Goethe dedicó al tema y que le llevó a contradecir la teoría que Newton había formulado un siglo antes.

Desde finales del siglo XIX, el color adquiere la categoría de materia autónoma y protagonista de las artes plásticas. Por extensión y por contagio, también en las artes escénicas el color se convertirá en objeto de estudio y afectará a las investigaciones sobre el espacio escénico, la iluminación y el vestuario.

Para aludir a la gama cromática y a la luz en relación al vestuario escénico en el siglo XXI, hay que transitar por los acontecimientos en las artes plásticas y escénicas que tuvieron lugar en Europa desde finales del siglo XIX. Con el encuentro y fusión de conceptos y artistas que se produjeron en aquella fructífera etapa, se afianzó la idea de la capacidad expresiva del color en la puesta en escena, alcanzando así la misma autonomía que acababa de conquistar en las artes plásticas. El color tomó valor como categoría, elemento o signo de expresión y comunicación en el seno de la representación. En cuanto al vestuario, cuyo punto de partida es un referente concreto, también se exploró la posibilidad de la independencia del color respecto a este, de forma que respondiera, únicamente, a la idea total del espectáculo. Se asentaron las bases de la llamada dramaturgia del color.

2. LA RUPTURA CON EL NATURALISMO. ADOLPHE APPIA Y EDWARD GORDON CRAIG

Una vez creada la caja escénica italiana, fruto de los experimentos de ingenieros y arquitectos italianos que tuvieron lugar entre los siglos XIV y XVI, esta quedó consolidada en el periodo barroco, dando lugar, entre otras cosas, al complejo invento de la ópera.

De 1600 a 1750 la escenografía se desarrolló, el artificio barroco creció y se perfeccionó hasta el agotamiento². Con la Ilustración, el teatro comenzó a recorrer otros caminos, que fueron transitando por la idea de verosimilitud, frente a la convención anterior, estableciendo los fundamentos de lo que acontecería en los escenarios del siglo XIX en torno a las corrientes del Romanticismo, el realismo y el naturalismo.

Con algunos precedentes en el mismo siglo XIX, la mayor parte de los autores coinciden en que las primeras rupturas o avances plásticos en el escenario tuvieron sus máximos exponentes en las figuras de Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. Ambos lograron desembarazarse de los postulados realistas y naturalistas que se habían impuesto a lo largo del siglo XIX y gestaron los pilares que sostendrían a la escenografía de los siglos XX y XXI. Sus investigaciones se centraron básicamente en el espacio y la iluminación, pero afectaron, por extensión, al traje escénico.

Tanto Appia como Craig plantearon, entre otras cosas, la capacidad de comunicación de la escenografía. Si bien uno y otro impulsaron las investigaciones sobre el espacio escénico

² Véase los estudios al respecto de Esther Merino Peral y Eduardo Blázquez Mateos en *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas*.

dotando al espacio escenográfico de autonomía en la expresión, Appia centró sus investigaciones en las obras de Wagner, y en los efectos lumínicos. Por su parte, Gordon Craig tomó como referencia las obras de Shakespeare y profundizó en el volumen y la tridimensionalidad de la escena, concebida como un todo.

Appia consideraba que la luz creaba atmósferas y expresaba emociones. En su obra *La música y la puesta en escena*, publicada en 1899, se alejó de la concepción naturalista del decorado y del vestuario. En palabras de Ángel Martínez Roger, «otorgó a la luz una capacidad dramática hasta entonces inexplorada» (20).

Así, según Appia, el color quedaba supeditado a la luz³ y el vestuario debía integrarse armónicamente con la escenografía, la iluminación y el movimiento. Sus escenografías se diseñaban en colores neutros, reservando los efectos cromáticos a la iluminación. Consideraba el papel del vestuario fundamental, como apoyo a la expresión y a la idea global de la representación.

Sus experimentos anticiparon el tratamiento del color a través de la luz que recorrería todo el siglo XX, especialmente a partir de los años 50.

Se pronunció contra la pintura ilusionista, contra los decorados del siglo XIX, y, por extensión, contra los pintores que se incorporaron al teatro, al no actuar estos sobre la transformación espacial tridimensional. Y es que Appia «analiza el mundo espacial lejos de los presupuestos de la vanguardia pictórica. Se aproxima más a los padres del discurso moderno en arquitectura» (Martínez Roger 25).

Es importante señalar que las experiencias de Appia guardan estrecha relación con los descubrimientos y la incorporación de la luz eléctrica en el teatro⁴.

Para Craig, el vestuario debía tener valor simbólico y no naturalista. Debía favorecer las formas simples, claras y definidas, más cercanas a la abstracción y a la escultura que al detalle realista. El británico coincidió con Appia en la utilización del color en la escena de forma expresiva y simbólica, otorgándole la capacidad de evocar emociones y atmósferas determinadas. Abogaba por una integración armónica de esta con todos los elementos escénicos (escenografía, vestuario e iluminación), frente a la incoherencia cromática que predominaba en las producciones teatrales de su tiempo.

³ «El color, obligado a renunciar a una vida que la iluminación activa del escenario ya no le permite, pierde así todo el beneficio de la movilidad. Si quiere obtener el de la actividad representativa, deberá subordinarse a la iluminación, dado que la luz, al dejar de ser ficticia, destruye la significación relativa de las combinaciones de colores» (Appia 159).

⁴ Sirva recordar, por ejemplo, que la bombilla fue presentada por primera vez en 1881, en la Exposición Universal de Londres.

Ambos enfoques abrieron el camino a concepciones más abstractas y visuales del teatro, del vestuario y del color.

3. EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

Uno de los movimientos históricos determinantes en el tratamiento del color en la puesta en escena fue el simbolismo, en su concepción opuesta al naturalismo del momento. Esta corriente se inicia a partir de 1885, principalmente en torno a la poesía, aunque sus principios o influencias se extienden pronto hacia otros campos, entre ellos, el teatro. Uno de esos fundamentos alude al sentido simbólico de la puesta en escena, donde el color adquiere un papel preponderante y expresivo, independiente de su valor referencial.

El simbolismo se inclina por la evasión de la realidad y por el predominio de la espiritualidad frente a la racionalidad. La narración deja de tener importancia y se prioriza la búsqueda de estados anímicos, de emociones, de sensaciones. El teatro simbolista hace visible lo invisible. Se posiciona contra el realismo y el naturalismo. En la escena, se traduce en un lenguaje poético conjugado con la música y los efectos lumínicos.

Las primeras representaciones simbolistas tuvieron lugar en el Théâtre del'Art, fundado por Paul Fort en 1890 y activo hasta 1892, y en el Théâtre de l'Oeuvre, que abrió sus puertas entre 1893 y 1900, bajo la dirección de Lugne Poe.

En el Théâtre de l'Ouvre se estrenó *Ubu rey*, de Alfred Jarry, en 1896 y, posteriormente, acogería obras del absurdo o de tintes dadaístas. Artistas franceses como Maurice Denis, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec o Vallotton, este último de origen suizo, colaboraron en las puestas en escena de dichos teatros.

Entre los autores más destacados cuyas obras se representaron en estos escenarios, se encuentra el dramaturgo belga Maurice Maeterlink, cuya obra *Pelléas et Mélisande*, calificada de teatro antiteatral, se estrenó en 1893 en el teatro de los *Bouffes parisiens*. Más tarde, en 1902, también basada en la misma obra, se estrenó la ópera homónima en el teatro Opéra-Comique de París, con música y libreto compuesto por Claude Debussy, uno de los compositores imprescindibles en este movimiento, junto con Richard Wagner.

Otras obras importantes que formaron parte del repertorio simbolista fueron *Salomé*, tragedia de Oscar Wilde, publicada en 1891, estrenada en el Théâtre del'Art, así como *La dama del mar*, de Henri Ibsen, publicada en 1888 y estrenada en Oslo; o *Sueño*, de Richard Strindberg, escrita en 1901. Una de las características que compartían estos textos era su carga simbólica y metafórica, a la manera de sueños, en los cuales se resaltaban los aspectos no racionales de los personajes.

Desde el punto de vista escenográfico, y en línea con los autores, los simbolistas reaccionaron violentamente contra el naturalismo del Théâtre-Libre de Antoine. En busca de

esa ruptura, insistiendo en los ambientes cromáticos y por medio de la perfecta coordinación de telones, iluminación, vestuario y hasta los olores, se pretendía lograr una atmósfera mística y mágica.

Esa ruptura del movimiento simbolista con el teatro naturalista, le lleva a convertirse, de algún modo, en antecedente directo de todas las reformas escénicas del siglo XX. El color se libera de su valor referencial, en la puesta en escena y, por extensión, en el vestuario⁵.

4. EL TEATRO Y LAS VANGUARDIAS

A principios del siglo XX, a través del arte abstracto, el color se percibe como elemento de expresión en toda su autonomía. Investigaciones anteriores de artistas como Cezanne, Van Gogh o Gauguin, dieron paso más tarde a corrientes como el impresionismo, el fauvismo y a una segunda generación de artistas como Klee o Kandinsky. Con todos ellos, el color se libera y se convierte en protagonista de las artes plásticas.

En la introducción a la exposición *Lo tienes que ver*, de la Fundación Juan March, dan cuenta de ello:

La aparición del arte abstracto a principios del siglo XX liberó al color de los dictados de la representación y de la primacía de la línea. Por primera vez, el color pudo consistir en su propia presencia en la obra, no sujeta a modelos narrativos ni a otros elementos de valor gráfico. (Fontán del Junco)

Esta recién adquirida capacidad del color en las artes plásticas tendrá su eco paralelo en el escenario y, por tanto, en el vestuario. Muchos de los citados artistas harán incursiones y colaboraciones con las artes escénicas. Como bien explica Marga Paz en *El Teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, a comienzos de siglo XX:

La colaboración de las diversas artes entre sí provocó la inclusión en las producciones escénicas de los artistas plásticos de vanguardia, quienes efectuaron la conversión de los escenarios en un privilegiado campo de experimentación. [...] La radical renovación llevada a cabo en el campo escénico a comienzos del siglo XX discurrió en paralelo a los derroteros seguidos por las realizaciones de los artistas implicados en los movimientos de vanguardia en las artes plásticas. (11)

Muchos artistas plásticos irrumpieron en la escena, pero no todos desarrollaron posteriormente un trabajo teatral como tal. Otros artistas lograron integrar sus experiencias plásticas con la concepción dramática y algunas de sus aportaciones sobre el color influyeron en el vestuario escénico de manera determinante.

⁵ A partir de los escritos de Jacques Rouché, director del Théâtre des Arts en 1910, en palabras de M. Sierra Roldán Morán, «la indumentaria, en relación con la escenografía, estará subordinada a la idea general de conjunto, marcada por el director de escena. Estos postulados se llevarán a la práctica en el Théâtre des Arts, de manera que el proyecto de vestuario y, sobre todo, su relación con la puesta en escena, quedará prácticamente consolidado ya en los albores del siglo XX» (54).

5. PABLO PICASSO Y SU CONCEPCIÓN COLORISTA EN EL ESCENARIO

Uno de esos ejemplos fue Pablo Picasso. Su vinculación con el teatro data de finales de 1915, época en la que entró en contacto con Jean Cocteau, que dirigió entre 1916 y 1917 el ballet *Parade*, con música de Erik Satie y coreografía de Léonide Massine, para los Ballets Rusos. Picasso creó una escenografía y un vestuario cubistas, con la colaboración en este último de Giacomo Balla, artista futurista. *Parade* fue estrenada en 1917, en el Théâtre du Châtelet, en París.

En 1916, también vinculada a los Ballets Rusos, Natalia Goncharova había explorado la tradición del traje tradicional andaluz en el mismo sentido, con aplicación cubista de colores lisos que le conferían una fuerza sorprendente al vestuario.

Más tarde, en 1919, Picasso diseñó escenografía y vestuario para el ballet *El sombrero de tres picos*, compuesto por Manuel de Falla, también por encargo de Diaghilev. La pieza, basada en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, con libreto de Gregorio Martínez Sierra, y coreografía también de Léonide Massine, fue un ejemplo en estos tiempos de obra de arte total, en el sentido wagneriano.

Desde el escandaloso estreno de *Parade* en 1917, su trayectoria se va alejando cada vez más del cubismo.

Así como en *Parade* Picasso implementa su visión cubista, en *El sombrero de tres picos* aplica el sentido del color de su pintura en ese momento. En este sentido, cabe destacar los ecos que tuvo este ballet en la escena española en ese mismo periodo. La crítica y los estudiosos ensalzaron el tratamiento del color: «Pálido, casi neutro, el decorado hacía resaltar el vestuario de colores resplandecientes, las formas generosas de los distintos motivos, círculos, rayas, pliegues zigzagües, que parecían imbricados entre sí por sus contornos, amplios y oscuros» (García Márquez 14). Y más allá, se vinculó su puesta en escena con el futurismo y con las posteriores experiencias de Oskar Schlemmer, del cual hablaremos más tarde.

En febrero de 1920 se representó de nuevo *El sombrero de tres picos* en la Ópera de París, en un programa que incluía *La Boutique fantastique*⁶ y *Le Chant du rossignol*⁷. La crítica subrayó la superioridad de Matisse y de Picasso sobre el resto de pintores, en el dominio de la escena, del color y de la luz.

María Teresa Ocaña, cuando estudia las colaboraciones teatrales de Picasso entre 1916 y 1924, apunta a que su contribución «fue decisiva no solo para la evolución de su lenguaje plástico, sino también para la modernización de los espectáculos teatrales» (13).

⁶ Música de Rossini y decorados y vestuario a cargo de André Derain.

⁷ Con música de Stravinski y decorados y vestuario de Henri Matisse.

6. SONIA DELAUNAY Y LOS CONTRASTES SIMULTÁNEOS

Otra artista que tuvo una importante vinculación con los escenarios fue la pintora y diseñadora Sarah Elivna Stern, posteriormente más conocida como Sonia Delaunay. De origen ruso-ucraniano, inició su carrera artística hacia 1907, aproximadamente, junto a su marido, el también pintor Robert Delaunay. Ambos, desde muy temprano, se decantaron por el arte abstracto. Sonia Delaunay se dedicó pronto a las artes aplicadas, entre ellas, los textiles y el vestuario. Aplicó la teoría de los colores contrastados o contrastes simultáneos a la indumentaria y al traje escénico.

Los contrastes simultáneos, en referencia a la exposición que tuvo lugar en el Museo Thyssen (*Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda*, 2017) se definen del siguiente modo:

Pertenece a un conjunto de obras del mismo título en las que la pintora se aparta de la disgregación de la forma de los cubistas y futuristas y sintetiza admirablemente la trama de las «ventanas» y el ritmo de las «formas circulares» inventadas por Robert, alcanzando una pureza abstracta en la que el color es tanto forma como contenido. Lo que les interesa a Sonia y a Robert del color es el «movimiento» como agente generador del nuevo espacio de la pintura moderna. Para lograr este movimiento Sonia se vale tanto de los colores complementarios como de los contrastes de colores disonantes, como el azul y el rojo. (Museo Thyssen-Bornemisza)

De alguna manera, sobrepasó el marco de la pintura donde empezó con Robert Delaunay, volcando todos los fundamentos del color en las artes aplicadas. Especial importancia revisten sus trabajos textiles y sus diseños de indumentaria, y, en especial sus diseños de vestuario para la escena teatral del momento.

En 1918 diseñó el vestuario del ballet *Cleopatra*, por encargo de Sergei Diaghilev, para los Ballets Rusos y en 1920 se encargó del diseño de vestuario de la ópera *Aida*, estrenada en el Liceo de Barcelona. Un poco más tarde, en 1923 realizó el vestuario para la puesta en escena de *Le coeur à gaz*, (*El corazón a gas*), de Tristan Tzara, obra surrealista/dadaísta en tres actos, complicada parodia de «la nada» donde los personajes son partes de un cuerpo: ojo, boca, nariz, oreja, ceja y cuello. Existe un portfolio con los dibujos de Sonia Delaunay (Toledo Museum of Art). El espectáculo, según alguna crónica, acabó con la intervención de la policía, pero los trajes de Sonia Delaunay, basados en los contrastes simultáneos, fueron muy bien acogidos⁸.

7. KANDINSKY Y SUS EXPERIENCIAS ESCÉNICAS

El interés de las vanguardias por la escena a principios de siglo resulta evidente. En los años 20, para Vasily Kandinsky el color tenía un potencial de expresión y comunicación tanto en el arte como en el escenario. En línea cercana a las posturas de Appia y Craig, en cuanto al poder del color para crear atmósferas y transmitir emociones, añadía que el lenguaje escénico, al igual

⁸ Como curiosidad, en 1919 realizó también la decoración del teatro-café Petit Cansino, situada en la actual plaza de Pedro Zerolo. Existe alguna fotografía en blanco y negro del lugar (M. R. Giménez, blog Antiguos cafés de Madrid).

que la pintura, debe ser reducido a sus componentes abstractos, por las correspondencias entre colores, sonidos, luces y movimiento. Aunque su obra es esencialmente plástica, nos han llegado los dibujos y acuarelas que Kandinsky preparó en 1928 para la escenografía de *Cuadros para una exposición*, de Mússorgsky. Era un espectáculo de arte total, que integraba música, pintura y artes escénicas. Son diecisiete acuarelas y dibujos, además de un texto del artista y una partitura de piano, que se encuentran actualmente en el Centro Pompidou de París.

8. DIAGHILEV Y LOS BALLETS RUSOS

Muchas aportaciones de los artistas vanguardistas se reflejan de forma clara en los Ballets Rusos, dirigidos por Sergei Diaghilev. Sin duda, el riesgo y el deseo de renovación de este empresario visionario cambiaron la vida cultural europea entre 1909 y 1929. En los Ballets colaboraron músicos, poetas, pintores, coreógrafos y bailarines, inspirados por el concepto de obra de arte total. Compositores como Stravinski y Satie, Cocteau, Massine, Nijinsky y Falla trabajaron con los pintores más importantes del momento: Picasso, Robert Delaunay, André Derain, Henri Matisse, George Braque, Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov, De Chirico, Ernst, Sert, etc. Durante veinte años los Ballets Rusos crearon y definieron el ballet moderno, una forma que había roto con los convencionalismos musicales, coreográficos y escénicos del siglo XIX. Las aportaciones de estos artistas plásticos en el campo de la escena y del vestuario escénico, en particular en el uso del color, fueron importantísimas. La paleta cromática creció y multiplicó sus posibilidades a través de personalidades como Leon Bakst, Natalia Goncharova, Larionov y otros artistas rusos y europeos.

Como comenta Lynn Garafola, «la coherencia artística se convirtió enseguida en la característica propia de Diaghilev» (39). Y, añadimos, también la diversidad.

Uno de los artistas más destacados que trabajaron con Sergei Diaghilev fue Leon Bakst, toda una referencia en el diseño escénico. Sus trabajos más importantes los diseñó para estos ballets. Helena S. Kriúkova, destaca su visión cromática, su sentido del color, como su gran aportación a este campo, en su artículo «La magia del engaño. Dos palabras más sobre el señor Rosenberg (Leon Bakst)»:

Bakst llegó a desarrollar un sentido animal, incomprensible del ritmo cromático y composicional. Brutal, sensual, erótico y lacónico a la vez, violó los cánones del tradicional traje para el ballet, introduciendo en el sistema teatral europeo los cortes y las prendas de culturas lejanas o poco conocidas y transformándolos en teatrales, sujetos a las leyes del escenario. Se le considera inventor del nuevo traje escénico para la danza. [...] Para los modistos y joyeros franceses, los diseños de Bakst marcaban nuevas tendencias de la moda. [...] Como todo gran maestro, Bakst aproximó, mezcló y sintetizó, imaginó, inventó, mintió y embaucó. [...] Nos enseñó que conseguir inventar un vestuario teatral equivale a conseguir escribir una historia apasionante, llena de ritmos, acentos, tensiones, rupturas cromáticas y volúmenes reversibles. (10-11)

Otra figura destacada en el diseño de vestuario de los Ballets fue Natalia Goncharova, pintora, diseñadora gráfica y una de las fundadoras del grupo artístico *La cola del asno*, en 1912. Junto a su marido, Mijaíl Lariónov, ideó la teoría pictórica denominada rayonismo. A partir de 1915

vivió en París y colaboró con Diaghilev entre 1914 y 1929, experimentando con sus colores salvajes, con su sentido ruso del cromatismo en los trajes.

En 1914 diseñó la escenografía y el vestuario de *El gallo de oro*, de Rímski-Kórsakov, inspirada en los iconos religiosos bizantinos, la pintura primitiva y los juguetes populares rusos. Los trajes fueron pintados a mano por ella. Según Helena S. Kriúkova, «Diaghilev, temiendo a la reacción del público parisino, ordenó a los talleres que suavizaran los colores bárbaros de Goncharova» («La magia del engaño» 7).

Sobre su sentido del color cabría también valorar la serie de trajes inspirados en el folclore de Andalucía, en 1916. En esa fecha, en plena Primera Guerra Mundial, Alfonso XIII invitó a los Ballets Rusos de Diaghilev a actuar en España. Goncharova trabajó en los diseños del vestuario y los decorados de dos ballets: *Rapsodia española*, compuesta por Maurice Ravel, y *Triana*, de Isaac Albéniz y coreografía de Léonide Massine. Ninguna de las dos piezas llegó a estrenarse, pero sí quedaron los figurines de Goncharova, algunos de los cuáles se encuentran en el Museo Reina Sofía.

9. LAS APORTACIONES DE LOS ARTISTAS RUSOS DE VANGUARDIA. EL CONSTRUCTIVISMO RUSO (1900-1930)

Como subraya John Bowlt en *El teatro de los pintores*, a principios del siglo XX, el arte y las artes escénicas rusas alcanzaron un nivel sin precedentes de experimentación, innovación y logros, y sentaron las bases de las artes escénicas europeas del siglo XXI. Figuras como Diaghilev, Stravinski, Majakovsky, Malevich, directores como Alexander Tairov, Meierkhöld, Vakhtangov, y diseñadores como Léon Bakst, Alexander Benois, Alexandra Exter, Goncharova, Malevich, Liubov Popova, Alexander Rodchenko, Alexander Vesnin, etc., contribuyeron con sus trabajos a la escena del siglo XX. Se alejaron del sentido de los decorados del siglo XIX y pasaron a la construcción volumétrica y arquitectónica.

Uno de los movimientos más importantes del teatro ruso fue el constructivismo, corriente enmarcada en el arte abstracto, surgida alrededor de 1913 y cuyo máximo exponente fue Vladimir Tatlin. Esta corriente, con influencia del cubismo de Picasso, se distanciaba de los estilos tradicionales y decorativos y optaba por diseños más simples, geométricos, abstractos y prácticos, introduciendo la funcionalidad como concepto artístico y político. En relación al color y al vestuario, aportó una paleta audaz, con colores vivos y contrastes, que insuflaban dinamismo y vibración a la geometría de los trajes.

10. LOS BALLETS SUECOS

En una línea similar a la de los Ballets Rusos, Rolf de Maré, en 1920, creó y dirigió la compañía de los Ballets Suédois o Ballets Suecos, agrupación que se disolvió cinco años después. Se instalaron en París, entre 1920 y 1925. Picabia, De Chirico, Satie y muchos otros artistas colaboraron en sus espectáculos.

Merecen especial atención las aportaciones cromáticas del pintor cubista francés Fernand Léger con los dos diseños que le encomendaron. En 1921 diseñó el vestuario de *Skating Rink*, ballet compuesto por Arthur Honegger, basado en el personaje de Chaplin. La música, de estilo jazz, fue compuesta por Darius Milhaud y la coreografía fue creación de Jean Börlin. Posteriormente, en 1923, se encargó de la escenografía y del vestuario del ballet de Blaise Cendrars, *La Création du Monde*, una vez más con música de Darius Milhaud y coreografía de Jean Börlin. Léger creó un universo visual lleno de colorido y exotismo, como una composición escenográfica frontal a base de la utilización de pantallas en un escenario poblado de figuras mecano-cubistas inspiradas en la escultura africana primitiva.

En 1924 se estrenó el ballet dadaísta *Relâche*, con música de Erik Satie, libreto y decorados de Francis Picabia. Durante la representación, entre los dos actos, se proyectaba una película de René Clair, titulada *Entr'acte*.

Además de las aportaciones plásticas al mundo de la escenografía y del vestuario, estos artistas que trabajaron para los Ballets Suecos se adentraron en un nuevo tema que afectó de lleno al traje escénico y que dejó su impronta en la indumentaria del siglo XX, tanto en el mundo de la moda como en los escenarios: la geometrización del cuerpo humano. Aunque no es exactamente la cuestión que tratamos, podemos decir que fue otra de las grandes líneas por la que discurrió el devenir del traje escénico desde entonces, y que también podemos rastrear en el *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer.

11. LA BAUHAUS Y EL *BALLET TRIÁDICO*

La Bauhaus, escuela de arte, arquitectura y diseño, creada y dirigida por Walter Gropius en 1919 en Weimar (Alemania), tuvo una trayectoria corta y fecunda que dejó sus huellas en el diseño del siglo XX. Fue clausurada en 1933 por el gobierno de Hitler, como tantas manifestaciones artísticas del momento, calificadas de «arte degenerado».

La idea de la Bauhaus era unificar todas las disciplinas artísticas: diseño, pintura, arquitectura, danza, teatro, escritura, música y artesanía. Su gran aportación fue el desarrollo de los fundamentos académicos del diseño industrial y del diseño gráfico del siglo XX, y en cierta medida, también los del siglo XXI. Aún se considera la primera escuela de diseño del mundo y sus repercusiones artísticas y pedagógicas siguen siendo de gran relevancia en la actualidad. Las investigaciones en torno al diseño teatral fueron fundamentales y son todavía hoy objeto de estudio.

Oskar Schlemmer, escultor, pintor y diseñador, fue profesor de la Bauhaus desde 1920 hasta 1933, cuando fue destituido de su puesto e incluido en la lista negra elaborada por el gobierno nazi. Schlemmer centró su trabajo en la experimentación con la figura humana y en las investigaciones sobre el color. En 1922 estrenó el *Ballet Triádico*, un proyecto experimental de danza y escenografía teatral. La música fue compuesta por Paul Hindemith. El título del ballet alude al número «tres», que condiciona la estructura del montaje: tres actos, tres colores

(amarillo para la primera parte, rosa para la segunda y negro para la tercera). Y múltiplo de tres fueron las figuras danzantes que intervinieron: doce bailarines, con dieciocho trajes diferentes. Igualmente, las formas básicas que se trabajaron fueron la esfera, el cubo y la pirámide. Los colores primarios eran el rojo, el azul y el amarillo. Y tres fueron, también, las dimensiones del espacio que se trabajaron: altura, profundidad y anchura.

Los elementos escénicos: cuerpo, movimiento, espacio, luz, objetos y vestuario quedaron aislados, analizados y desplegados en un escenario minimalista.

En cuanto al vestuario, Schlemmer trabajó la geometría sobre el cuerpo humano: cilindros, conos, esferas, espirales. Los trajes limitaban los movimientos de los bailarines, debido al peso, a la forma y a las máscaras utilizadas.

Fue un proyecto de investigación de vestuario, espacio, danza y música. En el planteamiento, Schlemmer propuso que el color tuviera una función expresiva independiente de su valor referencial, aplicándola en todos los elementos de la escena: luz, espacio y vestuario.

12. LOS ESTUDIOS DE JOSEF ALBERS SOBRE EL COLOR

Josef Albers entró en la Bauhaus como estudiante y fue el primero que pasó a ser profesor, años más tarde. En 1933, debido a la persecución nazi, emigró a Estados Unidos, pasando a formar parte como profesor del Black Mountain College. Sus experimentaciones a partir del color como categoría independiente son conocidas en todo el mundo.

Su libro *La interacción del color*, editado en la Universidad de Yale en 1963, aporta un marco referencial de gran importancia para trabajar el color como categoría independiente. Esta obra se puede interpretar como el resultado de todos los estudios de color que estaban teniendo lugar en el arte desde 50 años antes.

Demostró que el color es un fenómeno completamente relativo y que su percepción cambia constantemente según su relación con otros. También corroboró que un mismo color es capaz de evocar múltiples lecturas, dependiendo del contexto, la iluminación y los tonos próximos. El poder del color y la energía creada por la yuxtaposición de valores cromáticos permanecería como una constante en su trabajo y se convertiría en el centro de sus enseñanzas.

Aunque su trabajo nunca traspasó el marco de la pintura y el diseño, sus postulados siguen siendo básicos en las artes escénicas y, más concretamente, en el diseño de vestuario escénico. Y es que, en el escenario, además de su significado simbólico o emocional, los colores del vestuario actúan entre sí y en relación a la iluminación y al fondo (a la escenografía). A través de la interacción del color es posible crear efectos visuales dinámicos, que cambian en diferentes momentos de la obra.

13. LA ILUMINACIÓN COMO BASE DEL COLOR EN EL VESTUARIO

Josef Svoboda, arquitecto y escenógrafo, creador de la llamada *Linterna Mágica*, estudió arquitectura y se interesó por el diseño escenográfico. Desde 1948 y durante más de 30 años diseñó escenografías para el Teatro Nacional de Praga.

Su trabajo se centró en la experimentación constante de la iluminación y sus efectos sobre la escena. Influido por los trabajos de Appia y Craig, concebía el espacio escénico como un medio expresivo autónomo y activo. Aprovechando los avances en electricidad que se habían producido en la primera mitad del siglo XX, trabajó la luz como elemento plástico, capaz de construir volúmenes, atmósferas y ritmos en escena. Craig había introducido la idea del espacio móvil y transformable, y Svoboda la perfeccionó, añadiendo la tecnología de la luz, a través de plataformas móviles, proyecciones y estructuras escénicas que cambiaban con la acción. Su obra puede verse como una evolución técnica y conceptual de los principios de Appia y Craig.

La inclusión de proyecciones en la puesta en escena se conocía desde principios de los años veinte. Artaud y Piscator ya experimentaban con estos efectos, pero fue en los años 50 cuando dichas experiencias alcanzaron su máxima expresión en la *Linterna Mágica*, su proyecto más conocido, basada en la mezcla de proyección de imágenes y presencia de actores. Aún hoy en día pueden verse sus representaciones en la ciudad de Praga.

Svoboda, pionero de la «dramaturgia de la luz», que le brindaba la atmósfera dramática a cada representación, es considerado, como comenta Diana Fernández:

Uno de los creadores de la escena de mayor trascendencia del siglo XX. La luz, su proyección sobre el volumen y la textura, la mezcla, el efecto real y simulado y la experimentación constante. Se convirtió en el artesano de la escena más tecnológico de los últimos tiempos.

Según Ángel Martínez Roger y Giorgio Ursini Ursic, Svoboda introdujo en la escenografía procedimientos modernos, basados en una novedosa percepción del espacio, del tiempo, del movimiento y de la luz como factores dramáticos. Exploró hasta lo imposible las posibilidades de la *dramaturgia de la luz*, abordando la plasmación de estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas.

Svoboda se dedicó a la luz y no al vestuario. No obstante, consideraba a este último como parte esencial de su concepción escénica y argumentaba que tenía que ser receptivo a la iluminación, a través de sus posibilidades de absorción o reflexión lumínica de los tejidos que lo conformaban y según la intención escénica. Además, sus experimentos lumínicos cambiaron e influyeron en el tratamiento del color en la escena y en el vestuario desde mediados del siglo XX. Aún es objeto de debate la influencia en mayor o menor medida de Appia y de Craig. Su trabajo influirá posteriormente en la obra de Robert Wilson.

Siguiendo esa línea de tratamiento del color a través de la luz, nos encontramos con el director, realizador y dramaturgo americano Robert Wilson, recientemente fallecido. Estudió

arquitectura y pintura y ha sido definido por algunos medios como el artista teatral más visionario del mundo (Rockwell).

Desde muy temprano, concibió sus espectáculos como experiencia visual total, a través del color y de la luz. Sus propuestas también integran las aportaciones tecnológicas del momento, siguiendo la estela de Svoboda. Se considera que ha llevado la idea de éste aún más lejos, desarrollando un teatro que se construye desde la imagen antes que desde el texto. Para Wilson, el espacio escénico y la acción visual se posicionan como el punto de partida.

A partir de los años sesenta, las producciones de Wilson revolucionaron radicalmente la forma y la estética del mundo del teatro y de la ópera lírica conocidas hasta aquel momento. En 1976 estrenó *Einstein on the beach*, espectáculo que marcó toda una nueva manera de concebir el teatro, y que supuso el inicio del llamado teatro de imágenes en el último cuarto del siglo XX y el primero del siglo XXI.

Con su característico modo de utilizar la luz, la búsqueda continua del movimiento y de la acción, sus obras se mueven a caballo entre varias artes. Wilson establece uniones y colaboraciones con los artistas, escritores y músicos de todo el mundo, y considera que lo más importante del teatro es la luz y aborda la consideración del color en estado puro, a través ésta.

Sus aportaciones han influido también en el color y el vestuario, siendo ambos componentes esenciales de su lenguaje escénico; el color es utilizado de manera simbólica, mientras que el vestuario es concebido desde el punto de vista escultórico. Sus paletas cromáticas evocan estados emocionales y atmósferas específicas.

14. INVESTIGACIONES EN EL CAMPO DEL VESTUARIO ESCÉNICO Y EL COLOR EN LOS ÚLTIMOS AÑOS.

A partir de los años 60, se desarrolla un nuevo campo de investigación en torno a la Semiótica, en relación a la escenografía, al vestuario, al color y a la luz. Autores como Roland Barthes, Anne Ubersfeld y, posteriormente, Erika Fischer-Lichte, entre otros, se convierten en referentes de estas indagaciones.

Anne Ubersfeld plantea que la cuestión del color en el vestido tiene que ser analizada desde dos ángulos diferentes: de un lado, constituye una referencia simbólica codificada del personaje, que remite a aspectos como el rango social o su funcionamiento dramático. Por otro lado, forma parte del cuadro escénico, como elemento visual. De alguna manera, remite al sentido del color dentro del todo de la representación, y por otro, respecto al sentido interno del propio personaje. O, dicho de otro modo, existe una relación entre el color referencial y el personaje (y otra relación de naturaleza diferente del vestuario frente al cuadro escénico. El vestuario opera, en este caso, como escenografía móvil.

En la misma línea, Erika Fischer-Lichte se refiere a la importancia del color del vestuario dentro de la representación:

El vestuario puede realizar también funciones simbólicas generales, que no se refieren exclusivamente al personaje, sino a la representación completa. Con ayuda de similitudes y contrastes en el color, línea u ornamento, el vestuario puede indicar la existencia y cambio de determinadas relaciones entre los personajes o subrayar el significado de una figura; así p. ej. Los personajes más importantes llevan trajes de colores luminosos y, por el contrario, los llamados secundarios, tonos opacos, grises. (185)

Podemos decir que, desde finales del siglo XX, los estudios acerca del vestuario y el color se han visto impulsados en el ámbito de las artes escénicas. Así, otra autora a la que ya nos hemos referido, Helena S. Kriúkova, escribe, en relación al color:

No existen colores, sino las tonalidades que van cambiando según los tonos vecinos, la extensión de la superficie ocupada, la textura del soporte, la iluminación, y en el caso del traje, también según el movimiento de los cuerpos humanos. A esto hay que añadir que el color no es solamente un fenómeno físico y perceptivo, sino, y, sobre todo, un fenómeno social y una construcción cultural compleja. («Historia del traje escénico» 26)

Valentina Bari y Pheonía Veloz, investigadoras del vestuario en la representación teatral y audiovisual, publicaron en Argentina *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*, una de las últimas obras en castellano sobre el diseño de indumentaria en las artes visuales, y dedican un importante capítulo al estudio del color. Según estas autoras, en referencia a los estudios semióticos sobre imagen desarrollados por Roland Barthes, los años 60 marcan el inicio de un nuevo campo de formación del color como signo comunicacional, operando este en dos niveles diferenciados: denotado y connotado. El uso denotado relaciona el color en el vestuario con su referente directo, mientras que el uso connotado se relaciona con la propia escena, independizándose de las formas y texturas de la imagen. Su concepción, entonces, se acerca bastante a lo que planteaba Anne Ubersfeld en sus estudios de semiótica.

Continuando con el valor del color en una representación, Valentina Bari y Pheonía Veloz escriben que el color puede en sí mismo articular un discurso significativo en las acciones que llevan adelante los personajes. La sintaxis de color, definida como la organización de las relaciones y estructuras cromáticas para expresar conceptos visuales, interviene en el diseño del vestuario, a modo de dramaturgia:

Las proporciones de cantidad que se utilicen en una composición, ya sea en un vestuario único, en un grupo de personajes o en la totalidad de un espectáculo, sentarán las bases de la paleta de color general del diseño. Estarán presentes los colores dominantes, los colores asociados en menor cantidad como subordinados y proporción más pequeña, los acentos de color. [...] El estudio de cómo los colores se potencian o diluyen según su proximidad o cantidad posibilita la composición en el diseño de vestuario en relación a grupos y solistas, a figura-fondo o a la propuesta de luz que incide sobre la materia. Esto nos indica que la sintaxis resultante de un tipo de combinación no siempre tendrá el mismo significado, porque las variables de color son específicas para cada proyecto. (154)

En este sentido, la preparación de paletas de color se convierte en una herramienta fundamental del diseño de vestuario de un proyecto, «herramienta de traducción del análisis conceptual del texto al lenguaje visual». Lo explican del siguiente modo:

La paleta de color se conceptualiza como una de las transposiciones visuales del texto con un formato abstracto, donde el color no se inscribe en una forma figurativa, sino que es trabajado como una entidad en sí. Las relaciones de color se plantean a partir de la lectura del texto [...]. Así, la distribución del color se hará estudiando qué acción dramática lleva adelante cada personaje en relación a los otros. Una vez definido el tipo de combinación que el color aportará para contar esas relaciones, se amplía el estudio para cada personaje en función del tiempo de la historia. (Bari y Veloz 157)

En relación a la organización del color, proponen dos direcciones fundamentales. Por un lado, el eje sincrónico, asociado a lo conceptual, que se establece como corte vertical, donde se plantean las características generales de todos los personajes en relación a su mundo de espacios, familia, asociados, contrarios y acciones. Es la primera aproximación que se hace a la totalidad de los personajes. Por otro lado, el eje diacrónico como estudio de los personajes en el transcurso temporal de la historia. Es decir, la evolución del color en relación al personaje según el progreso de la acción, esto es, el camino horizontal. Ambos ejes, sincrónico y diacrónico, se modifican mutuamente.

Más adelante, en otro interesante capítulo, Bari y Veloz también reflexionan a propósito del color de la piel del cuerpo humano en la representación visual. Puntualizan que el color es inherente al cuerpo de quien actúa y que las particularidades de la piel, el pelo, los ojos, etc., tienen un correlato en las decisiones que se toman respecto al color del vestuario, el maquillaje, la iluminación y los espacios que habita quien actúa y el personaje que compone: «En el teatro, en cambio, la relación más importante del color con el cuerpo se da en el pelo, porque es lo que completa compositivamente la silueta» (159).

Por último, inciden en el papel de la luz dentro de toda esta orquesta: «El color de la materia del vestuario existe o no según cómo le incida la luz» (160). Y es que la iluminación tiene el poder suficiente para modificar, borrar o revalorizar las decisiones de color que se toman en el vestuario. De ahí la importancia de abordar el diseño de vestuario desde ambas áreas.

15. CONCLUSIONES

La cuestión acerca del color en el traje escénico adquiere importancia a principios del siglo XX, gracias a los distintos movimientos de vanguardia y a las investigaciones que impulsan todas las consideraciones acerca de la autonomía del color en las artes plásticas y escénicas, que afectarán al diseño de vestuario escénico.

En la segunda mitad del siglo XX, la iluminación cobra mayor interés en relación al color y al poder de comunicación y expresión, siendo, a partir de entonces, de particular interés trabajar el vestuario teniendo en cuenta las posibilidades lumínicas.

Dichas investigaciones siguen en marcha en estos momentos y resultan el fundamento del diseño de vestuario escénico y en la pedagogía sobre el mismo todavía a día de hoy. El color-materia y el color-luz proporcionan herramientas de análisis y de construcción de los personajes».

Artistas actuales, como son Pedro Moreno, Felype de Lima, Marta Pazos, Rosa M^a Andújar, Alejandro Andújar y algunos otros trabajan en nuestros escenarios y continúan abordando la complejidad del color en el traje escénico de manera práctica.

Quedan abiertos futuros trabajos que rastreen ese hilo fino tendido a comienzos del siglo XX y que llega hasta la actualidad.

REFERENCIAS

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma, 2022.
- Appia, Adolphe. *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000.
- Bari, Valentina y Pheonía Veloz. *Descubrir el vestuario en las artes espectaculares*. Buenos Aires: Eudeba, 2021.
- Bowl, John. «El constructivismo en el teatro». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 219-233.
- Brown, Edward. *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna, 1986.
- «El teatro de L'oeuvre (1893-1900) nacimiento del teatro moderno». Museo de Orsay. <https://www.musee-orsay.fr/es/agenda/exposiciones/presentacion/el-teatro-de-loeuvre-1893-1900-nacimiento-del-teatro-moderno>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Fernández González, Diana y Derubín Jácome Rodríguez. *Vestir al personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres, 2018.
- Fernández, Diana. «Josef Svoboda-La dramaturgia de la luz». *Vestuario Escénico*. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/11/12/josef-svoboda-la-dramaturgia-de-la-luz>. Acceso 12 noviembre 2025.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S.L, 1999.
- Fontán del Junco, Manuel. «Lo tienes que ver. La autonomía del color en el arte abstracto». Fundación Juan March, 2025. <https://canal.march.es/es/coleccion/acerca-exposicion-tienes-que-ver-48093>. Acceso 10 noviembre 2025.
- Garafola, Lynn. «Ballets rusos y ballets suecos». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, pp. 39-44.
- García-Márquez, Vicente. «Picasso, Falla y Massine: un trío histórico». *Picasso. El sombrero de tres picos*, Madrid: Fundación Juan March, 1993, pp. 11-20.
- Giménez, Miguel R. «Antiguos cafés de Madrid». <https://www.antiguoscafesdemadrid.com/2022/03/teatro-petit-casino-y-sonia-delaunay.html>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Gordon Craig, Edward. *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2011.
- Heller, Eva. *Psicología del color*. Múnich: Gustavo Gili, 2000.

- «Kandinsky en escena. Cuadros de una exposición: Entrevista a Mijaíl Rudy». Centre Pompidou. <https://artsandculture.google.com/story/KQXxfHuCINxdA?hl=es>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Kriúkova, Helena S. «Historia del traje escénico: Grecia». *Revista Acotaciones* n.º 21, 2008, pp. 9-46.
- Kriúkova, Helena S. «La magia del engaño. Dos palabras más sobre el señor Rosenberg (León Bakst)». *Revista Acotaciones* n.º 6, 2001, pp. 9-28.
- Léal, Brigitte. «Picasso. El sombrero de tres picos». Fundación Juan March, 1993. <https://canal.march.es/es/coleccion/espectaculo-total-musica-pintura-danza-inauguracion-exposicion-picasso-20425>. Acceso 10 noviembre 2025.
- «Le Coeur à gaz». Toledo Museum of Art. <https://emuseum.toledomuseum.org/objects/43328/le-coeur-a-gaz-the-gasoperated-heart>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC, D.L. 2013.
- Martínez Roger, Ángel. «Appia: Un visionario viviente». *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, por Adolphe Appia, Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000, pp. 9-32.
- Martínez Roger, Ángel y Giorgio Ursini Ursic. «Joseph Svoboda, escenógrafo de la luz». Exposición en el Teatro Fernán Gómez, Diciembre 2008-Febrero 2009. <https://www.teatrofernangomez.es/sites/default/files/activity/files/20090126054151.pdf>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Merino Peral, Esther y Eduardo Blázquez Mateos. *Divino Escenario. Aproximaciones a la historia de las Artes Escénicas*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2014.
- Ocaña, María Teresa. «La huella de Picasso en los Ballets Russes». *Picasso y el teatro. Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Barcelona: Museu Picasso, 1996, pp. 12-13.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 1980.
- Paz, Marga. «El teatro de los pintores». *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 11.
- Rockwell, John. «Staging Painterly Visions». *The New York Magazine*, 15 noviembre 1992.
- Roldán Moral, María Sierra. *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*. Madrid: Ed. Síntesis, 2017.
- Ruiz del Árbol, Marta. «Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda». Museo Thyssen -Bornemisza, 2017. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/sonia-delaunay-arte-diseno-moda>. Acceso 30 noviembre 2025.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.



EL PAPEL DE LA INDUMENTARIA EN LAS RECREACIONES HISTÓRICO-TEATRALES DE CALLE

Rosario Charro García

Fundación Universidades y Enseñanzas Superiores de Castilla y León (FUESCYL)

<https://orcid.org/0009-0000-5321-852X>

charocharro123@gmail.com

Fecha de recepción: 23/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 26/10/2025

Resumen

Las recreaciones histórico-teatrales de calle que se representan en nuestro país muestran personajes reales o ficticios en acción, protagonizando pasajes emblemáticos de nuestro pasado. Recrear es un hecho espectacular que conlleva una investigación y requiere de un rigor para conseguir tanto su conocimiento y difusión como el deleite del espectador.

La forma en que nos vemos y nos mostramos a los demás ha sido, y continúa siendo, parte esencial en la construcción de nuestra identidad. Identificarnos dentro de un colectivo, distinguarnos de nuestros semejantes, cubrirnos para mostrarnos u ocultarnos para exhibirnos son cometidos adquiridos por el ser humano y que se modifican en función de dos premisas definitorias: tiempo y espacio. El hecho de encarnar personajes históricos exige una búsqueda previa exhaustiva de información que permita la construcción de efigies. Las artes plásticas suponen la guía precisa que facilita el método de localización y visualización de la diversidad de poses que llenar de contenido por medio del discurso narrativo. El presente artículo tiene dos objetivos principales: cuestionar el rigor del hecho creativo escénico y velar por su cuidado.

Si el ojo del espectador acepta el código visual, el sonoro permanecerá atento al transporte temporal de lo recreativo, interesándose por lo histórico del evento, incluso en la curiosidad de saber y profundizar más sobre lo mostrado escénicamente. En este sentido, el vestuario es una poderosa herramienta de expresión además de parte esencial en el proceso creativo de los personajes. La indumentaria es la vía comunicativa directa que traduce determinados aspectos de la personalidad tanto para mostrar como para ocultar indistintamente. Cabe preguntarse hasta qué punto la recreación histórica permite la invención como hecho creativo que es y refleja lo acontecido basándose en la propia historia.

Palabras clave: recreación, historia, personaje, indumentaria, espectáculo.

THE ROLE OF CLOTHING IN STREET HISTORICAL-THEATRICAL REENACTMENTS

Abstract

The street-based historical-theatrical recreations performed in our country depict real or fictional characters in action, bringing to life emblematic episodes from our past. To recreate is a spectacular act that involves research and demands rigor to achieve both knowledge dissemination and audience enjoyment.

The way we see ourselves and present ourselves to others has been, and continues to be, an essential part of the construction of our identity. Identifying ourselves within a group, distinguishing ourselves from our peers, covering ourselves to show ourselves or hiding ourselves to exhibit ourselves are tasks acquired by human beings and which are modified according to two defining premises: time and space. Embodying historical figures demands a thorough preliminary investigation that enables the construction of accurate representations. The visual arts provide the precise guide, facilitating the process of locating and visualizing a range of poses that can be enriched through narrative discourse. This article has two main objectives: to question the rigor of the creative scenic act and to advocate for its careful execution.

If the viewer's eye accepts the visual code, the auditory sense remains attentive to the temporal transport of the recreation, engaging with the historical nature of the event—even driven by curiosity to learn more about what is presented on stage. In this regard, costume is a powerful expressive tool and an essential part of the character creation process. Clothing is a direct communicative channel that conveys aspects of personality, whether to reveal or conceal. It is worth asking to what extent historical recreation allows for invention as a creative act, while reflecting past events based on history itself.

Keywords: Recreation, History, Character, Clothing, Performance.

1. INTRODUCCIÓN

Si por indumentaria se entiende aquello que «designa la vestimenta de una persona para adorno o abrigo de su cuerpo» (RAE 1270) cuestionemos si es de por sí suficiente como signo esencial de identidad en una recreación histórica. Para ello, estudiemos un personaje concreto no sin antes especificar que el hecho de recrear conlleva llenar de contenido una apariencia física que sustente un carácter con cualidades, ideas, valores, es decir, una personalidad, a mayores de los acontecimientos que protagonice. Una recreación genera un encuentro de carácter colectivo que da lugar a una convivencia participativa y que, a su vez, se convierte en un reclamo

turístico. Aporta conocimiento del pasado, reconocimiento y valor del entorno y aprecio por el lugar y sus gentes. Requiere de una investigación pormenorizada para vivenciar el evento e invita al público, tras el hecho espectacular, a seguir el estudio de lo presenciado.

La vestimenta es lo más vistoso y comentado por el espectador en una recreación histórico-teatral pese a estar supeditada al mensaje transmitido por medio de la acción. El vestir habla sin el don del verbo, pero no solo en escena, siendo un medio de comunicación en sí al que otorgar mensajes literales como: «no a la guerra» o el controvertido «compro oro» del hombre cartel, frente al deportista convertido en escaparate de marcas por las que recibe cifras millonarias. La vestimenta es un DNI que, por medio de confecciones, estampados lacados, serigrafías, etc. habla de nosotros. Sirva como ejemplo literario *El niño con el pijama de rayas*, de John Boyne, al indicar que el protagonista, Bruno, se quitó el abrigo dejándolo en el suelo para despojarse de la camisa estremeciéndose por el frío antes de ponerse la camisa del pijama con la que asumirá otra identidad involuntariamente.

Son ya más de cien las actuaciones históricas que se realizan en territorio español de diferentes periodos cronológicos: desde los íberos hasta la guerra de Independencia. Algunas más destacadas son las Guerras Cántabras, Arde Lucus y Cartagineses y Romanos. Un modelo o referente para llevar a cabo estos acontecimientos es la vecina Francia, al igual que lo es para el estudio de la indumentaria. Son varias las cuestiones que se plantean de inicio en esa búsqueda histórica cuyo objetivo es crear una imagen lo más cercana posible a la de su momento cronológico. Ejemplo de ello es la firmada por Benito Pérez Galdós para un Empecinado o la descripción de Miguel de Cervantes de su propio rostro. En todo acontecimiento escénico la simulación de rasgos físicos corresponde al trabajo de caracterización y peluquería, estrechamente ligadas a la indumentaria. Si en la recreación no debe faltar el rigor y se han de corregir elementos anacrónicos, ¿cuánto se permite a la invención?, ¿hasta qué punto el hecho escénico creativo concede posibilidades de construcción si se parte de una materia prima inexistente o es desconocida en su confección? Por todo ello, se intenta clarificar la necesidad de acercarse con rigurosidad al periodo cronológico que se trate. En este sentido, las Huelgas Reales en Burgos muestran las prendas más antiguas que existen en España.

La indumentaria comprende tanto prendas como ornatos. Las primeras se definen por premisas de patrón, que es la forma, como la de un sari, kimono, caftán, pantalón, etc.; la textura que es tejido o materia prima a manipular con la aguja —existentes desde el Paleolítico Superior hasta llegar a formar parte de la máquina Singer cuyo nombre procede de una familia de actores que necesitaban vestuario—, el hilo y las tijeras para su corte y confección; y, por último, la tintura, estampado, con topos o paramecios, etc. Los complementos son los que acompañan, como pueden ser bastones, abanicos, armas, bolsos, paraguas o sombrillas, y los terceros son los que visten, como el calzado, corbatas, tocados, gafas, guantes, joyería, relojes de pulsera, lazos, entre otros. Todos condicionan la acción del personaje y sus movimientos.

Elementos que, a su vez, generan estilos según se combinen, e incluso nuevos oficios en el campo de la moda, como el del estilista.

El personaje de Charlot se define por una imagen compuesta por un bombín y un bastón que guía sus acciones. Recordemos que se trata de una figura muda al principio, pero esto no impide su comunicación con el espectador mediante su atuendo, que permite identificar época, clase social, poder adquisitivo, oficio, edad, etnia, clima, género, lugar, procedencia geográfica, cultura, ideología, circunstancia, graduación, estado civil y anímico, estética del espectáculo, además de definir la relación con otros personajes, etc. Todo ello es fundamental para identificarnos, reconocernos y relacionarnos. Sumando el hecho de proporcionar un equilibrio entre la creatividad y la funcionalidad.

Los ornatos se clasifican en directos o indirectos, diferenciándose entre ellos porque los primeros permanecen en el cuerpo —tatuajes, *piercings*, escarificaciones, dilataciones...— mientras los indirectos son removibles. Nuestro tejido cutáneo también ha de ser cosido o grapado si se lastima, y cada día lo «revestimos» a su vez con otras texturas por diversos motivos: funcionalidad, fragilidad, estética, autoestima, etc. Darwin observó desde las regiones polares hasta Nueva Zelanda, que los pobladores indígenas se coloreaban la piel con tatuajes (Squiacciarino 56) teniendo que ver con creencias mágico-espirituales de pensamiento y, por ende, convencionalismo de grupo o sociedad.

La visita teatralizada a un espacio determinado difiere de la tradicional «visita guiada» en el discurso textual utilizando la primera persona, por lo que el espectador retiene datos con mayor facilidad. Los pequeños detalles sostienen el desarrollo del evento y pueden determinar su éxito o su fracaso. El arte pictórico o escultórico es el gran aliado, pues se convierte en la enciclopedia visual a la que acudir para evitar cometer errores de anacronía. Nimios objetos pueden convertirse en un verdadero problema si no van acorde con la ambientación, por lo que se ha de poner mucha atención en cada detalle para no desvirtuar el trabajo global. Algunos equívocos distraen del verdadero contexto siendo fácilmente evitables, pues solo requieren de un mínimo compromiso con el pasado expuesto en diferentes medios. Se trata de una labor de investigación que no permite licencias injustificables pues desacreditan la puesta en escena. A través de pantallas observamos que el diseño por ordenador borra elementos de mobiliario urbano que no corresponden, por ejemplo, pues igualmente los participantes de una recreación han de ser escrupulosos con el momento temporal que se trate. El hecho escénico está compuesto por un conjunto de signos que conforman el todo y no podemos minimizar ninguno de ellos. La indumentaria o el atrezzo han de estar en conjunción y respetar el contexto del personaje y la historia que se recrea. La imagen lograda se llenará de actitudes y comportamientos del intérprete con una presencia creíble que transmita el mensaje que se desea.

Son tantas las recreaciones históricas con actividad notable en España que algunas de ellas se asocian en la AEFRH (Asociación Española de Fiestas y Recreaciones Históricas). Muchas son las fuentes que ayudan a conseguir la fidelidad del contexto y la atmósfera que

requieren. Desde museos como los dedicados al traje hasta el asesoramiento de profesionales de sectores de la moda y el arte del drama, pasando por documentación impresa o lugares especializados en confección como Peris o Cornejo, donde realizan el vestuario de series como *Juego de tronos*. La actriz Meryl Streep argumenta que la indumentaria le ayuda a transformarse interiormente en su búsqueda de personaje. El actor Russell Crowe adquiere el vestuario de sus protagonistas una vez finalizado el trabajo para recordar con inmediatez al personaje. Los figurinistas, como lo fue el actor José Luis López Vázquez en su día, saben que la fisonomía del intérprete es fundamental como percha que sostiene y da movimiento al diseño. Crean estéticamente un figurín que en la praxis ha de permitir todo tipo de movimientos —luchar, dar volteretas o montar a caballo entre otros—. En la actualidad es complicado disponer de las mismas materias que se utilizaban en el momento que se pretende recrear, tampoco la herramienta o maquinaria para confeccionar o tinter de forma similar, pero sí cabe exigir una simulación idónea y cómoda, cubriendo velcros, cremalleras, micrófonos, focos, etc. Es por ello importante contar con un equipo externo que asesore cada detalle justificando y adaptando su uso, pues cualquier elemento de atrezzo como una carta, un abanico o una daga se convierten en desencadenantes de conflicto adquiriendo magnificencia escénica.

Chanel definía la moda como arquitectura por ser una cuestión de proporciones. De esta forma, arquitectos y diseñadores se retroalimentan mutuamente. El construir un edificio se asemeja a diseñar sobre el esqueleto humano. Así, en diversos periodos el símil se evidencia entre la aguja de una catedral gótica y el *hennin* sobre la cabeza de una dama del siglo XV, por ejemplo. Las premisas de patrón, textura o tintura son paralelas a la planta, sección o alzado, llenos de macizos o vanos, junto a materiales de construcción, sustentación, cubrición o decoración. Son innumerables los prototipos contemporáneos de arquitectos y diseñadores que dialogan a la par tanto en occidente como en la parte oriental del globo terráqueo, pero, pese a los avances tecnológicos, es imposible lograr la perfección del tejer natural de la araña y su fascinante tela.

Tratemos la construcción de figuras para ser mostradas al aire libre en calles, plazas, corrales de comedias, jardines. Proliferan las que protagonizadas por monarcas como Isabel, Juana I o Carlos V exhiben coronaciones, desembarcos o llegadas. De otra índole son El Cronicón, El Sínodo o el complejo Puy du Fou. ¿Servirán para estas recreaciones prendas que se utilizaron cotidianamente? Para conseguir respuestas se colabora en un congreso organizado por una de las más populares: Los Amantes de Teruel.

2. DESARROLLO

Concretemos un tiempo y una figura histórica para recrear como es el duque de Lerma en el Motín de Arganda. Este se realiza en el mes de mayo y se selecciona porque en el año 2025 se ha conmemorado el cuarto centenario del fallecimiento del duque. El actor que interpretó el papel el pasado año fue Fernando Cayo y al ser entrevistado por mí, el 17 de julio de 2024 vía

telemática, indica tener muy presente el perfil biográfico y el estudio pormenorizado tanto del personaje como del hecho histórico del motín, según la documentación hallada en el propio archivo de la localidad donde sucede.



Fig. 1. Fernando Cayo, interpreta al Duque de Lerma, 2024, recreación histórica Archivo de Arganda del Rey, Madrid, Ayuntamiento de Arganda del Rey.

Con cuarenta y seis años de edad el duque de Lerma recibe el nombrado valimiento del rey Felipe III, privanza que mantendrá durante casi veinte años. Francisco Gómez de Rojas y Sandoval le lleva al monarca veinticinco años de diferencia. Transcurridos cuatro siglos de su gobierno, aún permanecen señales de aquel poder en la ciudad de Valladolid, ya que logró que esta fuera corte desde 1601 a 1606. Permanecen los reflejos de su efigie en obras artísticas que lo immortalizan, tanto pictórica como escultóricamente.

Francisco Gómez de Sandoval-Rojas y Borja, ostenta una serie de privilegios: es hijo de marqués, sobrino de arzobispo y nieto del santo Francisco de Borja. Recibe un primer cargo de gentilhombre de Cámara del Rey, después gentilhombre de la casa del príncipe Felipe III, es nombrado virrey de Valencia durante dos años, llega a ser V marqués de Denia, Sumiller de Corps utilizando el propio sello real, Caballerizo mayor, además de valido del rey, I duque de Lerma, I Conde de Ampudia y cardenal; un grande de España, educado en la madrileña corte de Felipe II, fue menino del príncipe Carlos. Con tradición familiar por parte materna en el cargo de adelantado de Castilla. Todo ello había de mostrarse bajo una imagen construida a partir de una indumentaria que reflejase tales cargos, posesiones y nivel social heredado y adquirido. Dueño de posibles más que suficientes para vestir «a la española». El ser grande de España consistía en mostrar orgullo y altanería, de ahí derivan los excesivos elementos decorativos y la mirada al frente como señal de altivez.

Al duque se debe la estancia en Valladolid del pintor Pieter Paul Rubens, quien lo inmortalizó en un óleo sobre lienzo en 1603 con cincuenta años y cuyo retrato ecuestre sigue modelos de la antigüedad, con solemnidad mayestática que fue siempre digna de los más altos mandatarios y gobernantes.



Fig. 2. Peter Paul Rubens, Retrato ecuestre del Duque de Lerma. 1603, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Una iconografía estrictamente reservada al monarca, cual jinete, con armadura puesta al igual que su equino de color blanco, como era el del apóstol Santiago (orden militar a la que pertenece el caballero). Rubens, a sus veintiséis años, permanece siete meses en la corte vallisoletana tras viajar junto a los treinta y nueve cuadros que Vincenzo Gonzaga, duque de Mantua, envía al de Lerma para su compulsiva colección. La entrega oficial se produjo el 17 de julio del año citado y tras esta el duque le propone que le haga un retrato de memoria (Martín González *et al.* 18). Esta fue la imagen ecuestre que terminó en el palacio de la Ventosilla. El exuberante pintor, que realizó varias misiones diplomáticas ennoblecido por monarcas como Carlos I de Inglaterra (Tapié 301), traía para el rey Felipe III una espléndida carroza, varios caballos y unos arcabuces. Para el duque, el regalo era fundamentalmente pictórico, por su valor significativo como imagen de poder político. El artista con influencia veneciana ejecuta así su primer gran retrato en Valladolid, iniciando esta moda de válidos caballistas y a la manera del que Tiziano efectuase a Carlos I. Para dejar constancia el artista firma el cuadro, siendo uno de los pocos propios que lo están, lo que indica el valor que también este le confiere. Se encuentra en el Museo del Prado desde 1969 (Urrea Fernández y Valdivieso 99).

Armand Baschet y Cruzada Villaamil publicaron las cartas de Rubens, quien visitó junto a Velázquez El Escorial según Pacheco en su *Arte de la Pintura* (Martín González 13). Lo retrató de forma que evidenció los mensajes que Francisco de Sandoval y Rojas quería transmitir. Se observa el pulcro bruñido al detalle en su peto, sin yelmo, como portan todos los que atrás deja al fondo y con la intención de que su retratista y, por ende, el globo terráqueo por entero conozca mucho sus intenciones además de su rostro. Manos desnudas, sin enguantar, en la derecha el bastón de mando apoyado sobre el muslo (pues ostenta el mayor título nobiliario); mientras la mano izquierda supuestamente toma las riendas para no desbocar. La armadura solo aparece en tren superior montando a horcajadas, cubriendo brazal y codal, hombrera y cuello de lechuguilla.

Este cuello nació cuando el borde de la camisa (cabezón) se recogió para hacerlo más ajustado y se remató con un encaje. Para poderlo lavar se hizo suelto y se fue agrandando poco a poco llegando a adquirir unas dimensiones tales que parecía que la cabeza reposaba sobre una bandeja (Bandrés Oto 176). El cuello tenía su adorno como accesorio principal con formas y medidas diferentes en cada país, y los tejidos que se utilizaron para su confección fueron también muy diversos. Entre ellos los finos lienzo u Holanda o Cambray blancos, también de tela de oro o de red bordadas de perlas y aljófar. Para conseguir que el cuello quedase rígido se hacía un armazón redondo de alambre, el rebato, sobre el que se ponía la tela formando unos pliegues que se encañonaban con unas tenacillas de hierro. El resultado estaba formado por los múltiples abanillos forrados con randas hechas de puntillas con encaje de bolillos que se sujetaban rígidas gracias al rebato. Se llegaron a utilizar hasta diecisiete metros de tejido, por lo que eran muy costosos y su tamaño marcaba diferencia de clases, siendo complicado adquirir texturas que llegaban de otras partes del mundo. Tanto cuello como puñeta solían recibir un tratamiento, pues se descubrió en Flandes un sistema para extraer el almidón, fécula con polvo de arroz y agua que tras ser calentada adquiría una consistencia importante al irse enfriando. El encaje previamente empapado con almidón caliente logra mantener intacta la forma deseada y en el ángulo de inclinación respecto a la cabeza de quien la lleva. También solía ser de color blanco salvo excepciones: «en Francia se decía que el almidonado azul era de católicos y el amarillo de hugonotes» (Boehn 90). Ornato este que resultó de la evolución del cordón que fruncía el cuello de las camisas y se convirtió en uno de los accesorios más significativos de la época en la década de 1560.



Fig. 3. Gorguera de encaje de bolillos almidonada.

Aparecieron varios modelos cada vez más complejos en su estructura y con adornos más sofisticados, algunos con los bordes plateados o dorados con diferentes combinaciones de encaje. Un adorno unisex que hizo que apareciesen moralistas y predicadores que lo criticaron:

El diablo [...] comenzó por inventar esos grandes volantes y los esfuerzos de quienes los llevan se verían frustrados si la lluvia le sorprendiera, puesto que sus gorgueras se desarbolarían con el viento como girones ondeantes y caería sobre sus hombros como el trapo de una andrajosa. (Vigué 42)

El rey Felipe IV promulgó una ley en la que prohibía el oficio de planchador de cuellos debido al fastuoso lujo que suponían estos adornos y recomendando utilizar la valona, un cuello de camisa vuelto de lienzo que caía sobre ropa exterior. «Traía un cuello tan grande, que no se le echaba de ver si tenía cabeza» (Quevedo 159). En el retrato efectuado por Rubens se observa que el duque deja entrever en la muñeca la puntilla blanca de encaje hecha de bolillos, siempre a juego con el cuello, también conocida como «puñeta». En la pierna, el calzón o gregüesco (Herrero García 49) aparece abullonado y a la vez atacado o acuchillado, en recuerdo del origen de este tratamiento sobre el tejido. El efecto remite a aquella batalla del siglo XV entre borgoñones y tropas suizas que se resuelve con la victoria de estos últimos y que festejaron rajando tiendas y deshilachando estandartes enemigos para colgarse los jirones a manera de trofeo. Esos desgarros deliberados mostraron con el tiempo otras texturas aún más ricas en interior a manera de forro o entretela. Se observa una gran riqueza de texturas en brocados y estampados para disimular las manchas, calzas bien sujetas e incluso estribos de oro. Sin lanza en ristre porque la empuñadura de la espada dorada asoma en la parte trasera, y sobre el caballo, a manera de un rey, la apariencia que dice ser cercano a la monarquía como ciertamente así lo era. Las riendas, bridas, montura, estribos y cincha en el animal imitan la técnica del damasquinado —denominada así por proceder de Damasco, capital de Siria—, con repujado de hilos de oro y un copete para el caballo —que también mira al pintor— como tiara dorada.

El lujo que ostenta el duque culmina en la cadena de oro de la que pende una concha con la cruz roja de la Orden de Santiago, sin ser fácil conseguir un estatus social de hidalguía, pues ser caballero de la orden militar suponía cumplir requisitos como el de cristiandad, legitimidad, nobleza de sangre y de oficio.

Bajo el pesado armazón metálico llevaría un rico jubón tejido con hilos de oro y seda, prenda recamada a la manera de brial: «de las prendas de busto, al jubón corresponde el primer lugar después de la ropa interior» (Herrero García 89). Este se ponía sobre la camisa de lino blanca, pues las prendas más valiosas eran de este color.

El jubón contenía un gran relleno para curvarse sobre el cuerpo y lograr una extraordinaria forma abultada que solía llevarse frecuentemente acompañado de calzones también abullonados [...] al igual que el brocado o el acuchillado bordado en oro sobre seda blanca sobre un hombro al estilo español que también se popularice en Inglaterra. (Leventon 134)

Aquellos que no disponían de medios para adquirir tales prendas blancas las confeccionaban en casa tal como refiere el propio Miguel de Cervantes a través de uno de sus personajes: «la ropa blanca que tengo, que es mucha y muy buena, no se sacó de tiendas ni lenceros; estos pulgares y los de mis criadas la hilaron; y si pudiera tejerse en casa, se tejiera» (*El casamiento engañoso* 156).

El gusto de aquel momento fue el denominado vestir «a la española»: «las prendas no solo cambian rápidamente, además resaltan distintos rasgos de la anatomía simbolizando el poder, la autoridad, la dignidad y la gracia, cuestiones fundamentales en el complejo panorama internacional de la edad moderna» (Velasco Molpeceres 85). El traje «a la española» no tendrá rival. El cuerpo se constriñe por piezas rígidas e incómodas, la moda se vuelve un artefacto, un silencioso lenguaje donde cada prenda responde a una simbología. Esto podía observarse en la multiplicidad de tratados de sastrería o de corte y confección para vestir que salieron a la luz por vez primera en España. Estos textos resultan muy relevantes dado que en ellos podía localizarse desde la instrucción a un sastre hasta la manera de economizar costes de producción para confeccionar trajes en serie e incluso la posibilidad de distinción entre un vestido de buena calidad o no para las clases populares. Además de los fabricantes de telas, existía una variedad de artesanos especializados como joyeros, pellejeros, bordadores, perfumistas, zapateros, gorreros, tintoreros, curtidores, merceros y otros muchos mercaderes que con locales en propiedad podían comprar telas, vestidos confeccionados, carretes de hilo, desde bolsas hasta cinturones, espuelas, puñales, agujas, tijeras y demás instrumentos de costura. El gremio de pañeros o textiles era, junto con el de sastres, uno de los más ricos, por lo que ejercían además de mecenas.

Una moda grandilocuente, antinatural, estrecha, rígida por el almidón, difícil de poner, de portar también, incómoda, lenta de confeccionar, muy costosa por los tejidos y su laboriosidad. De bastante y dificultosa libertad para el movimiento. Se mostraban cargados de

ornatos indirectos que portaban en sus manos para exhibir su posesión: guantes de piel, joyas, medallas, guirnaldas, perlas o pañuelos de encaje de bolillos, entre otros. La fastuosidad y el lujo ligado al poder, requiere privilegio adquisitivo. Trajes de terciopelo, seda y brocado cubiertos de perlas y piedras preciosas como el lapislázuli, jade, aljófares y madreperlas.

Los cuerpos de la España áurea llevaban varias capas: la denominada «ropa de interior» o «ropa de levantar», que se usaba para pernoctar y se llevaba directamente sobre la piel. Después, ya incorporados del camastro, se ponían el «vestir a cuerpo», ligero y cómodo; sobre este el «traje de encima», de carácter solemne, y, para terminar, el «sobretudo» como última cobertura (Argente 14).

Las cuatro coberturas estaban formadas por multiplicidad de prendas cada una de ellas dependiendo del género y la economía de la que se dispusiese. Entre ellas cabe destacar en el primer revestimiento, una camisa de lino, de algodón suave, o también por un camisón largo de lienzo o cáñamo. Tanto en textos literarios como documentos históricos de inventariado aparecen los calzones que junto con la camisa o el camisón formarían parte de la ropa de interior. El «vestir a cuerpo» estaba compuesto por el que cubría el torso, el abdomen y las piernas. Destaca el conocido jubón, los gregüescos o calzones anchos abiertos por delante, fruncidos a la cintura, con perneras de unas tres cuartas de largo, acuchillados con rica tela de forro y abullonados. A ello se hace referencia tanto en ordenanzas toledanas del momento como en versos de Lope de Vega, Quevedo o Góngora. Además, se utilizaban calzas largas o botargas que cubrirían la totalidad de las piernas, desde el muslo hasta el fémur. Para su confección se utilizaban tejidos diversos como raso, terciopelo, gorgorán, ormesí o gamuza. La tercera cobertura o «traje de encima» iría sobre el jubón e incluye varias piezas: la cuera, como elemento militar que cubre el torso sin mangas hasta la cinturilla; la ropilla, entallada en cintura y ribeteada, con mangas abiertas desde el hombro y enseñando el jubón, que podría ser de lana o paño; y el colete. Las mangas eran un elemento unisex que podía usarse o no en jubón o ropilla, pues existían sueltas e independientes, de Holanda, de tafetán, raso, terciopelo o brocado coronadas o no por brahones. La materia prima principal con la que se confeccionaron fue el lienzo el tejido de lino al de algodón. El colete se generó a partir de alguna clase de piel como el ante, cordobán o gamuza y para las clases altas se adornaba con ámbar; era una especie de chaquetón con faldones cuya longitud variaba.

Por último, y a la manera de sobretudo, llevan la capa, el capote, fieltro, bohemio, y ferreruero; prendas con vuelo que se distinguían por la longitud del tejido que lo formaba o la colocación de la prenda sobre el cuerpo superior. La materia prima de la última prenda citada variaba dependiendo de la estación del año: en el invierno de felpa, catalufa, grana, bayeta o paño, de menor abrigo era la de raso, burato, saga y en el verano tafetán, carisea, tiritaña y anascote. El sobretudo de mayor lujo era el bohemio generalmente de seda, con amplias solapas y dos aberturas laterales para sacar los brazos. Estas se denominaban envergaduras, golpes o maneras y eran guarnecidas con diferentes pasamanerías. Bajo los Austrias también se conocía

como «capa de aguas» (Herrero García 158) con menos vuelo que las otras y muy variable en largura entre las rodillas y los pies, forradas de otra tela por dentro: de tafetán las de verano, de felpa las de invierno, de brocado las de lujo con gran ostentación, de fustán y algodón, paño, lana, bayeta y raja, raramente con capilla o esclavina y adornada en guarniciones.

En cuanto a la capa no todas se ponían a la española, las había a la inglesa y a la francesa. El modo de llevar la capa era característico según la clase social que la portara y los diferentes actos para los que servía. Por ejemplo, las personas que guardaban luto iban embozadas en largas capas de bayeta que les cubrían hasta los pies, y el embozo servía para tapar las deficiencias y faltas del vestido. El capote era fundamentalmente una prenda de viaje, por lo que la mayoría de ellos eran de paño adornados con franjas, pasamanería o trencillas. El denominado fieltro, también era imprescindible como equipo de viaje ya que tenía capucha y hacía las veces de impermeable. Se podía echar sobre los hombros o meter los brazos por las envergaduras laterales. Todas estas prendas formaban parte de los arcones o baúles roperos según inventarios de la época.

Con respecto a los objetos que acompañaban la imagen para cubrir el cabello estaba el sombrero birrete inclinado, casi siempre acompañado por la pluma como elemento exótico, lo que con el tiempo supuso vanidad. Guantes de tela de cabritilla o de encaje sujetos en las manos, pero no puestos. Adornos como alamares a manera de guarnición que se cosían sobre el tejido y servía meramente para gala como un cairel. Igualmente, las agujetas que consistían en unos cordones provistos de herretes en la punta eran muy apreciadas las italianas, en concreto las napolitanas que se añadían a todo tipo de prenda. Las ricas telas eran adornadas con pasamanería tales como perlas y alhajas. Innumerables joyas eran lucidas tanto por hombres como mujeres; así aparecen zarcillos, cadenas, collares, anillos, brazaletes, espuelas de oro macizo, etc. Asimismo, los cardenales poseían collares de diamantes, rubíes y zafiros.

Por calzado, el más común era la bota de uso militar, pero también las de viaje o de camino que se decía entonces. Las más largas eran las que cubrían las rodillas y se llamaban de rodillera, pero había media botas o «botillas» que no subían de media pierna arriba, disponían de dos suelas de cuero, puntas forradas y aforradas con chapetas en empeine, lisas o labradas. Podían ser picadas o trenzadas y se cerraban con correas. En segundo lugar, los escaupines eran una especie de calcetines de bayeta, fustán o punto que la gente llevaba según clima o temperatura, y los borcués de origen morisco eran mucho más finos y flexibles, pero ya en época de Felipe III evidenciaban su desaparición y se relegaban al mundo musulmán: «válgame, desde la última vez que os vi, vuestra merced se ha cercado más al cielo en la altura de un chapín» (Shakespeare, *Hamlet* 78). La indumentaria consta de tres conceptos a tener en cuenta para su definición como el patrón (la forma), la textura (el tejido) y el tinte (el color o el estampado). Sobre las hechuras del primero, generado por las tijeras, se unían la espalda a mangas y pecho, para ello, encordaban, acordonaban, enlazaban, utilizaban brochas, jarreteras o remaches metálicos. Se han de añadir los complementos que tienen finalidad práctica y los

accesorios que se convierten en ornatos. Estos últimos a su vez pueden ser directos, es decir fijos que permanecen en uno hasta su fallecimiento como pueden ser el tatuaje, perforación, dilatación, escarificación, o de carácter indirecto que son los de quita y pon. Todo ello genera una apariencia, un aspecto físico que define y distingue una identidad.

La finalidad de contratar a los mejores artistas tanto pintores como escultores no era mostrarse ante los más allegados, sino que estos fueron realmente los encargados de la difusión más que de sus figuras, de cargos e identidades. Dan buena cuenta de ello los siguientes ejemplos: «sueña el rey que es rey y vive con este engaño mandando, disponiendo, gobernando y ese encargo que recibe es que se vista de rey» (Calderón de la Barca 26) o «—¿Cómo sabrá el pueblo que eres el rey si no llevas vestidos de rey? A lo que este responde: —Creí que había hombres con aspecto real, pero puede que sea como dices» (Wilde 257).

En cuanto a la caracterización del insigne varón Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, llevaba cabellera corta, con entradas, bigote y perilla en punta. Su rostro era alargado, con mentón estrecho y puntiagudo, a la manera de todos los caballeros de su momento, tan similares en semblante unos de otros como el Conde de Gondomar, Rodrigo Calderón o el mismo Greco ya citado, luciendo cabello y perilla todos ellos. Faz despejada y alargada que ayudaba a la estilización como ideal de belleza. Tez pálida que no enseñaban apenas encarnaciones tan solo en manos y rostro, con piel muy blanca.

La higiene era escasa y según las memorias que el médico del ducado de Milán, Gerolamo Cardano, dejó escritas, a pesar de las pretensiones de agrado: «aunque se las den de lindos [...] están infectados de piojos a unos les hieden los sobacos, a otros los pies, a la mayoría a la boca» (Gerolamo 309). La falta de limpieza y de cuidado corporal era costumbre, lo cual provocaba la propagación de epidemias y enfermedades contagiosas. El mal olor se disimulaba con tomillo y benjuí.

En los retratos proliferan texturas de pieles de animales que había que cazar en batidas de cortes reales donde un venado no solo era alimento sino abrigo y trofeo extrayendo cuernos o colmillos. Concretamente los pertenecientes a la década 1550-1560 mostraban texturas de forro de piel con tonos marrón oscuro. El apresto de los tejidos no se perdía ya que no se lavaban, simplemente se aireaban, se colocaban en arcones de madera en posición horizontal para que la materia prima no se diera de sí y entre membrillos lo perfumaban junto a almizcles, ámbar y algalias con las que rociaban también sillas de montar, calzas, calzado, jubones con aderezos de joyas colgantes y perlas peregrinas en birretes.

El pintor Pantoja de la Cruz immortaliza al duque a sus 49 años, en 1602, con todo lujo de detalles: atributos de armadura, daga, espada, bastón de mando para mostrar poder militar y apoyado en bufete sobre el que está el morrión. Brillos igualmente en los tejidos que asoman bajo su armadura, recamados, abullonados, con hilo de oro al igual que brocado, la empuñadura

y el tahalí que sostiene el arma tallada con herrajes y villas. Se vislumbra cota de malla inferior y porta una cadena de oro al cuello de la que pende la concha con la cruz de Santiago.



Fig. 4. Juan Pantoja De la Cruz, Retrato de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I Duque de Lerma, 1602, Hospital de Tavera, Toledo. Fundación casa ducal de Medinaceli, Sevilla.

Otro reflejo cual monarca del protagonista será la efigie orante funeraria y en bronce de 1607, de mano del escultor de procedencia italiana Pompeo Leoni (mismo artífice que realizó las de los reyes Carlos I y Felipe II), junto a la colaboración de Juan de Arfe y su yerno, que lo sustituye tras fallecer Lesmes Fernández del Moral. Sigue modelo escurialense y se situó en el nicho de mármol y jaspé construido en el lado del Evangelio de la capilla mayor de la iglesia de San Pablo (Martín Vaquero R. 127).



Fig. 5. Escultura funeraria de D. Francisco Gómez de Sandoval, Pompeo Leoni, Juan de Arfe y Lesmes
Fernández del Moral. 1601-1607, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

El duque se halla mayestático sobre cojín tallado, imitando bordados. La celada con visera o yelmo se encuentra situada en el suelo a sus pies, que no asoman al estar cubiertos por la capa con esclavina pareciendo ser moteada la manera del armiño, piel de dicho animal que estuvo en riesgo de extinción por ser destinado a vestir a la monarquía como aparece en los reyes de la baraja española. Porta martingala o braguetón, término menos técnico, sobre armadura militar encima de cota de malla potenciando masculinidad. Elemento castrense que consistía, según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), en una cobertura a manera de bolsa grande en la división anterior de las calzas atacadas. El artista italiano traduce un acuchillado textil sobre el metal.

Una escultura más, esta desaparecida o destruida, es la marmórea del italiano Giuseppe Carlone en el castillo de Denia. La obra, que costó mil libras, embarcó en Génova rumbo al puerto de Denia el 9 de agosto de 1613. Así lo contaba Juan de Osa, secretario de la embajada española en Génova. Los ropajes de tales esculturas generaban formas no fidedignas de cuerpos alimentados por una gastronomía del siglo XVII reflejada en dos capítulos y memorias de jaleas (Martínez Martiño 21).

Reseñar otro retrato del cardenal duque, como también se le llamó, realizado cerca de 1625 y donde vuelve a posar con toda una declaración de intenciones. Aparece muy pálido, grave, sobrio, alejado del concepto cortesano y aparato que tantas veces lo inmortalizara.



Fig. 6. Bartolomé de Cárdenas, Retrato del Cardenal Duque de Lerma, Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, ca. 1625, Convento de San Pablo, Dominicos. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Fue el 26 de marzo de 1618 cuando, nombrado cardenal siete años antes de morir, consiguió la concesión del capelo. Imagen de cuerpo entero, ligeramente girado, fijando nuevamente su vista en el espectador, con roquete mofeta y capa, sostiene billete en mano izquierda y en la derecha, con el anillo en el índice, el bonete. Federico Wattenberg fue el primero en mencionar el nombre de un posible pintor a propósito de este retrato: Bartolomé de Cárdenas, afincado en Valladolid. Además, añade la existencia de alguna otra fuente de inspiración para poder llevarse a cabo.

Tras la recopilación de imágenes que la historia del arte facilita, se ha dado voz a las figuras que los representan. La puesta en escena del Motín contra el duque de Lerma en la localidad de Arganda dispone de una documentación que se halla en el propio archivo. Gracias a este se elabora un guion que narra lo acontecido y muestra la sublevación y el malestar de los argandeños cuando se oponen a ser subordinados, produciéndose una revuelta contra el propio Francisco Gómez de Sandoval y Rojas. Los actores que visten a la española asumen el reflejo histórico que se debe mostrar, lo que difiere al representar a alguien ficticio donde la libertad e imaginación se abren paso. Tanto el intérprete como el figurinista y caracterizador (se trata de un trabajo en equipo) se nutren de fuentes artísticas como las descritas y las descripciones extraídas de documentos a los que se ciñen rigurosamente. Es por ello por lo que los figurantes que resucitan un pasaje de la historia como evento cultural ayudan a valorar el estudio del pasado.

El peso físico que supone portar aquellas confecciones tan costosas es ya un ejercicio de ensayo en cuanto a mínimos movimientos como la esgrima o ir sobre un equino, pues su ceñimiento condiciona el mero hecho de respirar. Los trajes que se utilizaban para los espectáculos en aquel periodo, tanto por parte de bailarines como cantantes o los propios actores, solían contribuir al éxito pues eran espléndidos, siendo la opulencia en la indumentaria objeto en muchas ocasiones de censuras: «el traje en el teatro es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje» (Díez Borque 344).

En espacios palaciegos al igual que en casas pudientes proliferaban los espejos para poder observar los grandilocuentes volúmenes de trajes que ocupaban y que eran a su vez destellos de poder, pero también de miseria, con sus formas y colores.

En aquel pasado los cómicos utilizaban el vestuario que les era donado por nobles y otros estamentos sociales a los que les sobrara, por lo que desde el punto de vista de la indumentaria se distinguían personajes de toda índole social. Los propios actores y actrices de los Corrales de comedias se hacían o se agenciaban sus trajes bien comprándolos, bien recibiendo en préstamo o donación de la nobleza lo que daba lugar a un acto voluminoso y costoso que se podía adaptar a varias obras (Roldán Moral 64).

Posibilita que el espectador tenga siempre presente el contexto, remitiéndolo a la realidad como referencia específica de la atmósfera visual presentada [...] la función de informar al espectador sobre la época y lugar de la acción. Convencionalmente existen aspectos que sugieren mediante el vestuario, como: atmósfera-ambiente, época y lugar de la acción, clase social, características psicológicas de los personajes y género dramático. (Fernández y Jácome 28)

En este siglo las compañías cometían anacronismos en la indumentaria porque no disponían de medios para adquirir prendas destinadas a ciertos personajes. El teatro áureo no vestía en estricta conformidad con las prácticas sociales, ya por magnificación, como solía ocurrir en la comedia, o por degradación caricaturesca, como sucedía en piezas de teatro breve. Los actores no se deshacían de prendas que correspondían a otras épocas, aunque con el rey Felipe II el vestir a la española llegó a su cénit y se puso de moda utilizar el negro Campeche, que también quedó en desuso como toda moda: «la moda española de prendas teñidas y colores oscuros preferiblemente el negro desplazaron a las de dominio alemán que se habían caracterizado por sus colores vivos y sus formas fantasiosas» (Laver 90).

Una aportación española singular fue el tintado en negro en el campo de la moda, con el palo de campeche hallado en la provincia del Yucatán, en México, visto también a aquellos pobladores que teñía en azules o violetas dependiendo de su PH.



Fig. 7. *Haematoxylum campechianum*. Guía botánica, s. XIX.

Color negro que también se denominaba «ala de cuervo» y revelaba un estatus social, sobriedad y poder. Se obtenía de tintes naturales como lo eran las fibras formadas por filamentos que procedían a su vez de animal, vegetal o mineral prensado. Tras la etapa de aquel color negro utilizado sobre todo por el padre de Felipe III, la nota de vivacidad debía ser la ofrecida por los colores, eligiendo los más claros y que se distribuían por el cuerpo buscando contrastes: «un traje de varios colores era signo de elegancia» (Boehn 120). De esta forma, existía una significación simbólica: el verde representaba la esperanza, el azul la renunciación, el negro la fidelidad, el blanco la libertad y el oro la alegría; así el personaje expresaba con el traje sus propios gustos, sentimientos y virtudes.

La indumentaria como signo escénico facilita información que es suprimida en texto al ser fuente que contextualiza al espectador de manera directa, por lo que era fundamental que una agrupación teatral adquiriese un buen hato de ropa del que solía ser responsable un muchacho, ya que la compañía era de repertorio lo que significa realizar varias funciones de distinto texto en un mismo lugar: «los actores no tenían más hato que un pellico, un laúd, una de vihuela, una barba de zamarro, sin más oro ni más seda» (Rojas Villandrando 68); «todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados poco más o menos» (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* fol. 3).

Al espacio escénico teatral se le conoce metafóricamente como el espejo donde se refleja la cotidianidad humana. Las historias representadas con las que se identificaba el espectador eran realidades acontecidas en muchos de los casos en los propios núcleos locales de población

y en las que el pueblo quedaba gustoso de verse reflejado. El duque asistía a festejos que consistían en espectáculos, donde hacía aparición la música, el banquete, el teatro o la danza (Ferrer Valls 113). Estas fiestas son sello de Cultura y medio de educación, de espejo y de comportamiento (Pinheiro da Veiga 64). No se ha de olvidar que este lujo y vanidad van ligados a un siglo de extraordinario fervor cultural, como recoge el autor portugués Pinheiro traducido por el poeta Narciso Alonso Cortés, donde realiza una crónica sobre los acontecimientos en Valladolid, entonces corte, entre abril y julio de 1605. Esta crónica de viaje se divide en tres partes: la Philistrea, sobre las fiestas realizadas con ocasión del nacimiento del futuro Felipe IV, la Patrología y la Princigrafía. Además, el autor conoce muy bien al duque:

Estos días estuvo también el duque enfermo y sangrando como yo aunque es mayor la riqueza que por ello tiene porque es costumbre cuando sangra mandarle joyas como entre las monjas y aún de Italia le vienen muchas veces me aseguran que una dolencia que tuvo los días pasados le valió 200.000 cruzados. (Tudela Chopitea 93)

Los festejos que el duque celebraba en la corte palaciega, la fastuosidad y opulencia se acrecentaban exponencialmente no solo en cuanto a vestimenta sino en tramoya y aparataje.

[...] decir que es dañoso que vistan los comediantes tan costosamente y con tanta riqueza sedas y oro no parece de mucho caudal porque aún si generalmente esto fuese prohibido a todos los vasallos reales de vuestra majestad se debería permitir a estos representantes así porque sus actos son festivos y así debe serlo el hábito. (Sanz Ayán 34)

Estos fastos no se exhibían en un corral de comedias como lo era el de Valladolid, instrumento de gran difusión y donde actuó el insigne Lope de Rueda (Frutos 65). Estos constructores de versos se defendían de las quejas que suponía el coste elevado de los ricos tejidos utilizados sobre los tablados: «si la pompa ofende al pueblo al mismo tiempo emplea gran número de necesitados que viven gracias a ella [...] el traje denota muchas veces al hombre» (Shakespeare, *A buen fin* 71). Se trata, tanto en el corral como en la corte, de espacios al aire libre, pues se aprovechaban los jardines que se llenaban de instrumentos de música para la danza, baile, canto por medio de la ópera e interpretación de cómicos como gran acontecimiento.

Los textos teatrales de la época no ofrecen detalladas y exhaustivas acotaciones de vestuario, cuando es evidente que el vestuario, junto a los decorados y a la elaboración de una compleja maquinaria escénica, son los puntuales básicos sobre los que se asienta el edificio del espectáculo cortesano [...]. Existe un gran número de indicaciones de vestuario escritas para los textos representados en los corrales, lo que predomina en los textos vinculados a una circunstancia de representación cortesana. (Ferrer Valls 65)

Lo primero con que topamos no son las esencias de las cosas sino las apariencias; por lo exterior se viene en conocimiento del interior, y por la corteza del trato sacamos el fruto del caudal, que aún a las personas que no conocemos por el porte las juzgamos. (Lozano 11).

La disposición de aquellos retratos de corte barroco contenía todo ingrediente escénico, en los que tampoco faltaba telón de embocadura que descorrer, pero la indumentaria era principal para ocultar y a la vez exhibir, sin olvidar lo prolífico de la picaresca española en cuanto al engaño: «es de cosas bárbaras que tiene/la comedia presente recibidas: / saca un turco un cuello de Cristiano / y calas atacadas un romano» (Vega Carpio 289).

Lo esencial de aquellas prendas residía en diferenciar culturas y rangos. El duque creó una identidad soberana con su apariencia: «distinción no es belleza, ni elegancia, ni lujo. Es un plus a todas esas cosas» (Lozano 92).

Sirva un argumento teatral cuando el personaje Castaño se traviste con las ropas de Leonor en un texto de sor Juana Inés de la Cruz, representada en 1683 por el nacimiento del primogénito del virrey Conde de Paredes, Tomás de la Cerda, donde se describen y enumeran la retahíla de prendas femeninas.

3. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, hay que señalar que la construcción de una imagen refleja no solo cualidades, sino caracteres e incluso estados anímicos e intenciones. A través de estos, la imagen del personaje será reconocida y diferenciada de otras. La apariencia física de un personaje, bien sea histórico o ficticio, es un signo definitorio en la contextualización y su estudio detallado ayuda a comprender y valorar una figura con la que establecer sinergias con la vida cotidiana. Son varias las cuestiones sin resolver, pues cada recreación es un universo. Como resultado positivo se destaca el trabajo colectivo de cohesión y convivencia donde se echa mano de un pasado con el objetivo de atraer y acoger a una población actual. Donde se practica el trueque, el «tuneado» de tejidos, se aportan elementos que se adaptan como el calzado pese a ser complicado al estar a veces oculto por polainas u otros aderezos. Normativas históricas sobre indumentaria muestran la importancia que adquiere una sencilla prenda y el significado que supone para la sociedad de un espacio y tiempo determinado. Un mínimo ornato es causa de polémicos debates.

Se ha de tener presente que la moda es un conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores de una época y entran en decadencia junto a ella; sirva esta para mostrar u ocultar, exhibir o cubrir, ostentar o esconder.

Poderosísimo instrumento de seducción, la humanidad se vistió para estar bella mucho antes de hacerlo para cubrirse o taparse sin duda fue desde su origen el adorno la necesidad de aparentar de ser admirado envidiado temido o respetado de engrandecerse ante los ojos de los demás es una característica fundamental de la naturaleza humana. (Lozano 93)

El vestido también es el símbolo de una autoridad, de una profesión, de un rango, de una casta, de una clase. A menudo la función estética y la función distintiva se confunden: el signo de una

superioridad es habitualmente decorativo; la belleza de un adorno puede residir únicamente en la superioridad que refleja. (Lozano 94)

Al igual que un filólogo vela por el recorrido y tratamiento que tienen las palabras desde su autoría a la escenificación, debemos ser vigilantes y metódicos en utilizar texturas, tinturas, confecciones, lo más similares posible. Es arduo trabajo lo que supone someter a licencia lo necesario sin traicionar el pasado. «Se ha de dar la impresión de eficacia autoridad y fiabilidad aun cuando se sea incompetente, débil y falso» (Lurie 44).

REFERENCIAS

- Argente del Castillo Ocaña, Carmen. «La realidad del vestido en la España barroca». *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- Bandrés Oto, Maribel. *El vestido y la moda*. Barcelona: Larousse, 1998.
- Boehn, Max von. *La moda*, t. III (Siglo XVII). Barcelona: Salvat, 1928.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Castalia, 2003.
- Cardano, Gerolamo. *De propria vita*. Madrid: Alianza, 1991.
- Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Barcelona: Planeta, 1987.
- Cervantes, Miguel de. *El casamiento engañoso*. Palencia: Cálamo, 2009.
- Díez Borque, J. M., et al. «El villano visto por fuera en la comedia barroca española. La comedia villanesca y su escenificación», XXIV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2001.
- Fernández, Diana y Derubin Jácome. *Vestir el personaje. Vestuario escénico: de la historia a la ficción dramática*. Madrid: Cumbres, 2018.
- Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis Books-Institución Valenciana de Estudios e Investigación, 1991.
- Frutos, Luis Alonso de. *Valladolid. Momentos recuperados: historias de la ciudad*. Valladolid: Elefantus, 2021.
- Herrero García, Miguel. *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europea Hispánica, 2014.
- Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Leventon, Melisa. *Vestidos del mundo*. Barcelona: Blume, 2009.
- Vega Carpio, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Castalia, 2011.
- Lozano, Jorge. *Moda. El poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro, 2015.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Martín González, Juan José, et al. *Exposición Conmemorativa del IV Centenario del Nacimiento de Rubens*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 1978.
- Martín Vaquero, Rubén y Antonio Varas de la Rosa. *Diccionario curioso e ilustrado de Valladolid*. Salamanca: Témpora, 2002.

- Martínez Martiño, Francisco. *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conseruena*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Pinheiro da Veiga, Tomé. *Fastiginia o fastos geniales*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1973.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. «El sueño de las calaveras». *Obras jocosas, El sueño de las calaveras*. Barcelona: L. González y Cía., 1899.
- Real Academia Española de la Lengua, *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*. Madrid: t. I, A-B p. 22. fasc. III centenario, 2013.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.). Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Rojas Villandrando, Agustín de. *El viaje entretenido*. Madrid: Aguilar, 1945.
- Roldán Moral, María Sierra. *El diseño de vestuario teatral: de Buontalenti a Diaghilev*. Madrid: Síntesis, 2017.
- Sanz Ayán, Carmen y Bernardo José García García. «El vestuario de los comediantes». *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*. Madrid: Editorial Complutense, 2000.
- Shakespeare, William. *A buen fin no hay mal principio*. Navarra: RBA, 2003.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Barcelona: Aura, 1972.
- Squacciariño, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Tapié, Víctor Lucien. *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Tudela Chopitea, Alejandro. *Retrato del Duque de Lerma*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2011.
- Urrea Fernández, Jesús y Enrique Valdivieso. *Pintura barroca vallisoletana*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.
- Velasco Molpeceres, Ana. *Historia de la moda en España*. Madrid: Catarata, 2021.
- Vigué, Jordi, et al. *Atlas ilustrado. El vestido*. Madrid: Susaeta, 2017.
- Wilde, Oscar. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1943.



LOS COMPLEMENTOS DEL VESTIDO EN EL INVENTARIO DE UNA TIENDA DE ALQUILER DE ROPA PARA TEATRO (VALLADOLID, 1616)¹

Javier Mora García

Universidad de Valladolid

<https://orcid.org/0000-0001-6179-3612>

javier.mora@uva.es

Fecha de recepción: 08/07/2025 **Fecha de aceptación:** 05/11/2025

Resumen

En las representaciones teatrales no solo son importantes los elementos textuales y extratextuales que se recogen en la obra escrita, sino también la escenografía, de la que forman parte además del vestuario, sus complementos, que se recogen en un inventario de 1616 conservado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Aunque en este documento se recoge información sobre prendas de todo tipo, referencias a los tejidos que se utilizaban para confeccionar dicho vestuario o la utilería que podían emplear los actores y las actrices en las diversas representaciones teatrales, en este trabajo nos centraremos exclusivamente en una de las partes del vestido, los complementos, que se usaban tanto como adorno como para proteger el resto de la indumentaria. Todo este material estaba destinado al alquiler, por lo que se trata de un documento muy valioso, cuyo análisis resulta esencial para conocer los accesorios del vestuario del teatro del Siglo de Oro que se incluyen en dicho inventario y que formaban parte de las escenificaciones teatrales vallisoletanas de este periodo.

Palabras clave: complementos del vestido, inventarios, léxico, siglo XVII, escenografía.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID2022-139387NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER «Una manera de hacer Europa».

THE DRESSES ACCESSORIES IN THE INVENTORY OF A THEATER CLOTHING RENTAL STORE (VALLADOLID, 1616)

Abstract

In theatrical performances, the textual and extratextual elements included in the written work not only are important, but also the scenery, which includes, in addition to the costumes, their accessories, which are collected in a 1616 inventory that is preserved in the Provincial Historical Archive of Valladolid. Although this document includes information on garments of all kinds, references to the fabrics which were used to make said costumes or the props that actors and actresses could use in the various theatrical performances, in this work we will focus exclusively on one of the parts of the dress, the accessories, which were used both as decoration and to protect the rest of the attire. All this material was intended for hire, so it is a very valuable document whose analysis will be essential to understand the accessories of the Golden Age theater costumes included in this inventory and were appreciated in the Valladolid theater productions of this period.

Keywords: Dress Accessories, Inventories, Lexicon, 17th century, Set Designs.

1. INTRODUCCIÓN

El género dramático no solo despierta interés por los autores y la composición de sus obras, sino que también es importante la representación, dado que, como es sabido, las piezas teatrales se escriben para ser interpretadas ante un público. Hay elementos que sirven para ambientar la obra como los decorados y, sobre todo, el vestuario, en el que vamos a poner el foco en este trabajo.

Existen trabajos que han abordado esta temática como los de García García, quien se centra, como en este capítulo, en el alquiler de vestidos teatrales de comienzos del siglo XVII, en este caso para representar comedias y danzas en Madrid; Agulló y Cobo, quien pone su atención también en el arrendamiento de trajes en la capital durante el periodo áureo; Escalonilla López, cuya investigación versa sobre el vestuario en las obras de Calderón de la Barca; Ferrer Valls, quien ahonda en la indumentaria teatral cortesana del Siglo de Oro; o María Luisa Lobato, cuyo estudio se centra en un aspecto escasamente tratado en este tipo de obras, como las máscaras, también en el teatro áureo.

Además de estas grandes contribuciones, hemos de destacar el monográfico coordinado por Mercedes de los Reyes Peña, que centra igualmente su atención en los hatos que se portaban en las representaciones teatrales áureas. De entre los trabajos que componen el monográfico, resultan especialmente relevantes para nuestro trabajo el de Argente del Castillo, puesto que realiza un pormenorizado estudio sobre las prendas de vestir masculinas y femeninas habituales

en este periodo, para lo cual se basa, como en esta investigación, en documentación notarial (Ojeda Calvo 265); o el de Madroñal Durán, quien elabora un glosario con elementos fundamentales de las representaciones teatrales, entre ellos los complementos del vestido, que son el eje vertebrador de este capítulo.

La base de esta investigación es un inventario de bienes, que «constituyen una herramienta fundamental para conocer el léxico de los bienes y objetos que componían el día a día de las personas» (Miguel Borge 59), referido aquí a un conjunto de hatos que los actores y actrices de aquella época podían arrendar para las composiciones dramáticas que debían representar. Estos documentos notariales proporcionan una información de gran valor sobre el léxico de diferentes etapas de la historia y que complementa el vocabulario obtenido de las fuentes literarias. En este caso, al tratarse del Siglo de Oro, su importancia es mayor, ya que estas fuentes han sido las más utilizadas y sirven para ofrecer un panorama más completo desde esta perspectiva lexicológica (Morala Rodríguez 5-6). Como las personas encargadas de realizar esta labor intentaban describir de la manera más detallada posible aquellos elementos que se incluyen en estas enumeraciones, tanto públicos como privados (Morala Rodríguez 200), suponen una oportunidad para conocer los complementos del vestido habituales en las representaciones teatrales vallisoletanas de comienzos del siglo XVII.

El análisis se centra en un documento inédito hallado en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Se trata de un inventario de vestidos de alquiler de una tienda que pertenecía a un individuo llamado Tomás Pérez, cuya descripción general ya fue analizada en Mora García (93-142). En él se recoge fundamentalmente vestuario para teatro, de ahí que sea de gran interés para conocer las vestimentas dramáticas habituales de principios de esta centuria y, en concreto, aquellos elementos que adornaban el vestido, pero que también podían tener una función específica dentro del hato correspondiente.

En las siguientes páginas daremos una breve información sobre el contexto de la redacción del inventario de bienes y, posteriormente, se procederá al análisis de los complementos del vestido localizados en él, para lo cual ofreceremos su correspondiente definición, su posible origen etimológico y su frecuencia de empleo tanto en España como en Latinoamérica, para lo que nos serviremos de la base de datos del *CorLexIn*.

2. INVENTARIO DE BIENES DE MIGUEL DE ANGULO

El documento notarial que ha servido de base para esta investigación es un inventario de bienes en el que se recogen principalmente vestidos de teatro destinados al alquiler. También contiene información de otra índole, como los tejidos empleados para su confección, algunos objetos de utilería que podían portar los actores y actrices durante las representaciones o los complementos del vestido, en los que centraremos toda la atención. Este texto, como se explicó en Mora García (95-96), fue redactado el 3 de agosto de 1616 y se conserva adecuadamente en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, lo que ha posibilitado la inclusión de su

transcripción en el *CorLexIn*. Aunque los objetos que se incluyen se podían arrendar en la tienda de Tomás Pérez, estos bienes se extraen del inventario de Miguel de Angulo, como especifica el escribano encargado de su redacción, Juan de Argandoña, quien, además, menciona a las dos personas que estuvieron como testigos:

- (1) Sacose este memorial del ynventario de los vienes del dicho Martín de Angulo, bien y fielmente ante mý, Juan de Argandoña, escribano del número de Valladolid, a tres días del mes de agosto de mill y seiscientos y diez y seis años, siendo testigos Nicolás Calbo y Juan de Castaneda, vezinos de Madrid. (Juan de Argandoña, *Inventario de los vestidos de alquiler de la tienda de Tomás Pérez*, 1616, fol. 1144-1144v²)

En las páginas siguientes se llevará a cabo el estudio lexicológico de los complementos del vestido, de modo que se analizarán cada una de las prendas incluidas en esta categoría a medida que vayan apareciendo en dicho documento y explicando sus rasgos más reseñables. Los resultados no solo serán importantes para conocer la mayor o menor variedad de estos elementos en este documento, sino también para extraer conclusiones sobre su frecuencia de empleo o su ámbito de uso en función de la temática de la obra, entre otras características.

3. LOS COMPLEMENTOS DEL VESTIDO

El vestuario teatral ha evolucionado desde sus inicios, siendo el Barroco «la época dorada de la indumentaria escénica, acorde con el tono general de una sociedad manifiestamente teatral en todos sus usos y costumbres, desde lo cotidiano a las celebraciones dentro del protocolo celebrativo oficial» (Merino Peral y Blázquez Mateos 48). Las prendas que portaban los actores y actrices podían ser diversas dependiendo del personaje que interpretasen y han despertado el interés de numerosos investigadores. En concreto, Argente del Castillo (14-19) estudia el vestuario desde los elementos más internos hasta los más externos, esto es, prendas interiores, ropas de vestir a cuerpo, trajes de encima, sobretodos y, por último, los complementos del vestido, que son los que analizaremos en las siguientes páginas. Esta investigadora los define como «todos aquellos elementos textiles que servían de adorno y, en muchos casos, también de protección a ciertas partes del cuerpo y que complementan la indumentaria» (Argente del Castillo 19). Por tanto, podían tener una función meramente ornamental, pero también funcional.

Argente del Castillo establece dos grupos: los que son indivisibles a la indumentaria y los que se incorporan a ella de una forma totalmente externa. En el inventario analizado encontramos prendas de ambas categorías. Dentro del primero hemos hallado el alamar, la argentería, la bandera, el pasamanos, la randa, el ribete y la trencilla, mientras que del segundo hemos localizado el bonete, el capillo, la gorra, la manga, la mitra, la montera, el morrión, la

² En adelante, para evitar repeticiones innecesarias, utilizaremos invent. para hacer referencia al inventario que se toma como base para la elaboración de este capítulo y, a continuación, se señalará el folio o los folios en los que se encuentren dichas referencias a este documento.

muceta y el sombrero. En las siguientes páginas analizaremos cada una de las prendas que se encuentran en estas dos categorías.

3.1. Complementos que forman parte del vestido

ALAMAR. Una de las primeras definiciones de esta palabra la ofrece Covarrubias Orozco (s. v. *alar*), quien sostiene que se trata de un «botón de macho y hembra hecho de trenzas de seda o de oro», y sobre su origen añade de manera escueta que «dicen ser arábigo, de la raíz hebrea». Una explicación mucho más completa se halla en *Autoridades* (s. v. *alar*): «presilla, broche u ojal postizo con su botón correspondiente en la misma forma: los cuales se cosen cada uno de su lado a la orilla del vestido, capote o mantilla, unas veces para abotonarse, y otras solo por gala y adorno». Además de estos detalles, incluso se mencionan los materiales de los que puede estar compuesto, como son el «estambre, seda, hilo, plata, oro, u otro metal». Más concisa es Moliner (s. v. *alar*): «presilla y botón hechos de trabajo de pasamanería, que se ponen como adorno y como cierre, por ejemplo, en las capas». El alamar que se recoge en el inventario está confeccionado con oro fino (2):

(2) Otra ropa de terciopelo leonado, con pasamanos y alamares de oro fino (*Invent.*, fol. 1141).

En el *CorLexIn* se localiza con una alta frecuencia de empleo, con cuarenta y siete casos, de los cuales treinta y tres se documentan en España y catorce en Latinoamérica. En los ejemplos nacionales se mencionan otros materiales como la borra, la telilla, la seda, el hilo de plata, el hilo de oro, el hiladillo, el oro o la plata, siendo el más abundante el de seda, que se localiza en cinco ocasiones (3a). También se mencionan otras características como su calidad («traydo», «viexo», «nuevo») (3b), el color («verde», «de colores», «carmesí», «cavellado», «negro», «dorado») (3c) o la prenda o artículo sobre la que se cose el alamar (cama, cobertor, colgadura de cama, ferreruero, papeles, muceta de terciopelo, vestido de gorguerán, etc.) (3d), por lo que se puede apreciar que se utilizaba de manera frecuente en esta centuria.

- (3) a. Un alamar açul biejo de borra (*CorLexIn*, Aguilafuente, Segovia, 1623, fol. 107r).
- b. y vn alamar traydo (*CorLexIn*, Atienza, Guadalajara, 1640, fol. 131).
- c. Otro de gorguerán de agua cauellado con alamares cauellados (*CorLexIn*, Zaragoza, 1647, fol. 13).
- d. Capote y taalí de pelo de camello con alamares plateados (*CorLexIn*, Zaragoza 1647, fol. 36v).

Miguel Borge (112) explica que «se trata de una palabra de origen incierto», cuya procedencia puede estar en el «árabe *ʿamāra* “sedal de pescador”, “guarnición de traje”» (*DECH* s. v. *alar*), mientras que Moliner (s. v. *alar*) lo sitúa en el «ár. and. “alám”, adorno en la ropa».

ARGENTERÍA. La definición más antigua se localiza en *Autoridades* (s. v. *argentería*): «bordadura de plata u oro con algunos resaltes que brillen» (*Autoridades*). Más concisa es

Moliner (*Uso s. v. argentería*) con la omisión de la mitad de la acepción anterior: «bordado de plata u oro». Sin embargo, esta característica se añade nuevamente en el *DLE* (*s. v. argentería*): «bordadura brillante de plata u oro». En el *CorLexIn* se localiza un solo caso en América Latina (4a), al igual que en el inventario, que solo se halla una vez en unas tunicelas (4b), es decir, en un vestido episcopal que portaban actores que representaban a personajes religiosos:

- (4) a. Yten siete tocas, las tres con argentería y las quatro sin argentería (*CorLexIn*, San Cristóbal, Táchira, Venezuela, 1609, fol. 767v).
- b. Vna tunicela con argentería (*Invent.*, fol. 1138v).

Sorprende este número reducido de testimonios si lo comparamos con el alamar. Sin embargo, en el *DECH* (*s. v. argento*) se explica que esta voz, procedente del ARGENTUM latino, deriva de la palabra *argento*, que significa «plata», un cultismo poco común, lo que ha podido motivar seguramente la casi ausencia de casos localizados en los inventarios de esta centuria.

BANDERA. Aunque este vocablo se asocia comúnmente a la tela rectangular como símbolo de un territorio o institución, en este trabajo tiene un significado diferente. Para el *DECH* (*s. v. bandera*), esta palabra deriva de *banda*, que etimológicamente tiene el sentido de «signo, estandarte». En *Autoridades* (*s. v. bandera*) se indica que es una «insignia militar» que habitualmente emplean los «regimientos de infantería», pero se incluye una descripción pormenorizada sobre su naturaleza: «es un pedazo de tafetán de dos varas poco mas ò menos en quadro de vários colóres segun el de cada Nación, con sus armas y divísas, el qual está puesto en una media pica ò espontón, y le lleva uno de los Alféreces, siendo el lugar donde se colóca el centro del batallón». Por tanto, se trata de un complemento que portarían personajes que representaban papeles relacionados con el ejército. También se especifica que el material más común para su confección es el tafetán, como en dos de los casos de este inventario, pero también se localiza un testimonio con una materia prima diferente: el bocací (5a). En el *CorLexIn* se han hallado otros tres ejemplos, uno de ellos de tafetán también y otro de damasco, mientras que en el tercero no se menciona material alguno (5b):

- (5) a. Dos banderas de tafetán (*Invent.*, fol. 1138).
 - Vna bandera de tafetán (*Invent.*, fol. 1138v).
 - Otra bandera de bocacý (*Invent.*, fol. 1138).
- b. Otra bandera de tafetán colorado con su cruz de plata (*CorLexIn*, Panticosa, Huesca, 1688, fol. 74).
 - La bandera de damasco grande (*CorLexIn*, Panticosa, Huesca, 1688, fol. 73v).
 - Vn San Juan Bautista de bulto con su cruz de plata en la mano y su bandera (*CorLexIn*, Madrid, 1649, fol. 414v).

PASAMANOS. Este complemento del vestido hemos de buscarlo en singular en los diccionarios y en los trabajos académicos, entre los que destaca fundamentalmente Perdiguero Villarreal (336), aunque es habitual que se emplee también en plural.

La primera mención se halla en Covarrubias Orozco (*s. v. pasamano*), quien destaca como primer significado «el borde de la escalera, porque pasamos por él la mano», y, a continuación, señala que «también se llama la guarnición del vestido por echarse en el borde», que es la definición que nos interesa en este trabajo. En *Autoridades* (*s. v. passamano*) se amplía esta explicación, sobre todo en los materiales empleados en su confección: «género de galón o trencilla de oro, plata, seda o lana, que se hace y sirve para guarnecer y adornar los vestidos y otras cosas por el borde o canto». En Zerolo y Herrera (*s. v. pasamano*) se añade otro material, el «algodón», mientras que, en último lugar, el *DLE* (*s. v. pasamano*) incorpora otros adornos a la definición como los «cordones, borlas, flecos» y mantiene todas las materias primas incluidas por el último autor. Por tanto, se puede apreciar la evolución que ha experimentado este vocablo con la incorporación de determinados rasgos a su acepción.

Con relación a su origen, el *DECH* (*s. v. paso*) sostiene que con el significado de «especie de galón» está tomado del francés *pasement* en el siglo XVII, aunque el *DLE* (*s. v. pasamano*) es más cauto: «quizá del fr. *pasement*, de *passer* “pasar” y *-ment* “-mento” o “-miento”, alterado por etim. pop. por *pasar* y *mano*».

Este adorno es muy común durante esta centuria, como lo demuestran los abundantes ejemplos hallados en nuestro inventario. Los materiales que se recogen son el oro, la plata y la seda. No obstante, no todos ellos son de excelente calidad, como lo muestran los casos de nuestro corpus. Algunos pasamanos son originales, como los de seda y oro fino, pero otros no lo son, como otros de oro y plata. Este hecho se aprecia en la descripción que realiza el escribano, quien especifica con el adjetivo «falso» aquellos pasamanos que no son auténticos. Se hallan en diferentes prendas de teatro, como en sayos de romanos, basquiñas, vaqueros o corpiños, mientras que en otras se emplea el vocablo genérico de *ropa* (6):

- (6) Dos sayos de romanos guarnecidos con pasamanos de plata falsa (*Invent.*, fol. 1138).
Vna basquiña de raso berde, con pasamanos de oro falso (*Invent.*, fol. 1140v).
Vn baquero de damasco acul, con pasamanos de oro fino (*Invent.*, fol. 1141).
Vnos corpiños de gorgarán, con pasamanos de oro (*Invent.*, fol. 1141).
Vn baquero de terciopelo, de terciopelo (*sic*) negro, con pasamanos de seda (*Invent.*, fol. 1141v).
Otra ropa de terciopelo leonado, con pasamanos (*Invent.*, fol. 1141).

En el *CorLexIn* se localiza en ciento treinta y seis ocasiones, treinta y ocho de ellas en Latinoamérica, tanto en singular como en plural, aunque en los ejemplos del inventario se halla únicamente con *-s*, incluso con sufijación apreciativa y algunos con la imagen de santa Isabel, por lo que la devoción se trasladaba incluso a los complementos del vestuario (7a) En los testimonios nacionales se localiza también en numerosas prendas que se emplean en teatro como jubón, faldellín, ferreruelo o balones, entre otras (7b):

- (7) a. Vna saya de paño pardo con su pasamano (*CorLexIn*, Argamasilla de Calatrava, 1661, fol. 11v).

- Unas enaguas de baieta con dos pasamanillos de plata (*CorLexIn*, Bercial de Zapardiel, 1650, fol. 245).
Un faldellín de grana con ocho guarniciones de pasamanos de Santa Isabel (*CorLexIn*, Bercial de Zapardiel, 1650, fol. 244v).
b. Vn jubón de sinpeterna con pasamano (*CorLexIn*, Argamasilla de Calatrava, 1659, fol. 7).
Vn faldellín de palmilla açul con sus pasamanos joyantes (*CorLexIn*, Atienza, 1641, fol. 138).
Un ferreruelo de mezcla, con un pasamano de oro (*CorLexIn*, Cañedo, 1608, fol. 83).
Vnos balones de pasamanos de estameña fraylenga (*CorLexIn*, Coomonte de la Vega, 1645, fol. 305v).

Aunque tanto en el inventario analizado como en el *CorLexIn* los pasamanos de oro, plata y seda son los predominantes, encontramos otros materiales como la lana, el raso o el hilo de filadiz, entre otros (8):

- (8) Un faldellín de paño berde con sus pasamanos de lana (*CorLexIn*, El Espinar, 1657, fol. 9v)
Vn vestido de muger entero, de raso de flores, negro, guarneçido con un pasamano de raso (*CorLexIn*, Jaén, 1650, fol. 550r).
Vna basquiña de raja leonada guarnecida con pasamano de ylo de filadiz (*CorLexIn*, Tudela, 1641, fol. 3).

RANDA. Es interesante realizar un recorrido lexicográfico sobre este vocablo. La primera acepción se recoge en Covarrubias Orozco (s. v. *randa*), quien incide en la actividad y no en el resultado, que sería el complemento del vestido: «cierta labor que se hace o con [la] aguja o con los bolillos o en el telar». Un siglo después, en *Autoridades* (s. v. *randa*) se centra en explicar en qué consiste este elemento de la vestimenta, su fabricación y sus materiales habituales de confección: «adorno que se suele poner en vestidos y ropas: y es una especie de encaje, labrado con aguja o tejido, el cual es más grueso, y los nudos más apretados que los que se hacen con palillos. Las hay de hilo, lana, o seda». Zerolo y Herrera (s. v. *randa*) recoge la primera parte de la definición de *Autoridades* y omite las materias primas empleadas para su realización. Moliner (s. v. *randa*) es más directa: «encaje puesto como adorno». La actual definición del *DLE* (s. v. *randa*) amplía esta acepción incorporando la vestimenta en la que se incorpora este complemento: «guarnición de encaje con que se adornan los vestidos, la ropa blanca y otras cosas». Por tanto, se aprecia la evolución desde la actividad de la definición de Covarrubias Orozco hasta el resultado, que se recoge en *Autoridades*, y que recogen de manera más resumida los posteriores diccionarios y trabajos, pero sobre la base de dos palabras básicas: *encaje* y *adorno*.

Con respecto a su origen, no es del todo segura. Covarrubias Orozco (s. v. *randa*) explica que «dijose quasi ranta, y quitada la n rata a rete, por ser una especie de red», es decir, procedería del latín RETIS, procedencia que se recoge en *Autoridades*. En el *DECH* (s. v. *randa*) se plantea una hipótesis totalmente diferente, dado que habría que remontarse al celta, ya que en esta lengua existiría esta misma palabra y habría un paso del significado de ‘límite’ al de

‘borde’. Según Corominas y Pascual, «al parecer pasó de la lengua de Oc, por el catalán, al castellano».

En (9) se recoge el único testimonio de nuestro corpus, sin mencionar el material con las que se confeccionaron:

(9) Vnos balones de lienzo con sus randas (*Invent.*, fol. 1138v).

En el *CorLexIn* se halla en cuarenta y cuatro ocasiones en España y tan solo una en Latinoamérica, pero casi todos los ejemplos remiten a artículos de sábanas, almohadas, paños de manos, toallas o tablas de manteles, pero casi ninguna referencia a la vestimenta, salvo las randas que se encuentran en una sobrepelliz (10), por lo que deducimos que no es un complemento muy usado en este ámbito.

(10) Ytem, tres sobrepelliçes, uno nuevo con su randa fina (*CorLexIn*, Panticosa, 1688, fol. 72v).

RIBETE. Se trata de «la guarnición que se echa a la extremidad de la ropa o vestido», definición que se recoge también en *Autoridades* (s. v. *ribete*). En Zerolo y Herrera (s. v. *ribete*) se intenta clarificar en el comienzo de la acepción qué es exactamente este complemento y lo hace extensivo a otro tipo de prendas: «cinta ó cosa equivalente con que se guarnece y refuerza la orilla del vestido, calzado, etc.». Las definiciones de Moliner (s. v. *ribete*), «cinta o galón que se pone cubriendo la orilla de una prenda de ropa, en el calzado, etc., como refuerzo o como adorno», y del *DLE* (s. v. *ribete*), «cinta o cosa análoga con que se guarnece y refuerza la orilla del vestido, calzado, etc.», son similares a las de este autor, en las que hay nuevamente dos palabras clave: *guarnición* y *refuerzo*, y derivados, respectivamente.

Su procedencia, al igual que en el caso de las randas, no es del todo segura. En estos dos últimos diccionarios se sostiene que deriva del latín *RIPA* y, posteriormente, del francés *rivet*. En *Autoridades* (s. v. *ribete*) solo se menciona el término latino. En cambio, Zerolo y Herrera (s. v. *ribete*) apunta al árabe *nbat* ‘tira de tela’. Esta hipótesis sobre esta diferente procedencia es sostenida también por el *DECH* (s. v. *ribete*), aunque señala que deriva «quizá del ár. *ribât* “lazo, atadura”, “tira o faja de tela”, o de otra palabra de la misma raíz árabe *râbaṭ* “atar”», como defiende también Corriente Córdoba (s. v. *rib/vet*).

En el inventario analizado se localizan cuatro testimonios de este complemento en otras tantas prendas: vestidos de frisa (11a), sayuelos (11b), ropillas y calzones (11c), y basquiña (11d). En (11a) es el único ejemplo en el que no se menciona el tejido con el que se ha compuesto, dado que en el resto sí que se incluye: paño (11b), seda (11c) y terciopelo (11d):

- (11) a. Cuatro bestidos de frisa con ribetes (*Invent.*, fol. 1137v).
- b. Dos sayuelos de paño de labradores, guarnecidos con ribetes de paño (*Invent.*, fol. 1139).
- c. Cinco ropillas y calçones de terciopelo negro y açul, guarnecido con ribetes de seda

(*Invent.*, fol. 1140).

d. Otra basquiña de borgarán dorado, colorada con ribetes de terciopelo (*Invent.*, fol. 1140v).

En el *CorLexIn* se halla también de manera abundante, además de en estas prendas, en mantos, mantellinas o almillas (12a), entre otras muchas, y se citan también otros materiales para su elaboración como la lanilla, el raso o la estameña (12b), aunque destaca sobre todo el terciopelo. Incluso hallamos dos ejemplos en los que el ribete se incluye en los pasamanos (12c), que ya hemos analizado, así como en mangas, que abordaremos en el siguiente apartado, por lo que existen complementos que se combinan.

- (12) a. Vn manto de veinteydoseno negro, traydo, con ribete de terciopelo (*CorLexIn*, Atienza, 1688, fol. 123v).
Una matellina de veintedoseno vieja con ribete de terciopelo (*CorLexIn*, Bercial de Zapardiel, 1650, fol. 246v).
Vna almillá encarnada de sarguilla con ribetes de lana (*CorLexIn*, Córdoba, 1650, fol. 36v).
- b. Una ropa de bayeta de Sibilla, con tres ribetes de lanilla (*CorLexIn*, Cuenca, 1631, fol. 2).
Una mantellina de baieta de Segobia con dos ribetes de raso (*CorLexIn*, Bercial de Zapardiel, 1650, fol. 244v).
Vna saya parda con ribetes de estameña negra (*CorLexIn*, Olmeda del Rey, 1625, fol. 1).
- c. Un faldelín de raja açul, con diez pasamanos de santa Ysabel con ribete de terciopelo açul (*CorLexIn*, Cuenca, 1631, fol. 2).
Vn faldellín de grana todo guarnecido con veynte y un pasamanos de seda de colores con su ribete de terciopelo berde (*CorLexIn*, Cádiz, 1639, fol. 3v).

TRENCILLA. El último elemento de esta categoría, que procede del diminutivo de *trenza*, se define como «trenza delgada» o «enlace o unión de tres ramales entretejidos» (*Autoridades s. v. trencilla*). Una explicación más concreta y detallada relacionada con el vestuario se recoge en Zerolo y Herrera (*s. v. trencilla*), para quien se trata de un «galoncillo de seda, algodón ó lana, que sirve para adornos de pasamanería, bordados y otros usos». En Moliner (*s. v. trencilla*) se incluyen estos tejidos, pero, en cambio, se especifica cómo se consigue este complemento: «cinta de algodón, seda o lana tejida trenzando los hilos». Incluso se recurre al adjetivo *atrencillado* para hacer referencia a este objeto, como Madroñal Durán (*s. v. atrencillado*), dado que «presenta decoración en forma de trencillas, dicho de vestido».

En el inventario hallamos tres ejemplos del sustantivo y tres del adjetivo. Hay un testimonio en el que figuran ambas categorías gramaticales. (13a). Las prendas que llevan este complemento son dos jubones, un balón, una ropilla, un capotillo, una cuera y unas capas, y el material suele ser oro o plata falsos, de ahí que se deduzca la dudosa calidad de los vestidos de teatro de este inventario (13a). En el *CorLexIn* también encontramos las dos formas, cinco del sustantivo y solo una del adjetivo. La prenda que más trencillas porta es nuevamente el jubón, además de unas mangas y de un vestido, ropa y pollera, siendo el oro el material predominante, pero en este caso original (13b).

- (13) a. Otro balón y ropilla acul atrencillado, con trencillas de oro falso (*Invent.*, fol. 1140).
Vn capotillo de raso falso atrencillado, con trencillas de plata, falsa (*Invent.*, fol. 1140).
b. Vn jubón biejo muy antiguo [...] con trencilla negra (*CorLexIn*, Almería, 1659, fol. 6).
Vn bestido, ropa, pollera y jubón de anafaya con botones y trenzilla de oro (*CorLexIn*, Córdoba, 1657, fol. 84v).
Vn jubón de tafetán atrencillado nuevo (*CorLexIn*, Guadalajara, 1625, fol. 131v).

3.2. Complementos externos al vestido

Este segundo grupo lo conforman aquellos complementos que no forman un todo indisoluble con el vestuario, sino que se incorporan a él de modo superficial. Es preciso destacar que, a excepción de las mucetas y de las mangas, los demás se colocan en la parte superior del cuerpo humano.

BONETE. Este primer elemento es definido por Covarrubias Orozco (s. v. *bonete*) como «cierta cobertura de la cabeza». Este significado es muy similar al que incluye inicialmente en *Autoridades* (s. v. *bonete*), aunque especifica quienes lo portan, «regularmente los eclesiásticos colegiales y graduados» y sus características más reseñables: «es de várias figuras con quatro picos que salen de las quatro esquinas, y unos suben à lo alto, como en los de los Clérigos, y otros salen hácia afuera, como los de los graduados y Colegiáles». Zerolo y Herrera (s. v. *bonete*) cambia el inicio de la definición y señala que se trata de una «especie de gorra de varias hechuras», incluyendo el resto de los rasgos que recoge *Autoridades*. Finalmente, el *DLE* (s. v. *bonete*) incorpora la explicación de este último autor sin ningún tipo de variación.

Sobre su procedencia no hay, como en otros ejemplos, unanimidad. Covarrubias Orozco (s. v. *bonete*) sostiene que este vocablo, del latín *PILEUS*, deriva del francés; Zerolo y Herrera (s. v. *bonete*), del latín *BONETUS*; el *DECH* (s. v. *bonete*), de *bonet*, un catalanismo que, a su vez, es un diminutivo de *ABONNIS*; y, por último, el *DLE* (s. v. *bonete*), del francés *bonnet*, y este, a su vez, como sostienen Corominas y Pascual, de *ABONNIS*.

Los testimonios de *bonete* hallados hacen referencia a la representación de personajes religiosos. De hecho, en uno de los ejemplos del *CorLexIn* se especifica esta característica (14a), e incluso con una imagen de Jesús (14b):

- (14) a. Un bonete de clérigo (*CorLexIn*, Alburquerque, 1645, fol. 129).
b. Un roquete, manto y bonete del Niño Jesús (*CorLexIn*, Panticosa, 1688, fol. 73).

En este corpus se localiza en seis ocasiones, mientras que en el inventario de los vestidos de alquiler para el teatro solo en dos. Uno de ellos es de colores (15a), mientras que en el otro se menciona el tejido que se ha empleado para su elaboración (15b):

- (15) a. Dos bonetes colorados de frisa (*Invent.*, fol. 1139v).
b. Vn bonete colorado (*Invent.*, fol. 1144).

CAPILLO. Diminutivo del término latino CAPPÀ, es un complemento que puede tener varios usos, como se desprende de la entrada de Covarrubias Orozco (*s. v. capillo*). En primer lugar, hace referencia al «que ponen al recién bautizado en la pila, en figura de la vestidura cándida de la gracia», para, a continuación, señalar que «las labradoras de Tierra de Campos usan unos capillos que les sirven de sombreros y mantellinas, y las señoras de aquella tierra los traen por bizzarría de sedas, de telas y de bordados». Esta segunda acepción es la que se recoge en *Autoridades* (*s. v. capillo*) y añade que la razón de que las mujeres los lleven así es «porque parecen bien y son de abrigo». A pesar de que se relacione este complemento con el género femenino, «también lo utilizan los hombres», como puntualiza Madroñal Durán (*s. v. capillo*). El testimonio de nuestro corpus no permite conocer la materia prima con la que está compuesta, dado que solo se precisa el número y su valor total (16):

(16) Doze capillos en dos reales (*Invent.*, fol. 1143v).

Esta prenda «sirve para caracterizar a los tipos populares en el teatro (pastores, serranos, etc.)», pero de (16) no podemos deducir si servía para representar a un personaje en concreto o a varios. En el *CorLexIn* tenemos catorce testimonios de este complemento, en tres de ellos con su túnica (17a), mientras que se citan dos capas de capillo, que portaban también actores de temática religiosa (17b). Apenas se nombran los materiales, salvo en dos, que están elaboradas de estameña y paño, respectivamente (17c):

- (17) a. Vna túnica zerrada de zerro con su cordón y capillo (*CorLexIn*, Cebreros, 1652, fol. 3).
- b. Una capa negra de capillo (*CorLexIn*, La Alberca, 1600, fol. 97).
- c. Vn capillo pardo de estameña (*CorLexIn*, Cifuentes de Rueda, 1648, fol. 1v).
- Un capillo de paño berde (*CorLexIn*, Villacalbiel, 1647, fol. 475r).

GORRA. Este término general, de origen incierto (*DECH s. v. gorra*), es el «ornamento de la cabeza, con que andamos en la ciudad o villa, y cuando se ha de hacer visita y estar en alguna congregación pública con traje y hábito decente» (Covarrubias Orozco *s. v. gorra*). En el caso de este complemento realiza una explicación pormenorizada, aludiendo a su morfología y a las diferencias según su calidad: «la forma de la gorra es redonda, y en tiempos atrás se traía llana sobre la cabeza y era o de aguja o de paño; y las finas traían de Milán. Estas sustentaban con unos cartones, y las de Milán con un cerquillo de hierro que la tenía tiesa». En *Autoridades* (*s. v. gorra*) se añade el material con el que se suelen construir, «de seda o paño», y Madroñal Durán (*s. v. gorra*) explica su nacimiento: «surge como una variedad del bonete en el XV, luego se diferenciaría. La llevaban sobre todo los hombres, pero también era propia de la mujer de fines de la Edad Media», por lo que pueden portarla diferentes personajes de teatro tanto masculinos como femeninos. Aunque Covarrubias Orozco ya había aludido a la categoría de las gorras procedentes de Milán, Madroñal Durán (18) añade que en el siglo XVI se utilizaban para actos solemnes, por lo que las tres que se recogen en el inventario, que tienen precisamente este origen gracias a la exactitud del escribano, podían ser portadas por personajes ilustres como monarcas.

(18) Tres gorras de Milán negras (*Invent.*, fol. 1139v).

En el único ejemplo del *CorLexIn* se menciona el material de composición y otro complemento del vestido, aunque hay un error en su escritura, ya que hace referencia a la toquilla que se ponen las mujeres en la cabeza o en el cuello (19):

(19) Vna gorra de terçiopelo, con tocoquilla de abalorio (*CorLexIn*, Cuenca, 1622, fol. 4v).

MANGA. Del latín MANICA, es comúnmente conocida como «la parte de la vestidura que cubre los brazos» (Covarrubias Orozco *s. v. manga*), con la añadidura en *Autoridades* (*s. v. manga*) «hasta la muñeca». La definición de Zerolo y Herrera (*s. v. manga*) es interesante porque habla de su pertenencia al vestuario, es decir, «parte del vestido que cubre el brazo», al igual que se recoge en el diccionario de la RAE (*s. v. manga*). No obstante, es preciso recordar las palabras de Egido Fernández (100), puesto que «salvo en las prendas que las llevaban incorporadas (i.e. *jubón*), [...] eran un complemento aparte que se podía añadir a aquellas que no las tenían (como los *cuerpos*)», una característica que no se podía apreciar en las entradas anteriores.

Solo hemos hallado dos testimonios en el inventario analizado, que son «de velillo» (20):

(20) Unas mangas de velillo (*Invent.*, fol. 1139v).
Dos mangas de velillo (*Invent.*, fol. 1143v).

Los testimonios hallados en el *CorLexIn* son bastante más numerosos, con ciento setenta y cuatro casos, en los que se nombran las mangas con el material (21a), a qué tipo de vestido pertenece (21b) o el vestido con la aclaración de si tiene o no mangas (21c), e incluso con sufijación apreciativa (21d). La mayoría son de jubón, que están incorporados a este (21e), pero las que se mencionan aparte son el verdadero complemento que se añade al vestido en cuestión (21f):

- (21) a. Unas mangas de gorguerán lizo de seda (*CorLexIn*, Alburquerque, 1645, fol. 131).
- b. Unas mangas de jubón coloradas de damasco (*CorLexIn*, Cacicedo, 1635, fol. 39v).
- c. Dos jubones de lienço sin mangas (*CorLexIn*, Albalá, 1661, fol. 9).
Un cuerpo verde con mangas nuevas de palmilla (*CorLexIn*, Atienza, 1640, fol. 123v).
- d. Una basquiña de raz[o] mas otras mangillas de lienço (*CorLexIn*, Alburquerque, 1683, fol. 1v).
- e. Vn jubón de gorguerán de onbre, en sesenta reales con sus mangas (*CorLexIn*, Albalá, 1661, fol. 7v).
- f. Unas mangas de monja andadas (*CorLexIn*, Aguilafuente, 1623, fol. 106v).

MITRA. Del latín MITRA, procedente, a su vez, del mismo vocablo en griego (*DECH y DEL s. v. mitra*), era «en la Iglesia Católica [...] el ornamento de la cabeza del obispo o arzobispo, insignia pontifical» y «antiguamente, cerca de los de Frigia y Meonia, Lidia y Siria

y Egipto, era ornamento de la cabeza de las mujeres, aunque debía ser en otra forma» (Covarrubias Orozco *s. v. mitra*).

Ambos sentidos se recogen en *Autoridades* (*s. v. mitra*). Por un lado, se define como el «ornamento de la cabeza que trahen los Arzobispos y Obispos por insignia de su dignidad» y se detallan sus características más reseñables: «su figura es prolongada, y remata en punta, haciendo dos como hojas ò caras, una delante y otra detrás, y por los lados del medio arriba está abierta y hendida, y de la parte de atrás penden dos como faxas, que caen sobre los hombros». Finalmente, alude a que este adorno pueden usarlo otras figuras eclesiásticas y disfrutar de este privilegio al igual que los obispos. Estos lo usaban para los actos litúrgicos, por lo que los portaban aquellos actores que representaban este papel o el de abad o abadesa, dado que también los utilizaban estas personalidades durante la Edad Media. Por otro lado, en la siguiente entrada se alude al «adorno y toca de la cabeza, que usaban los persas, de quien lo tomaron otras Naciones».

Los demás diccionarios, como los de Zerolo y Herrera, Moliner o el *DLE* (*s. v. mitra*), incluyen estos dos significados que incorporó inicialmente Covarrubias Orozco. El único ejemplo del inventario incluye el número de mitras y la variedad de sus colores, sin especificar más (22):

(22) Çinco mitras de diferentes colores (*Invent.*, fol. 1139v).

MONTERA. Otro complemento de la cabeza, procedente de la palabra *monte*, cuyo origen se sitúa a comienzos del siglo XVII, según el *DECH* (*s. v. montera*). A diferencia de otros vocablos, en los que se aprecia la influencia de antiguos autores y diccionarios para copiar tal cual o modificar alguna parte de la definición, en este caso hay notables diferencias.

Covarrubias Orozco (*s. v. montera y montería*) la describe como la «cobertura de cabeza de que usan los monteros, y a su imitación los demás de la ciudad», quienes se dedican a «la caça de jaualies, venados, y otras fieras». En *Autoridades* (*s. v. montera*) se opta por explicar sus características morfológicas, sin relación con la entrada anterior: «cobertura [...] con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor para cubrir la frente y las orejas». Zerolo y Herrera (*s. v. montera*) señala el material con la que se suele construir habitualmente y su diferente forma en función de la zona en la que se construya: «cobertura para abrigo de la cabeza, que regularmente se hace de paño: se forma de varias hechuras, según el uso de cada provincia». La inclusión del tejido se aprecia en otras definiciones como la de Casares y Sánchez (*s. v. montera*). Por su parte, Moliner (*s. v. montera*) lo relaciona con la tauromaquia: «gorra o gorro. Particularmente, gorro de dos picos que lleva el torero cuando viste de luces». Este repaso lexicográfico es interesante porque el *DLE* (*s. v. montera*) recoge todas estas explicaciones en diferentes entradas, lo que evidencia su importancia para conocer su significado no solo actual, sino en diferentes etapas de la historia.

Otro aspecto interesante de este complemento lo señala Romero de Solís (195-196), ya que, en su opinión, es «el más extraño de los sombreros españoles», puesto que «nadie, que yo sepa, ha podido encontrar ningún antecedente claro que nos explicara tan caprichoso tocado como tampoco la podíamos hacer derivar de alguna operación quirúrgica sobre alguno de los sombreros de la época». Además, se trata de una cobertura cuyo uso estaba generalizado entre la población, como señalaba Covarrubias Orozco, de ahí que muchos actores que representasen diferentes papeles teatrales pudiesen portar este complemento.

Los dos testimonios localizados en el inventario son curiosos porque aparecen escritos al lado de otras prendas que se pueden colocar también en la cabeza (23):

- (23) Veinte y tres monteras y gorrones (*Invent.*, fol. 1137v).
Cinco murriones de hechuras de monteras en veinte reales (*Invent.*, fol. 1138).

El primer caso presenta una problemática porque la palabra *gorrión* no figura en la bibliografía que se ha empleado para la confección de este trabajo y en Mora García (124) se planteó como hipótesis el cruce entre dos vocablos, que, casualmente, aluden a elementos que se portan también en la parte superior del cuerpo: *gorra* y *morrión*. No obstante, al juntar ambos elementos, desconocemos cuál es el número real de monteras.

El segundo ejemplo es igualmente llamativo porque no se nombran las monteras como elementos que formen parte del inventario, sino que los *murriones* que se citan tienen un aspecto similar al de aquellas. Por tanto, solo se emplea como elemento de comparación.

La base de datos del *CorLexIn* recoge más ejemplos de este complemento, en concreto dieciséis. Aunque en varios de estos testimonios no se menciona ninguna característica (24a), en otros se especifica el tejido con el que se ha elaborado, principalmente el paño (24b), así como el color (24c) o la calidad (24d):

- (24) a. Vn capotillo y montera (*CorLexIn*, Argamasilla de Calatrava, 1658, fol. 12).
b. Vna montera de paño pardo (*CorLexIn*, Cebreros, 1652, fol. 2v).
Un capote y montera de paño vellorí (*CorLexIn*, El Toboso, 1645, fol. 593r).
c. Yten una montera de mezcla, verde (*CorLexIn*, Cañedo, 1608, fol. 83v).
d. Vn capillo pardo de estameña y vna montera biexa (*CorLexIna*, Cifuentes de Rueda, 1648, fol. 1v).

MORRIÓN. Se trata de otro complemento que se coloca en la cabeza. La definición que ofrece Covarrubias Orozco (*s. v. morrión*) intenta dar luz sobre su origen: «capacete o celada, que por cargar y hacer en la cabeza se le dió este nombre de moria, [môria], que es apesgamiento de cabeza». En *Autoridades* (*s. v. morrión*) se explica de una manera más sencilla su naturaleza y sus principales elementos compositivos: «armadura de la parte superior de la cabeza, hecho en forma del casco de ella, y en lo alto del suelen poner algún plumaje, u otro adorno» (*s. v. morrión*). Por tanto, es «una forma antigua de casco metálico del siglo XVI, típica

de los caballeros» (Bajo Izquierdo 217), de modo que los actores que los llevasen desempeñarían este papel en las obras teatrales. Zero lo y Herrera (*s. v. morrión*) sigue esta definición, mientras que Moliner (*s. v. morrión*) aporta más características sobre esta prenda: «casco de armadura de forma esférica, con un reborde a modo de ala y un adorno desde la parte anterior a la posterior dividiéndolo en dos mitades». Además, en otra entrada incluye otro significado relacionado con el mundo militar: «gorro de uniforme militar antiguo, cilíndrico y con visera». Estas dos acepciones son las que recogen Casares y Sánchez y actualmente el *DLE* (*s. v. morrión*). En cambio, sorprende que no se incluya en Madroñal Durán, dado que en todos estos trabajos sí que se recoge.

Su origen también presenta discrepancias. Para Covarrubias Orozco procede de *moria*; Zero lo y Herrera, Moliner y el diccionario de la RAE, de *morria*; y el *DECH* (*s. v. morrión*), de *morro*, y, además, sostiene que se documenta desde 1605. En el *CorLexIn* solo encontramos un caso de *morrión*, posterior a esta fecha, al igual que los ejemplos de este inventario. La investigación que Perdigüero Villarreal (236) realiza sobre este vocablo es ajena al significado que le atribuimos en este trabajo, dado que hace referencia «a algún elemento relacionado con la carreta de bueyes», es decir, a la *pezonera*.

En los dos casos hallados en el inventario aparece escrito como «murriones» (25a), mientras que en *CorLexIn* una sola vez como *morrión* (25b). En el primer ejemplo de (25a) se hace referencia a unos murriones cuya apariencia se asemeja a la de las monteras, mientras que en el segundo se especifica que el tafetán es el tejido empleado para su fabricación. En (25b) se concreta que el morrión, y por extensión la rodela, son de acero:

- (25) a. Cinco murriones de hechuras de monteras (*Invent.*, fol. 1138).
Doze murriones de tafetán (*Invent.*, fol. 1142).
b. Yten, vna rodela y un morrión açerado (*CorLexIn*, Almería, 1659, fol. 8).

MUCETA. Se trata de un «ornamento de prelados, a modo de esclavina, dando a entender por ella la peregrinación en respeto de ir a sembrar la palabra de Dios y el santo Evangelio» (Covarrubias Orozco *s. v. muceta*). Esta primera parte de la definición se recoge en *Autoridades* (*s. v. muceta*), en la que se añade el modo en el que debe sujetarse al cuerpo: «cierto género de vestidura a modo de esclavina, que se ponen los prelados sobre los hombros, y se abotona por la parte de adelante». No obstante, «trahenla tambien los Eclesiásticos de la Corona de Aragón y de algunas partes, en el Choro; pero abierta». Aunque Zero lo y Herrera (*s. v. muceta*) incluye toda esta explicación, añade una novedad: «también es distintivo de doctor en una facultad». Moliner (*s. v. muceta*) aporta mayor detalle sobre las zonas del cuerpo que cubre y su uso lo extiende a más personalidades: «prenda de vestir a manera de esclavina ajustada, que cubre los hombros y parte superior de la espalda y el pecho. Forma parte del traje de los prelados, doctores, magistrados y otros». Esta extensión del significado de este complemento también es recogida por Madroñal Durán (*s. v. muceta*), quien manifiesta que «su uso aparece en la documentación asociado a la dignidad episcopal o cardenalicia (junto con la saya y el roquete),

a veces también a otros eclesiásticos», pero también es común entre «los doctores de determinadas facultades universitarias», por lo que los actores que las porten podrían desempeñar cualquiera de los dos papeles si no se especifica nada más, como en los dos ejemplos del inventario, que, por otro lado, presentan vacilación en el empleo de la consonante *ç/z* (26a). En (26b), es decir, en los ejemplos del *CorLexIn* sí que se alude a que las mucetas son de personalidades religiosas. Aunque se mencionan a la vez dos palabras con significados parecidos, esclavina y muceta, el primer vocablo sirve como énfasis del significado del segundo, esto es, de muceta:

- (26) a. Dos muçetas de tafetán (*Invent.*, fol. 1142).
Tres muzetas de esclauinas de estameña (*Invent.*, fol. 1142).
b. Ytem, la muceta del prieste, de anafaia con aforro de tafetán morado (*CorLexIn*, Panticosa, 1688, fol. 73v).
Vna muçeta de clérigo negra (*CorLexIn*, Tortajada, 1641, fol. 114v).

Su origen presenta nuevamente divergencias. Zerolo y Herrera lo relaciona con el alemán *mütze* «bonete», que procedería del antiguo verbo *muozan* «adornar»; Moliner, con el italiano *mozzetta*, que es la hipótesis que recoge el *DLE*; y el *DECH* (s. v. *muceta*) considera que deriva del diminutivo de *muza*, cuyo origen se desconoce, cuyo resultado final deriva del cruce entre dos palabras que tienen el mismo significado: AMICTUS y CAPUCIUM.

SOMBRERO. Esta prenda, procedente de *sombra*, se sitúa sobre la cabeza, por lo que los actores que lo llevan pueden desempeñar distintos papeles teatrales. Ya desde *Autoridades* (s. v. *sombrero*) se define como «adorno» que se coloca en la parte superior del cuerpo humano para «traerla cubierta». En esta entrada se señalan los materiales que se suelen emplear según su calidad, su morfología y sus múltiples funciones: «hacese regularmente de lana, aunque los mas finos son de pelo de camello, ù de castór, y muchas veces se mezcla la lana con pelo de conejo, y salen entre finos. Tiene un ala redonda, que sale de lo inferior de la copa. Sirve de abrigo, adorno, y gala». En Zerolo y Herrera (s. v. *sombrero*) se hace un resumen de la entrada anterior, aunque lo asocia con un tipo de vestuario concreto: «prenda del traje, que sirve para cubrir la cabeza, y consta de copa y ala. Hácese de varias materias y de muy distintas formas». En Moliner (s. v. *sombrero*) se omite la palabra «traje» y se elide la segunda parte de la definición anterior. A cambio, se introduce una novedad al aludir al género femenino: «también, con referencia a las usadas por las mujeres, las que se emplean para ir bien arregladas, tengan o no ala». Ambos sentidos se recogen en sendas entradas del diccionario de la RAE (s. v. *sombrero*).

El inventario analizado recoge cuatro testimonios de este vocablo. En el primero se menciona «sombreros» y después «monteras», por lo que puede que primero cite el término genérico y posteriormente otro más específico, que es el que permite precisar los objetos que se incluyen en el inventario, dado que, como hemos visto, presentan características muy diferentes. No se precisan los colores por la gran cantidad de sombreros que recoge, al igual

que en el último ejemplo, a diferencia de los otros dos, en los que sí se precisa al contabilizarse solo dos. Además, en el segundo se cita el tejido con el que se compuso, e incluso en el último se precisa para qué tipo de personaje están destinados (27):

- (27) Cuarenta y un sombreros, monteras biejas, de diferentes colores (*Invent.*, fol. 1137v).
Dos sombreros de terciopelo negro
Dos sombreros blancos
Seis sombreros negros de lacayos de diferentes colores (*Invent.*, fol. 1138).

En los ejemplos del *CorLexIn*, aunque son numerosos (noventa y siete casos), apenas hay características variadas. A pesar de que en los testimonios que se recogen en el inventario el vocablo aparece escrito como se realiza actualmente, en los hallados en este corpus se aprecia una mayor presencia de la consonante *n* antes de la *p*, que evidencia la vacilación que aún persiste durante esta centuria, dado que hay que esperar hasta el siglo XVIII para que la RAE vaya fijando las normas ortográficas en sus sucesivas reformas hasta el siglo XIX.

Con relación a los testimonios del *CorLexIn*, en algunos no se menciona ninguna característica (28a); en los que se cita el color, este suele ser negro (28b); en otros se menciona la calidad (28c); y en algunos el material (28d) y el origen (28e):

- (28) a. Medias de paño pardo y un sombrero (*CorLexIn*, Albalá, 1661, fol. 7v).
b. Un sombrero negro usado (*CorLexIn*, Alburquerque, 1683, fol. 1v).
c. Un sombrero biexo, negro (*CorLexIn*, Alcalá la Real, 1655, fol. 15).
d. Vn sombrero con aforro de tafetán paxiço (*CorLexIn*, Mora, 1637, fol. 2r).
Vn sombrero de lana muy biejo (*CorLexIn*, Zaragoza, 1647, fol. 39v).
e. Dos sombreros, uno de castor y otro de España, aforrados, usados (*CorLexIn*, La Orotava, 1663, fol. 4).

4. CONCLUSIONES

El inventario que se localiza en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, en el que se recogen complementos del vestido de una tienda de alquiler de vestuario teatral, contiene datos de gran interés, así como la información complementaria que nos ha proporcionado el *CorLexIn*.

Solo en este documento hemos encontrado dieciséis prendas que se pueden clasificar en esta categoría, lo que supone un número relevante y muestra la importancia de esta tienda, dado que proporcionaba, además de los complementos, otros muchos elementos de vestuario teatral para los actores y actrices. Además, el número de complementos que pertenecen al vestido y los exteriores a este es muy similar, ya que hemos hallado siete del primer grupo y nueve del segundo. No obstante, aunque en la segunda clasificación se incluyen las mangas, como hemos podido ver en su análisis, también pueden formar parte del vestuario, como sucede en las del jubón. A pesar de esta peculiaridad, hemos decidido incluirlas en esta categoría para seguir la clasificación establecida por Argente del Castillo.

De estos dieciséis complementos, tal y como explicamos en la presentación de los hallados en el inventario, en la clasificación de estas prendas externas al vestido, resulta llamativo que, salvo la manga y la muceta, el resto (bonete, capillo, gorra, manga, mitra, montera, morrión y sombrero) se colocan en la cabeza. Desde un punto de vista estadístico, la mitad de los complementos están destinados a adornar esta parte del cuerpo, lo que evidencia la importancia que tienen para vestir a los actores y actrices en las representaciones teatrales.

En muy pocas ocasiones se menciona qué personajes pueden portar estos complementos, como los sombreros de lacayos, por lo que ha sido necesario analizar cada uno de ellos para intentar descifrarlo. Existen muchos complementos que pueden portar actores con papeles muy diferentes, como el pasamanos, la trencilla o la montera, ya que, en este último caso, la lleva la mayoría de las clases sociales. En cambio, otros están más restringidos, como la mitra, que la portan los obispos, o el morrión, que remite a los caballeros.

De los complementos que solo pueden portar determinados personajes o ámbitos sociales, el más representado es el religioso con cuatro: la argentería, el bonete, la mitra y la muceta. También hay otras prendas como la bandera o el morrión, que se incluyen en el ámbito bélico, el bonete o la muceta, que, además de incluirse en la temática clerical, también puede formar parte de la estudiantil universitaria; o la gorra —en este caso la gorra de Milán— que se encuentra en el inventario, dado que es exclusiva de personajes ilustres.

En definitiva, aunque algunos tienen mayor número de que otros —montera, sombrero o alamar frente a argentería, randa o mitra—, su hallazgo en este inventario ha sido fundamental para mostrar los complementos que podían portar los actores y actrices en sus representaciones teatrales a comienzos del siglo XVII en Valladolid. Asimismo, permite apreciar sus características más reseñables y resalta la importancia de estos elementos para que el vestuario de los personajes reflejase con fidelidad la realidad.

REFERENCIAS

- Agulló y Cobo, Mercedes. «“Cornejos” y “Peris” en el Madrid de los siglos de oro (Alquiladores de trajes para representación teatrales)». *Cuatro siglos de teatro en Madrid, Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro María Guerrero*, Madrid: APSEL, 1992, pp. 181-200.
- Argente del Castillo Ocaña, Carmen. «La realidad del vestido en la España barroca». *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 13-14, 2000, pp. 11-41.
- Bajo Izquierdo, Vanesa. «Personajes del Siglo de Oro y su construcción plástica en el teatro actual». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 27, 2018, pp. 205-231, <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.19109>. Acceso 2 febrero 2025.
- Casares y Sánchez, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1942.

- Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario Crítico-Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1991.
- Corriente Córdoba, Federico. *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*. Madrid: Gredos, 1999.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- Egido Fernández, María Cristina. «Léxico de indumentaria femenina y joyas en relaciones de bienes de la Maragatería, Cepeda y Órbigo (León s.XVII)». *Homenaxe al Profesor Xosé Lluís García Arias*, editado por Ana María Cano. Lletres Asturianas. Anexu 1, Tomo I, Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana, 2010, pp. 95-116.
- Escalonilla López, Rosa Ana. *La dramaturgia del disfraz en Calderón*. Pamplona: EUNSA, 2002.
- Ferrer Valls, Teresa. «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro». *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 13-14, 2000, pp. 63-84.
- García García, Bernardo José. «El alquiler de hatos de comedia y danzas en Madrid a principios del s. XVII». *Cuadernos de Historia Moderna*, n.º 10, 1989-1990, pp. 43-64.
- Lobato López, María Luisa. «Máscaras en el teatro español del Siglo de Oro: una muestra en cuatro comedias de Calderón». *Revista sobre teatro áureo*, n.º 3, 2009, pp. 333-351.
- Madroñal Durán, Abraham. «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro». *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 13-14, 2000, pp. 229-301.
- Merino Peral, Esther y Blázquez Mateos, Eduardo. «Historia del vestuario teatral: indumentaria de la maravilla». *ASPA Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, n.º 9, 2023, pp. 45-76.
- Miguel Borge, Marta. «El léxico de la vida cotidiana en Tierra de Campos en el siglo XVII (aperos y recipientes agrícolas)». *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 42, 2020, pp. 59-79.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1966.
- Mora García, Javier. «Léxico en el inventario de una tienda de vestidos de alquiler para el teatro (Valladolid, 1616)». *RILEX. Revista sobre investigaciones léxicas*, n.º 8, vol. II, pp. 93-142.
- Morala Rodríguez, José Ramón (dir.). *Corpus Léxico de Inventarios*. <https://apps2.rae.es/CORLEXIN.html>. Acceso 26 de enero 2025.
- Morala Rodríguez, José Ramón. «El CorLexIn, un corpus para el estudio del léxico histórico y dialectal del Siglo de Oro». *Scriptum Digital*, n.º 3, 2014, pp. 5-28.
- Morala Rodríguez, José Ramón. «Léxico e inventario de bienes en los Siglos de Oro». *Historia del léxico: perspectivas de investigación*, editado por Gloria Clavería Nadal, et al., n.º 47. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012, pp. 199-218.
- Ojeda Calvo, María del Valle. «Mercedes de los Reyes Peña (ed.): El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro». *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, n.º 6, 2002, pp. 265-269.
- Perdigüero Villarreal, Hermógenes. «Aspectos léxicos en inventarios burgaleses del siglo XVII». *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, n.º 8, 2013, pp. 229-240.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Francisco del Hierro (vols. I-II); Imprenta de la Real Academia Española, por la Viuda de Francisco del Hierro (vol. III); Imprenta de la Real Academia Española, por los Herederos de Francisco del Hierro (vols. IV-VI), 1726-1739, 17-09-24, <https://apps2.rae.es/DA.html>. Acceso 26 enero 2025.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid: Espasa Libros, S. L. U., 2014.

Reyes Peña, Mercedes de los. «El vestuario en el Teatro español del Siglo de Oro» [monográfico]. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 13-14, 2000.

Romero de Solís, Pedro. «La montera. Un complemento indumentario entre la naturaleza y la cultura». *Revista de Estudios Taurinos*, n.º 16, 2003, pp. 195-238.

Zerolo y Herrera, Elías. *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1895.



INDUMENTARIA DE *EL AMOR BRUJO* EN EL CENTENARIO DE SU ESTRENO POR ANTONIA MERCÉ¹

Ana Arcas Espejo

Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0002-9287-7787>

anaarcas@esadsevilla.es

Fecha de recepción: 20/06/2025 / **Fecha de aceptación:** 23/09/2025

Resumen

El objetivo de esta aportación radica en determinar los aspectos esenciales de la indumentaria escénica realizada durante la gestación (1915) y consolidación escénica (1925) de *El amor brujo*, de Manuel de Falla. Para tal propósito resulta fundamental el estudio del libreto seguido de un análisis dramático que se detenga en las descripciones de los personajes, con objeto de confrontar dicho material con los figurines y vestuarios documentados. Además, se pretende reivindicar y revalorizar el trabajo de escenógrafos y diseñadores de vestuario, como Néstor Martín Fernández de la Torre o Gustavo Bacarisas, que, desde sus aportaciones, contribuyeron a modernizar la escena española de principios del siglo XX. Otra figura clave en este proceso fue la bailaora y empresaria Antonia Mercé, principal responsable de la readaptación de *El amor brujo* en 1925 y cuya correspondencia aporta una valiosa información de la indumentaria resultante.

Palabras clave: indumentaria escénica, *El amor brujo*, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas.

¹ Parte de esta investigación procede de la tesis doctoral inédita de Ana Arcas Espejo, *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del amor brujo al retablo de Maese Pedro* (Universidad de Sevilla, 2017).

COSTUME FOR *EL AMOR BRUJO* ON THE CENTENARY OF ITS PREMIERE BY ANTONIA MERCÉ

Abstract

The purpose of this article is to determine the essential aspects of the stage costumes created during the conception (1915) and theatrical consolidation (1925) of Manuel de Falla's *El amor brujo*. For this purpose, a study of the libretto followed by a dramaturgical analysis that focuses on the character descriptions is essential, in order to compare this material with the documented drafts and costumes. Furthermore, it aims to bring consideration to stage and costume designers such as Néstor Martín Fernández or Gustavo Bacarisas. Their contributions were very relevant for the development of the Spanish stage situation during the first years of the 20th century. Another key figure in this whole process was the dancer and impresario Antonia Mercé, responsible for the readaptation of *El amor brujo* in 1925. Her correspondence and documents give a highly valuable information about the costumes that were finally designed.

Keywords: Stage Costumes, *El amor brujo*, Néstor Martín Fernández de la Torre, Gustavo Bacarisas.

1. INTRODUCCIÓN

Un primer acercamiento panorámico a *El amor brujo* de Falla confirma una ausencia casi absoluta de referencias sobre la indumentaria. Existen varios estudios musicales como el de Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo*², que analizan la evolución instrumental de la obra a lo largo del tiempo y los cronistas de la época sí hacen mención a la escenografía, aunque apenas hay comentarios acerca del vestuario. Con el propósito de suplir esta carencia, el presente artículo comienza contextualizando brevemente el panorama teatral español en lo que a indumentaria escénica se refiere, para después analizar los factores que condicionaron el vestuario de la versión escénica de 1915 y 1925. Como herramienta metodológica se emplearán cuadros de presencias y un estadillo de indumentaria empleado por los escenógrafos para visualizar las necesidades y evolución del vestuario en sus producciones.

El teatro español de esta época, del mismo modo que otras muchas disciplinas artísticas, se encuentra durante estos años en un complejo momento de lucha entre corrientes enfrentadas. Por un lado, las tendencias tradicionalistas, proclives a un teatro aburguesado y de índole eminentemente comercial, donde el empresario apostaba, sobre todo, por la firma consagrada y popular (Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca o Arniches formaban parte de este colectivo privilegiado). Por otro lado, encontramos otros ejercicios que,

² El libro contiene también un amplio apéndice documental que incluye el libretto de María de la O Lejárraga García, el plan de escena del *ballet*, un epistolario inédito de Falla y una selección de las críticas musicales.

con ansias renovadoras, buscan seguir los estereotipos vanguardistas que ya se habían consolidado en otros países europeos. En París, referente ineludible de la cultura europea de la época, se fundan algunos de los teatros y compañías más relevantes: por ejemplo, André Antoine constituye el Théâtre Libre en 1887; Paul Fort, el Théâtre d'Art en 1890; Aurélien-Marie Lugné-Poe, el Théâtre de l'Oeuvre en 1892; Jacques Copeau, el Théâtre du Vieux Colombier en 1913; y Charles Dullin, el Théâtre de l'Atelier en 1918. Mientras, en Berlín, Moscú, Londres, Dublín, Florencia y Roma también se crean nuevas compañías y teatros con aspiraciones más o menos parecidas, que toman como modelo los teatros anteriormente mencionados. Sobresale, entre todas estas corrientes externas al panorama teatral español, por su extraordinaria influencia en la renovación del pensamiento escénico europeo, la figura de Gordon Craig.

Otra influencia externa, de gran valor desde la perspectiva de la indumentaria, fue la presencia de la compañía de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev en España. La música, la coreografía, la indumentaria, la escenografía o el libreto forman parte de una obra de arte total (la *gesamtkunstwerk* wagneriana), que revoluciona el ámbito escénico a finales del siglo XIX en Centroeuropa. En sus propuestas de vestuario destaca su colorido y exotismo que contrastaba con los tradicionales y aburridos telones, las oscurecidas pinturas naturalistas y la indumentaria historicista. A partir de 1914, los Ballets Rusos comenzarían a colaborar con artistas más vanguardistas, que dejarían una impronta exótica y constructivista. Será la revolucionaria obra *Parade* de 1917 la que marque el comienzo de esa segunda fase, intrínsecamente vinculada a un lenguaje artístico que tendría su gran valedor en la figura de Picasso (Sánchez 139). Resulta fundamental dirigir la atención a estos revolucionarios figurines de Picasso. Sin duda, su influencia se aprecia en determinados aspectos plásticos de los figurines que Bacarissas diseñará para el reestreno de *El amor brujo* en 1925, como son los intensos planos de colores saturados y las líneas definidas mediante contornos oscuros dando la sensación de que el vestuario se transformase en un dibujo rotulado.

2. PROPUESTA DE INDUMENTARIA POR NÉSTOR MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE (MADRID, 1915)³

Néstor Martín-Fernández de la Torre puede considerarse uno de los diseñadores de indumentaria español con mayor proyección internacional del siglo XX, fundamental para el análisis del vestuario escénico de su tiempo, a pesar del gran desconocimiento general de su figura. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital

³ Néstor Martín-Fernández de la Torre puede considerarse uno de los diseñadores de indumentaria español con mayor proyección internacional del siglo XX, fundamental para el análisis del vestuario escénico de su tiempo, a pesar del gran desconocimiento general de su figura. Vinculado con el simbolismo, el modernismo y el *art déco*, en su trayectoria vital desarrolló una labor artística amplia y variada: dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo (Medina Arencibia 1). En mayo de 2025 el Museo Reina Sofía de Madrid ha contribuido a la recuperación de la figura de Néstor en la exposición *Néstor reencontrado*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, y en la que han participado instituciones como el Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

desarrolló una labor artística amplia y variada. Dibujante, pintor, decorador, cartelista, diseñador y escenógrafo (Medina Arencibia 1).

La relación de Néstor con el mundo de la escena hunde sus raíces en su entorno familiar más directo. Concretamente destaca la figura de su madre, que, por los testimonios del artista, sabemos que le introdujo el gusto por la música clásica, en especial la de Beethoven. No obstante, Néstor no recibió una formación específica y sus conocimientos de la escena son, como ocurría en casi todos los casos por esta época, resultado de una formación autodidacta y de sus conexiones con personalidades del mundo del teatro y la literatura (Medina Arencibia 2). Determinantes serán para su formación como escenógrafo sus estudios de Bellas Artes en Madrid con Rafael Hidalgo de Caviedes.

La influencia simbolista será una fuente de la que se nutre su estilo como escenógrafo; de hecho, el primer intento como escenógrafo atribuido a Néstor de la Torre es un apunte que podemos ubicar entre 1904 y 1906, y que lleva anotado al dorso «La muerte de Tintagiles». Se piensa que estaba destinado para el drama de marionetas de Maurice Maeterlink, publicado en la revista de la secesión vienesa *Ver Sacrum* de 1898, que ilustra el artista belga Ferdinand Khnopff (Almeida 9).

Desde 1907 Néstor reside por temporadas en Barcelona y es presentado por el pintor Elíseo Meifrén en los círculos intelectuales de la ciudad condal, donde entra en contacto con uno de sus referentes artísticos, Santiago Rusiñol. Los primeros montajes que establecen el inicio de su carrera como escenógrafo se encuadran entre 1907 y 1913, a partir de su colaboración con los agentes más activos de la vida teatral y literaria de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como fueron los Hermanos Millares y las distintas sociedades capitalinas (Medina Arencibia 2). La figura de Néstor se cruza con Manuel de Falla cuando, en 1915, diseñó la escenografía y el vestuario para la primera versión de *El amor brujo*. Parece ser que Gregorio Martínez Sierra sirvió como enlace entre Néstor de la Torre y Manuel de Falla, pues el compositor gaditano componía música incidental para algunas de las piezas de Martínez Sierra, que actuaba con su compañía en el Teatro Lara de Madrid. Además, el empresario del teatro, para animar la temporada, contrató a Pastora Imperio y de ahí saltó la chispa que encendería el futuro *Amor brujo* (Almeida 18):

Martínez Sierra [...] echó, como era su laudable costumbre, la casa por la ventana para asegurar una espléndida presentación [...]. Para encuadrar la obra y crear el ambiente encargó decoraciones y figurines al malogrado pintor canario Néstor, mago del color imposible y de la luz fantasmagórica. Inolvidable es la presentación escénica de *El amor brujo* para cuantos tuvimos la suerte de presenciarla. (Martínez Sierra 198-199)

Se intuye que con este diseño inaugura Néstor de la Torre su segunda etapa como escenógrafo, que abarca desde 1915 hasta 1923 y tiene como sede Madrid. De la revisión de las crónicas en la prensa del momento, se evidencia la falta de entusiasmo y comentarios positivos a la parte

escenográfica, no obstante, aunque este estreno no obtuvo los resultados que él esperaba, «contribuyó a difundir su nombre y su calidad artística por todo el ambiente cultural del Madrid de los primeros años del siglo pasado y le sirvió también para definir un estilo escénico que defenderá desde entonces hasta el final de sus días» (Medina Arencibia 2). Estudiosos de la figura de Néstor, como Pedro Juan Almeida, apuntan a que fue en esta época cuando se estrecharon las relaciones con Falla, como evidencia la correspondencia con el matrimonio Martínez Sierra en la que se hace referencia a la recuperación de los diseños que según se deduce en la carta habían sido ofrecidos por Néstor⁴. «Con los presentes renglones, me permito recordar a V. su amable promesa relativa a las “maquettes” de EL AMOR BRUJO y le suplico que, en caso de tenerlas dispuestas, me las envíe» (Almeida 115). En 1921, de nuevo con la música de Manuel de Falla como nexo de unión entre Néstor y el bailarín de la compañía de Diaghilev, Adolf Bolm⁵, se estrena en el Teatro Real de Madrid *El sombrero de tres picos*⁶.

Durante estos años escribe «El traje en la escena» (Fernández de la Torre), reflexión donde Néstor de la Torre se desquita, probablemente, de los problemas surgidos con Martínez Sierra un año antes y apunta una serie de aspectos sobre los que construye su estilo escénico, invitando a otros pintores a experimentar con la escenografía. Del análisis de este artículo se considera importante destacar diversas cuestiones que repercuten en la primera versión de *El amor brujo* y que ayudan a entender las ideas de indumentaria de Néstor. De algún modo, estos planteamientos escénicos, que se sintetizan a continuación, calaron en artistas circundantes al contexto plástico de *El amor brujo*, como Falla, Antonia Mercé o el propio Gustavo Bacarisas. Evidencia de ello son las fotografías que se conservan de los estrenos, así como los bocetos y los figurines conservados:

- 1) Poner en valor la importancia de unificar las diferentes disciplinas que confluyen en la puesta en escena de un espectáculo:

Las obras se presentan al público sin unidad plástica alguna [...]. Es verdaderamente inconcebible la tolerancia de un público ante las desastrosas inarmónías de forma, color [...]. En España, todo, absolutamente todo lo que se refiere a plasticidad en escena, está por hacer. (Fernández de la Torre)

- 2) Dotar a la interpretación de un rigor y calidad que parten de los ensayos: «Muchas obras son estrenadas sin que haya habido ni un solo ensayo general [...] y cuando se hace, nada se resuelve, porque cada profesional se viste a su antojo sin contar con decorados, luces, trajes de otros personajes, escenas» (Fernández de la Torre).

⁴ Se trata de una carta de Martínez Sierra a Néstor fechada el 9 de marzo de 1923, archivo particular, Las Palmas de Gran Canaria.

⁵ Bailarín y coreógrafo ruso. En 1908-1909 emprendió una gira con Ana Pavlova y en Berlín entabló conversaciones con Diaghilev, quien le contrató y con el que trabajó hasta 1916.

⁶ Rivas Cherif hizo una reseña para La Esfera (Villar, en Almeida 27) y se conserva una postal dedicada a Néstor en la que Adolf Bolm aparece en el papel del príncipe Igor.

3) Importancia de buscar el equilibrio entre caracterización, maquillaje y peluquería adecuados al personaje: «La actriz en España tiene la obsesión de su cara: quiere ser guapa y que su semblante no se descomponga; y por su cara (que no sabe maquillarse) descuida el total de su figura» (Fernández de la Torre).

4) Diseño de vestuario que no esté condicionado a los divismos de las actrices sino al diseño del escenógrafo:

El traje en la escena no ha tenido en España la importancia de contribuir a la armonía total de un cuadro escenográfico [...]. El traje [...] debería confeccionarse siempre con arreglo al proyecto del artista encargado del conjunto de la obra. También que se adecúe al actor y sus condiciones físicas y psicológicas: Hay que tener en cuenta no solo el personaje que representa sino, además, las condiciones físicas, individuales, la entonación del decorado, la fuerza de la luz que ha de marcar los distintos momentos del día, el colorido de los demás trajes y hasta el pensamiento expuesto en la obra y la psicología de cada uno de los personajes que intervienen en la representación. (Fernández de la Torre)

5) Defensa de la profesión del escenógrafo, aunque todavía lo llama «pintor»: «en el teatro no debiera intentarse el poner en escena una obra sin que el pintor que tuviese acreditado su buen gusto en estos menesteres, dirigiera la presentación hasta en sus menores detalles» (Fernández de la Torre).

Una tercera fase de su producción escénica coincide con las colaboraciones más estrechas con Antonia Mercé, etapa que abarca desde 1927 hasta 1931 y que tiene como foco París. De esta época y estilo son un buen exponente los figurines para *El fandango de candil* en 1927 (Fig. 2) y el montaje de la ópera *Don Giovanni* en 1931, para la que Néstor realizó un total de veintiún cartones, cinco para los decorados y los dieciséis restantes para el vestuario (Almeida 51).

Como apunta Yavé Medina, sus últimas producciones se sitúan entre 1934 y 1938, coincidiendo con el establecimiento definitivo de Néstor de la Torre en su ciudad natal, donde continuó realizando trabajos escénicos (2-3), como la escenografía para la ópera *Cavalleria rusticana* de Mascagni, que se estrenó en el Teatro Pérez Galdós. Es en este periodo cuando Néstor de la Torre mantiene colaboraciones puntuales con Antonia Mercé y trabaja en varios espectáculos regionales en las Islas.

En relación con la mencionada influencia de las propuestas artísticas de Néstor de la Torre en otros escenógrafos, no creemos arriesgado señalar que, para entender correctamente la indumentaria de Bacarissas en el *ballet* de *El amor brujo*, resulta imprescindible analizar, como su antecedente más directo, la propuesta escénica que de la Torre propuso para la *Gitanería en un acto y dos cuadros* de 1915. Fue esta una de las primeras escenografías del pintor canario, que por entonces rondaba los 28 años.

En un principio, Falla pensó en Zuloaga para la realización de la escenografía y el vestuario de *El amor Brujo*. A través de la correspondencia, sabemos que Zuloaga ya había asesorado a Falla en materia de indumentaria para *La vida breve*, prestando una serie de prendas típicamente andaluzas de las que deja constancia en una carta en marzo de 1913. En dicho recibo constan:

3 pañuelos: pintado, roja y blanco [...], y amarillo de espuma

2 trajes completos

1 traje de bata completo

Y chaqueta, chaleco y zajones [...]

Pienso que para las bailaoras podrá utilizarse, con ligeras variantes, el modelo de traje de bata, que, además, podría servir para hacer el de alguna vieja... (Falla, *Carta a Zuloaga*, 18 de marzo de 1913)

La temática gitana está también presente en la pintura de Zuloaga, tal vez por ello Falla le pide su colaboración para *El amor brujo*:

preguntar a Vd. si le interesaría dirigir todo lo concerniente a decorados, trajes, escena, etc. [...]

Se titularán *El amor brujo*, y se trata de una cosa absolutamente gitana —gitana de verdad— con hechizos, magia, danzas, canciones, etc. [...]. Como el estreno tendrá lugar dentro de unos veinte días en el Teatro Lara, me permito rogarle se sirva decirme en cuanto le sea posible si podemos o no contar con lo que le pedimos. (Falla, *Carta a Zuloaga*, 16 de enero de 1915)

Se desconocen los motivos exactos por los que, al final, se optó por la estética de Néstor, pero tal vez influyó mucho en ello el estilo cautivador y teatral de las mujeres españolas en las láminas que Néstor publica en revistas de moda de época durante 1915, mismo año del estreno de *El amor brujo*. Otra hipótesis apunta al propio Martínez Sierra, pues Néstor era asiduo de las tertulias celebradas en su casa, cuyo centro era María Lejárraga, verdadera autora del libreto original de *El amor brujo*⁷.

Finalmente, se apostó por Néstor de la Torre para la escenografía y la indumentaria de la obra. Este diseñó una escena influenciada por lo misterioso de los telones pintados con una paleta de color y estilo *art déco* que recuerda a algunos de los bocetos de León Bakst para *La bella durmiente* o *Sheherazade*: «Un fenómeno importante va a cambiar la estética de Néstor con respecto a la escenografía: los ballets rusos de Diaghilev [...]. Pues entre sus papeles se encuentran programas de los espectáculos en París» (Almeida 13).

En el análisis de los bocetos que se pueden consultar en el Museo Néstor observamos una apuesta por lo tenebroso y nocturno, con la luna como protagonista. El *ballet* se escenificó

⁷ María de la O Lejárraga García fue la autora del libreto de *El amor brujo*, subtítulo como «Gitanería en un acto y dos cuadros». La publicación se realizó bajo la autoría de su esposo, Gregorio Martínez Sierra. Esta forma de firmar fue habitual durante su producción literaria, por ello muchas de sus obras fueron publicadas bajo el pseudónimo de Martínez Sierra que adoptó a partir de los apellidos de su marido, Gregorio Martínez Sierra.

en dos cuadros. Quizá, por ello, la obsesión por representar la muerte y lo tenebroso en el discurso escenográfico de Néstor.

Del primer cuadro no se conservan apuntes gráficos, pero las sugerentes palabras del periodista Montecristo nos sitúan a la perfección en la cueva de los gitanos y nos referencia el llamativo vestuario de Pastora Imperio:

A través de [una] abertura se divisa en toda su intensidad el azul cobalto del cielo con sus harapos policromos cayendo en artísticos pabellones, con sus guitarras y panderos destacando sobre los muros terrazos y con sus figuras inquietantes y turbadoras que dijéramos arrancadas de un lienzo de Zuloaga. La primera impresión impactó, los personajes estaban inmóviles formando un cuadro plástico, los cuatro gitanos evolucionan con la música llamando la atención con sus trajes que a su vez dan origen a la polémica... (Díaz Sande)

La siguiente crónica también realza la calidad de este cuadro gracias a la indumentaria:

Las decoraciones, los figurines de los trajes, y la colocación de las figuras en la escena, son obra de un pintor de los que harán su nombre glorioso: Néstor: ...ha hecho algo más que pintar un decorado; ha compuesto verdaderos cuadros en los que las figuras son de carne y hueso. Todo aficionado a la pintura debe pasar por el teatro Lara, pues puede pagarse el precio de la butaca solo por ver el momento de levantarse el telón en el primer cuadro. (Almeida 25)

Mediante el análisis de fotografías y bocetos se evidencia que Néstor huyó de posibles estereotipos costumbristas en la indumentaria y la escenografía, recreando un entorno místico, que tiene reminiscencias del arte simbolista. Así lo recalca también el autor Yavé Medina Arencibia al comentar que «la propia actitud de Pastora Imperio, representando a una gitana y recurriendo a una bruja para conseguir el amor, no deja de estar también vinculado con el papel de la mujer simbolista» (8). Las telas del vestuario y la escenografía que caen a modo de cuerdas podrían representar telas de araña, en consonancia con el clima de enredo de la trama. Por último, telón de fondo de color azul oscuro completa la gama cromática de una escenografía dominada por los tonos oscuros y apagados, para servir de realce al vestuario de los protagonistas. Así la corrobora el crítico Manuel Abril en *La Patria*:

Como una cueva no de costumbrismo gitano, sino como una cueva santuario prehistórico, [...] vinculados a los ritos mágicos de la fertilidad y de la supervivencia, en el caso presente de cualquier época [...] todo en consonancia con el espíritu de la obra incluido el anímico o psicológico [...]. *El amor brujo* constituyó el primer acto de vanguardia española dentro del territorio nacional. (Abril)

De la descripción de Manuel Abril se deducen muchos aspectos plásticos y de los efectos creados con los tejidos:

Néstor, el opulento artista de la fantasía decorativa, el mago del color [...]. Y así bastó la presentación del primer cuadro para que pudieran observarse ambiente, disposición y detalles no

corrientes: un farolón de carácter y belleza; un chai pintado con brillantez extraordinaria; unas telas figuradas con policromía magnífica. (Abril)

La iluminación escénica era tenebrosa y puntual. Aunque faltan las evidencias gráficas, todo apunta a que seguramente emplearan algún artilugio escénico para que saliese luz de los «fuegos fatuos», alrededor de los cuales bailaba Pastora Imperio. Para algunos periodistas de la prensa española la música de Falla y la escenografía de Néstor fueron los aspectos más destacables de la obra.

Fue importante la polémica que suscitó el vestuario, en el que el intento de Néstor fue muy criticado por evitar el folclorismo, diseñando trajes con un estilo que se asemejaba al vestuario inglés femenino de principios del XIX, con cortes inspirados en la antigüedad clásica y capas vaporosas y sueltas. El periodista Montecristo nos describe la indumentaria y sus colores:

Es un traje de amplísimo vuelo, inspirado en los cuadros de las damas de la corte de Doña Isabel II, que perpetuó el pincel de Federico Madrazo [...] el color de la falda es de un azul intenso, como jirón del cielo andaluz, y sobre ese azul, grandes rosas de fuego: del mismo color rojo son todas las faldas interiores y las medias y los zapatos que calza la gentil Pastora. Un foco de luz roja ilumina la extraña figura, y al moverse esta, acompasada y rítmica, a los acordes de la sabia música de Falla, las faldas desceñidas, producen el efecto de un incendio. Algo así como esas puestas de sol que se admiran en los días caliginosos del estío. (Díaz Sande)

Inciendiando de nuevo sobre las influencias de estas propuestas de Néstor de la Torre en otras producciones, se puede observar que algunos elementos de este vestuario, como el sombrero en pico del gitano, que parece tener como fuente al sombrero de *catite* de los clásicos gitanos del Sacromonte, servirán de inspiración para Bacarisas diez años después (Fig. 1).



Fig. 1. Fotografía del vestuario de Néstor Martín-Fernández de la Torre, Pastora Imperio y Víctor Rojas interpretando *El amor brujo* de Manuel de Falla, 1915, Madrid. Cortesía Fondos Museo Néstor.

Almeida Cabrera apunta que Néstor se desquita de alguna forma sobre lo sucedido en el estreno de *El amor brujo* con el texto de «El traje en la escena», que esconde una crítica encubierta a Martínez Sierra por alimentar el divismo de Pastora Imperio y recomienda a otros pintores que experimenten en el teatro, al tiempo que defiende el concepto de armonía que debe existir sobre los escenarios entre todos los creadores que forman parte de la obra teatral (87).

En «El traje en la escena», Néstor también defiende la ruptura con los decorados y vestuarios de carácter naturalista del ochocientos, considerando que la interpretación escénica no tendría por qué estar tan condicionada a las acotaciones del autor dramático. Todo ello apunta hacia una ruptura con la indumentaria de corte realista que se había convertido en la tónica general de la escena española.

Puesto que el presente artículo se centra en la indumentaria de *El amor brujo* en el estreno de Antonia Mercé, resulta de interés para este estudio la relación entre Néstor de la Torre y Antonia Mercé en la última etapa de su vida. Llegados a este punto, nos preguntamos por qué Antonia Mercé y el empresario ruso Amold Meckel no confiaron a Néstor de la Torre el encargo de la escenografía y diseño de vestuario para el reestreno de *El amor brujo*. Al parecer, Enrique Fernández Arbós intentó estrenar la obra en el Festival Español de San Sebastián y, para dicho proyecto, pretendían utilizar unos bocetos escenográficos de Bacarissas de un proyecto frustrado en el Teatro Real. Por circunstancias que se desconocen, ese material gráfico se extravió. Por este motivo, Falla se debió de sentir en deuda con Bacarissas y le encargó la escenografía y el vestuario. Debe ser mencionado, asimismo, que en ese momento Néstor de la Torre estaba en París y la posibilidad de reutilizar el proyecto primigenio fue descartada por el propia Falla, objetando que la acción había cambiado sus ubicaciones originales (Almeida 33).

Gracias a su relación con Antonia Mercé, Néstor pudo poner en práctica los ideales escénicos recogidos en su manifiesto «El traje en la escena», realizando el vestuario de las suites de danzas de Falla: *Chacona*, *Gitana*, *Campesina* y *Goyesca* (Murga Castro, *Escenografía de la Danza* 149). Los vestuarios que diseñó para su compañía de Los Ballets Espagnols fueron *Fandango de candil*, de 1928, con libreto de Cipriano Rivas Cherif y partitura de Gustavo Durán (Fig. 2), *Triana*, de 1929, con libreto de Enrique Fernández Arbós y música de Isaac Albéniz, *Cuadro Flamenco*, de 1928, y *El papagayo*.

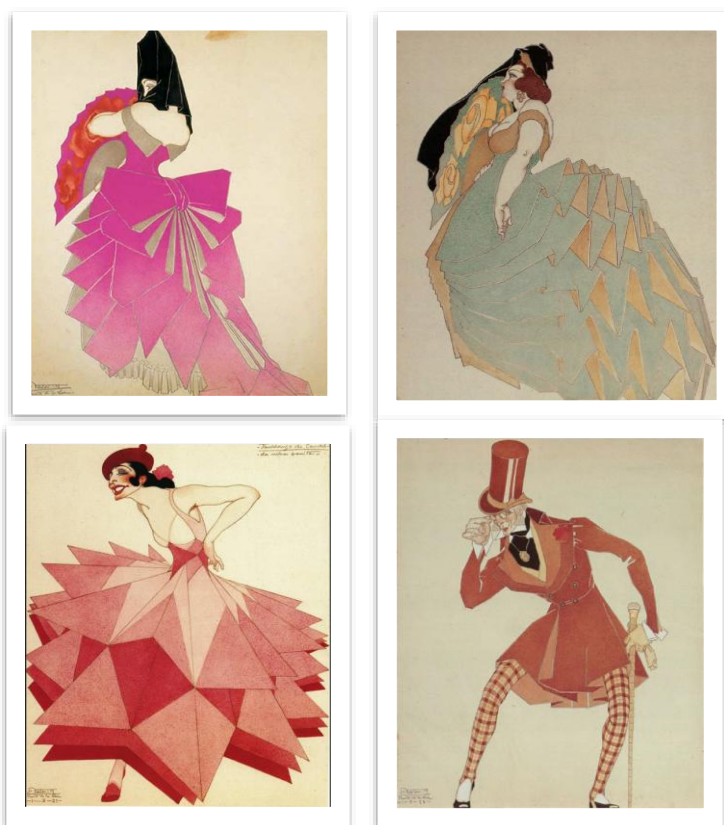


Fig. 2. Néstor Martín-Fernández de la Torre, Figurines para *El fandango de candil*, 1927.
Cortesía del Museo Néstor.

3. PROPUESTA DE INDUMENTARIA POR GUSTAVO BACARISAS (PARÍS, 1925)

Gustavo Bacarisas, pintor que se encuadra en la «pintura regionalista» por sus obras de inspiración andaluza y su estilo decorativo pero moderno al mismo tiempo, destaca en su actividad escenográfica por la estética de inspiración romántica con toques orientalistas y exóticos que encajaba con la esencia gitana de *El amor brujo*. En medio de una Europa dominada plásticamente por la estética de los Ballets Rusos de Diaghilev, Bacarisas fue convocado para llevar a cabo la escenografía y los figurines de la ópera *Carmen*, de Bizet, en Estocolmo (1922), gracias a la mediación y recomendación de Ignacio Zuloaga, asimismo gran amigo de Manuel de Falla (Murga Castro, *Escenografía de la Danza* 139-142).

La mayoría de las propuestas escenográficas de Gustavo Bacarisas serán auténticos cuadros paisajísticos, siendo un buen ejemplo la escenografía y el vestuario para la producción de *Coppelia*, comisionadas por Charles Cochran para el estreno en el Trocadero de Londres en 1924 (Castro Luna 36). A esta escenografía le siguieron las *Escenas catalanas* en Piccadilly. Esta época presenta, además, una característica predilección por crear figurines, diseños de vestuarios de óperas y decorados en acuarela, que irán evolucionando a finales de los años 20 hacia el *gouache* o técnica mixta, como ocurre en los figurines realizados para el reestreno de *El amor brujo*.

Bacarisas formará parte de un nuevo proyecto escenográfico junto a Antonia Mercé (la Argentina), como encargado de diseñar los bocetos del estreno de *El amor brujo* el 23 de mayo de 1925 para el Trianon Lyrique de París, bajo la dirección musical de Manuel de Falla y con posteriores escenificaciones en el Théâtre des Champs-Élysées (1927), Opéra-Comique de París (1928 y 1930), Teatro Español de Madrid (1934) y la Ópera de París (1936).

A finales del siglo XX, la Argentina era ya todo un símbolo del modernismo español. Fue directora y creadora del Ballet Español, la mayor agrupación de *ballet* de París, después de la compañía del ruso Diaghilev. Según apunta Díaz de Quijano, Antonia Mercé pensó en readaptar *El amor brujo* desde el primer momento, pero su respeto hacia la figura de Pastora Imperio la llevó a esperar: «Como Antonia era una sincera y apasionada admiradora de “Pastora”, no pensó en una revisión, sino hasta estar convencida de que “Pastora” no lo intentaba» (Díaz de Quijano 77).

A diferencia de la primera versión de 1915, este estreno resultó ser un rotundo éxito mediático. Hasta tal punto que a las seis representaciones iniciales se añadieron diecinueve más (Bennahum 113). Entre las claves que sirven para entender este triunfo podría analizarse el factor temporal ya que, para empezar, Antonia Mercé dedicó cuatro años de su vida a dominar la pieza y conseguir el favor de Manuel de Falla, tarea bastante ardua, a juzgar por la interminable correspondencia entre la bailarina y el compositor⁸. Otro aspecto importante radica en el hecho de que la Argentina supiera llegar a la esencia dramática del texto de María de la O Lejárraga García, escenificando la lucha interior de Candelas, al encontrarse atrapada entre un amor arcaico y violento (el del Espectro) y otro tangible y apacible (el de Carmelo). Es por ello que el fantasma, George Wague, aparece como una pesada losa de la que Candelas intenta escapar. Como se sabe gracias a Guillermina Martínez Cabrejas, más conocida como Mariemma⁹, la coreografía, que nada tenía que ver con la propuesta de Pastora Imperio, estaba llena de bailes extraídos de rituales gitanos acompañados por trajes típicos.

Se desconoce con exactitud de quién partió la idea de encargar la escenografía y la indumentaria de *El amor brujo* a Bacarisas, pero a juzgar por una carta que Falla le dirige a Zuloaga en noviembre de 1920, fue el pintor el que, a través del envío de propuestas, se postuló como escenógrafo para una reposición de la pantomima en el Teatro Real:

Bacarisas que está en Granada, me ha encargado transmita a Vd. su mejor saludo. Ha hecho cinco croquis y figurines para *El amor brujo* que seguramente producirán gran efecto o mucho me equivoco. Tal vez sepa Vd. que en el Real proyectan representarlo en esta temporada. (Falla, *Carta a Zuloaga*, 23 de noviembre de 1920)

Claramente podemos advertir, por de las fotografías conservadas de algunos de estos proyectos, así como por las acuarelas que anticipan aspectos de la escenografía y unos figurines en esta

⁸ Consúltase correspondencia M. Falla-Antonia Mercé, AMF (carpeta de correspondencia 7276).

⁹ Mariemma es considerada la continuadora más directa del estilo de Antonia Mercé (Mariemma).

época de estilo moderno, que el estilo de Bacarisas como escenógrafo se identifica con la sencillez, con grandes espacios de color y perfiles gruesos, buscando alejarse del realismo como estética general.

Sin embargo, Gustavo Bacarisas, pese a su lenguaje único como creador y su reconocimiento y prestigio internacional, siempre manifestaría ciertas dudas sobre sus capacidades como escenógrafo, ámbito creativo en el que también sintió ocasionalmente que no se valoraba su aportación lo suficiente. Este aspecto queda reflejado en la siguiente carta a Manuel de Falla:

Mi querido amigo y maestro:

por varios conductos ha llegado a mí el rumor de los aplausos que han coronado su obra en París, he tenido un verdadero placer en saber que se le hacía justicia de una manera tan rotunda y así se lo comuniqué en un telegrama dirigido a la Opera Comique. No sé si habrá llegado a sus manos —pues me extraña no haber tenido de Vd. ni una palabra, y por eso van estas líneas que confirman mi telegrama de felicitación—. (Falla, *Carta a Bacarisas*, 21 de abril de 1928)

La siguiente reseña de Luis Antonio Bolín en la gira de Mercé en Londres durante 1935 nos aporta información sobre las gamas cromáticas basadas en armonías de contrastes empleadas por Bacarisas en la indumentaria¹⁰:

En D. Gustavo Bacarisas, autor de varios de los trajes [...] añade a su dominio de la línea el secreto de frenar sus colores; los detiene en el matiz justo que, excedido por un artista inferior a él, o situado en el conjunto con menos armonía, o menor dominio de la paleta, llevaría irremediabilmente al caos. Solo un artista de su talla es capaz de hacer lo que él hace: crear un cuadro viviente, convertir un vestido en un sueño que evoca cosas vistas, pero no tan perfectas como las suyas. Logra sus efectos, lo mismo mediante la combinación de los más vivos colores que en el empleo magistral de las tonalidades bajas, neutras a veces... (Bolí 132)

Tras *El amor brujo* Bacarisas se convertiría en uno de los diseñadores de vestuario predilectos de Antonia Mercé, diseñando el vestuario de todos los *divertissements* que programaría con obras de Isaac Albéniz, Enric Granados o Joaquín Turina. Las producciones en las que Bacarisas trabajó como figurinista fueron *Almería*, en 1927; *Leyenda*, en 1928; *Puerta de tierra*, en 1931; *Malagueña*, en 1932; *Cuba*, en 1932; *Castilla*, en 1932 (Fig. 3), todas ellas de Isaac Albéniz; *Zapateado* de Enrique Granados, en 1928; «Dos danzas» de *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, en 1931; *Madrid 1890*, de Federico Chueca, en 1934; *Sacro-Monte*, de Joaquín Turina, en 1934; *Danza ibérica*, de Joaquín Nin, en 1930; y *Polo gitano*, de Tomás Bretón, en 1935.

¹⁰ El análisis aportado en esta fuente podría no ser totalmente exacto puesto que no se basa en los vestidos originales creados por Bacarisas en 1925, sino en reposiciones realizadas en años posteriores.



Fig. 3. Gustavo Bacarisas (diseño vestuario), vestido de Antonia Mercé para *Castilla* de Isaac Albéniz. Catalogado junto a una ficha descriptiva, ca. 1910-1930. Cortesía MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques) Institut del Teatre. Ref.: 252152.

A través de la correspondencia comprendida entre los años 1923 y 1925¹¹, es posible reconstruir las dificultades con las que se encontraron Falla, Bacarisas y Antonia Mercé para volver a montar *El amor brujo* tras la pérdida de todo el material empleado en el montaje de 1915. La gran diferencia en la indumentaria respecto a lo planteado por Néstor de la Torre en 1915 fue que Bacarisas, al contrario que este, no huyó de estereotipos costumbristas inspirándose en la estética gitana del Sacromonte granadino. Se puede decir que mientras que el primero huyó del tópico español, el segundo se esforzó por recrearlo y contextualizarlo para satisfacción y sorpresa del público parisino, que gracias a esa escenografía pudo viajar al mundo exótico y lejano de las novelas de Walter Starkie¹².

Gracias al análisis de sus cartas, conocemos dos aspectos relevantes de la plástica escénica: en primer lugar, que antes del estreno de 1925 coordinado por Antonia Mercé, hubo un primer intento frustrado de montar la pieza y, en segundo lugar, que los bocetos que Bacarisas diseñó en Granada para ese fallido montaje se extraviaron. Esta pérdida resultó un verdadero quebradero de cabeza para el pintor, que tuvo que repetir todos los bosquejos y figurines de cara al estreno de 1925, material que, como corrobora la correspondencia, reelaboró gratuitamente como obsequio al músico: «En lo que se refiere a mi trabajo estoy dispuesto a hacerlo gratuitamente, pero con la garantía de que se pueda presentar dignamente.

¹¹ Las cartas referenciadas se encuentran en el Archivo Manuel de Falla.

¹² Escritor e hispanista irlandés. Tras la I Guerra Mundial fue director del Abbey Theatre, teatro nacionalista irlandés. Entre 1923 y 1930 viajó por Europa y Estados Unidos, y fue profesor de español en Dublín y director del Instituto Británico en Madrid desde 1940.

Necesitaría para poder volver a hacer los croquis una idea del escenario para recordar las situaciones» (Falla, *Carta a Bacarisas*, 8 de abril de 1925).

Igualmente reveladora es otra misiva de julio de 1925 en la que Bacarisas muestra su malestar ante el poco reconocimiento de su trabajo como escenógrafo y vestuarista. Cuando en dicha carta escribe «lo poco que hice», parece hacer referencia a los croquis que le mandó a Falla mediante correspondencia previa:

Estoy sin embargo, convencido que mi labor fue incompleta e insuficiente pero considerando las especiales circunstancias en que tuve que trabajar, confieso que me ha dolido el que mi nombre haya quedado completamente olvidado. No es a Ud. querido amigo y admirado maestro a quien yo culpo de este olvido —sino a otras personas que creo tenían el deber de no olvidarlo—. (Falla, *Carta a Bacarisas*, 8 de julio de 1925)

4. ESTADILLO DE INDUMENTARIA PARTIENDO DEL ANÁLISIS DEL LIBRETO

En su análisis de *El amor brujo*, Antonio Gallego¹³ ha podido observar que, de la antigua división en dos cuadros, Falla siguió conservando para el *ballet* de 1925 una clara estructuración en dos bloques o partes, convirtiendo el fragmento de más éxito y el más notorio en el clímax de la obra: la «Danza ritual del fuego» (Gallego).

La mejora más significativa en la versión definitiva se evidencia en la distribución de la acción entre todos los intérpretes, evitando así el excesivo protagonismo que tenía Candelas en la versión original¹⁴. Además, se incorpora al diseño de su cubierta un dibujo de Natalia Gontcharova, escenógrafa de la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev.

Por último, conviene recordar que esta producción formaba parte de la Exposición Universal de las Artes Decorativas de París de 1925, que mostraba el *style moderne*, más popularmente conocido como *art déco*. Todo ello generó un gusto por «lo gitano» y «lo español» que a lo largo del XIX había sido impulsado por el Romanticismo. Esta representación contó con el equipo y el reparto que se recogen a continuación:

Equipo técnico

- Música: Manuel de Falla.
- Dirección orquestal: Manuel de Falla.
- Dirección de escena y coreografía: Antonia Mercé, excepto el personaje de Carmelo, cuyo baile fue creado por el propio Vicente Escudero (Fig. 4).

¹³ En su libro *Manuel de Falla y El amor brujo*, Gallego incluye en francés el argumento inédito de la versión que después se adaptó a *ballet*.

¹⁴ Tal y como recoge Bennahum en su estudio *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*, la partitura original contenía ocho secuencias, separadas por danza, que empezaban y acababan con un diálogo hablado de carácter pantomímico protagonizado por Candelas, y que Antonia suprimió para esta versión con el fin de descentralizar el argumento de la figura de Candelas y de imprimir un mayor carácter coral al conjunto.

- Escenografía y vestuario: Gustavo Bacarisas.
- Libreto y dramaturgia: María Lejárraga.
- Duración: veintitrés minutos aproximadamente.

Dramatis personae:

- Candelas: Antonia Mercé.
- Carmelo: interpretado por Vicente Escudero.
- Lucía: personaje de la gitanilla en la primera versión. Fue interpretado por Carmita Escudero, hermana de Vicente Escudero.
- Espectro: el mimo francés George Wague. No era bailarín, pero sí el mimo más popular de todo París. Colaborador asiduo de la mítica bailarina Colette. Wage palió sus carencias como bailarín con dramáticos gestos y miradas penetrantes.
- Trece bailaores gitanos integraban el cuerpo de baile que había sido elegido concienzudamente por la Argentina tras una larga selección. Esta decisión de llevar a gitanos auténticos a un teatro clásico y afrancesado como el Trianon también resultó muy exótica.



Fig. 4. Gustavo Bacarisas (diseño de vestuario), Antonia Mercé con Vicente Escudero en *El amor brujo*, 1936.
Fotografía cortesía del «Legado de Antonia Mercé», Cortesía Fundación Juan March.

La correspondencia Falla-Argentina existente en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7276), permite dilucidar cómo los primeros cambios empezaron por la partitura, la cual se modificó reduciendo su duración casi a la mitad para adaptarse al ritmo del *ballet*¹⁵. Además, se observa el interés de Antonia Mercé por conseguir la *mise en scène* o guion escénico que Falla y el resto de autores prepararon con motivo de la representación de la *suite* de *El amor brujo* y que Joaquín Turina interpretó en Madrid el 14 de enero de 1919. Este guion

¹⁵ Véase correspondencia Falla-Antonia Mercé la Argentina, AMF (carpeta de correspondencia 7276).

aportó un carácter teatral a la obra, estructurándola en un *ballet* que pudiera ser escenificado internacionalmente.

A continuación, se incluye el primer guion escénico de *El Amor Brujo*, su datación corresponde a 1919 y estaba escrito en francés¹⁶. Este guion, que se planteaba como un plan de danza a seguir durante el desarrollo de la acción en escena, ha servido como texto de referencia para elaborar el estadillo de indumentaria, el atrezzo y los accesorios del vestuario que aparecen en la tabla 1.

EL *BALLET*: PLAN DE DANZA (1919-¿1920?)

1. *Introducción* — Candelas y otras gitanas ancianas y jóvenes están en su «cueva». Se hace de noche. Unas trenzan las cestas, otras murmuran entre dientes conjuraciones. Candelas echa las cartas y mira con un poco de miedo de un lado a otro: suspira. Carmelo aparece al fondo; una de las ancianas señala a Candelas. Candelas observa cómo se aproxima un poco inquieto; por fin ella se levanta y va hacia él. Las otras gitanas se ríen para sus adentros, con maldad... Rápidamente el Espectro aparece y corta el paso de Candelas.

2. *Danza del fuego fatuo* — Candelas, mirando al Espectro, huye despavorida. El Espectro la persigue y la hechiza. Las demás, que no pueden ver al Espectro, están aterrorizadas presenciando las contorsiones de Candelas; mientras tanto, se refugian en un rincón. En medio de la danza, dos grandes murciélagos cómplices del Espectro, entran y se precipitan sobre el grupo de mujeres; estas huyen de los murciélagos al igual que Candelas huye del Espectro. Candelas, hechizada, se queda inmóvil en el centro de la escena; entran más murciélagos; las mujeres bailan enloquecidas. El Espectro se ríe con maldad de la farsa tan divertida que ha provocado y se acerca a Candelas, que comienza a bailar de nuevo; finalmente, las mujeres huyen, los pájaros las persiguen, el Espectro las manipula, todos desaparecen. (También Carmela) Candelas se queda sola.

3. *Canción del fuego fatuo* — Se escucha de fondo una canción: Candelas, presa de unas horribles alucinaciones..., finalmente va a esconderse en el rincón más oscuro de la «cueva», se queda allí, temblando y rezando. Carmelo aparece de nuevo: busca a Candelas pero no la ve, así que se va de allí, sintiéndose desgraciado y apenado.

4. *Danza del fuego (pasada la medianoche)* — Las doce campanadas de medianoche están a punto de repicar. Candelas se levanta lentamente, sale de su escondite y religiosamente se dispone a llevar a cabo los ritos de medianoche. Las demás mujeres vuelven para formar parte de la danza sagrada que va a ahuyentar a los malos espíritus. Llevan unos «candiles», unos calderos de cobre, unos panderos, etc. Candelas coloca unos inciensos sobre un pequeño brasero. El humo se alza: todas bailan a su alrededor. De repente, un búho irrumpe en la escena haciendo que el aire se arremoline; cuando la danza termina, el pájaro desaparece. La danza acaba y las mujeres se retiran respetuosamente. La escena se queda vacía: las campanadas de medianoche resuenan a lo lejos.

¹⁶ El plan de danza en francés se encuentra mecanografiado en el AMF. En el momento de realizar este estudio no se encontró el texto en castellano. Por todo ello, se facilita una traducción propia.

5. *Romance del pescador* — En la escena se ha hecho de noche. Candelas regresa: lleva en la mano un «candil» encendido. Recorre la escena lentamente unas tres veces haciendo genuflexiones y postrándose, con lo que espera apaciguar los infernales celos del Espectro. Después, derrama algunas gotas de aceite en un viejo vaso que se encuentra en un rincón de la «cueva» y, al mismo tiempo, recita algo en voz baja, como en una especie de rezo: el «Romance del pescador». Unos vapores azulados salen del vaso. Candelas prosigue con sus mágicas genuflexiones: por fin, el vapor que sale del vaso se vuelve rojo y reza, haciéndose la señal de la Santa Cruz.

6. *Intermedio* — Carmelo aparece al fondo: viene de buscar a Candelas; quiere ir hacia él. Pero en seguida, a pesar de los conjuros, el Espectro vuelve a aparecer. Entonces es Carmelo quien huye; Candelas quiere seguirlo, el Espectro lo impide y después se va. Candelas llora; Lucía, la pequeña gitana, su amiga, va a consolarla; ambas conversan. Carmelo vuelve; ve a Lucía con Candelas y entonces piensa que la podría utilizar para distraer al Espectro. La llama y va hacia él; los dos se quedan solos a la entrada de la cueva; le explica que tiene que conseguir retener al Espectro cuando regrese; esta hace un gesto de aprobación y continúa consolando a Candelas; se queda en la puerta. Carmelo entra en la «cueva».

7. *Danza de «La bruja fingida»* — En el mismo momento en el que Carmelo entra y se dirige hacia Candelas, el Espectro reaparece... pero... Lucía está cerca de la puerta: lo espera, le hace arrumacos; el Espectro se queda prendado de ella —¡es tan bella!—. Y entonces, como en sus mejores tiempos de vividor, solo quiere obtener el amor de la pequeña coqueta: ella baila, él la sigue, ella se deja atrapar... escapa, a él le da un poco de rabia, ella ríe, él le sigue el juego. Mientras tanto, Candelas y Carmelo se han reencontrado —¡por fin!— al otro lado de la escena, ellos también bailan en perfecta armonía. De repente, en un momento, el Espectro cree haberse apoderado de Lucía, pero esta lo esquivo rápidamente, coge el mágico vaso en el que Candelas ha vertido unas gotas de aceite y se lo arroja a la cara. El Espectro se disuelve en una masa de vapores y desaparece siendo destruido. Este es el momento en el que Carmelo y Candelas intercambian el beso del triunfo del amor.

8. *Final* — La luz del nuevo día brilla al fondo; las campanadas suenan al viento. Los enamorados se quieren, Lucía ríe y baila. La vida, el amor, el presente lleno de realidades y promesas ha triunfado sobre el pasado, la muerte, el recuerdo morboso de todos los espectros, de todos los fantasmas. ¡Hay que vivir la vida con alegría, espléndidamente! (Falla, «El ballet»)

Si se comparan los textos de la primera y la última versión, se puede apreciar la gran diferencia argumental entre la *Gitanería* y el *ballet* de 1925. Mientras que en la versión de 1915, María de la O Lejárraga nos describe la historia de una gitana no correspondida que emplea la brujería para despertar la pasión en un gitano que la ignora¹⁷, en el *ballet* se nos relata la historia de amor frustrado entre Candelas y Carmelo, dos gitanos entre los que se interpone el espíritu de Espectro (un antiguo amante muerto). En este caso, la brujería será empleada para que otra gitana (Lucía) encante a Espectro y deje de interferir en el amor de la pareja. En conclusión, reiteramos la afirmación de que en la versión de 1915 toda la acción gira en torno a Candelas,

¹⁷ Véanse notas del libreto original: capítulo 3.

mientras que, en el *ballet* de 1925, la acción se vuelve mucho más compleja, distribuyéndose entre varios personajes.

Otra gran diferencia escénica entre dichas versiones estriba en que, mientras que *Gitanería* se podría englobar dentro de lo que se conoce como género pantomímico, en 1925 Antonia Mercé reestrena la obra en forma de *ballet*. Para ello, elimina los fragmentos narrativos, algo que hasta ese momento no se había hecho.

5. CUADRO DE PRESENCIAS Y ESTADILLO DE *EL AMOR BRUJO*

Mediante la siguiente tabla basada en el libreto original de María de la O Lejárraga se muestra la tensión y relación espacial y temporal, evidenciando los personajes que intervienen en cada escena y los accesorios u elementos de atrezzo.

Tabla 1. Cuadro de presencias (I y II) de *El Amor Brujo*


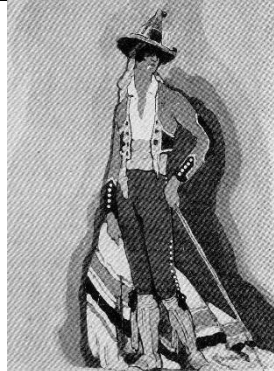

CUADRO DE PRESENCIAS								
Cuadro I								
Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observ.	Palabra clave
1. ^a	Introducción.	Gitanilla. Candelas.	Interior de una cueva de gitanos en Cádiz.	Interior. Noche.	Cartas. Candiles (que iluminan a las gitanas).	Cerrado. En el centro hay un brasero encendido. Se oye a lo lejos el ruido del mar.	Las gitanas sentadas en el suelo echan las cartas.	
2. ^a		Gitana vieja. Gitanilla. Candelas.	=	=		Cerrado.	Angustia. Presencia de la fatalidad.	<i>Resuena el mar.</i>
3. ^a		Gitanilla. Candelas.	=	= Un soplo de aire apaga la luz.	Cartas. Cigarrillo.	Se escucha el ladrido de un perro. Viento.	Las gitanas siguen echando las cartas para saber la suerte de su amor.	<i>Sale que no me quiere.</i>
4. ^a	«Canción del amor dolido».	Gitanilla. Candelas.	=	Dan las doce de la noche, con doce campanadas.	Fuego abrasador del brasero.		Candelas se acerca al brasero y canta.	<i>Más arde el infierno que toita mi sangre abrasá de celos.</i>
5. ^a	Sortilegio.	=	=		Romero e incienso.	Las gitanas se asoman a la ventana y la puerta, esperan a alguien.	Conjuro a la noche. Candelas echa romero e incienso sobre la lumbre.	<i>Lo que mi corazón desea mis ojos lo vean.</i>
6. ^a	«Danza del fin del día».	=	=	Mientras que sale de la lumbre el humo del incienso Candelas baila.		En la calle se escucha el silbido del novio de una de las gitanas.		



7. ^a	«Romance del pescador».	Candelas.	=		Brasero.	Candelas mira por la ventana para después volver al centro y declamar el romance.	La gitana recuerda que en el monte hay una bruja que hace hechizos de amor.	<i>¡No quiero apresar los pececillos del río; quiero hallar un corazón que se me ha perdido!</i>
8. ^a	Intermedio							

Cuadro II								
Escenas	Texto	Personajes	Espacio texto	Cualidades espaciales	Objetos	Condiciones espaciales	Observ.	Palabra clave
1. ^a	Introducción.	El fuego fatuo.	Cueva de la bruja, vacía, pero en el fondo se ve un camino de montaña con chumberas y maleza.	Interior. Noche.	Chumberas y matorrales.	Al levantarse el telón el fuego fatuo realiza una danza fantástica.	La cueva está vacía y en ella se percibe el espíritu embrujado del fuego fatuo.	
2. ^a	Escena de terror.	Candelas.	Del sendero surge Candelas.	Interior. Noche. Un rumor sordo presenta al espíritu.	Amuletos e instrumentos mágicos.	Candelas se detiene en el quicio de la puerta, llama tres veces y entra. El fuego fatuo se esconde.	Temor. Candelas se siente irresistible mente atraída por el rincón de los encantos.	
3. ^a	«Danza del fuego fatuo».	El fuego fatuo. Candelas.	Cueva de la bruja.	Luz de luna.		El espíritu persigue a Candelas, finalmente ésta se libra de él.		<i>Lo mismo que er fuego fatuo, lo mismito es er queré. Le huyes y te persigue, le yamas [sic] y echa a corré.</i>
4. ^a	«Canción del fuego fatuo».	Candelas. El fuego fatuo.	=			Apoyada en el quicio de la puerta Candelas canta.		
5. ^a	«Conjuro para reconquistar el amor perdido».	Candelas.	=	Oscuridad absoluta, la luna se ha ido.	Frasco con líquido. Lumbre.	Candelas hace conjuros y rompe el frasco. Ruido de cadenas como símbolo de los infiernos.		<i>¡Por Satanás! ¡Por Barrabás! ¡Quiero que el hombre que me ha orvidao me venga buscar!</i>
6. ^a	«El amor popular».	Candelas. Gitano.	=	Comienza a amanecer.	Cigarro del gitano que brilla en la oscuridad. Lumbre.	El gitano aparece por el sendero, viene pidiendo candela para su cigarro.		<i>¿Hay argün arma güena que me quíá dar candela pa enmendé er sigarro?</i>
7. ^a	«Danza y canción de la bruja fingida».	Candelas. Gitano.	=	Amanecer.	Velo que Candelas se echa sobre la cabeza.	Candelas danza y huye, el gitano quiere cogerla.	Seducción de Candelas, fascinación del gitano que la persigue.	
8. ^a	«Las campanas del amanecer».	Candelas. Gitano.	=	Se ha hecho de día.		Sonido de campanas.		<i>¡Ya está desputando el día! ¡Cantad campanas cantad! ¡Que vuelve la gloria mía!</i>

El siguiente estadillo de indumentaria refleja las características de los personajes y su evolución en la obra.

Tabla 2. Estadillo de indumentaria de *El Amor Brujo*

ESTADILLO DE INDUMENTARIA					
Título: <i>El amor brujo</i>			Autor: Manuel de Falla		
Personaje (Breve descripción)	CUADRO I Lugar: Interior de una cueva de gitanos en Cádiz. Cualidades espaciales: Noche. CUADRO II Lugar: Interior de una cueva de gitanos en Cádiz. Fecha y hora: Noche, luz de luna, pero a partir de la escena 6ª comienza a amanecer hasta que llega el día en la escena 8ª.				
	VESTUARIO	ACCESORIOS	CALZADO	BOCETO / FOTOGRAFÍA (se citan más adelante)	
Candela	Vestido de gitana, estilo bata, con amplios volantes, bordados y brocados tradicionales.	Collares de perlas, flores y pulseras. Mantones con amplios flecos.	Zapatos de tacón cintas.		
Carmelo	Chaquetilla estilo marsellesa. Camisa. Faja. Calzones ajustados por debajo de la rodilla.	Manta alpujarreña. Sombrero de catite inspirado en los modelos tradicionales de los gitanos del Sacromonte. En fotografías del estreno lleva un pañuelo para cubrir la cabeza.	Botas altas de piel		
Lucía (una gitanilla)	Vestido de gitana, estilo bata. Volantes y brocados.	Collares, perlas, flor y pulseras. Mantones con flecos.	Zapatos de tacón cintas.		

Espectro	Chaquetilla estilo marsellesa. Camisa. Faja. En el figurín se aprecia un pantalón amplio de montar, pero en las fotografías de los estrenos se aprecia el cambio de esta prenda por unos calzones ajustados por debajo de la rodilla.	Sombrero de catite inspirado en los modelos tradicionales de los gitanos del Sacromonte. Manta alpujarreña.	Botas altas de piel	
Gitanas del coro (Integrado por trece bailaores gitanos)	Gitanas, con vestidos tradicionales ajustados hasta las caderas y con volantes invertidos.	Mantones y toquillas con grandes flecos. Cintas para el pelo.	Zapatos de tacón cintas.	

6. CONCLUSIONES

El decorado y la indumentaria de Néstor para la primera versión de *El amor brujo* desconcierta, en principio, al conocedor superficial de su obra; sin embargo, estos cobran sentido cuando ubicamos el resultado dentro del *art nouveau*, combinado con diferentes estilos: modernismo, prerrafaelismo o simbolismo.

En cambio, la escenografía e indumentaria de *El amor brujo* reestrenado en 1925 tenía su origen en una visión exótica de la cultura y modo de vida de los clanes gitanos del Sacromonte. Tanto Bacarisas como Antonia se inspiraron en los objetos, colores y formas de la vida privada gitana. Las encaladas cuevas del Sacromonte son lugares únicos en el mundo y en Andalucía. En su interior se hacinaban los gitanos en condiciones nada románticas: la pobreza, la falta de higiene y la picaresca reinaban en este suburbio de Granada. Walter Starkie recrea a la perfección la miseria de este grotesco barrio en su libro *Don Gitano* (82).

Bacarisas realizó bocetos, maquetas y figurines por encargo y bajo estricta supervisión de Antonia Mercé. La correspondencia entre ambos es reflejo del carácter perfeccionista de la Argentina, pues en dichas cartas insiste en cuidar hasta el más mínimo detalle de la indumentaria y la caracterización:

te pediré vigiles la ejecución: el de Lucía, Carmelo y Espectro. Los otros ya veremos [...]. Lo que sí quiero que pienses y rápidamente es un afiche-retrato mío, pues ese seguramente lo haremos, pues no tendrá una relación fija con nada más que de mí. Ese debes de ponerlo en tres o cuatro colores y alrededor de 1 metro sobre 1 metro 50 o 60... (Lobato 57)

Para comprender la propuesta de diseño de Bacarisas se requiere partir de la situación espacial dentro del recinto escénico que albergó este estreno. El Trianon-Lyrique era un teatro de reducidas dimensiones. Bacarisas pensó en todos estos elementos y, por ello, esbozó un único decorado con capacidad para posibles cambios, como venía siendo habitual en las escenografías destinadas a las óperas francesas. La acción principal tiene lugar en un único espacio múltiple que variaba muy rápidamente al final del segundo cuadro. La nota de contraste se aportaba mediante el vestuario del elenco gitano. El decorado nos sumerge en un paisaje nocturno, envuelto en el misterio de una cueva granadina. Resulta muy significativo el uso del color negro con el que Bacarisas rotula los bocetos y figurines iniciales como si de un cartel a lo grande se tratase (Figs. 5 y 6).



Fig. 5. Gustavo Bacarisas, boceto escenográfico para *El amor brujo*, 1925. Cortesía Archivo Manuel de Falla.



Fig. 6. Gustavo Bacarisas, *Figurines para el grupo de gitanas*, 1925. Cortesía Fundación Juan March.

Las siguientes fotografías muestran la escenografía de Bacarisas. Se trata de un telón de fondo en el que se ha pintado un espacio abovedado que guarda mucha similitud con las cuevas del Sacramento Granadino. El coro de gitanos aprovechaba esas cavidades para replegarse y dejar sola a Candelas. En algunas ocasiones, se desplazaba haciendo desfilar frente al público francés jarras y cántaros de barro, mantones y flecos. Antonia dispuso que el coro se deslizase como lo hacían los antiguos coros griegos, de tal forma que los bailarines anticipaban y narraban la acción, lamentándose o alarmándose. En otras escenas, se reunía en determinados puntos del escenario acompañando las entradas y salidas (Bennahum 116). Así, en los momentos de más tensión dramática, la Argentina se movía geométricamente, con bruscas posturas que contrastaban con la redondez de los volantes del vestuario, de ahí la importancia de que los volantes y los flecos no fuesen de tejidos pesados (Fig. 7).



Fig. 7. Gustavo Bacarisas (escenografía y vestuario), Representación de *El amor brujo*, 1925. Fotografía cortesía Fundación Juan March.

El fuego era uno de los elementos icónicos de este *ballet*. En los cuadros de mayor excitación, Candelas se dirigía a él y daba vueltas a su alrededor, al tiempo que taconeaba e inclinaba la cabeza hacia abajo como si estuviese rezando de miedo. En la «Danza del fuego», el coro se veía rodeado por una especie de antorchas de cincuenta centímetros.

Bacarisas eligió una paleta de colores pasteles claros y tonos fríos con rotulación negra. Por ejemplo, las paredes de la cueva recordaban al encalado de los pueblos andaluces y el cielo era de un azul muy oscuro. La utilería tenía acentos cálidos y marrones, en contraste con la gama fría de todo el decorado, y figuraba, en parte, pintada sobre telón. «Te repito —apunta la Argentina en una de sus cartas— lo que recomendaba del decorado, que la interpretación sea baja de tono y negra de contornos, y no realista...». (Bacarisas, *Carta a la Argentina*, septiembre de 1927).

Tras el análisis del material gráfico catalogado podemos afirmar que el vestuario tenía un significado simbólico ligado a la ejecución dramática. Los amplios volantes de la indumentaria del coro hacen suponer que, probablemente, cada vez que el coro apartaba a Candelas del fantasma, los volantes de los trajes se alzaban en vertiginosos giros. En el estadiillo se determinan la abundancia de chales drapeados con rosas, rojos y amarillos, los collares de perlas y las pulseras. Los mantones y toquillas previsiblemente se desplazaban por el escenario dibujando formas redondas (Fig. 8).



Fig. 8. Gustavo Bacarissas (escenografía y vestuario). Momento de la representación de *El amor brujo*, 1925.
Fotografía cortesía Fundación Juan March.

El análisis de las aportaciones de Antonia Mercé permite afirmar que la verdadera clave de su éxito como coreógrafa fue introducir una narrativa dramática en la música de Falla. La Argentina advirtió que el fracaso del estreno de 1915 no se había debido a la música de Falla o al librero de María Lejárraga, sino a una falta de sentido escénico. A diferencia de la versión de 1925, la de 1915 aburría al público con largos pasajes de verso recitado, y la danza no se integraba con la música y la dramaturgia de la historia. Del mismo modo, podemos afirmar que una de las claves del éxito de la producción de 1925 fue el cuidado de los aspectos plásticos y en la indumentaria, en los que tanto hincapié hacía Antonia Mercé en su correspondencia con Bacarissas. En este sentido, la gran innovación de Bacarissas en el vestuario consistió en atuendos con volantes invertidos, volantes más largos de lo habitual que cruzaban todo el traje y el cuerpo (Fig. 9). «Haz lo que puedas —escribió Antonia— por que sean fieles a mis indicaciones y te ruego no permitas que las modistas u otros mejoren los croquis» (Bacarissas, *Carta a la Argentina*, 1933). Bacarissas tuvo que repetir más de un figurín para obtener el consentimiento de Antonia; así se evidencia en una de sus cartas cuando escribe: «Aun después de haberte remitido el anterior me quedé con la espina... [...]. No he dejado de pensar en tu traje y hoy me he convencido, y espero que no me equivoque, de donde estaba el error...» (*Carta a la Argentina*, febrero de 1936).



Fig. 9. Gustavo Bacarissas. Figurines para los personajes de *El amor brujo*. Corresponden a los personajes en el siguiente orden: Carmelo, Cándela, Espectro y Lucía, ca. 1925. Cortesía Fundación Juan March.

La correspondencia Antonia-Bacarissas pone de manifiesto el deseo de emplear la artesanía tradicional en la confección del vestuario, repleto de bordados y brocados clásicos. El fantasma, por ejemplo, llevaba un característico sombrero puntiagudo y negro, un capote o manta y una cinta de bandolero en la frente (Fig. 9).



Fig. 10. Dora Kallmus (fotografía), Antonia Mercé con Vicente Escudero y Carmita Escudero en *El amor brujo*, París, ca. 1936. Fotografía cortesía Fundación Juan March.

Los peinados a base de cintas, recogidos, rizos y ondas al estilo de los años 20 completaban la indumentaria (Bennahum 129). Para los zapatos se emplearon cintas de seda y piel. Carmelo y el fantasma llevaron botas de piel con botones y tocados inspirados en los bandoleros (Fig. 11). Todo el vestuario tenía un sentido y estaba armonizado para recrear a una auténtica comunidad

gitana. El resultado fue tan bueno plásticamente que la Argentina lo empleó durante toda su carrera, volviéndolo a encargar hasta tres veces más a causa del desgaste de las giras.



Fig. 11. Gustavo Bacarisas (vestuario), Vicente Escudero y Antonia Mercé en *El amor brujo*, 1936.
Fotografía perteneciente a la exposición *Intermedios* en el Centro Cultural Conde Duque, del 10 de junio
al 18 septiembre 2016. Cortesía Fondos del Museo Nacional del Teatro de Almagro.

En la correspondencia entre Bacarisas y Antonia se observa el conocimiento del pintor en materia de indumentaria, y el carácter minucioso. Se aprecian multitud de indicaciones acerca del color, la iluminación, la caracterización, la luminotecnia, la escenografía y la puesta en escena. Por ejemplo, en la siguiente cita se menciona el cuidado por mantener el simbolismo de la indumentaria y los movimientos: «Te recomiendo evites en lo posible la luz rubí que es la muerte del color» (Murga Castro, «Escenografía y figurinismo» 7). En otros momentos demuestra su sentido escénico del vestuario (Fig. 12):

Cuida que los flecos de los mantones tuyos y de las bailarinas no sean pesados, que caigan sin que sean ligeros y ayuden al movimiento. Cuida la forma de bata de tu traje y las bailarinas que sea ajustado hasta las caderas y que después tenga vuelo que permite las batas de bailar (sin ser tan largas, naturalmente). (Bacarisas, *Carta a la Argentina*, septiembre de 1927)



Fig. 12. Gustavo Bacarisas (vestuario). Vestido para Antonia Mercé en *El amor brujo*. Catalogado junto a una ficha descriptiva, 1925. Fotografías cortesía MAE. Institut del Teatre. Ref.: 252214.

Por todo ello, en la línea de los Ballets Rusos, *El amor brujo* fusiona lo popular con lo estilísticamente serio y riguroso. Sin embargo, en la versión de Antonia Mercé, se sigue apreciando una línea estructural de corte decimonónico, en la que el actor principal asume todo el protagonismo y centraliza las decisiones estéticas. No podemos olvidar que Antonia Mercé era la protagonista indiscutible de Los Ballets Espagnols.

Finalmente, se evidencia que, los tres grandes protagonistas del montaje de *El amor brujo* en 1925, Falla, Antonia Mercé y Bacarisas, compartían una formación clásica y académica, que evolucionó después hacia un gusto por lo folclórico y culminó, ya en la cúspide de sus carreras, en una innovadora forma de entender sus respectivas disciplinas. En lo que concierne a la indumentaria que Bacarisas recreó por encargo de la Argentina, resultó ser un éxito al hallarse, sin duda, más próxima a la vanguardia que la de su predecesor Néstor Martín-Fernández de la Torre. Fusionando tradición y modernidad, Bacarisas recreó una imagen del mundo gitano que, sin apartarse de las raíces populares, conectaba con la imagen modernista perseguida por los intelectuales de principios del siglo XX.

REFERENCIAS

- Abril, Manuel. «Estreno de *El amor brujo*. Gitanería en un acto y dos cuadros, hecha expresamente para Pastora Imperio, letra de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro Falla y decorada por Néstor de la Torre». *La Patria*, 20 abril 1915.
- Almeida Cabrera, Pedro Juan. *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, 1995.

- Arcas Espejo, Ana María. *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor Brujo al retablo de Maese Pedro*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- Bacarisas, Gustavo. *Carta a la Argentina*. Colección de Ópera de París, Fonds Argentina, 1927-1936.
- Bennahum, Ninotchka Devorah. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, 2009.
- Bolín, Luis Antonio. «Dos artistas españoles en Londres». *ABC: Blanco y Negro*, 7 julio 1935, pp. 130-132.
- Castro Luna, Manuel. *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2005.
- Díaz de Quijano, Máximo. «Historia de *El amor brujo*». *Argentina*, Sevilla, Bienal de Arte Flamenco, 1988, pp. 75-78.
- Díaz Sande, José. «*El amor brujo*: Gitanería de un acto y dos cuadros». *Madrid Teatro*, <https://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/2008/entrevista325.htm>. Acceso 13 de mayo de 2025.
- Exposición *Intermedios*. Centro Cultural Conde Duque, 10 de junio-18 septiembre 2016.
- Falla, Manuel de y Gregorio Martínez Sierra. *El Amor brujo. Gitanería en un acto y dos cuadros*. Madrid: R. Velasco, 1915.
- Falla, Manuel de. «Carta a Zuloaga». 16 enero 1915. *Correspondencia entre Falla y Zuloaga. 1915-1942*, editado por Federico Sopena, Granada: Ayuntamiento de Granada, 1982.
- Falla, Manuel de. «El ballet: Plan de Danza». Manuscrito inédito, Archivo Manuel de Falla, ca. 1919.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 21 abril 1928. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738. Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 8 abril 1925. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Bacarisas*. 8 julio 1925. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 6738, Ref. B/25.
- Falla, Manuel de. *Carta a Zuloaga*. 18 marzo 1913. Archivo Fundación Zuloaga.
- Falla, Manuel de. *Carta a Zuloaga*. 23 noviembre 1920. Archivo Manuel de Falla, carpeta de correspondencia 7798.
- Fernández de la Torre, Néstor Martín. «El traje en la escena». *Summa*, n.º 9, 1916.
- Gallego, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- Lobato, María. «Antonia Mercé “La Argentina” y Gustavo Bacarisas». *ABC: Tribuna Abierta*, 14 enero 1991.
- Mariemma. «Recuerdos, andanzas y añoranzas de Antonia Mercé». *Antonia Mercé «La Argentina» homenaje en su Centenario: 1890-1990*, editado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, pp. 17-22.
- Medina Arencibia, Yavé. «El papel de Néstor en el mundo escénico. Un necesario análisis sobre su aportación a la historia de la escenografía». *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 20-24 octubre 2014.

Murga Castro, Idoia. «Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del siglo XX». *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 19-21 noviembre 2008.

Murga Castro, Idoia. *Escenografía de la Danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: CSIC, 2017.

Sánchez, José A., ed. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Akal, 1999.

Starkie, Walter. *Aventuras de un irlandés en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.



EL VESTUARIO COMO HERRAMIENTA NARRATIVA Y PSICOLÓGICA EN *TACONES LEJANOS*, DE PEDRO ALMODÓVAR: UN ANÁLISIS DE LAS PROTAGONISTAS

José Luis Montero Carrero

Escuela Superior de Arte Dramático de Extremadura

<https://orcid.org/0009-0004-9891-7972>

jlmonteroc03@educarex.es

Raquel Jiménez Galán

Universidad de Extremadura

<https://orcid.org/0000-0003-0395-2835>

ra1968j@gmail.com

Fecha de recepción: 04/07/2025 / **Fecha de aceptación:** 22/10/2025

Resumen

Vestirse no solo implica cubrir el cuerpo, sino que constituye una forma de expresión y, sobre todo, una manera de ver el mundo. Desde una perspectiva ficcional, narrativa y psicológica, la ropa forma parte del discurso fílmico y, por tanto, se erige como una herramienta clave para contar la historia. En este sentido, el diseñador de vestuario es una figura fundamental en la narrativa cinematográfica.

El presente estudio observa y analiza el uso de la moda en el universo Almodovariano, centrándose específicamente en la película *Tacones Lejanos* del año 1991. Un film que marcó un antes y un después dentro del diseño de vestuario en la filmografía del director ya que lo internacionalizó en el mundo de la moda, a través de la colaboración de este con dos firmas de alta costura tan importantes como Chanel y Armani.

Para ello, se centrará el trabajo en analizar específicamente la secuencia inicial del film, un momento clave en donde el color, las texturas y el diseño del vestuario de las protagonistas desempeñan un papel importante, operando como un elemento narrativo más dentro de la trama. Es en este instante donde se comunica al espectador, de manera subliminal, que la elección no es algo casual y carente de sentido, sino que se corresponde con algo predeterminado que muestra a partir de aquí a dos mujeres distintas, con dos maneras de transitar por el mundo, viviendo a partir de dos personalidades dispares y manejando diferentes rangos de poder.

Desde esta perspectiva, el vestuario supone una herramienta fundamental para dotar de carácter a la interpretación y dar una esencia especial a la apariencia física de las intérpretes. A través de un análisis visual, este trabajo examina la secuencia del aeropuerto, atendiendo al

lenguaje audiovisual y comparando el vestuario y los complementos de las dos protagonistas, Becky y Rebeca, así como su relación con la interpretación y la construcción del personaje.

Palabras clave: vestuario, moda, diseño, Almodóvar.

COSTUME AS A NARRATIVE AND PSYCHOLOGICAL TOOL IN PEDRO ALMODÓVAR'S HIGH HEELS: AN ANALYSIS OF THE PROTAGONISTS

Abstract

Dressing not only involves covering the body, but also constitutes a form of expression and, above all, a way of seeing the world. From a fictional, narrative, and psychological perspective, clothing is part of the film's discourse and, therefore, a key tool for telling the story. In this sense, the costume designer is a fundamental figure in cinematic narrative.

This study observes and analyzes the use of fashion in Almodóvar's universe, focusing specifically on the 1991 film *High Heels*. A film that marked a turning point in the director's filmography for costume design, as it internationalized his work in the world of fashion through his collaboration with two important haute couture firms: Chanel and Armani.

To this end, the work will focus on specifically analyzing the film's opening sequence, a key moment in which the color, textures, and costume design of the protagonists play an important role, operating as another narrative element within the plot. It is at this moment that the viewer is subliminally informed that the choice is not a coincidence or meaningless one, but rather corresponds to something predetermined, revealing from this point onward two distinct women, with two different ways of navigating the world, living from two disparate personalities and managing different levels of power.

From this perspective, costumes are a fundamental tool for imbuing the performance with character and a special essence to the performers' physical appearance. Through a visual analysis, this work examines the airport sequence, focusing on the audiovisual language and comparing the costumes and accessories of the two protagonists, Becky and Rebeca, as well as their relationship to the performance and construction of the characters.

Keywords: Clothing, Fashion, Design, Almodóvar.

1. INTRODUCCIÓN

Existe una extendida creencia popular que afirma que por la apariencia y el atuendo se conoce al personaje. Esta expresión, aparentemente simple, esconde una profunda verdad sobre la importancia del vestuario, no solo entendido como la indumentaria de un individuo, sino también, como señala Taratuto, como «una intervención en la significación del relato del mundo ficcional» (276).

Por lo que elegir cómo vestirse y qué ropa utilizar implica una doble función: por un lado, es una forma de expresión, una forma de decir al mundo quiénes somos; por otra, nos oculta y nos protege del exterior:

Pues no es solo para abrigarnos, para ornamentarnos o para marcar nuestra pertenencia a un determinado sector de la sociedad que nos vestimos. Nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen. (Gutman 180)

Dentro del campo artístico, la ropa que visten los personajes resulta un elemento fundamental en cualquier historia y, como bien dice Calderón, también «realiza una doble función: contribuye a conformar el universo estético y expresa el perfil tridimensional del personaje» (Calderón 58). El diseñador de vestuario en una producción cinematográfica se posiciona como una pieza clave dentro de la narrativa audiovisual. A través del vestuario, el espectador recibe información crucial sobre los personajes: edad, estatus social, personalidad, etc. Además, funciona como un elemento narrativo y simbólico de primer orden. Según establece Nadoolman, «costumes are one of many tools the director has to tell the story. Costumes communicate the details of a character's personality to the audience, and help actors transform into new and believable people on screen»¹.

Esta premisa se ve apoyada por estudios como *El arte cinematográfico*, de David Bordwell y Kristin Thompson, o *Cómo crear personajes inolvidables*, de Linda Seger, que analizan el personaje como elemento narrativo y defienden que todos los elementos de la puesta en escena, incluido el vestuario, deben funcionar de manera coordinada para apoyar la historia y la caracterización: «el maquillaje y el vestuario son importantes tanto para caracterizar al sujeto como para motivar la acción del argumento» (Pérez Rufi 546). También hacen referencia a la importancia visual que tiene la ropa del personaje a la hora de componer el plano. De acuerdo con Dyer, «la ropa y algunos aspectos de la imagen como el peinado y los accesorios están codificados culturalmente. Sin embargo, junto a unos rasgos tipificados aportados por el vestuario se encuentran también otros indicativos de la personalidad» (144).

El departamento de diseño de vestuario debe trabajar en íntimo contacto con otras áreas de la producción, como el departamento de arte o el de fotografía.

¹ El vestuario es una de las muchas herramientas que tiene el director para contar la historia. Comunica los detalles de la personalidad de un personaje al público y ayuda a los actores a transformarse en personas nuevas y creíbles en la pantalla.

Whether a film is set in the present, the past, in a distant location or in an imaginary time and place, costume designers collaborate with the director, the cinematographer and the production designer to tell the story. Costume designers collaborate with actors to bring the characters in the screenplay to life². (Nadoolman 1)

El color, las texturas o el patronaje deben encajar perfectamente para configurar el plano estéticamente, sin olvidar el carácter semántico del vestuario, que debe integrarse en el mensaje que el director quiere transmitir. Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo* ya subrayaba la importancia del vestuario como herramienta para construir la apariencia física del personaje, es decir, la indumentaria como vía para encontrar su esencia. El vestuario condiciona cómo se ve o cómo lo ven los demás, pero también determina su forma de andar, moverse y presentarse al mundo.

El desarrollo tecnológico del cine en los últimos años ha llevado a los directores a elevar las exigencias en cuanto a calidad de los diseños y tejidos: «In addition, in recent years, the film market is highly competitive, and in order to attract more audience attention, costume design is gradually approaching the direction of “spectacle”, with more and more exaggerated and peculiar shapes and color schemes» (Yin 59)³. Estas exigencias han favorecido que el mundo de la alta costura desembarque en el cine y muchos diseñadores han cedido sus colecciones a producciones cinematográficas o han creado diseños exclusivos para películas. Es el caso de Pedro Almodóvar, de quien se conoce su gusto y gran conocimiento de la moda. La diseñadora Tatiana Hernández, que ha colaborado con él, afirma: «conoce muy bien el mundo de la moda [...]. Le gusta fijarse en los detalles, le gusta tocar las prendas que le presentas en la prueba de vestuario, ver cómo queda... Disfruta analizando las costuras» (Amaro 80).

2. CONTEXTUALIZACIÓN

El doble papel de productor y director que Pedro Almodóvar ejerce en sus filmes le permite controlar todos los aspectos de la producción: «Almodóvar escribe sus guiones, dirige, elige el vestuario y sus diseñadores, e incluso diseña él mismo, pinta, compone las letras de sus canciones y controla todo absolutamente hasta el estreno de sus películas, resultado por ello un neorrenacentista» (Holguín 167).

Grandes diseñadores han vestido a los personajes almodovarianos. Diseños de Guillermo Montesinos aparecen en películas como *Entre tinieblas* (1983), *Matador* (1986) o *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1981), donde la propia Carmen Maura compró, personalmente,

² Ya sea que una película se desarrolle en el presente, el pasado, en un lugar lejano o en un tiempo y lugar imaginarios, los diseñadores de vestuario colaboran con el director, el director de fotografía y el diseñador de producción para contar la historia. Los diseñadores de vestuario colaboran con los actores para dar vida a los personajes del guion.

³ Además, en los últimos años, el mercado cinematográfico es muy competitivo y, para atraer más atención del público, el diseño de vestuario se acerca gradualmente a la dirección del «espectáculo», con formas y esquemas de color cada vez más exagerados y peculiares.

el vestido que luce su personaje en el filme. Sybilla diseña algunos trajes para *Tacones lejanos* y *Julieta* (2016). Antonio Alvarado colabora con Pedro en *Tráiler para amantes de lo prohibido* (1985), *La ley del deseo* (1988), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989), *Matador* (1986), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *La mala educación* (2004). Anthony Vaccarello, director creativo de Saint Laurent, trabaja con el director manchego en *Extraña forma de vida* (2023). David Delfín es el autor del vestuario que lucen los azafatos y pilotos de la ficticia aerolínea Península en *Los amantes pasajeros* (2013). Versace viste a Kika, mientras que Jean Paul Gaultier es responsable de los looks de Andrea Caracortada (*Kika*) y de los bodys que luce Elena Anaya en *La piel que habito* (2011). Sin olvidar la mezcla de jerséis de Loewe con otros de Studio Nicholson en *La habitación de al lado* (2024)⁴.

En el universo de Almodóvar, el vestuario juega un papel narrativo y simbólico primordial: «Para Almodóvar, la ropa debe estar en función de la psicología y de las circunstancias vitales de sus personajes. La moda proveniente de grandes diseñadores aparece en sus películas sólo si tiene una funcionalidad específica» (Sánchez-Alarcón 337).

El vestuario, mediante su construcción estética, reviste el cuerpo del actor con una nueva apariencia para crear y construir al personaje descrito en el guion. Actúa como la metáfora visual del personaje, describiendo sus características físicas, psicológicas y sociales, como también su contexto espaciotemporal y el ambiente dramático en el que se sitúa durante el desarrollo de la historia. De esta manera, nos entrega información acerca de quién es el personaje, de qué forma se relaciona con el resto y de qué lugar proviene. Además del tiempo o momento histórico en el que se encuentra y cuáles son las situaciones anímicas a las que se enfrenta, extrapolando cómo éstas repercuten en su estado interior. Esta descripción que el vestuario entrega acerca del personaje, se complementa con el entorno y la atmósfera que lo rodean. (Calderón 61)

Memorables son escenas como la de *Matador*, donde el propio Pedro Almodóvar interpreta a Francis Montesinos dirigiendo un pase de modelos, o las secuencias protagonizadas por Victoria Abril, vestida por Jean Paul Gaultier en *Kika*. A través de su vestuario, Almodóvar ha elaborado un estilo propio y reconocible en todo el mundo.

Lo logra a golpe de colores primarios y estampados. De flores y topos. Pero también de estilismos hipersexualizados y extravagancia. Así, de los monos *bodycon* de Jean Paul Gaultier que luce Elena Anaya en *La piel que habito* —cuyo homenaje inaugura el reportaje de Milena Smit en Vogue Febrero de la mano de Balenciaga—; al inolvidable hábito de Sor Rata en *Entre tinieblas*; pasando por los siempre presentes estampados florales de *Dolor y gloria* o *Los amantes pasajeros*. (Philips)

La prestigiosa estilista Alba Melendo define la estética del director manchego de forma rotunda: «Es como un olor de la infancia que cala hondo. La combinación de estampados, su

⁴ El papel de diseñador de vestuario difiere del diseñador de moda, en ocasiones estas dos figuras pueden colaborar con excelentes resultados, como ocurre en el cine de Pedro Almodóvar.

transgresor, pero tradicional uso del rojo y la carga de personalidad han hecho de su estilo un símbolo del cine de este siglo» (Philips).

Una de las características fundamentales del cine de Pedro Almodóvar es la mezcla de elementos propios del pop, el arte, la plasticidad de las imágenes y el mundo femenino. Todo ello se une en una expresión artística y absolutamente estetizada como es el mundo de la alta costura. Tampoco es desdeñable el papel que juega la moda dentro del paradigma de la posmodernidad, donde se configura, además, en una de sus manifestaciones discursivas más novedosas e influyentes. Almodóvar, como ya hicieron otros directores como Fellini, también utiliza el vestuario de sus películas con un tono carnavalesco, dotando a la ropa de gran expresividad. Ejemplos de este aspecto los encontramos en el vestuario de Julieta Serrano en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o en la ya mencionada Victoria Abril en *Kika*: «En definitiva, la presencia de la moda como referente resulta un elemento definitorio de la modernidad que caracteriza la obra del cineasta manchego» (Sánchez-Alarcón 338).

La colaboración entre las grandes firmas y la productora de los hermanos Almodóvar, El Deseo, ha sido habitual en los últimos años, vistiendo a todo tipo de personajes de sus películas, incluso a aquellos a los que, de alguna manera, parece imposible utilizar ese tipo de prendas por el coste elevado que tienen. Una clara ilustración de ello se evidencia en la chaqueta de cuadros de Marc Jacobs que luce Raimunda mientras cantaba en la terraza del restaurante en el que trabajaba en *Volver*, o los vestidos de Versace de *Kika*.

En *Kika* (1993), Pedro Almodóvar encargó al diseñador italiano (Versace) el vestuario del personaje de Verónica Forqué. «Creo que una chica optimista debería estar dotada de unas buenas tetas y de un buen culo y no tener miedo de enseñarlos», explicaba Pedro Almodóvar. «La ropa de Versace era perfecta en ese sentido». («Vestuario Gianni Versace»)

Todos estos ejemplos sirven como preludio al objetivo de este artículo: estudiar cómo Pedro Almodóvar muestra la personalidad de las protagonistas de sus películas a través de su vestuario. Para adentrarnos en este mundo, nos centramos en la película *Tacones Lejanos*, concretamente, en la presentación que el cineasta hace de las protagonistas del filme: la glamourosa madre Becky del Páramo (interpretado por la actriz Marisa Paredes) y su hija Rebeca (por Victoria Abril).

Para entender mejor la narrativa de la película es importante contextualizar la película en el momento histórico de España y en la trayectoria de su director. Es 1991 y España se prepara para acoger los Juegos Olímpicos de 1992 y la Exposición Universal de Sevilla. Todo el mundo tiene los ojos puestos en el país y el gobierno hace de la moda uno de los buques insignia de la llamada Marca España:

Así surgió durante aquellos años el fenómeno *Moda de España*, auspiciado por las autoridades políticas, para quienes esta actividad estaba cargada de un enorme potencial en la proyección exterior del país. La moda llegó en aquella década prodigiosa a todos los rincones y se convirtió en poderosas empresas y en centro de debates que, incluso, alcanzaron las más altas instancias

educativas: entre sus más señeros representantes, Adolfo Domínguez llegó a dirigir cursos de verano en la exigente Universidad Internacional Menéndez Pelayo. De esta manera, invitando al consumo de la imagen, ídolo por antonomasia de la posmodernidad, la moda rendía culto al imperio de lo efímero. (Martín de la Guardia 162)

La década de los 90 no puede empezar mejor para Almodóvar. El director inicia el año 1990 inmerso en la promoción de *¡Átame!* por Estados Unidos. Según diversas fuentes, allí le trataron con gran respeto, comparable al recibido por directores consagrados de Hollywood (Madrid). Meses más tarde, aprovechando que la gira *Blond Ambition World Tour* de Madonna llega a España, Pedro Almodóvar le preparó la mítica fiesta flamenca del Palace, donde la cantante quería conocer a Antonio Banderas. Este acontecimiento le convierte en uno de los protagonistas involuntarios de la película *En la cama con Madonna* (1991), lo que hace que la figura de Pedro Almodóvar sea reconocida en medio mundo.

Momentos interesantes tanto en lo personal como en lo profesional en la vida del director, ya que en ese instante está inmerso en la preparación de su nueva película, *Tacones lejanos*, una producción de El Deseo y Ciby 2000, productora propiedad del francés François Bouygués. En esa circunstancia un nuevo acontecimiento afianza aún más su carrera: el 7 de noviembre de 1990, Pedro recibe el Premio Nacional de Cinematografía. El fin del rodaje coincide con la publicación del número 446 de la prestigiosa revista de cine francesa *Cahiers du Cinéma*, que dedica su portada a un sonriente Pedro Almodóvar. En su interior, la revista se rinde ante su talento: «Primero le calificamos de cineasta posmoderno y de autor que sigue la moda. Luego filme a filme, nos hemos rendido a la evidencia: este travieso latino tenía otros muchos méritos» (Martí).

Pedro Almodóvar se convierte en un referente a nivel mundial y sus películas en un escaparate donde cualquier diseñador querría ver sus productos, o en palabras de Sánchez-Alarcón: «Su fama mundial ha contribuido para convertir sus obras en la pasarela ideal que cualquier diseñador desearía utilizar para dar a conocer sus creaciones» (337). Consolidado como un director de fama internacional y con el reconocimiento de la industria del cine, ambienta su novena película en una sociedad más elitista. Lejos quedaron aquellas declaraciones donde argumentaba: «Comprendo que a nuestro país le interesen más los problemas de la *jet*, pero personalmente yo me siento más interesado por personajes menos favorecidos socialmente» (Duncan & Peiró 154). Pasó de los asaltos a los armarios de sus hermanas en el pueblo para conseguir el vestuario de sus filmes, a vestir a sus «Chicas Almodóvar» con Chanel y Armani. Los trajes, los decorados y el mismo ritmo de la película dan cuenta de un mundo mucho más cercano al de la burguesía que al de las clases medias en las cuales, hasta entonces, se había fijado el director.

3. TACONES LEJANOS Y LA MODA

Tacones lejanos se estrena el 22 de octubre de 1991 en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña. Imitando a los grandes estrenos de Hollywood, el director y los actores «acuden

sentados en gigantescos zapatos de tacón que desfilan por la noche madrileña. En ese momento Almodóvar es el rey» (Sotinel 53). «Dos tacones de 4,20 metros cada uno —el máximo de altura permitido por ley— aparecieron anoche por la gran vía de Madrid, iluminados con potentes focos, se fueron acercando, tirados por camiones, al Palacio de la Música» (García 98).

Esta película supone un antes y un después en la relación de Pedro Almodóvar con la moda. Si hasta entonces los diseñadores españoles habían colaborado con el director, con esta cinta Pedro da el salto a la moda internacional. Francis Montesinos recuerda: «A mí me hizo un regalazo con “Matador”, me inmortalizó en ella, pero en cuanto aprendió de nosotros puso punto y aparte y se fue a trabajar con grandes marcas de la moda que no voy a nombrar» (Diez).

Chanel y Armani decidieron colaborar con Pedro, diseñando el vestuario de las dos protagonistas, lo que le abrió las puertas de las grandes firmas de moda de la época. *Kika* fue la primera película de Almodóvar que contó con diseños de alta costura realizados específicamente para él. El vestuario de Andrea Caracortada (Victoria Abril) fue diseñado exprofeso por Jean Paul Gaultier, que colaboraría años después en *La mala educación* y *La piel que habito*.

En el caso de *Tacones lejanos*, hubo un reconocimiento al diseñador de vestuario de la película, José María Cossío, otorgándole una nominación a los premios Goya. Cossío, habitual de la noche madrileña en los años 80, conoció al cineasta en la etapa de sus primeras películas: «Conocí a Pedro Almodóvar en la sala Rock-Ola, entonces no me atreví a decirle nada, pero un amigo común le habló de mí» (EFE). Su primera participación con Almodóvar fue en *Entre tinieblas* como asistente de dirección. Fue en 1986 cuando, gracias a sus estudios de moda en París, Pedro lo consideró como la opción perfecta para que realizara el diseño del vestuario de *La ley del deseo*. A partir de ese momento, se entabla una relación que se traduce en la participación de José María en 13 de las 23 películas del director manchego, y aunque no consigue ganar ningún Goya, obtiene 5 nominaciones y además logra el premio de Honor Yvonne Blake.

En *Tacones Lejanos*, las dos grandes firmas de moda de alta costura se pusieron al servicio de la producción. La casa Chanel es una de las marcas de moda con más proyección internacional del mercado, y sus prendas son un referente del lujo del sector. Coco Chanel revolucionó la moda femenina con sus trajes en los años 20; sus diseños combinaban elegancia y comodidad. Más tarde, Karl Lagerfeld le dio continuidad y un nuevo impulso a la marca, «Durante sus más de 30 años como director creativo, alimentó el mito con una sutil y acertada combinación de pasado y presente» (Chanel). La marca Chanel conserva los mismos valores y principios que asentó su fundadora: «quería vestir a la mujer como ella misma se veía a sí misma: libre, activa y sin ataduras» (Moreno).

Por su parte, Armani no se queda atrás en cuanto a lujo y exclusividad. Es frecuente su colaboración con el mundo del cine, como se ha podido ver en el diseño del vestuario de

películas como *American Gigoló* (1980), *Los intocables de Eliot Ness* (1987) o *Malditos bastardos* (2009). Generalmente, los trajes de la firma se caracterizan por su corte impecable y su atención al detalle, lo que resalta la figura de quien lo lleva.

En la ropa de mujer, Armani ha creado una línea de ropa que combina la elegancia y la simplicidad, con prendas que realzan la figura femenina sin ser demasiado llamativas o extravagantes. Sus diseños suelen ser ajustados en la cintura y sueltos en las caderas, creando una línea suave y elegante que realza la figura sin ser demasiado ajustada o restrictiva. (Puente 18)

Sus colecciones de moda mujer inciden en una estética más bien andrógina, «no resaltan las formas y más bien buscan una estilización realzando la verticalidad. No abusa del colorido, si bien incluye ocasionales aplicaciones de pedrería e hilos metálicos» («Vestuario Gianni Versace»).

4. ANÁLISIS DE LA SECUENCIA DEL AEROPUERTO

Como ya se comentó anteriormente, se centrará la atención en el vestuario de la primera secuencia de *Tacones lejanos*. Se obviará el *flashback* insertado en el montaje para profundizar en el encuentro de las dos mujeres en el aeropuerto. Para ello, se realiza un análisis visual de la escena atendiendo al lenguaje audiovisual y cómo se imbrica con la puesta en escena y el mensaje que quiere transmitir el director. También se concluye con un estudio comparativo del vestuario de Becky y Rebeca, relacionándolo con la interpretación y la construcción del personaje

El filme describe la relación entre una madre, Becky del Páramo, y su hija, Rebeca. La primera es una mujer exitosa, independiente y, sobre todo, ausente; la segunda, una hija que reclama atención maternal desde niña. Ya adulta, Rebeca intenta inútilmente reconstruir una relación que nunca existió. En la primera secuencia de la película se produce el reencuentro, después de varios años, en el aeropuerto de Madrid. La puesta en escena y, sobre todo, el vestuario, dan cuenta de esta relación fallida y de la personalidad de cada uno de los personajes, «La fotografía de la película e incluso el propio guion parecen estar al servicio de un vestuario que, en palabras del director, refleja la personalidad de ambos personajes» («Vestuario Gianni Versace»).

García Guardia *et al.* describen así a las protagonistas:

Rebeca, aunque es la asesina, despierta simpatía. Su infancia está marcada por la ausencia de la madre y del padre, en contrapartida, elige un marido/padre que ejerce el rol clásico autoritario. En este contexto se desarrolla una rivalidad dramática entre madre e hija, al más puro estilo freudiano, las cuales lucharán por el amor del hombre. (14)

En cuanto a la madre, la definen como: «Becky (Marisa Paredes), madre de Rebeca, es una mujer sofisticada, moderna, independiente, egoísta, artista y cantante en sus principios pop, creadora de tendencias» (García Guardia *et al.* 13).

Tras los créditos, el primer plano que muestra la película se corresponde con una panorámica que empieza con un cielo repleto de nubes; la cámara baja hasta mostrarnos a Rebeca en plano medio. Su pecho se ve agitado. Una panorámica descendente que parece hablar de la mediocridad del personaje; la mirada recorre desde el cielo hasta ella. En el plano se mezclan el reflejo de Rebeca en el cristal con el rojo de las sillas del aeropuerto y los tonos carmesí de la pista de aterrizaje y los aviones. Parece que el personaje forma parte del paisaje; los reflejos de los cristales, su imagen, los aviones, los asientos... todo se mezcla. La figura de Rebeca surge de entre las ramas del ciprés como si fuera un monstruo acechando (Fig. 1). El plano sugiere un personaje que oculta cosas, pero a la vez es transparente (especialmente para su madre).



Fig. 1. Rebeca espera a su madre en el aeropuerto



Fig. 2. Rebeca pasea por la terminal

Continúa con un plano picado muy corto. En él destaca el logotipo de la casa Chanel en la patilla de las gafas rojas y el gran collar de perlas que luce en el cuello. Es llamativo que en las orejas no luzca ningún tipo de pendientes. A continuación, y por corte, se pasa a un plano en el que se ve a Rebeca pasar tras una maqueta del aeropuerto madrileño. La diferencia de tamaño con los aviones y con el propio edificio, junto con esas gafas rojas de cristales oscuros, la convierten en un personaje extraño y monstruoso (Fig. 2). Un nuevo plano permite apreciar la textura del *tweed*, y en un plano medio muy contrapicado se pueden observar las letras del letrero de información que caen como una cascada sobre Rebeca. Por último, se presenta un plano general que deja ver al completo el vestido de Rebeca: un traje chaqueta de Chanel blanco con botonadura dorada y un broche con una gran perla blanca. La línea del vestido es la clásica de esta mítica casa de modas. El propio Almodóvar explica la selección:

Victoria es una locutora de tv, que se encarga de presentar los telediarios y escogimos a Chanel porque yo creo que para una profesional que desde que se levanta tiene que estar ya elegante y mona, lo mejor era Chanel porque tiene algo de uniforme ir con traje de chaqueta.

El traje está compuesto por una chaqueta estructurada y una falda recta por encima de la rodilla. Las pequeñas hombreras de la chaqueta le dan una apariencia de mujer fuerte y segura, y la falda resalta su feminidad. El conjunto insiste en la idea de mujer independiente y sofisticada, pero también muy vulnerable. Este diseño está confeccionado con el tejido estrella e icónico de la Casa Chanel, el *tweed*, tejido sinónimo de lujo. La chaqueta, entallada en la cintura, está

ribeteada con pasamanería en blanco del mismo tono que el vestido. Los bolsillos y el corte del traje denotan el empoderamiento y la redefinición de la feminidad del estilo Coco Chanel (Fig. 3).

El *outfit* se completa con un lujoso collar de perlas, un bolso (una versión del laureado bolso 2.55) y unas gafas de sol, ambas de Chanel y de un rojo intenso. El toque «español» lo ponen los lunares blancos que aparecen en las patillas de las gafas de sol:

La exquisitez del traje Chanel blanco que lleva Victoria Abril en el aeropuerto, que combina con el bolso icónico de la firma francesa en color rojo. De esta misma *maison* lucirá otros trajes en rosa y rojo. Al ser una película llena de dramatismo, los colores cálidos almodovarianos no pararán de tener protagonismo. (Amaro 79)



Fig. 3. Rebeca luce el clásico modelo Chanel

El plano se compone, una vez más, con los blancos del vestido y el paso de peatones, y los rojos de los asientos y de los complementos de la protagonista. El traje que Victoria Abril viste imprime a su personaje mayor madurez de la que en realidad tiene. Si se entiende el vestido, en el sentido del que habla Dello Russo (en Amaro 74), como una máscara, Rebeca es una niña frágil escondida tras la máscara de Chanel, pretendiendo aparentar lo que no es. Rebeca, al sentarse, tira de su falda, quizás demasiado corta, quedando en evidencia su incomodidad con el vestido. Algo sugiere que el personaje no encaja con esa imagen de inocencia que pretende transmitir. Justo en este momento, y a través del *flashback*, ya se confirma la sospecha y el espectador descubre que mató a su padrastro, cambiando las anfetaminas por los somníferos.

La constante aparición de los logotipos de la marca sugiere cierta opulencia, algo con lo que el personaje se encuentra en completa sintonía. Sin embargo, todos los planos transmiten una sensación de inmensa soledad, porque, realmente, Rebeca se ha vestido así para su madre, buscando impresionarla. La elegancia y el corte clásico del traje de Chanel quedan complementados y modificados con las gafas de sol y los pendientes de asta de toro, que le dan un aire inconformista y moderno.

En este momento se inserta un *flashback* donde se muestra a Becky, Rebeca y su padrastro en un viaje que hicieron a Isla Margarita. La madre le compra unos pendientes a una Rebeca niña en un puesto callejero. También se muestra la tensa relación de la niña con la pareja de su madre. Tras la retrospección, se pasa a un primer plano de Rebeca; aquí ella está oscurecida y poco a poco se ilumina su cara. Se puede leer en su rostro todos los sentimientos que le provoca ver a su madre; se aprecia la dualidad entre rencor y amor. De nuevo por corte se pasa al siguiente plano. Es un plano detalle del bolso de Rebeca. El logo de Chanel impreso en la solapa ocupa casi todo el plano. Muy pocas veces se había visto tan en detalle una marca comercial en la pantalla. Rebeca saca del bolso los pendientes.

Insertado en la secuencia del aeropuerto se ve otro fragmento del pasado donde una Rebeca niña le pregunta a su madre:

REBECA NIÑA: ¿Te gusto?

BECKY: Estás guapísima

REBECA NIÑA: ¿De verdad?

Este simple diálogo aclara la relación que tienen entre ellas. Rebeca está continuamente buscando su aprobación; por eso se viste de alta costura para ir a recogerla al aeropuerto, una acción cotidiana para la que cualquiera elegiría otro tipo de vestuario menos formal. Por otro lado, los pendientes también tienen un valor simbólico en el caso de ambas, ya que por parte de Rebeca subrayan la fijación infantil que tiene con su madre y que no ha podido superar. Mientras que en ese mismo *flashback* se vislumbra, a través del pendiente de asta de toro de Becky, la clara alusión a las infidelidades sufridas por parte de su marido.

El traje de Chanel define perfectamente al personaje: una mujer con un estatus social elevado, elegante y sofisticada, con un aire de misterio y de drama que se desarrollará más tarde dentro de la película. Es un claro ejemplo de cómo la moda de alta costura puede emplearse para crear un impacto visual y emocional en el espectador y también como un elemento narrativo de primer orden.

Cuando llega el momento de presentar a Becky del Páramo, Almodóvar utiliza una panorámica vertical desde los zapatos Manolo Blahnik hasta la pámela roja que lleva en la cabeza. El movimiento de la cámara describe con precisión el vestuario de la madre. El paneo acaba en un primer plano lo suficientemente abierto para que Rebeca entre también en él. En un principio, a Becky le cuesta reconocer a su hija; al final, y en el mismo plano, ambas se funden en un abrazo.

Si a Rebeca la presentaba con un paneo vertical descendente, a Becky la presenta también con otra panorámica vertical, pero esta vez ascendente. La cámara recorre su figura de abajo arriba, ensalzando su personalidad como si fuera una heroína. Becky porta un vestido de Armani. Es otro traje chaqueta, pero, en este caso, el rojo brillante de su tejido resulta mucho más llamativo que el de Rebeca. Su línea se revela elegante y minimalista, en sintonía con la propuesta tradicional de Armani. El corte del traje deja intuir la silueta de la mujer sin llegar a

ser ajustado. Es un diseño monocromo de líneas puras que, a pesar de apostar por los clásicos tres botones en la chaqueta, los dos cortes a ambos lados le dan un aspecto moderno y rompedor. Su forma estructurada permite ver una blusa blanca, probablemente de seda, con cuello a la caja que contrasta con el rojo. Este rojo saturado del traje de Armani, tan usado por Almodóvar, suele sugerir personajes apasionados y vitales, pero también muy atormentados:

El rojo resulta especialmente relevante en los momentos de dolor y pasión que viven sus protagonistas femeninas. En *Todo sobre mi madre*, Manuela (Cecilia Roth) está vestida de rojo cuando muere su hijo. Pepa suele ir igualmente vestida de rojo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, y rojos son también el teléfono del que espera una llamada de Iván y la flor que quema cuando está destruyendo o guardando los objetos que le recuerdan al hombre que la ha abandonado. Este personaje de Carmen Maura en *Mujeres...* suele repetir con frecuencia el gesto de pintarse los labios en un tono carmesí. (Sánchez-Alarcón 331)

Unos grandes pendientes rojos y dorados, unas exageradas gafas de sol y unos zapatos rojos de la marca Manolo Blahnik, todo al estilo sofisticado y elegante que acostumbra Armani, acaban por completar el *look*. El elemento, quizás, más llamativo es la gran pamelita roja que lleva la cantante, en donde se puede apreciar que la desmesurada ala le concede un gran volumen alrededor de la figura. Esto se traduce en la expansión espacial del personaje dentro del plano, lo que denota su carácter fuerte, activo y predominante frente a Rebeca, con una apariencia mucho más frágil. El vestido de Becky muestra el glamour de una gran estrella de la canción que necesita estar siempre impecable, especialmente en sus encuentros con la prensa; su demostración de lujo y sofisticación es el símbolo de su éxito.

Tras el abrazo, se inserta un plano de la asistente personal de Becky que mira a la pareja con recelo. Al volver al plano de madre e hija se ha producido un salto de eje. Este término normalmente se relaciona con un error de sintaxis dentro del lenguaje audiovisual cuando se hace desde el desconocimiento; sin embargo, realizado de manera sutil, como es el caso, puede aportar información y formar parte del discurso narrativo del filme. Un claro ejemplo se encuentra en la película *La diligencia* (1939), de John Ford, donde «se emplean los saltos de eje fundamentalmente para mostrar las divergencias entre los personajes. Cuando hay afinidad entre ellos, el eje está bien. Cuando no la hay, se lo salta» (Villamor Villarino). Si se acepta esta teoría, podría entenderse que el director manchego realiza el salto de eje con la intención de evidenciar las discrepancias y divergencias que existen entre madre e hija.

Tras el abrazo, madre e hija se separan para observarse mejor. En un plano medio, las dos mujeres se enfrentan y se examinan (Fig. 4). A través de este plano narrativo se puede apreciar el rostro de los personajes y también gran parte del vestuario y las acciones que realizan. Cuando se ejecuta un plano medio de conjunto, es decir, cuando entran más de una figura dentro del plano, normalmente se quiere mostrar la relación entre los protagonistas; en este caso, madre e hija se miran después de haber estado 15 años sin verse. En este momento, Becky intenta romper el hielo con un piropo hacia su hija:

BECKY: Estás reguapa con ese Chanel. Hasta te hace cintura.

REBECA: Qué va. Tú sí que estás maravillosa.



Fig. 4. Las dos mujeres se examinan mutuamente

En este corto diálogo se puede apreciar que los objetivos de ambas a la hora de elegir el vestuario, son distintos. Mientras Becky viste un espectacular conjunto nada cómodo para realizar un largo viaje Ciudad de México–Madrid, pensando por supuesto en la prensa que le estará esperando, Rebeca se ha vestido única y exclusivamente para su madre. La gran diva espera un revuelo que, por otra parte, su hija se ha encargado de evitar, este hecho provoca algo de malestar en su madre. Becky comenta: «no todos los días me pongo un sombrerito como este. Esperaba un poco más de expectación» (Fig. 5). Es ahora cuando se produce el primer reproche de Rebeca hacia su madre. Esta le espeta: «Yo te esperaba con mucha expectación».



Fig. 5. Becky luce una espectacular pamela roja

Toda la secuencia está rodada probablemente con un teleobjetivo, lo que disminuye la profundidad de campo. Esto aísla las figuras de ambas, dándoles un aire irreal. Se ven a dos mujeres vestidas de alta costura y rodeadas de maletas y viajeros, que se mueven y deambulan por detrás de ellas desenfocados; es como si no pertenecieran a ese mundo, es un lugar incómodo que les es ajeno.

5. CONCLUSIÓN

El análisis del vestuario en *Tacones lejanos* (1991) de Pedro Almodóvar demuestra de manera paradigmática que la indumentaria constituye un pilar fundamental del discurso fílmico, operando como un código narrativo y psicológico de primer orden. En la secuencia del aeropuerto, el traje Chanel blanco de Rebeca y el Armani rojo de Becky son mucho más que meros adornos estéticos, son la herramienta clave a través de la cual se articula visualmente la compleja relación madre-hija. La elección de la primera refleja una búsqueda de identidad a través de una imitación sofisticada pero incómoda, mientras que el atuendo de la segunda proyecta una personalidad dominante y espectacular que eclipsa a su hija. Ambas indumentarias, en su diálogo de opuestos, ejemplifican lo que se conoce como *power suit*: término que Salva Jovells define como:

Un *power suit* no es un traje cualquiera; ¡es una declaración! Simboliza la fuerza interior, la confianza y la determinación: una combinación de elegancia, sofisticación y fiereza. Un traje de poder no se limita a un estilo o color concretos, pero debe quedarte impecable y hacerte sentir que estás listo para conquistar el mundo.

Es decir, una declaración de fuerza interior y determinación que, en este caso, delata la pugna sorda y la distancia emocional entre ambas.

A partir de este ejemplo, puede establecerse el vestuario cinematográfico como un sistema semiótico integrado en la puesta en escena que, mediante elecciones deliberadas de forma, color, textura y estilo, construye la identidad del personaje, transmite su conflicto interno, establece relaciones de poder o afinidad y aporta capas de significado simbólico a la narrativa. Trasciende así su función diegética para convertirse en un agente narrativo activo, esencial en la caracterización psicológica y en la economía dramática del relato fílmico.

La obra de Almodóvar, y *Tacones lejanos* en particular, consagran el vestuario como un lenguaje autónomo y elocuente que, en diálogo con la fotografía y la dirección de actores, es capaz de narrar lo que las palabras callan.

REFERENCIAS

Amaro Martos, Ismael. «La fábrica Almodóvar: vestuario al servicio del cine». *Actas del III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués*:

- hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, coordinado por María Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos, Universidad de Salamanca, 2015, pp. 74-85.
- Almodóvar, Pedro. «Mi vida en looks». *Vogue Spain*, 2024, www.vogue.es/video/watch/mi-vida-en-looks-pedro-almodovar-analiza-los-looks-mas-importantes-de-todas-sus-peliculas. Acceso 22 febrero 2025.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Grupo Planeta, 1995.
- Calderón, M^a del Pilar. «El diseño de vestuario en cine: superficie textil y paleta cromática del diseño de vestuario en relación a la fotografía cinematográfica». Trabajo de investigación, Universidad de Chile, 2009, <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101481>. Acceso 6 marzo 2025.
- «Chanel: todo sobre la firma que es un icono de elegancia y liberación femenina en la moda». *Vogue Spain*, 15 marzo 2020, www.vogue.es/articulos/chanel-icono-elegancia-historia-moda. Acceso 4 marzo 2025.
- Correa Ulloa, Juan David. *Pedro Almodóvar. Alguien del montón*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2005.
- Díez, José Luis. «Todo el cine de Almodóvar en clave de moda». *GQ*, 2013, www.revistagq.com/moda/tendencias/articulos/el-cine-de-almodovar-en-clave-de-moda/17861. Acceso 1 marzo 2025.
- Dyer, Richard. *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Duncan, Paul y Bárbara Peiró. *Los Archivos de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Taschen, 2011.
- EFE. «José María de Cossío recibirá el premio de Honor Yvonne Blake, por su dedicación al vestuario de cine». *20 minutos*, 9 octubre 2024, www.20minutos.es/noticia/5642057/0/jose-maria-cossio-recibira-premio-honor-yvonne-blake-por-su-dedicacion-vestuario-cine/. Acceso 6 marzo 2025.
- García Guardia, María Luisa, *et al.* «Tacones lejanos, madre sólo hay una: Análisis de los personajes». *Prisma Social*, n.º 3, 2009, pp. 1-17.
- García, Ladis. *Almodóvar. La película de su vida*. Wrocław: Létrame Editorial, 2019.
- Gutman, Laura. «Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.º 39, 2012, pp. 179-194, www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-35232012000100013&script=sci_arttext. Acceso 8 marzo 2025.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Jovells, Salva. «El traje de poder para mujeres: eleva tu estilo y confianza». *Sumissura*, 14 junio 2024, www.sumissura.com/es/blog/el-traje-de-poder-para-mujeres. Acceso 4 marzo 2025.
- Madrid, José. «La noche en la que Madonna trató a Almodóvar y a Banderas como «pardillos»». *Vanitatis*, 12 abril 2020, www.vanitatis.elconfidencial.com/famosos/2020-

- 04-12/madonna-cena-documental-pedro-almodovar-antonio-banderas_2540027/. Acceso 22 febrero 2025.
- Martí, Octavi. «La revista “Cahiers du Cinéma” dedica su último número a Pedro Almodóvar». *El País*, 20 julio 1991, https://elpais.com/diario/1991/07/20/cultura/679960803_850215.html. Acceso 15 marzo 2025.
- Martín de la Guardia, Ricardo. «La movida madrileña en el contexto sociocultural de los años ochenta». *La movida madrileña, Sociedad del bienestar, vanguardias artísticas, terrorismo y contracultura*. Madrid: Dykinson: 159-173, 2011, pp. 159-73.
- Moreno, Vanesa. «Planificación estratégica: Coco Chanel, pionera como planner en alta costura». *La cultura del marketing*, 2014, <https://laculturadelmarketing.com/planificacion-estrategica-coco-chanel-pionera-como-planner-en-alta-costura/#gsc.tab=0>. Acceso 4 marzo 2025.
- Nadoolman Landis, Deborah. «Costume Design: Defining Character». Los Angeles: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, 2014, <https://www.oscars.org/sites/oscars/files/teachersguide-costumedesign-spa-2015.pdf>. Acceso 6 marzo 2025.
- Pelayo, Irene. «Performance drag y parodia en *Tacones Lejanos*. Una lectura queer». *ICONO14*, vol. 9, n.º 3, 2011, pp. 160-76, <https://lucris.lub.lu.se/ws/files/4065623/2225176.pdf>. Acceso 6 marzo 2025.
- Philips, Nuala. «Pedro Almodóvar y la moda: así ha evolucionado la estética del director a través de los años». *Vogue Spain*, febrero 2022, www.vogue.es/moda/articulos/pedro-almodovar-moda-vestuario-peliculas-estetica. Acceso 22 febrero 2025.
- Pontes, Rafael. «Cuando Madonna conoció a Antonio Banderas en la fiesta flamenca de Pedro Almodóvar». *Vanity Fair*, mayo 2020, www.revistavanityfair.es/sociedad/articulos/madonna-madrid-aniversario-antonio-banderas-pedro-almodovar/46055. Acceso 8 noviembre 2024.
- Puente Saiz, Andrea de la. «Estudio comparativo entre las marcas Dior y Armani. Los arquetipos de mujer en la narrativa de marca». Trabajo de Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2023, <https://burjcdigital.urjc.es/items/2b4f6bbd-f02b-4d3c-8806-ca6103ef47e8>. Acceso 4 marzo 2025.
- Pérez Rufi, José Patricio. «Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica». *Razón y palabra*, vol. 20, n.º 95, 2016, pp. 534-52, www.redalyc.org/pdf/1995/199550145034.pdf. Acceso 22 febrero 2025.
- Sánchez-Alarcón, María Inmaculada. «El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar». *Palabra Clave*, vol. 11, n.º 2, 2008, pp. 327-42, www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852008000200011&script=sci_arttext. Acceso 20 febrero 2025.

- Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables: Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Sotinel, Thomas. «Maestros del cine, Pedro Almodóvar». París: Cahiers du Cinéma, 2010.
- Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.
- Taratuto, Paula. «Diseño de Vestuario: creación de personajes». *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, vol. 19, n.º 33, 2018, pp. 151-90.
- Torre-Espinosa, Mario de la. «Intertextos parateatrales en el cine de Pedro Almodóvar». *Kamchatka*, n.º 13, 2019, pp. 509-33, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/57567>. Acceso 22 febrero 2025.
- «Vestuario Gianni Versace». *Blog Todoalmodóvar*, 12 octubre 2012, <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2012/10/vestuario-gianni-versace.html>. Acceso 8 marzo 2025.
- «Vestuario Giorgio Armani». *Blog Todoalmodóvar*, 7 mayo 2014, <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2014/05/vestuario-giorgio-armani.html>. Acceso 1 marzo 2025.
- Villamor Villarino, Javier. «La regla de los 180º y el salto de eje». *Blog Javier Villamor*, 21 febrero 2018, <https://javiervillamor.com/bitacora/la-regla-de-los-180o-y-el-salto-de-eje/>. Acceso 8 marzo 2025.
- Yin, Fenghui. «Analysis of the Role of Costume Design in Shaping the Characters of Film and Television». *Frontiers in Art Research*, vol. 5, n.º 6, 2023, pp. 58-63, <https://francispress.com/uploads/papers/eZPqF8qZcjEAQub5pqczY6LTYnpCdeWW22xcHqK.pdf>. Acceso 8 marzo 2025.



REMEMBERING THE SHOAH THROUGH MODERN AND CONTEMPORARY DANCE: HISTORICAL TRAUMA, TRANS-SUBJECTIVITY AND TRANS-TEXTUALITY IN *BRACHA*

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla
University of Southern California
<https://orcid.org/0000-0001-8863-8516>
juliangu@usc.edu

Fecha de recepción: 11/08/2025 / Fecha de aceptación: 05/11/2025

Abstract

This article proposes a methodological framework for engaging with dance and embodied practice through a horizontal, non-hierarchical relationship with critical theory. This approach centers on «thinking through/with» dance practice as the primary mode of theoretical articulation, moving beyond conventional methodologies that apply pre-established theory as a rigid analytical toolkit. To demonstrate this method, the case study is *Bracha*, a choreographic piece co-created by a Mexican dancer-choreographer and the author —the product of an «encounter-event» between scholar and artist. The analysis situates *Bracha* within the lineage of German Expressionist and American modern dance (particularly Martha Graham's influence) and its reception within the Mexican modern and contemporary context. Dedicated to Israeli-French artist, psychoanalyst, and philosopher Bracha L. Ettinger, the choreography takes her name as its title. The article explores how *Bracha* «works through» traumatic traces of the Shoah, establishing a complex trans-textual relationship with Liliana Cavani's *The Night Porter* (1974), Marlene Dietrich, and Hans Holbein's *The Body of the Dead Christ in the Tomb* (1520-1522). The presence of these artistic grafts illustrates a process of encryption, embedding traumatic traces of Nazi Germany and the Shoah within the choreographic structure. Realized through the dancer's embodied movement, the dance piece becomes a unique form containing these traces and fragments of memory from irreducible others, which may remain frozen or encrypted. This structure simultaneously establishes a «borderspace» —that offers the potential for the transformation of trauma. Ultimately, this article argues that the choreography functions as a performative homage to, rather than a neat application of, Ettinger's matrixial psychoanalysis. Specifically, *Bracha* evokes Ettinger's focus on the transmission of traumatic experiences at a trans-subjective and «matrixial» level, mobilized by artistic practice and aesthetic experience.

Keywords: Shoah, Modern and Contemporary Dance, Trauma, Bracha L. Ettinger, Trans-Subjectivity, Trans-Textuality.

RECORDANDO EL HOLOCAUSTO A TRAVÉS/CON LA DANZA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA: TRAUMA HISTÓRICO, TRANS-SUBJETIVIDAD Y TRANS-TEXTUALIDAD EN *BRACHA*

Resumen

Este artículo propone un marco metodológico para abordar la danza y la práctica encarnada a través de una relación horizontal y no jerárquica con la teoría crítica. Este enfoque se centra en «pensar a través/con» la práctica dancística como el modo principal de articulación teórica, trascendiendo las metodologías convencionales que aplican una teoría preestablecida como un rígido instrumento analítico. Para demostrar este método, el caso de estudio es *Bracha*, una pieza coreográfica cocreada por una bailarina-coreógrafa mexicana y el autor —el producto de un «encuentro-evento» entre artista y académico. El análisis sitúa a *Bracha* dentro del linaje de la danza expresionista alemana y moderna estadounidense (particularmente la influencia de Martha Graham) y su recepción en el contexto moderno y contemporáneo mexicano. Dedicada a la artista, psicoanalista y filósofa franco-israelí Bracha L. Ettinger, la coreografía toma su nombre como título. El artículo explora cómo *Bracha* «elabora» rastros traumáticos de la Shoah, estableciendo una compleja relación trans-textual con *El portero de noche* de Liliana Cavani (1974), Marlene Dietrich y *El cuerpo de Cristo en la tumba* de Hans Holbein (1520-1522). La presencia de estos injertos artísticos ilustra un proceso de encriptación, incrustando rastros traumáticos de la Alemania nazi y la Shoah dentro de la estructura coreográfica. Realizada a través del movimiento encarnado de la bailarina, la pieza de danza se convierte en una forma única que contiene estos rastros y fragmentos de memoria de otros irreductibles, que pueden permanecer congelados o encriptados. Esta estructura establece simultáneamente un «espacio-fronterizo» —que ofrece el potencial para la transformación del trauma. En última instancia, este artículo sostiene que la coreografía funciona como un homenaje performativo a —más que una aplicación pulcra de— el psicoanálisis matricial de Ettinger. Específicamente, *Bracha* evoca el enfoque de Ettinger en la transmisión de experiencias traumáticas a nivel trans-subjetivo y «matricial», movilizada por la práctica artística y la experiencia estética.

Palabras clave: Holocausto, danza moderna y contemporánea, trauma, Bracha L. Ettinger, trans-subjetividad, trans-textualidad.

1. INTRODUCTION: THE MATRIXIAL BORDERSPACE OF CO-CREATION

In March 2025, the University of Southern California (USC) in Los Angeles hosted a specialized one-day academic and artistic gathering. This transnational event brought together contemporary Spanish and Latin American academics and dance artists, constituting a crucial moment for transnational critical and creative exchange. Among the participants were Fernando López Rodríguez (Spain), Eugenia Cadús (Argentina), Raúl Tamez (Mexico), and Cinthia Renee Portes (Mexico). The convening interrogated the reciprocal relationship between critical theory and dance practice, positioning theoretical discourse not as a dominant, master discipline that merely interprets a secondary artistic text, but rather as an articulatory tool for creative processes. This methodological shift, foundational to the gathering's premise, highlighted the potential of «thinking through/with» dance practice, emphasizing how embodied practices function as theoretical texts themselves and serve as a significant primary source of conceptual inspiration. As this article demonstrates, the very context of my scholarly collaboration in the creation and subsequent academic presentation of Cinthia's performance already evoked Bracha L. Ettinger's matrixial borderspace of shared thinking and practice, effectively moving beyond national and disciplinary boundaries through a non-hierarchical process of co-creation and co-affection.

In effect, one of the participants in this event at USC was the Mexican dancer and choreographer Cinthia Renee Portes, a member of the contemporary dance company *El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento* in Mexico City, directed by Lidya Romero. Her choreography, entitled *Bracha*, was the result of an almost year-long, co-affective collaboration between Cinthia and me. The piece was conceived as an inquiry into the encryption and trans-subjective transmission of individual and collective traumas, specifically those associated with the Shoah, and how these traumatic experiences were mediated and manifested in/through Cinthia's own embodied self. This exploration transcended the mere illustration of historical events, engaging with the trauma across movement, time, and the creation of space, thereby highlighting the dancing body's inherent capacity for spatial and psychical transformation (Gil 28). Cinthia's dance piece was explicitly dedicated to the Israeli-French feminist artist, psychoanalyst, and philosopher, Bracha L. Ettinger, whose name gives the choreography its evocative title.

Bracha focused on evoking the Shoah by establishing a trans-textual relationship with several powerful cultural artifacts: the Italian filmmaker Liliana Cavani's controversial 1974 film, *The Night Porter*, the iconic German singer and actress Marlene Dietrich, and Hans Holbein's painting, *The Body of the Dead Christ in the Tomb* (1520-1522). The presence of these artistic grafts illustrated a process of encryption, embedding traumatic traces of Nazi Germany and the Shoah within the choreographic structure. Realized through Cinthia's highly disciplined and vulnerable embodied movement, the dance piece became a unique containing form for these traumatic traces and fragments of memory from irreducible others, fragments which may remain frozen or encrypted within the choreography. This structure simultaneously

established a matrixial «borderspace» —one that, according to Ettinger’s theory, offered the potential for the transformation (metamorphosis) of trauma through shared vulnerability. By focusing on these explicit and implicit intertexts, the choreography situated itself within a field of resonances and disjunctions across artistic practices that pointed to similar anxieties regarding historical violence, melancholia, or human suffering. This dense intertextuality consciously moved beyond a singular meaning or disciplinary reading. This non-hierarchical juxtaposition of artistic elements and the transversal deployment of complex theoretical concepts allowed for unexpected ideas to emerge from the creative experimentation itself, suggesting that something fragile and vulnerable always remained in excess of (re)presentation and expression. Thus, *Bracha* created new expressive spaces that encouraged limitless and timeless transversal, flexible conceptual readings, actively disrupting the rigidity between academic and artistic boundaries, and indeed, between academic and artistic enunciative positions.

More relevant to this discussion, *Bracha* —a co-creation between Cinthia, who brought her embodied knowledge of modern dance, and me, who contributed academic knowledge— was conceived from its genesis as allegorizing and actualizing trans-subjective encounters between dance practice and theory. This collaborative process prioritized the creation of affective relationships and borderspaces of co-emergence and co-affection. These spaces could be interpreted precisely through Ettinger’s concept of the «matrixial borderspace», which we access, as Ettinger suggests, by becoming fragile in our creative and aesthetic encounters. Such encounters expanded the boundaries of the phallic symbolic order itself, positioning what was once considered «outside» as, instead, beyond the symbolic order’s binary opposition of «inside» and «outside» (Gutiérrez Albilla, «Introduction» 466). Ettinger’s emphasis on trans-subjective encounters points to the specificity of feminine difference —a dimension that transcends notions of the feminine as a socially constructed gender or a biologically essential identity. This theoretical move challenged the phallogentric and Oedipal logics that underpin the violence often predicated on the phallic economy of looking, possession, and mastery. Ettinger’s theoretical work uniquely interweaves the philosophy of art, her own artistic practice, and psychoanalytic theory with her personal experience of the shared traumatic traces of the Shoah and of feminine difference. Thus, *Bracha* paid homage to Ettinger’s matrixial psychoanalysis, particularly its focus on encryption and transmission of traumatic experience at a trans-subjective level, thereby becoming an embodied critique of the traditional, phallogentric psychoanalytic frameworks of trauma.

2. ETTINGER'S MATRIXIAL PSYCHOANALYSIS AND THE «ENCOUNTER-EVENT»

It is crucial to briefly introduce some of Ettinger's key matrixial propositions not to merely «apply» a fixed theoretical framework to the choreography, a gesture that risks epistemological reduction and disciplinary mastery, which our co-creative process deliberately rejected. Instead, our central methodology staged an «encounter-event» between the dance piece and matrixial psychoanalysis. This non-hierarchical staging reframed the choreography as a potential site where the trans-subjective process of wit(h)nessing the traces of trauma and fragments of memory of the Shoah was embodied and enacted. Ettinger's matrixial psychoanalysis rearticulates feminine subjectivity by shifting the primary focus from the binary of subjectivity and intersubjectivity to trans-subjectivity, positioning it alongside and indeed beyond the phallic symbolic order. Her work challenges the phallogentric exclusion of the feminine—which reduces it to a naturalized, constitutive outside (Pollock, «Mother trouble») —not through a simple reversal, but by undoing psychoanalysis from within. Ettinger establishes a sub-symbolic stratum—the matrixial borderspace—where subjectivity is predicated not on a primordial separation or «cut» but on an «encounter» between an «I» and a «non-I», revealing a new understanding of Subject and Object beyond the Oedipal «One» and its «logic of identity» (Butler xi). Ettinger employs a complex and specific language to perceive and articulate this matrixial sphere, using terms like «co-affective-in-difference», «borderlinking», and «severality» to describe trans-subjective, affective transactions rooted in, but not rigidly determined by, prenatal experiences. This model stands in sharp contrast to the classical formulations of Freud and Lacan—where the mother is reduced to an «object» and subjectivity is born of a necessary «cut»—and moves significantly beyond Kristeva's revision, which still requires the maternal body to be «abjected» (Gutiérrez Albilla, «Introduction» 469). By thinking the «feminine from within the feminine», Ettinger posits the subject as fundamentally structured by this trans-subjective dimension excluded from the Oedipal narrative. Subjectivity is therefore best described not as an autonomous, bounded entity within the confines of one body, but as an «encounter-event» between the «I» and the «non-I» where several partial subjects borderlink, becoming fragile (qtd. in Gutiérrez Albilla, «Introduction» 471), enabling a space of co-affection-in-difference within a matrixial web. This space allows for the vital process of «re-experiencing with other “others”» (Pollock, «From Horrorism to Compassion» 169), which denotes the shared, yet non-identical, affective resonance among a network of subjects (a crucial concept our collaboration attempted to embody).

Concerning aesthetic wit(h)nessing, Ettinger's intervention in aesthetic theory is centered on the trans-subjective transmission of traumatic experiences. She posits «artworking» as the primary borderspace for this transmission, a process that facilitates the cross-inscribing and cross-imprinting of un-cognized traces of trauma coming from irreducible others. The key mechanism for gaining access to this difficult material is the «matrixial gaze», which coexists with the Lacanian «paranoid gaze» but is described as «uncleft yet unfused with the subject or the Other» (Ettinger, *The Matrixial Borderspace* 124). Aesthetic practice grants access to this

matrixial gaze precisely by fragilizing the subject, enabling the necessary shared and yet asymmetrical vulnerability for this traumatic resonance within the matrixial borderspace. This process is not simply a cognitive or intellectual «working through» but a potential «transmutation of trauma» (Butler xi), defining the encounter-event by shared vulnerability and «co-response-ability». This focus on the «subreal web of strings» and «com-passionate trans-subjective encounters» offers crucial resources for ethical relations that precede and exceed the discrete, autonomous subject. Hence, the foundational premise of our co-creation of *Bracha* deliberately rejected the traditional hierarchy where academic theory merely interprets artistic practice. Instead, my academic expertise in Ettinger's matrixial psychoanalysis and the pertinent cultural texts (Cavani, Dietrich, and Holbein) was deployed as an affective material—a generative resource that directly informed Cinthia's choice of the choreographic language and corporeal movements, which drew significantly from German Expressionism and the language of Graham technique. The aesthetic, ethical, and political complexity of these theoretical and cultural texts underwent a careful conceptual translation, made manifest in vulnerable and fragile embodied performative actions. Crucially, the dance piece was conceived as a matrixial borderspace, a shared psychic web characterized by borderlinking and jointness-in-difference within a cluster composed of partial I's and non-I's. Cinthia's choreography asymmetrically enacted a trans-subjective wit(h)nessing of the irreducible other's traces of trauma without possessing, mirroring, or fetishizing them. This process of translation allowed my academic register to achieve an affective resonance in Cinthia's body, transgressing purely cognitive understanding to function as an embodied cognition and corporeal sensibility that incited vulnerable and fragile emotional and relational states, lending precise affective texture and layers to the movements and gestures. This corporeal inscription and transmission of scholarly research in the field of feminist and queer studies and trauma studies was not only thematic but took form directly in the dance piece's formal language, as will be shown in Section 3. Theory thus functioned as a conceptual score, ensuring that matrixial psychoanalysis and the pertinent cultural texts were not simply referenced but were «metramorphosed»—the term for the transformative, ethically engaged changes that take place within the matrixial sphere—into the very body-psyche-time-space of the choreography. The resulting dance/embodied practice functioned as the «encounter-event» where theory both inspired and was inspired by the choreography, and the latter was structured by and offered a moving, fragile form of the theory, thereby powerfully attesting to our non-hierarchical, shared co-poietic process between Cinthia and me. This methodology models the very proto-ethical and ethical implications of the matrixial: the self-fragilization of the narcissistic ego-driven need for mastery in favor of shared vulnerability and co-response-ability.

3. *BRACHA*

The dance piece commences in a non-proscenium, dark, run-down, and minimalist space. Its chromatic austerity—Cinthia dressed entirely in black, visible only by a single, following beam of light—immediately evokes the chilling atmosphere of a concentration camp, weaving

the cold dread of traumatic memory into the very fabric of this space. This precarious set is incongruously punctuated only by a grand piano adorned with a flamboyant blue feather scarf, a singular figurative element in the background that immediately conjures the dark cabaret allusion of Liliana Cavani's *The Night Porter* (1974). Cinthia's chilling, catatonic walk from the audience's edge and around the space masterfully creates an immediate impression of a body lost in psychic dissociation. The unsettling traverse of a «walking-corpse» across the stage is sharply punctuated by the activation of a voice recording featuring Bracha Ettinger's unmistakable voice. This passage articulates and grants material texture to her concept of traumatic transmission within the trans-subjective or matrixial borderspace, which I now quote:

The transcriptum supplies the occasion for sharing and affectively-emotively recognizing an uncognized Thing or Event. Art as transcriptum gives body to a memory of the Real consisting in virtual strings and memory traces of oblivion of the Other and of the world. It generates symbols for what would otherwise remain the unremembered of the trauma of the world, but which can be perceived when the threshold of our own fragility is lowered. Our posttraumatic era becomes, by virtue of art, transtraumatic. (*The Matrixial Borderspace* 167)

The spectator is somatic-affectively impacted by the sound of Bracha's soft voice and the intense suffering and pain opaquely articulated in its difficult content, which is imprinted not only on Cinthia's body and psyche but also, critically, transferred to the audience's own body and subjectivity. This process operates without reducing, fully understanding, assimilating, or over-identifying with the suffering of an irreducible other. Instead, Ettinger's beautiful voice enhances our emotional and affective engagement with the dance piece, foregrounding our shared yet asymmetrical bodily and psychic vulnerability. This affective involvement helps us comprehend how our trans-subjective encounters with the traumatic traces of the other, inscribed in the choreography, potentially make the performance a «transport station of trauma» (Ettinger, «Art as the Transport-Station of Trauma» 151-160) transmitted through aesthetic experience, thereby enhancing our participatory engagement. Cinthia's body serves as a witness to how traumatic memory, often conceived as immaterial trace, becomes a corporeal event, revealed through a sensed power and perceptible shift in Cinthia's looks and movements (Skoller xlv).

In direct response to the theoretical stimulus, Cinthia instantly reclaims a vital psychic and bodily awareness, initiating a sustained, controlled descent—an intentional collapse from the vertical axis. This progressive, axial fall—assisted by her arms and driven by profound core reliance—is a deliberate act of physical surrender. The controlled sequence culminates as Cinthia's body folds onto the floor, concluding the movement on the horizontal plane. From this folded seat, Cinthia immediately expands into a radial extension of the arms—a profound gesture of offering and exposure to the irreducible, unknown other. This opening rapidly flows into a controlled dorsal hyperextension (arch), which is abruptly severed by a sudden head drop onto her extended arm on the floor, culminating in a supine position of maximal vulnerability on the horizontal plane. Witnessing this extreme vulnerability, we recognize the dance piece

as mobilizing forces that provoke a fragilization of the spectator's self, rooted in awe and compassion for the embodied vulnerable other. This affect, which doesn't assume a prior sovereign «I», is the condition of possibility for moving beyond ourselves, allowing us to perceive the traumatic experiences of the irreducible other imprinted on and transmitted through Cinthia's body.

The moment Cinthia reaches the horizontal plane marks the affective turning point with the eruption of Marlene Dietrich's music. This intensely melancholic song establishes a rich cultural echo, forging a link between Ettinger's concept of the trans-subjective traumatic experience (to which we just listened) and the Dietrich song (alluding to *The Night Porter's* cabaret scene), which Cinthia is now physically embodying. This layered connection — between Ettinger and Dietrich— encrypted in the choreography emphasizes the alterity of the other within the self and the self within the other, thereby registering, celebrating, and embracing co-affective matrixial encounters. From this matrixial nexus, the potential for a feminine transgenerational community emerges from a trans-subjective relation between the conceptual stimulus (Ettinger's theory in sonic form) and the musical eruption (Dietrich's song). The material and spectral traces of Ettinger and Dietrich do not merge; rather, their traces co-exist as partial subjects and traces in Cinthia's body and psyche. Through this borderlinking, «we thus metabolize mental imprints and traces for one another in each matrixial web whose psychic grains, virtual and affective strings and unconscious threads participate in other matrixial webs and transform them by borderlinking in metramorphosis» (Ettinger, «Co-Poiesis» 705). This implies a profound transformation of the shared psychic web, with the dance piece functioning as the site for this co-affective matrixial borderspace. This borderspace —a site of shared becoming— is precisely the ground upon which Cinthia's body is affected, shaped by, imprinted with, and impregnated by both Ettinger's matrixial psychoanalysis and Dietrich's music. The choreography thus establishes this trans-subjective encounter by associating the embodied self in movement, time, and space with a kind of palimpsest. This palimpsest is composed of, imprinted by, and transmitting different layers of memories, a repertoire of theoretical texts and artistic practices, sounds, movements, gestures, and images that are precariously stored in Cinthia's mental and bodily archive, and traces of individual and shared experiences. In this way, the dance piece reflects on the «im-possibility of not-sharing», to use Ettinger's term, at a trans-subjective level that moves beyond a politics of recognition via the logic of identity. It embraces the irreducible other's subjective and shared experiences, memories, and traumas, thereby underscoring Ettinger's emphasis on the feminine in human subjectivity and redefining debates about the historical trauma of the Shoah from a feminine corporeal perspective.

The choreography subsequently explores tension and release (Contraction-Release) through the spine, a central principle of Graham's modern technique. Following a lateral turn, a High Release is executed explosively —a sudden, upward extension of the sternum— perceived as a visceral sound (an agonistic moan or gasp), underscoring the somatic effort and

potential real-time, imagined, or acted out suffering and pain. This visceral moment is immediately succeeded by a Side Contraction, Cinthia's body reaction to internal and external traumatic events. Crucially, this contraction is provoked, we may speculate, by a violent act — such as a direct punch to the stomach — regardless of whether this action occurs in the diegetic present or is being enacted as Cinthia's memory, a collective memory, a dreamed event, or a narrated scene from a film. Cinthia's posture — her head on the floor, her limbs (arms and legs) held in aerial suspension (a configuration to which I will return) — manifests a radical form of embodied agency: a defiant willingness, an unconditional hospitality, and an openness to the irreducible other. This position embraces a radical heterogeneity that surpasses epistemic mastery, which brings the subject's vulnerability into sharp relief. The irreducible traumatic event pulses within Cinthia's body and psyche, marking an «im-possible» (possible-and-impossible) unconditional openness. Crucially, this openness is grounded in a profound respect for the uniqueness and disruptive singularity of an event that is ultimately incalculable and undetermined, even amidst the profound internal tension Cinthia endures. Cinthia then retreats into a seated fetal curl (fetal position) with a deep torso contraction, before contrasting this retreat with a dichotomy of extension/flexion of the extremities. Hyper-maximized insteps (pointed), which project a verticality longed for, are followed by a fold with feet in flex — a metaphorical return to a hell on earth. The sequence then closes with an undulating hand movement, culminating in a soft closure beneath the shoulders, suggesting that Cinthia holds onto her own humanity despite all the violence to which she has been submitted (whether actual, remembered, repeated, or merely imagined). Cinthia possesses the capacity, whether intentional or not, to carry the inscription of, and the im-possibility of not sharing in her own subjectivity and on her own body, the traces of another's traumatic experiences and fragments of memories. This transgression of the individual subject's boundaries evokes the sub-symbolic psychic sphere, where different-yet-co-emergent and separated-yet-joint partial objects and partial subjects share each other's trauma and jouissance in distance-in-proximity and proximity-in-distance through borderlinking (Ettinger, «Art as the Transport-Station of Trauma» 155). From this matrixial perspective, the dance piece encourages us, as Griselda Pollock notes:

to imagine not merely inter-subjective exchange and impacts but the subject as always a trans-subjective meeting point both in time and out of time, in her/his own immediate family history and beyond through what might be passed to and encrypted within her/him that already links others to others and others to worlds, to traumas and events never known or knowable by him or her except as these transposed traces of otherness lodged within. («Art/Trauma/Representation» 49)

The ethical and political potential of such an «im-possibility of not-sharing» the traumas and jouissance of the other at a trans-subjective level does not lead to redemption or even calculated emancipation. Ettinger explains that «joining is first of all joining within/by the trauma that weakens and bifurcates me, and creates a danger of regression and dispersal in the process of receiving, passing on, and transmitting» («Art as the Transport-Station of Trauma» 159).

Following Ettinger, I suggest that an emphasis on the vulnerability and fragilization of the self in relation to the irreducible other is the condition of possibility for opening up our psyche and body to, affectively encountering, or com-passionately wit(h)nessing the traces of past traumatic experiences and fragments of memories coming through and transmitted by irreducible others at a trans-subjective level that may or may not lead to transformation in an undetermined future¹. As Ettinger puts it:

Different aspects of trauma and jouissance are dispersed by and with affects, and their traces circulate between I and non-I. Events that profoundly concern my soul and psyche, and that I can't contain and elaborate entirely, are transformed and they fade away and get dispersed in others that thus become wit(h)nesses of/to my own trauma. We can think of events whose traumatic weight is so heavy that I would not be able to contain its memory traces at all. In the matrixial borderspace «my» traces will transgress my limits and will be inscribed in another so that the other crossed in/by me will mentally elaborate them for me. (*Bracha Lichtenberg Ettinger* 113)

The movement sequence initiates with a drive toward verticalization and maximum tension. The arms first elevate to create a closed angle above the head, then unfold in a reaching gesture toward heaven, juxtaposing this upper-body action with the accentuated extension of the legs. This peak tension is ruptured by the diegetic noise of a crematorium, forcing an involuntary somatic reaction. The response begins with Cinthia executing a lateral listening movement, using the head-tail connection to exert strong pressure against the floor. This physical engagement establishes a gesture of rooting and simultaneously enacts somatic listening —a deep attending to internal and external sensations. The choreography returns to the earth through the alternation of movements between horizontal extension and fetal retreat (a specific body dynamic that will be explored later). This grounding highlights a compassionate relationship with the earth, our non-human «non-I». The fetal position, though commonly linked to the maternal uterus, carries the risk of portraying the womb as an abjected phobic object. The body's retreat is better understood as invoking the shared, matrixial «borderspace» that Ettinger posits as the primordial site of human becoming (Pollock, «Introduction. Femininity» 16). The choreography thus creates a passage connecting different temporalities, spaces, and subjectivities. This underscores the dance piece's concern with forging a trans-subjective, affective «borderspace» where traces of trauma and fragments of memory can be shared —critically, without perpetuating an empathic model of relation to the irreducible other's pain and suffering. This proposed borderspace does not supplant phallocentrism and molar identities but rather exists beyond them, exceeding the logics of the molar and the phallocentric, which police the subject's boundaries, or their psychotic dissolution, in the interest of clearly defined identities. The alternative borderspace suggested by this somatic gesture actively resists such policing. From the fetal position, Cinthia drives into a sustained arch that prepares the transition to the fourth position on the floor (a technical reference to Graham's work). A sequence of swings culminates in a moment of imbalance, resolving by

¹ I engage with these arguments in a different context (Gutiérrez Albilla, *Aesthetic, Ethics, and Trauma*).

returning her to the floor in a recapitulation of the fold (child's pose) that emphasizes her body's relation to gravity.

The subsequent sequence of the dance piece dramatically presents the struggle for agency, resistance, and freedom through a «Distorted Verticalization». Cinthia's attempt to achieve verticality with an exaggerated limb extension is immediately countered by a slumped torso (hunch), which conceals her face and visually thwarts the upward motion. The sequence employs stylized movements, including the *pas de cheval* and an axial torsion outside the axis—where one leg is folded, the other is extended with the foot flexed, and the arms are held in an offering gesture. These actions collectively suggest that the pursuit of liberation is immediately followed by an explicit evocation of trauma and violence. An attempt to recover verticality after an abrupt fall of the upper body—a fall caused by a dynamic shoulder swing—is immediately interrupted by a gesture of silence or smothering (hand over mouth, which I will detail later). This interruption triggers an axial imbalance that resolves into a dramatic turn and a wide step forward. Cinthia then strikes a pose with extended, dangling arms (alluding to the crucifixion and sacrifice), before a brusque drop of the right arm produces a dramatic lateral inclination, with the head nearly touching the floor, which is immediately recovered (gestures we will examine later). While the bodily contortions might recall the somatized psychiatric disorder of «hysterical women», this process of recovery suggests these postures instead evoke Cinthia's attempt, however fragile and futile, at physical and psychological «endurance» inscribed on her body's flexible materiality. Her postures manifest the embodied ontological and epistemological conditions of human existence, enhancing the power but also the vulnerability and fragility of her being. Following a *rond de jambe en l'air* and a turn in second position emphasizing a moment of suspension—a time outside historical time—Cinthia executes a *développé* to articulate a vertical spiral, juxtaposing the opposing forces of the ascending and descending arms. This technique foregrounds how the body is composed of partial parts or «threads» that affect each other, where a touch on one side of the thread affects the other extreme. This directly aligns with Ettinger's theory of trans-subjective transmission; her emphasis on the effects of another's «threads and strings» upon one, and the effects of one's own upon the other (or within the body's parts in our context), resonates with the Spinozist and Deleuzian conception of the body as having the potential to affect and be affected. Via this technique, the body becomes a universe of mutually affecting threads, physically enacting how psychic processes operate to enable a trans-subjective sharing of traumatic traces. A final, highly pronounced *relevé* powers a turn with extended arms, seeking direct eye contact with the audience. This moment is interpreted as a final bid for agency, resistance, or freedom before Cinthia collapses into a controlled fall—a recapitulation of the beginning. Returning her to the horizontal fold, this surrender manifestly or latently points to the traumatic events or their screening memory. These actions express the fragile subject's struggle against external forces that both endanger its existence and constitute the very grounds of its precarious being.

The dance structure is circular, specifically marked by its return to the initial state of horizontal collapse and withdrawal, underscoring the persistence of trauma as an irresolvable loop, thereby problematizing the relationship between repetition, (re)presentation, and expression. The choreography's concern with repetition or the «unconscious of representation», to use Deleuze's term has to do not with veiling, but unveiling, the traumatic Real (14). The emergence of the latter destabilizes the field of (re)presentation, expression, and vision; the dance piece's repetitions symptomatically point to the leakage of the traumatic Real beyond (re)presentation, the void or excess that symbolic (re)presentation tries, but fails, to contain within its structures. Yet, the final gesture, a High Release with the head still contacting the floor and the arms held vertically (to which we will return), coincides with the music's end. Potentially suggesting trauma transmutation —consistent with Ettinger's concept of art as a «transport-station of trauma»— this gesture elicits a contemplative silence from the audience, emphasizing an affective encounter with radical alterity. The dance piece thereby transforms critical theory into an embodied spectatorial experience, defined by the paradox of being at once immersive/alienating and empowering/fragilizing. The dance piece thus concludes in an ambiguous resolution, affirming the dance piece's potential to bear witness to traumatic experiences without offering narrative closure. From this perspective, the dance medium inscribes and transmits the residues and leftovers that will repetitively but differently return to make us com-passionately embrace the destructive, disruptive and yet potentially generative affects and scattered effects of the traces of traumas and fragments of memory, both subjective and trans-subjective —rather than refuse them. This concept of «com-passionate memory» enables us to move away from anxiety over the re-enactment of the traumatic event's imprints. But it does not do so in the way of a reductive, therapeutic concern with the complete integration or assimilation of traumatic events into consciousness. Such therapy would resolve the pathological compulsive repetition of the unremembered trauma, would bring it to (narrative) closure, and render the trauma either communicable or forgotten. Instead, «com-passionate memory» allows us to share residues or traces of personal and collective history, whether they are known or unknown, and to look forward to the unpredictable future. This suggests a potential transformation or reconfiguration, rather than attempting to master the traces, or relegate them to oblivion². Hence, *Bracha* attempts to leave or infinitely defer scattered marks or traces, which relate to other traces and events. Evoking the possibility that traumatic experiences may be endlessly re-enacted or re-produced differently in an unpredictable future, *Bracha* moves beyond the teleological, archival, bureaucratic logic of preservation and control to underscore the metamorphosis and transformation that underpin the association of the inconsistent body with André Lepecki's conception of the generative archive itself (The Body). The affective intensity produced by the transmission of individual and collective memory and history in *Bracha* affects us prior to and beyond their rational, intelligible comprehension. This intensity resisted the domestication and monumentalization

² I explore these theoretical issues in a different context (Gutiérrez Albilla, *Aesthetics, Ethics and Trauma*)

of memory, avoiding their availability to mainstream culture's bureaucratic logic of preservation, and thus exceeded mere detached cognition or unreflective emotion.

4. DIETRICH AND CAVANI

Bracha thus enacted or re-staged the most famous, if not controversial, scene from Liliana Cavani's *The Night Porter*, where Lucia, the character played by Charlotte Rampling —a former Nazi concentration camp prisoner who becomes the lover of a Nazi officer, Max— is disturbingly dressed in a Nazi uniform and dances to a Friedrich Hollaender's 1931 song. In our choreography, we resorted to Marlene Dietrich's 1960 version. As previously discussed, Cinthia's bodily expression of gestures was affected by the kinetic force of Dietrich's throaty voice. This vocal quality appeared to move within Cinthia's body, underscoring how Dietrich was imprinted upon and transmitted through the corporeal self. If «*Bracha*» means «Blessing» in Hebrew, and memory may indeed be a blessing, the use of Hollaender's «Wenn ich mir was wünschen dürfte» in *Bracha* paid homage to the distinctive contribution of Jewish artists and intellectuals, such as Hollaender, who collaborated with Dietrich and fled Germany for Hollywood soon after Hitler's rise. This collaboration underscored their role in the artistic experimentation and the emergence of micro-political social and sexual subjectivities in pre-1933 German society.

The affective and critical homage to German culture prior to succumbing to Hitler's fascist regime in *Bracha* was enhanced by resorting to, without strictly imitating, an expressionist «gestural imaginary», to use Lucia Ruprecht's concept (qtd. in Kosstrin, «Modernist Continuities» 71), that is, the creative incorporation and excorporation of some bodily movements and tenets associated with German Expressionist dance, and its connections to American modern dance³, namely Graham and the latter's reception in Mexico. It is important to explain that the modern Graham technique's formal introduction in Mexico was in part achieved thanks to the prestigious American Jewish dancer and choreographer Anna Sokolow, a direct disciple and member of the Martha Graham Dance Company who first arrived in Mexico in 1939. Throughout her distinctive international artistic and socially and politically committed career, Sokolow created essential choreographic pieces which incorporated Jewish traditions and were dedicated to Jewish themes, such the Shoah, including her solo *Kaddish* in 1945, in which Sokolow wears the leather strap that secures the *Tefillin*, or her more explicit exploration of this historical trauma in the eight-part choreography, *Dreams*, in 1961. Sokolow was thus instrumental in transmitting the modern Graham technique not only

³ While we need to make a distinction between German Expressionist dance's main emphasis on expressing subjective emotions and Graham's significant emphasis on an abstract dance language, we are exploring here the resonances between German and American modern dance, namely Graham. In effect, former students of Mary Wigman, including Pola Nirenska, whose last performance before her tragic death in 1992, *The Holocaust Tetralogy*, focused on the theme of the Holocaust, became a significant figure of American modern dance.

in Mexico but also in Israel⁴, emphasizing both its theatrical and expressive potential. Combining abstraction with intense emotion in her socially and politically conscious dance language, Sokolow pioneered and consolidated the foundations of Mexican modern dance. Her commitment to engaging with the memory of the Shoah in dance at a transnational level becomes an essential creative inspiration for *Bracha*'s enactment of the transmission of the traces of Shoah trauma at a trans-subjective level. Therefore, building upon this constellation of transnational modernisms in dance, *Bracha* used the Graham technique's emphasis on the contraction/release cycle, breathing, vertical and horizontal spirals, and controlled falls to foreground the body's gravitational relationship within specific movement segments (as described previously). In addition, the active and generative re-enactment of movements and gestures associated with German Expressionist dance's pivotal focus on the human-machine interface and its attempt to liberate the embodied subject from the alienation wrought by technological modernization (Whitney) powerfully emphasized how the confluence of scientific knowledge and technology within industrial modernity can be mobilized to forge a violent, unequal social structure, resulting in the potential for human annihilation, a horror epitomized by the Shoah. This critical dynamic was made manifest in the choreography's circular structure, specifically in the emphasis on «“dynamic rhythm”, an inner tension that connected the beginning of a movement with its conclusion», exemplified by the contentious and ambivalent figure of modern dance: Mary Wigman (Manning, qtd. in Whitney 245).

Bracha thus established a profound trans-textual relationship with Liliana Cavani's *The Night Porter*, specifically engaging with the highly contested cabaret scene. The significance of this cinematic allusion within the choreography lied in its ability to introduce, via affective trace, the specter of dehumanization —a core concern of the dance piece. The film's cabaret sequence is presented as a subjective flashback focalized by Max, the former Nazi officer, and evokes the aesthetics of German Expressionist theater and the New Objectivity art movement, manifested in the unsettling image of masked musicians and emotionally depleted Nazi officers observing Lucia's dance. This staging of a cultural milieu —the transgressive Weimar cabaret subculture repudiated by the Nazis as «degenerate»— becomes integrated into a violent, perverse «concentrationary» space⁵, as Pollock notes when she claims that the whole scene is «deadly and there is no escape from the disjuncture of uniformed men, masked performers, and this androgynously thin but exposed female victim» («Redemption or Transformation» 143). Cavani's resort to this stereotypical cinematic and literary representation of the Dietrich-esque dancer thus functions, as Gaetana Marrone observes, as a «culturally identifiable fetish, which embodies the legacy of the Third Reich» (111). *Bracha* mobilized this cinematic image not for

⁴ For a fine study of Anna Sokolow's contribution to what she identifies as revolutionary modernism and of Sokolow's anti-fascist political commitment, see Kosstrin, *Honest Bodies*. For an account of Anna Sokolow's contribution to the development of modern dance in Israel, see Rottenberg, «Anna Sokolow».

⁵ The term «concentrationary» is taken from the title of David Rousset's book, *L'univers concentrationnaire* (1946). Rousset was a Shoah survivor who, upon return from Buchenwald, claimed that the concentration camp was not a space apart from social life, but fully included in political life (Pollock and Silverman 18-19).

literal documentation, but as an affective echo that foregrounded the extreme vulnerability and objectification experienced by the irreducible other under totalitarian logic.

The choreographic formal elements —the organic, geometric, and precise gestures— actively negotiated the complex ethical and aesthetic problems introduced by Cavani's film, resisting the spectacle of sensationalism while allegorizing the trauma of the Nazi genocide. The aesthetic sensibility employed by *Bracha* synthesized the expression of inner emotion through action —a lineage drawn from Graham and German Expressionist dance— yet it critically refused sentimentalization via the deliberate simplicity of Cinthia's costuming and the scenography. Cavani's film, which reflects on how embodied subjectivities and human relations remain afflicted by the intoxicating effects of the totalitarian logic (as seen in Lucia's compulsion to repeat abusive intimacy), provided *Bracha* with a powerful textual analogue. The dance piece thus focused on the consequences of the concentrationary imaginary —the deformation of subjectivity due to contaminating totalitarian structures— which it articulated through a sophisticated formal economy. By focusing on choreographic and formal elements (Pouillaude) rather than literal re-enactment, *Bracha* offered a complex political resistance to the intoxicating effects of the concentrationary imaginary —an imaginary that, according to Pollock and Silverman, still infiltrates the cultural sphere by exposing us to the «insinuation of evil in the everyday and to the familiarization of camp-like logic and structures into the cultural imaginary» (43). Crucially, the re-enactment of Cavani's cinematic trace transformed Cinthia's body into a vessel for the trans-subjective transmission of the Shoah's traumatic traces. The choreography deliberately moved beyond depicting individual, personalized traumas as being contained within the boundaries of Cinthia's body and psyche. Through its engagement with *The Night Porter*, a shared, matrixial borderspace was established, where the deformation and dehumanization of the concentration camp inmate were registered, transmitted, and made palpable.

5. HOLBEIN

There were several kinesthetic poses in *Bracha* in which the emphasis lied in or the accent was put on the singular, isolated pose, and yet still tracing the continuity and fluidity of the choreographic phrase and line, and in which Cinthia was lying horizontally on the floor, thus epitomizing a concern with the mode in which her fragile body was in the process of material and symbolic deterioration, from within and from without. For example, in the final kinesthetic posture of *Bracha*, Cinthia remained horizontally on the floor, with the arched back and still for a long while, concentrating on the micro-movements produced by the action of breathing to be able to hold such a physically uncomfortable pose for the remainder of the dance/performative event (Fig. 1). Resonating with earlier physically and emotionally challenging, yet intense bodily postures throughout the choreography, the final kinesthetic gesture could suggest Cinthia's ultimate encounter with death, her singular finitude. The dance piece's exploration of the falling and mortal body was underscored by an undefined yet

gruesome imaginary sound that powerfully pressured Cinthia's back, seemingly permeating her skin. Her movement involved a contraction, rolling from an expansive «X» position to an oppressive fetal position (Figs. 2 and 3). Furthermore, this fallen state resonated with the non-idealized, entombed, and almost putrefied corpse of Christ—a state before any promise of resurrection—as powerfully rendered by Hans Holbein's *The Body of the Dead Christ in the Tomb* (1520-1522).



Fig. 1. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele.
Courtesy of the photographer.



Fig. 2. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele.
Courtesy of the photographer.



Fig. 3. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele.
Courtesy of the photographer.

In the context of the Shoah, Holbein's representation of the wounded and almost putrefied body of Christ became a Christological image used by artists who survived or died in Nazi concentration camps (Pollock, *After-Affects/After-Images*). Such a pathetic gesture also brings to mind the bodily posture of Pina Bausch and Malou Airaud as they lie on the floor and lean after throwing themselves against and sliding down the wall in *Café Muller*. This pathetic

gesture and its resonance extend to the Graham-like pleadings re-enacted in *Bracha*. This posture appears to haunt Cinthia when her punished body suddenly contracted and lay on one side on the floor with her head resting on it. In this posture, her legs were slightly bent and suspended, and her arms were hanging next to her torso (Fig. 4).



Fig. 4. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele.
Courtesy of the photographer.

Although we need to be conscious of the inability of past representational forms to capture the «unthinkable» traumatic event of the Shoah, artists in Nazi concentration camps resorted to such a Christological image to represent less the corpse than those human beings whose bodies are to be manipulated «with [their] infinite possibilities of suffering-in such a way as to make [they] destroy the human person as inexorably as do certain mental diseases of organic origin» (Arendt 453). While the dancing body produces different, multiple virtual images which provoke different points from which to contemplate and perceive it (Gil), *Bracha* tended to emphasize the micro-events within the performative event through the isolation of concrete singular bodily gestures, which also functioned as transitional passageways for other bodily movements. Even though the Shoah produced both a rupture with humanity and with the existing means of representation and cognition, this kinesthetic pose of a kind of falling and mortal body, an agonized body which was also physically and symbolically silenced by the violent gesture of covering Cinthia's mouth with the Other's hand (Fig. 5), or an elastic, elongated, or distorted body that fluctuated between being brutally hang on and freely unnailed from the cross (Fig. 6), in *Bracha* situated or suspended Cinthia between life and death, in a state of embodied being, but a state of being in which, to evoke symbolically the Nazi

concentration camp prisoners referred to by Primo Levi as the «Muselmann», human subjectivity seemed to have been obliterated (164). In her association of Holbein's painting with melancholia, Kristeva contends that a narrative or promise of redemption or resurrection seems to be completely ruled out in the painting. As a graft encrypted in the choreography, Holbein's painting points to the depressive, melancholic position – one that would imply remaining immobilized by the impact of traumatic events, whose untransformed effects are buried or encrypted in the psyche or the body. Yet, a focus on a potential transformation was not excluded in *Bracha*, as suggested by the concrete kinesthetic, intense gesture of stretching the arms until they completely reached a vertical axis, enhanced by the beam of light emanating from Cinthia's sternum upwards, at the end of the choreography (Fig. 1). *Bracha* thus pointed to our aesthetic encounter with, or our wit(h)nessing of, the remnants of trauma, allowing the possibility of encountering or borderlinking with the traces of the trauma of the Other. *Bracha* underscored the affective impact or after-effect on the spectator of the non-narrative, spectral re-enactment or inscription of the symptoms and «traces of oblivion» (Ettinger, «Bracha Lichtenberg» 114).



Fig. 5. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele.
Courtesy of the photographer.



Fig. 6. Photograph of rehearsal of *Bracha* in Mexico City taken by Guillermo Obele. Courtesy of the photographer.

6. CONCLUSION

To conclude, I contend that *Bracha* can be interpreted as the spatialization and temporalization —through the embodied practice of dance— of the inscription and cross-inscription of traumatic experiences. This points to the traces that affect us at a trans-subjective level, moving beyond the individual and finite limits of ego, identity, and body. Resorting to the embodied practice of dance thus becomes an ethical gesture of openness that involves the fragilization of one's individual psychic and bodily boundaries. This fragilization is a crucial condition for creating an affective space in which the other can become —even if that other is already lost to life. This means that com-passion is, as Arne Vanraes puts it, «performed in the relation rather than pre-formed by the interaction of distinct identities» (34), because trans-subjectivity always already precedes and exceeds both subjectivity and intersubjectivity. Ettinger coins the term «carriance» (giving a French ending to the verb «to carry» to emphasize passage, and translating as a possible act of love) to underscore the proto-ethical implications of carrying/caring and «communicaring» —a communication entangled with ethical care that operates within the matrixial web. This matrixial level becomes the condition for an ethical relation predicated on «care-full empathizing» (Vanraes 31). For Ettinger, «Carriance» equals «care+response-ability+wit(h)nessing in self-fragilization [and] is a direct path to ethics: witnessing and responsibility to the vulnerable other» (qtd. in Vanraes 31).

Bracha thus allows us to contemplate the inextricable relationship between to carry and to-be-carried, to care, and to-be-cared-for considering the catastrophic event of the Shoah. As Ettinger reminds us, the ethical basis for this form of caring rests less on the autonomous subject's ego-driven calculations or a narcissistic desire to reclaim a loss. Rather, it relies on one's trans-subjective capacity for self-fragilization as the condition for accessing the vulnerability in the other, which in turn enhances awareness of our co-human subjectivity and the need to address all life, human or non-human, with care. *Bracha*, as an embodied practice, inscribes and cross-inscribes traces of trauma that establish affective forms of relationality, partaking of the «impossibility of not sharing», to return to Ettinger's term, traumatic experiences and traces imprinted both within and beyond the discrete, autonomous subject at a trans-generational and trans-national level. We thus rethink the medium of dance as a «borderspace» —a threshold where it becomes possible to com-passionately encounter or «wit(h)ness» (bear witness to and with the other) the individual and collective traces of trauma coming from irreducible others. This fragilizing encounter enables a transformation or reconfiguration of trauma's remnants, serving as a «transport station of trauma», rather than aiming to master the traces or consign them to oblivion. As an aesthetic practice, *Bracha* enables us to understand how individual and collective traces of trauma are transmitted and compassionately received at a trans-subjective level. Such an emphasis on the trans-subjective encounter-event and com-passionate hospitality allows us to see the dance medium as an aesthetic process through which we can come to wit(h)ness the irreducible other's traumatic

experiences. It is precisely in the artistic domain that the aesthetic-ethical passage appears as an original possibility, a potentiality that *Bracha* theoretically and artistically explores and which is actualized through the work's affective, trans-subjective co-creation.

REFERENCES

- Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976 [1951].
- Butler, Judith. «Foreword: Bracha's Eurydice». *The Matrixial Borderspace*, by Bracha L. Ettinger, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. vii-xii.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1994.
- Ettinger, Bracha L. *Bracha Lichtenberg Ettinger: Artworking 1985-1999*. Eke: Ludion, 2000, pp. 91-115.
- Ettinger, Bracha L. «Co-Poiesis». *Framework X Ephemera*, vol. 5, n.º 10, 2005, pp. 703-713.
- Ettinger, Bracha L. *The Matrixial Borderspace*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Ettinger, Bracha L. «Art as the Transport Station of Trauma». *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*, edited by Yochai Ataria *et al.*, Cham: Springer International Publishing, 2016, pp. 151-160.
- Gil, José. «Paradoxical Body». *The Drama Review*, vol. 50, n.º 4, 2006, pp. 21-35.
- Gutiérrez Albilla, Julián. *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Gutiérrez Albilla, Julián. «Introduction: The primary event of peace: Femininity, compassionate hospitality, and aesthetic wit(h)nessing in Bracha L. Ettinger's matrixial psychoanalysis». *Psychoanalysis, Culture and Society*, vol. 27, n.º 4, 2022, pp. 466-484.
- Kosstrin, Hannah. *Honest Bodies: Revolutionary Modernism in the Dances of Anna Sokolow*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Kosstrin, Hannah. «Modernist Continuities: Queer Jewish Dances, the Holocaust, and the AIDS Crisis». *Dance Research Journal*, vol. 54, n.º 2, 2022, pp. 70-85.
- Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 2024.
- Lepecki, André. «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances». *Dance Research Journal*, vol. 42, n.º 2, 2010, pp. 28-48.
- Levi, Primo. *If This Is a Man. The Truce*. Trans. Stuart Wolf. London: Abacus, 1987.
- Marrone, Gaetana. *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Pollock, Griselda. «Introduction. Femininity: Aporia or Sexual Difference?». *The Matrixial Borderspace*, by Bracha L. Ettinger, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, pp. 1-37.

- Pollock, Griselda. «Mother trouble: the maternal-feminine in phallic and feminist theory in relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial Ethics». *Studies in the Maternal*, vol. 1, n.º 1, 2009, pp. 1-31.
- Pollock, Griselda. *After-Affects/After-Images: Trauma and Aesthetic Transformation in the Virtual Feminist Museum*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- Pollock, Griselda. «From Horrorism to Compassion: Re-Facing Medusan Otherness in Dialogue with Adriana Caverero and Bracha Ettinger». *Visual Politics of Psychoanalysis: Art and the Image in Post-Traumatic Cultures*, London: I. B. Tauris, 2013, pp. 159-189.
- Pollock, Griselda. «Redemption or Transformation: Blasphemy and the Concentrationary Imaginary in Liliana Cavani's *The Night Porter*». *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*, edited by Griselda Pollock and Max Silverman, London: I. B. Tauris, 2015, pp. 121-160.
- Pollock, Griselda and Max Silverman, eds. *Concentrationary Imaginaries: Tracing Totalitarian Violence in Popular Culture*. London: I. B. Tauris, 2015.
- Pouillaude, Frédéric. «Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror». *Dance Research Journal*, vol. 48, n.º 2, 2016, pp. 80-94.
- Rottenberg, Henia. «Anna Sokolow: A Seminal Force in the Development of Theatrical Dance in Israel». *Dance Chronicle*, vol. 36, n.º 1, 2013, pp. 36-58.
- Rousset, David. *L'univers concentrationnaire*. Paris: Éditions du Pavois, 1946.
- Skoller, Jeffrey. *Shadows, Specters, Shards: Making History in Avant-garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Vanraes, Arne. «Borne from Difference: Carriance in Co-Respond-Dance: Blind Walking, Carrying-Caring and the Matrixial». *Performance Research*, vol. 22, n.º 4, 2017, pp. 28-35.
- Whitney, Allison. «Etched with the Emulsion: Weimar Dance and Body Culture in German Expressionist Cinema». *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 46, n.º 3, 2010, pp. 240-254.

