

LA INDUMENTARIA DESDE LA
PUESTA EN ESCENA:
DE BUONTALENTI A DIAGHILEV.

MARÍA SIERRA ROLDÁN MORAL

Memoria para optar al grado de Doctor realizada bajo la
dirección de la Dra. Doña Leticia Álvarez Recio

Doctorado en Ciencias del Espectáculo
Departamento de Literatura Española
Universidad de Sevilla

Junio de 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. PRECEDENTES HISTÓRICOS DEL DISEÑO DE VESTUARIO EN EL RENACIMIENTO.	7
1.1 El vestuario en la España renacentista.	7
1.2 El vestuario en los espectáculos cívicos y el teatro cortesano.	9
1.2.1 El vestuario en el teatro jesuítico de colegio y en los primeros corrales. .	13
1.3 El vestuario en los primeros <i>ballets de cour</i> en la Francia del siglo XVI.....	15
1.3.1 El vestuario en las comedias y en los primeros <i>ballets de cour</i>	17
1.4 El vestuario en las primeras mascaradas de Inglaterra en el siglo XVI.	19
1.5 La <i>Commedia dell'Arte</i> y los <i>intermezzi</i> de <i>La Pellegrina</i>	21
1.5.1 Principales tratados sobre edificios teatrales y puesta en escena.....	21
1.5.2 <i>La Commedia dell'Arte</i>	23
1.5.2.1 El vestuario en la <i>Commedia dell'Arte</i>	25
1.5.3 El vestuario en las fiestas de palacio y en los <i>intermezzi</i> de <i>La Pellegrina</i>	27
1.5.4 Los primeros figurinistas en Italia.	34
1.6 Conclusiones del capítulo 1	36
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 1	39
2. EVOLUCIÓN DEL VESTUARIO TEATRAL EN EL SIGLO XVII.	63
2.1 El vestuario teatral en el Siglo de Oro.	63
2.1.1 Clasificación del vestuario para personajes estereotipados en las comedias del Siglo de Oro.	64
2.1.2 El vestuario en los autos sacramentales.	67

2.2 Nacimiento de la comedia francesa.....	69
2.2.1 Evolución y consolidación del vestuario en los <i>ballets de cour</i> y en las comedias ballet.....	71
2.2.1.1 Principales figurinistas para ballets en la segunda mitad de siglo. Los primeros bailarines profesionales.	74
2.2.1.2 Clasificación de trajes de ballet y guardarropía.....	77
2.2.2 Vestuario del teatro dramático en Francia.	78
2.2.3 Figurinistas italianos en el teatro francés.....	81
2.3 El vestuario teatral y las mascaradas de Iñigo Jones en la Inglaterra de principios del siglo XVII.....	83
2.3.1 La donación y el préstamo en el vestuario teatral.	84
2.3.2 Travestismo teatral inglés.	85
2.3.3 Las mascaradas de Iñigo Jones y Ben Jonson.....	86
2.4 El escenario operístico en Italia.	88
2.4.1 Nacimiento y evolución de la ópera.....	90
2.5 Conclusiones de capítulo 2.....	92
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 2.....	97
3. EL VESTUARIO TEATRAL EN EL SIGLO XVIII. LA INDUMENTARIA EN EL BALLET Y LOS PRIMEROS FIGURINISTAS PROFESIONALES.....	113
3.1 La influencia del Clasicismo y de la Ilustración en el vestuario teatral.....	117
3.2 El vestuario en la ópera y el ballet, con especial incidencia en Francia.	120
3.2.1 Vestuario teatral en España.....	123
3.2.2 Vestuario teatral en Francia.	124
3.2.2.1 Vestuario para ópera y ballet. Los primeros figurinistas profesionales.	124
3.2.3 La renovación del vestuario en el teatro inglés del siglo XVIII.	133
3.3 Conclusiones del capítulo 3	136

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 3	139
4. ROMANTICISMO Y PRECISIÓN HISTÓRICA EN EL VESTUARIO TEATRAL DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.	159
4.1 El vestuario teatral en las obras de Goethe y Schiller.....	160
4.2 La precisión histórica en la escena romántica española.....	163
4.2.1 La influencia francesa e italiana en la escenografía de los dramas románticos.....	164
4.2.2 El principio de naturalidad y de verosimilitud en Máiquez y Zorrilla....	165
4.2.3 La indumentaria en los dramas románticos y en la danza española.....	167
4.3 La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral de Francia.	170
4.3.1 Recursos escenográficos.	172
4.3.2 La indumentaria y su precisión histórica. La llegada del tutú.	174
4.3.2.1 El estilo grecorromano y la aparición del maillot.....	179
4.3.2.2 Garnerey.....	180
4.3.2.3 La llegada del tutú: Marie Taglioni y Eugène Lami.	183
4.4 La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral inglés.	187
4.4.1 Recursos escenográficos.	188
4.4.2 Planché y Mme. Vestris: principales artífices de la precisión histórica en la indumentaria teatral inglesa.	189
4.5 Las grandes producciones operísticas durante la época romántica en Italia. .	193
4.5.1 Recursos escenográficos.	194
4.5.2 El vestuario en los espectáculos operísticos durante el Romanticismo italiano.....	196
4.6 Conclusiones del capítulo 4.	199
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 4.....	203
5. NUEVAS TENDENCIAS TEATRALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.....	229

5.1 El vestuario en el teatro naturalista.	229
5.2 El teatro del duque de Saxe-Meiningen.	231
5.3 El teatro libre de Antoine.	237
5.4 La reacción simbolista.....	241
5.4.1 Paul Fort y Lugné-Poe: principales promotores del teatro simbolista. ...	241
5.4.2 Principios estéticos del decorado simbolista.....	244
5.4.3 El vestuario en el <i>Théâtre de l’Oeuvre</i> y en el <i>Théâtre des Arts</i> . El manifiesto de Rouché.....	247
5.4.3.1 El manifiesto de Rouché.	252
5.5 El Teatro del Arte de Moscú bajo la dirección de Stanislavsky.	257
5.5.1 Principios fundamentales del Teatro del Arte de Moscú.	257
5.5.2 La escenografía en el teatro de Stanislavsky.	260
5.5.3 El vestuario en el teatro de Stanislavsky: <i>El Zar Fedor</i> , <i>La vida del hombre</i> y <i>El pájaro azul</i>	263
5.5.3.1 La línea de precisión histórica en el vestuario del <i>Zar Fedor</i> y la etapa del Realismo psicológico.	264
5.5.4 El principio del terciopelo negro en <i>La vida del hombre</i> y en <i>El pájaro azul</i>	266
5.6 Conclusiones del capítulo 5.	271
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 5.....	273
6. EL VESTUARIO EN LOS BALLETS COREOGRÁFICOS DE ITALIA Y RUSIA Y EN LA OPERETA INGLESA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.	295
6.1 Los ballets coreográficos en la Scala.	295
6.2 El vestuario en la opera lírica y en la opereta inglesa.	298
6.3 Los ballets coreográficos de Marius Petipa y la transformación del tutú.	307
6.4 La aportación de Appia y Craig al vestuario de ballet y drama.	309
6.5 Conclusiones del capítulo VI.	321

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 6	325
7. LA LLEGADA DE DIAGHILEV Y EL TRIUNFO DEL FIGURINISMO EN EL BALLET.	355
7.1 Vida de Diaghilev y nacimiento de la compañía.	356
7.2 El proceso de producción y representación. El legado de Diaghilev.	358
7.3 El vestuario en los ballets rusos. Relación entre coreografía e indumentaria. Confección de los trajes y guardarropía.	365
7.3.1 La relación entre coreografía e indumentaria.	367
7.3.2 La guardarropía en los ballets rusos. Confección y recopilación.	378
7.3.3 Principales figurinistas en los ballets de Diaghilev.	381
7.4 Conclusiones del capítulo 7.	406
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 7	409
CONCLUSIONES	449
BIBLIOGRAFÍA	455
APÉNDICES	479
1 FRANCO BERTI: <i>BOCETOS PARA VESTIDOS</i>	481
2 CATALOGACIÓN DEL VESTUARIO EN LOS AUTOS SACRAMENTALES	482
3 BOCETO DE EMILIO BURGOS PARA EL MONTAJE DE <i>DON JUAN TENORIO</i>	482
4 UN EJEMPLO DE RECOPIACIÓN DE VESTUARIO: <i>LA FAVORITA</i>	482
5 BALLETS RUSOS: UNA PRODUCCIÓN SUBMARINA EN EL <i>COLISEUM</i>	482

AGRADECIMIENTOS

Bibliotecas: Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), Municipal de Dos Hermanas, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia (Universidad Complutense de Madrid), Departamentos de Literatura Española, Literatura Inglesa, Historia del Arte, Filología Italiana y Filología Francesa de la Universidad de Sevilla.

Centros de Documentación del Museo Nacional del Teatro de Almagro, de la Fundación March de Madrid y de las Artes Escénicas de Andalucía y de Madrid.

Antonio Pereira Poza.

César de Vicente Hernando.

Claudia Molina Roldán.

Cristina Pérez Sarmiento.

Francisco Nieva.

Javier Berriatua Ena.†

José Mario Barbero Radio.

Juan José Jiménez Monge.

Luz Marina Risoto Ruiz.

Maite Francés Coronil.

María Jesús Valdés.†

María Paz Grillo Torres.

Miguel Narros.†

Rafael Moreno Esteban.

Yolanda Riquelme García.

Y muy especialmente a Leticia Álvarez Recio, Pedro Vázquez Cuaresma y Rafael Portillo García.

Le costume théâtral représente le signe particulier, le détail significatif contribuant à expliquer le personnage et ses possibilités; il aide à créer l'atmosphère voulue, avant même que l'interprète parle, danse ou chante.

Natalia Goncharova

INTRODUCCIÓN

Actualmente el diseño de vestuario constituye una disciplina fundamental en la mayoría de los espectáculos, de modo que ningún montaje que se precie, tanto de teatro dramático como de ópera, ballet, teatro-circo, etc. puede prescindir de artistas que articulen una indumentaria acorde con la concepción global que del espectáculo haya concebido el director.

Representa el diseño de vestuario una disciplina relativamente joven dentro de las artes escénicas, aunque se ha convertido ya en algo fundamental dentro del mundo del espectáculo. Sin embargo, en tiempos no muy lejanos, se podían planificar los montajes escénicos sin atender a un diseño artístico que contemplara la indumentaria en su conjunto.

Mucho se ha publicado sobre la historia del traje a nivel general, de modo que se pueden citar, a modo de ejemplo, obras como *Breve historia del traje y la moda* (2012), de James Laver, *El vestido habla* (1998), de Nicola Squicciarino o *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours* (1965), de François Boucher. También han visto la luz trabajos sobre los diversos métodos de confección de trajes teatrales, como, por ejemplo, *Vestuario teatral. Cuadernos de técnicas escénicas* (1988), de Marisa Echarri y Eva San Miguel. Por otra parte, entre los estudios sobre vestuario diseñado para determinados montajes teatrales concretos se puede mencionar la interesante monografía de Georges Banu titulada *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine* (1994). Sin embargo, ninguna de las publicaciones citadas aborda el estudio y evolución de la indumentaria teatral desde la puesta en escena.

Existen algunos trabajos que, de forma incompleta, han investigado la evolución del vestuario teatral desde los orígenes hasta la época actual. Quizá el más interesante de todos sea el de Marialuisa Angiolillo denominado *Storia del costume teatrale in Europa* (1989), puesto que hace un recorrido por el vestuario de todas las épocas, aunque por desgracia, pese a sus indiscutibles méritos, este estudio no trata el vestuario teatral en España, ni tampoco incorpora las fuentes bibliográficas utilizadas en su investigación. Otro trabajo importante es el de Carlos Fischer titulado *Les*

costumes de L'Opera (1931), aunque se limita al análisis del vestuario operístico de Francia, desde la segunda mitad del siglo XVII hasta la primera mitad del XIX.

Otros estudios de interés sobre vestuario teatral son los de Stella Mary Newton, autora de *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past* (1975), que se centra en el periodo renacentista, o el de Adolphe Jullien, que escribió *Histoire du costume au théâtre* (1880), detallado estudio de la indumentaria teatral centrado en Francia y que abarca desde el siglo XVII hasta la primera mitad del XIX. James Laver publicó *Costume in the Theatre* (1964), pero desde la perspectiva de la historia del traje. Renzo Guardenti es autor de varios capítulos sobre la evolución del vestuario teatral, dentro de la magnífica y ambiciosa *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (2000) de Roberto Alonge. Por último, habría que citar a Mercedes de los Reyes Peña que dirigió la publicación de la obra colectiva *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro* (2000).

Mi interés por la indumentaria teatral viene motivado por un primer trabajo de investigación sobre estética y vestuario en el teatro expresionista, realizado años atrás. Las características de aquel tipo de indumentaria, atemporal, alejada del sentido localista y cronológico, pero fuertemente cohesionada con la escenografía y con toda la puesta en escena, motivaron a su vez varias interrogantes a las que ha parecido oportuno ofrecer respuesta. Las preguntas que surgieron entonces fueron las siguientes:

¿Cuándo se originan los primeros proyectos de vestuario y en qué género artístico se desarrollaron? ¿Surgen cuando aparece el director de escena o son anteriores a éste? ¿Qué papel desempeñaron la figuración y las agrupaciones coreográficas a la hora de planificar aquellos primeros proyectos? ¿Pueden lograrse resultados satisfactorios en una determinada puesta en escena utilizando solamente la recopilación y el alquiler de trajes? Cuando por fin se instaura la figura del director de escena, ¿depende la indumentaria de la escenografía o de la concepción general del director? ¿Hasta qué punto el diseño pictórico del figurín es compatible con la realización práctica del mismo, plasmada en el traje?

Con el presente trabajo de tesis doctoral se pretende responder a algunas de las cuestiones anteriores. En ese sentido, se pretende, en primer lugar, establecer los

precedentes del proyecto de vestuario, desde sus mismos orígenes en los siglos XVI Y XVII y, en segundo lugar, describir la evolución del proyecto de vestuario, dilucidando la influencia que los figurinistas van ejerciendo unos sobre otros y la repercusión que las diversas corrientes artísticas han tenido en el vestuario teatral. Por último, se pretende establecer el momento en que por fin se origina un verdadero proyecto de indumentaria, precisando en qué género aparece y señalando el momento a partir del cual se puede decir que existe una auténtica disciplina de proyecto de vestuario.

Este trabajo no se limita al análisis de los espectáculos producidos en un solo país, sino que tiene en cuenta aquellos países europeos que, a partir del siglo XVI, fueron alcanzando gran protagonismo en el campo de los recursos escénicos. Se aborda la actividad espectacular de España e Inglaterra, como primeros países donde se produce teatro comercial, y luego se incluyen países como Francia, Italia, Alemania e incluso Rusia. El análisis no se reduce al género del teatro dramático, sino que presta gran atención al ballet, a la ópera, la opereta y la mascarada. Tampoco se limita a reproducir opiniones escritas, sino que para llevar a cabo la argumentación se acude a las fuentes más fiables, que en este caso son los bocetos mismos.

Puesto que se trata de un trabajo histórico, ha habido que indagar en la historia del teatro europeo, haciendo especial hincapié en el aspecto espectacular de la puesta en escena, que aquí ha primado sobre el aspecto puramente literario del teatro. Ello ha entrañado serias dificultades, puesto que las fuentes consultadas están en idiomas distintos, aparte del hecho de que la información histórica conseguida ha debido ser contrastada y complementada con material gráfico, al que en ocasiones ha sido difícil acceder, ya que muchos de los bocetos y diseños a los que se alude se encuentran en colecciones privadas o institucionales.

Partiendo de los indicios que sobre vestuario existen ya en los siglos XVI y XVII, se intenta hurgar en fenómenos aislados y particulares para luego entrar ya de lleno, a partir del siglo XVIII, en el análisis de una evolución más o menos racional del proyecto de vestuario.

El trabajo culmina con los ballets de Diaghilev puesto que, como se intenta demostrar, con la puesta en escena de esos ballets queda definitivamente consolidado y definido lo que es un proyecto global de vestuario, concebido en plena conjunción con la puesta en escena.

El trabajo consta de siete capítulos. En los dos primeros se estudian los precedentes históricos del diseño de vestuario a lo largo del Renacimiento y del siglo XVII. Un tercer capítulo analiza el vestuario teatral durante el siglo XVIII, haciendo especial hincapié en la influencia que ejerció la Ilustración en el desarrollo del atuendo teatral. El cuarto capítulo se centra en la precisión histórica del vestuario en los diferentes géneros teatrales (ópera, ballet, teatro) durante la primera mitad del siglo XIX. Un quinto capítulo versa sobre el vestuario del teatro realista y naturalista, y la consiguiente reacción simbolista de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, prestando especial atención a la figura del director de escena. Por último, los capítulos sexto y séptimo se dedican a la profesionalización de los figurinistas en los ballets coreográficos y en la opereta inglesa de fines del XIX y principios del XX, finalizando con el estudio de la indumentaria en los ballets rusos de Diaghilev, en los que se establece de forma definitiva un proyecto de vestuario integrado plenamente en la concepción total del espectáculo.

Cada capítulo lleva incorporada una sección de conclusiones parciales a modo de resumen, de modo que sirvan de guía y faciliten la comprensión del lector, ya que en este trabajo se ofrecen datos muy dispares, de países distintos y a lo largo de muchos años. También se insertan al final de cada capítulo una serie de láminas ilustrativas de los distintos figurines y puestas en escena a los que se alude en el texto.

A modo de complemento se añaden al final del trabajo unos apéndices que hacen referencia a los *Intermezzi de La pellegrina*, como antecedente más claro del proyecto de indumentaria; a la catalogación del vestuario en los autos sacramentales; al vestuario y la escenografía realizados por Emilio Burgos para un montaje actual de *Don Juan Tenorio*, donde se aplica un vestuario de matiz expresionista a un clásico del teatro romántico español. En un cuarto apéndice se analiza la indumentaria de la ópera *La Favorita* (Donizetti) para mostrar cómo una recopilación de vestuario puede obtener resultados satisfactorios al coordinarse con todo el conjunto escénico.

Por último, se incluye un artículo sobre el ballet *Sadko*, de los Ballets Rusos, para ilustrar la coordinación de la coreografía con el vestuario, dentro de una puesta en escena totalmente vanguardista.

1. PRECEDENTES HISTÓRICOS DEL DISEÑO DE VESTUARIO EN EL RENACIMIENTO.

Tres son las innovaciones del teatro italiano respecto a la puesta en escena: la introducción de la escenografía pictórica, el descubrimiento de la perspectiva y los cambios en el vestuario teatral. En el teatro medieval, el espacio escénico había permanecido indeterminado, pues las escenas se sucedían unas a otras, mientras los actores podían quedarse a la vista del público durante toda la representación, aunque no participasen en la acción. Los autores renacentistas entienden el espacio dramático como una unidad indivisible, de modo que el espectador abarca de una sola mirada todo el campo del escenario, sin detenerse ante ningún detalle, englobando simultáneamente todo el conjunto (Hauser, Arnold, 2005, pp. 390-91). Al contrario que en la época medieval, a partir de finales del siglo XV y durante el XVI, las representaciones teatrales tienden a realizarse en un lugar fijo. El público demanda locales adaptados, que puedan incorporar innovaciones en tramoya y decorados, permitiendo, como en el caso de algunos escenarios de Italia, la representación de fenómenos naturales: viento, lluvia, tormentas. Los diferentes espacios escénicos influirán de forma decisiva en uno u otro tipo de vestuario.

1.1 El vestuario en la España renacentista.

Dependiendo del público al que van destinadas, las representaciones se realizan en diferentes espacios teatrales: las salas de palacio, los atrios e interiores de las iglesias, las calles y plazas, los centros universitarios y salones de colegios, así como los patios o corrales de comedias que, como en España e Inglaterra, se empiezan a explotar ya a finales del siglo XVI.

A lo largo de la segunda mitad del XVI la aparición de compañías de actores profesionales modifica la organización y la concepción del espectáculo.¹ Desplazando como intérpretes a los clérigos y aficionados piadosos, los actores profesionales, contratados por el municipio o por los cabildos, serán los encargados

¹ Agustín Rojas Villandrando (1572-1618), en su obra *El viaje entretenido* (1603), realiza una descripción de las diversas compañías teatrales surgidas en su tiempo clasificándolas según el grado de repertorio y fama.

de preparar los espectáculos de los “corrales” o los autos del Corpus (Pérez Priego, M. A., 2004, pp. 99-100). Las representaciones se dotarán de recursos técnicos y maquinaria para sorprender a un público cada vez más heterogéneo y mayoritario.

Con la localización de lugares fijos para representaciones teatrales en las grandes ciudades y la consolidación de una estructura financiera formada por hospitales y cofradías de beneficencia se puede afirmar que hacia 1580 existe en España una industria teatral plenamente organizada, donde los actores y autores, al representar piezas sagradas (principalmente con ocasión de la fiesta del Corpus) y contribuir con sus actuaciones a la beneficencia pública, quedaban legitimados y amparados frente a cualquier censura sobre su actividad teatral.

Dos de las compañías de autor más importantes de esta época son las de Alonso de Cisneros (1540-1597) y la de Lope de Rueda (1510-1565), cuyos “pasos” marcaron el cambio de la tendencia italianizante a la tendencia autóctona. Rueda fue cómico ambulante (estuvo en Sevilla, Valladolid, Toledo, Madrid, Valencia) y representó los más variados géneros teatrales -autos, comedias, entremeses-, tanto en locales públicos como privados, con un gran éxito de público.² Cisneros inició su andadura como representante palaciego en la corte de Felipe II, demostrando sus dotes de actor cómico. A partir de 1575 su actividad teatral se intensifica. Coincidiendo con el desarrollo de las representaciones para la fiesta del Corpus y la aparición de los corrales de comedias, Cisneros representó con cierta continuidad en Toledo, Valladolid y Sevilla. Ante el Ayuntamiento de Madrid presentó, como repertorio dramático, el *Códice de los Autos Viejos*, gracias al cual se benefició con la contratación de los autos para el Corpus y las representaciones de temporada en los corrales. Su compañía fue, además, una de las primeras en conseguir la licencia para que actuaran mujeres.

A estas compañías se suman las italianas, representantes de la *Commedia dell'Arte*, que llegaron a España durante la segunda mitad del XVI introduciendo numerosas novedades teatrales. Una de estas compañías, la de Alberto Ganassa, participó intensamente en las representaciones en la corte de Felipe II. Dos

² Sobre el teatro de Lope de Rueda y su influencia en el teatro español, véanse Pérez Priego, M. A., 2004, pp. 109-118; Canet, José Luis, 1992; Oliva, C., 1988, pp. 65-79.

innovaciones se le atribuyen a Ganassa: la creación del personaje de Arlequín y la promoción de espectáculos teatrales cobrando al público por asistir. Se aprovechó de la práctica de determinadas cofradías de beneficencia, que prestaban locales propios o alquilados a los comediantes a cambio de recibir un estipendio económico para el mantenimiento de sus hospitales y obras de caridad.

Los distintos tipos de compañía, así como los lugares donde hacían sus representaciones, fueron determinantes para la elección de unos u otros decorados, que variaban dependiendo de que las representaciones se realizasen en espacios abiertos (plazas), corrales de comedias, palacios o universidades.

1.2 El vestuario en los espectáculos cívicos y el teatro cortesano.

El vestuario constituye un elemento distintivo de las celebraciones cívicas del Renacimiento. En los espectáculos cívicos organizados con motivo de algún acontecimiento de relevancia para la familia real, las calles se engalanaban con tapices, arcos triunfales y pirámides, transformándose en un gran escenario por el que discurría un gran cortejo-procesión en el que destacaban los lujosos trajes de los nobles, el vestuario de los danzarines, los pendones, estandartes, banderas y carros triunfales profusamente decorados con vistosos colores.³

Las representaciones de mascaradas o “máscaras” en palacio, que fueron cada vez más frecuentes, empleaban un vestuario llamativo que iría adquiriendo progresivamente un papel preponderante. Teresa Ferrer apunta al empleo de un mismo modelo de traje para distinguir a los distintos grupos participantes en una "invención" o mascarada, organizada en 1564 por la reina Isabel de Valois en el Alcázar de Madrid (Ferrer Valls, Teresa, 1993, pp. 35-38). De ello se deduce la existencia de un cierto diseño de vestuario para la realización de estos bailes, intercalados en la representación. Las fuentes de información para conocer el vestuario teatral cortesano se pueden rastrear, como se verá a continuación, en los textos de las obras, los libros de emblemas, los inventarios de los nobles, los libros de cuentas de palacio y las “relaciones” de fiestas y representaciones palaciegas.

³ Para tener una información más detallada sobre las actividades de entretenimiento de la nobleza véase Amorós, Andrés y Díez Borque, José María, 1999, pp. 210-214.

El aspecto visual (indumentaria, decorados y tramoya) ocupaba un lugar fundamental en los espectáculos cortesanos de principios del siglo XVII. Sin embargo, a diferencia de los autos sacramentales y de las obras escritas para “corrales”, las comedias palaciegas contienen muy poca información en sus textos sobre el vestuario utilizado. Excepcionalmente, sólo en algunas (como *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega) se encuentran indicaciones más detalladas, aunque ni siquiera en tales casos se refieren a todos los personajes, sino sólo a los principales, describiéndose la indumentaria del resto de una forma muy escueta, probablemente porque estaba codificada. Las acotaciones sobre vestuario más elaboradas se limitaban a breves apuntes sobre los adornos del traje (por ejemplo, el manto de la Fama iba bordado con ojos y lengua, en *El vellocino de oro* de Lope), que tenían un alto valor emblemático o entroncaban con la representación iconográfica clásica del personaje. Por tanto, el vestuario teatral cortesano, sobre todo en la indumentaria de figuras mitológicas, tenía también una función simbólica, aunque menos relevante que la que poseía en los autos sacramentales.

Los grandes personajes de la corte financiaban las representaciones cortesanas para mostrar su poder, o para agasajar al monarca con la intención de obtener o mantener una posición social de privilegio. El organizador de la fiesta se preocupaba de todos los pormenores de la celebración, incluidos la selección de tejidos y la recopilación o confección del vestuario. Por otro lado, muchas de las obras palaciegas eran representadas por los propios miembros de la corte, quienes se encargaban de elegir la vestimenta y demás complementos de los personajes. Ello explica que, en muchas ocasiones, el dramaturgo dejase las cuestiones de indumentaria a los organizadores de los festejos o a los actores aficionados.

Los libros de emblemas proporcionaban una rica información sobre el empleo simbólico del vestuario o de determinados elementos ornamentales. A menudo, estas imágenes se inspiraron en los adornos de vestuario, tocado y atrezo de personajes alegóricos de algunas piezas cortesanas. Estas reproducciones ilustradas convirtieron los libros de emblemas que las contenían en fuentes visuales de escenas o de figurines teatrales de la época (Ripa, Cesare, 2007).

Algunos inventarios de nobles dan cuenta de elementos del vestuario utilizados en las máscaras. Tal es el caso del inventario de bienes de la princesa

Juana (hermana de Felipe II) realizado tras su muerte en 1573 y que es de gran interés por la fecha temprana en que se documenta la participación de damas de la corte actuando en representaciones dramáticas, así como por la relación con el mundo pastoril de algunos de los atuendos descritos (Ferrer Valls, Teresa, en De los Reyes, Peña, Mercedes, 2000, pp. 70-71).

Los libros de cuentas de palacio dan noticia sobre los montajes realizados en la segunda mitad siglo XVII, pues no es hasta 1675 cuando comenzaron a incluirse en los archivos de palacio detalles de los gastos efectuados en las comedias cortesanas. Las partidas solían distinguir entre “vestuarios en dinero” (pago a los actores) y “vestuarios en vestidos” (pagos por las telas y la confección de los vestidos). Lo habitual era que los libros de cuentas informasen sobre los materiales empleados y el gasto de confección, pero normalmente no describían trajes completos.

En algunas ocasiones se relacionó el tejido descrito con un determinado papel o con el actor que lo representó. Así ocurrió con las “16 baras de media tela encarnada y plata de Sevilla para el papel de Cupido que hizo Manuela de Escamilla” y con otras “16 baras de tela amusca y plata de Sevilla para María de los Santos que hizo la Sombra” en la representación de *Siquis y Cupido* (Greer, Margaret Rich y Varey, J. E., 1997, pp. 66 y ss.).

Las relaciones de fiestas y representaciones palaciegas eran una especie de gacetillas que divulgaban no sólo los acontecimientos sociales, sino también novedades y usos referidos a galas, adornos y trajes. Los cronistas, que estaban siempre al servicio de los organizadores y de la nobleza participante, pretendían con ello difundir una imagen de riqueza y poder.

La relación que escribió Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación en 1622 de la “invención” *La gloria de Niquea* (obra del conde de Villamediana) por la reina y sus damas, con motivo del cumpleaños de Felipe IV, incluía una detallada descripción del vestuario utilizado. La representación de la comedia estuvo precedida por la entrada espectacular de dos carros triunfales donde la indumentaria de los intérpretes remite simbólicamente a los personajes que representan: el río Tajo, con el predominio del color azul, y el mes de Abril,

abundante en motivos florales de color rojo; la Noche, vestida de negro con bordados de estrellas de plata, la Aurora, cubierta con tela de plata forrada en encarnado, o la Ninfa de los Bosques, con manto de damasco de oro verde (Ferrer Valls, Teresa, 1993, pp. 283-295).

El anacronismo en el vestuario teatral cortesano no obedece a la escasez de recursos económicos (como ocurría con las representaciones de algunas compañías en los corrales) ni a la estructura atemporal de la pieza dramática (como sucede con los autos sacramentales) sino al deseo exhibicionista de lujo y poder, relegando cualquier consideración sobre diseño de indumentaria en la puesta en escena. La “relación” que narra la representación de *El premio de la hermosura* de Lope, realizada en 1614 en el parque de Lerma, ilustra los defectos anacrónicos de esa escenificación, pues ni los vestidos, ni los complementos concordaban con los trajes propios de los países de donde procedían determinados personajes. Dos características más del teatro cortesano nos ofrece la puesta en escena de esta obra de Lope: el travestismo realizado por mujeres vestidas de hombre (algo habitual en algunas representaciones cortesanas), distinto al practicado en las representaciones públicas de plazas y corrales, en donde lo normal era ver a actores disfrazados de personajes femeninos, aunque ya desde 1610 empezaran a aparecer actrices vestidas de hombre en piezas españolas representadas en los corrales.⁴ El otro rasgo característico del teatro cortesano en esta comedia es la aparición de la figura del “salvaje”, cubierto de pieles y con el pelo largo y enmarañado.⁵ La dama que encarnaba al salvaje emperador Gonforrostro lucía “un vestido de sayo blanco, bordado con florones verdes y encarnados, los cabellos sueltos, bastón de general y guirnalda en la cabeza (...)” (Ferrer Vals, Teresa, 1993, pp. 251-52).

Teniendo en cuenta lo expuesto más arriba en relación con la indumentaria teatral usada en las representaciones cortesanas, se puede concluir que en ocasiones se diseñan y confeccionan determinadas vestimentas para los personajes alegóricos y mitológicos, pero de forma aislada, nunca en conjunción con el resto de los personajes. Sin embargo, se peca con frecuencia de anacronismo a causa del afán de lucimiento de la nobleza, cuyos miembros participan asiduamente en las

⁴ El travestismo realizado por mujeres será más habitual en las comedias de Lope de Vega del siglo XVII, donde las mujeres se disfrazan de galán, de soldado... para conseguir el amor de su amado.

⁵ Para una mayor información sobre la figura del “salvaje” en la literatura del Siglo de Oro véase Antonucci, Fausta, 1995.

representaciones. En general, los adornos, el colorido del vestuario y el atrezo (complementos emblemáticos y pastoriles) cobran una importancia fundamental en la caracterización de los personajes debido a su potencial simbólico.

Las investigaciones de Teresa Ferrer, con respecto a las distintas fuentes, permiten por ahora mantener la hipótesis de que ya existía en esas representaciones un mínimo proyecto de indumentaria, que se aplicaba a los trajes confeccionados para las danzas intercaladas en los espectáculos sacramentales y en las representaciones cortesanas. Este proyecto mínimo, lejos de abarcar en su conjunto toda la puesta en escena, obedece a las necesidades coreográficas de un determinado baile, aislado del resto del montaje escénico.

En este sentido se pueden distinguir tres actividades estrechamente relacionadas con estos primeros esbozos de diseño de vestuario: el diseño individual de indumentaria que se observa en algunos trajes de personajes alegóricos y mitológicos, con adornos, complementos y atrezo de gran proyección simbólica; la recopilación y préstamo de vestuario realizados con la mayoría de los trajes (confeccionados según la moda del momento) y utilizados frecuentemente en las representaciones con o sin participación de la nobleza, y que van acompañados de una utilería emblemática (banderas, escudos...); y el proyecto de indumentaria de conjunto, consistente en trajes creados siguiendo un mismo modelo de diseño al servicio de una coreografía de danza, intercalada en la representación de “invenciones”, máscaras y autos.

1.2.1 El vestuario en el teatro jesuítico de colegio y en los primeros corrales.

En su obra *Ejercicios Espirituales* (1548) San Ignacio de Loyola propugnaba una cierta pedagogía espiritual fundamentada en la aplicación de los sentidos a la oración, y en “predicar a los ojos” (Loyola, Ignacio de, 1833, pp. 58-59). El teatro de colegio de los jesuitas, considerado como recurso de aprendizaje con una finalidad moral, estimuló la percepción visual para conseguir la espiritualidad, según la enseñanza del fundador. En este contexto se comprende el relieve alcanzado por el vestuario. Los personajes alegóricos femeninos (que llevaban cartel de reconocimiento en la frente) iban vestidos con trajes masculinos, lo que era también habitual en otros personajes no alegóricos. Con frecuencia se empleaba como

vestuario el propio uniforme (manteo y bonete) de los escolares, muy adecuado a la finalidad litúrgica y académica de las representaciones.

Las fuentes que proporcionan información sobre indumentaria en el teatro de los jesuitas son dos: las relaciones de los cronistas y las acotaciones de los propios textos. Cada colegio debía enviar a Roma, por mandato de la Compañía, una relación anual de las actividades académicas y pastorales desarrolladas durante el curso. En ellas se describían las representaciones realizadas en determinadas fechas del calendario litúrgico o académico, o con motivo de alguna visita ilustre. Destacan, entre otras, las pertenecientes a los colegios de Lisboa (año 1562) y de Plasencia (1568) a causa del interés que presentan la relación del vestuario y las descripciones de decorados (Menéndez Peláez, Jesús, en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 144-145). La mayoría de los estudiosos coinciden en destacar la lujosa indumentaria exhibida en tales representaciones; Menéndez Peláez, citando a Roux, apunta que los papeles más nobles serían asignados a los estudiantes de las clases privilegiadas, ya que poseían vestidos más suntuosos, mientras que los papeles menos brillantes se confiarían a los plebeyos y a los pobres (Menéndez Peláez, Jesús, en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, p. 143).

Poca información sobre vestuario aparece en las obras del padre Pedro Pablo Acevedo (1522-1573), considerado como el primer dramaturgo de teatro jesuita en España; más detalles se pueden encontrar en la crónica de la puesta en escena de *La Tragedia de San Hermenegildo*, de autor anónimo, obra cumbre de este tipo de teatro, estrenada en Sevilla hacia 1591. Curiosamente, los pormenores del vestuario no aparecen en las acotaciones del texto, ya que el atuendo, bien conocido por el público, servía como elemento caracterizador que facilitaba el reconocimiento de cada personaje. Solamente cuando se producía un cambio sustancial o había que subrayar una determinada escena mediante vestuario, la acotación correspondiente se volvía más específica. Así, cuando San Hermenegildo duda entre seguir el mandato paterno o la llamada de la nueva religión, tres personajes alegóricos entran en escena para transmitirle fuerza y valor: el Zelo (con una espada), la Constancia (con una rodela) y la Fe (con un yelmo). En otro momento, cuando Recaredo visita a su hermano para convencerle de que desista de su empeño, se apunta en el texto que los pajes le quitan la gola y el yelmo y le colocan un bohemio (capa corta) y sombrero

para entrar como hombre de paz y no como guerrero. Según la relación del Padre Montenegro, la fastuosidad y riqueza del vestuario, que había sido proporcionado por las familias de los escolares, dejó al público tan impresionado que hubo que proteger a los muchachos actores ante los intentos de pillaje por parte de algunos asistentes.⁶

El vestuario y utilería utilizados en los primeros corrales de comedias eran muy escasos; según recuerda el propio Cervantes, que en su juventud había visto representar a Lope de Rueda: "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 Saavedra, Miguel de, 2001, fol. IIv).

Salvo en las grandes compañías (Alonso de Cisneros), los actores llevaban en escena ropa habitual de calle. La única excepción se producía cuando el actor representaba el personaje de mahometano en un drama histórico y, aún en ese caso, el vestuario era una mala imitación. Lope de Vega se burlaba de los trajes empleados en las comedias, tildándolos de bárbaros, por anacrónicos e incoherentes: "sacar un turco un cuello de cristiano y calzas atacadas un romano" (Lope de Vega, 2003, versos 360-361). En comparación con el vestuario del teatro cortesano o de los autos, la indumentaria de las comedias de corral en la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, resultaba muy pobre, aunque a lo largo del siglo XVII iría evolucionando hacia una mayor riqueza y variedad.

1.3 El vestuario en los primeros *ballets de cour* en la Francia del siglo XVI.

A comienzos del siglo XVI concurren en Francia dos tipos de teatro: el popular y el culto. Al primero pertenecen algunas cofradías, luego convertidas en compañías, como la Cofradía de la Pasión, que solían representar dramas sacros, *mystères*, *soties*, *moralités* y *farces*. El segundo tipo sigue los pasos del teatro renacentista de Italia, traduciendo textos del latín, del griego y del italiano en un principio, y luego creando obras originales, ya en la segunda mitad del siglo (García Peinado, M. A., y Álvarez Jurado, Manuela, 2005, pp. 13, 20-22).

⁶ La obra manuscrita *Historia del Colegio de San Hermenegildo*, se conserva en la Biblioteca de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada. Sign.: Caja A-40, fol. 322r-323v.

A lo largo del siglo XVI las representaciones teatrales se desplazarán de los espacios abiertos a los locales cerrados. En las plazas y en las ferias, sobre un tablado improvisado, se realizaban las *parades*: breves espectáculos de propaganda que servían de publicidad a los vendedores de sustancias para curar las distintas enfermedades, es decir, los tradicionalmente considerados “charlatanes”.

En París, la citada Cofradía de la Pasión, una compañía de actores aficionados, inició la representación de *mystères* en una sala del Hospital de la Trinidad y, tras más de ciento cincuenta años de actividad, construyó un teatro sobre las ruinas de la casa del duque de Borgoña: el *Hotel de Bourgogne*, que fue el primer teatro público de Francia y el único estable hasta principios del siglo XVII, permaneciendo activo hasta el año 1783. De este modo, un solo teatro condensó más de dos siglos de actividad escénica ininterrumpida: desde el drama religioso medieval hasta el teatro moderno de fines del siglo XVIII.

Los juegos de pelota, *jeux de paume*, muy populares en Francia hasta el siglo XV, se practicaban en canchas cubiertas y de forma alargada. Cuando decayó el interés por este deporte, algunas compañías ambulantes las acondicionaron como teatros temporales, sobre todo en provincias. En París siguieron funcionando como espacios escénicos durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII, compitiendo con el *Hotel de Bourgogne*.

En la Corte se realizaban todo tipo de bailes y representaciones de ballet, ópera y comedias de tipo pastoril. Algunos salones de palacio alcanzaron gran éxito, como el *Petit Bourbon*, creado en 1577 y regentado por actores italianos, o la sala del *Palais Royal* (actualmente Palacio Real). Paulatinamente este tipo de salas se extendió por algunas capitales de provincia. A la vista de lo expuesto, se puede concluir que el proceso de edificación y gestión comercial de los teatros públicos y privados llevaba en Francia un indudable retraso con respecto a países europeos como Italia, España e Inglaterra.

En lo referente a las compañías, la primera *troupe* profesional francesa fue la ya citada Cofradía de la Pasión. Hubo, además, compañías italianas que desarrollaron su actividad en las plazas de ciudades y en palacios de Francia. Dentro de la Corte

destacó la compañía *Gelosi* que, desde 1577, regentó la sala *Petit Bourbon*, ya mencionada.

En cuanto al aparato escenográfico, el estudio de los bocetos de los nuevos escenógrafos del *Hotel de Bourgogne* demuestra que su escenografía combinaba el escenario múltiple medieval con el modelo renacentista italiano. En un pequeño espacio se veían decorados muy diferentes (por ejemplo el que mostraba en medio del escenario un palacio, a la derecha, el mar, y a la izquierda, una habitación) más pintados que contruidos. Sus líneas sobriamente estilizadas daban en conjunto una sensación de compostura clásica, como si se esforzaran por reducir toda esa multiplicidad, de reminiscencia medieval, a una unidad sustancial de influencia renacentista (Mahelot, Laurent et al., 1920).

1.3.1 El vestuario en las comedias y en los primeros *ballets de cour*.

A medida que la escenografía se hacía más cuidada surgió un mayor interés por el vestuario, que procedía en muchas ocasiones de las donaciones de nobles y ricos caballeros. Los trajes de comedias eran fijos e invariables, correspondiendo a tipos o máscaras populares, al estilo italiano. Sin embargo, los actores franceses, en lugar de usar máscaras, preferían empolvase el rostro. El atrezo, al igual que en España, se convirtió en un recurso imprescindible y de gran fuerza simbólica en la caracterización de personajes como los reyes, que portaban corona, los romanos, que llevaban coraza, o los turcos, caracterizados gracias a un turbante.

El anacronismo se mantuvo, al igual que en otros países europeos, a la hora de disponer del atuendo para los personajes por lo menos hasta finales del siglo XVIII, cuando actores de la talla de Talma o Lekain incorporaron en las tragedias un vestuario que se aproximaba al ropaje griego o romano.

Los primeros ballets que hubo en Francia habían derivado de las máscaras de Carnaval y Navidad procedentes de la época medieval. En la corte del siglo XVI, debido a la influencia italiana, aumentó el gusto por la música y el canto. Si a esto se añade la tradicional inclinación francesa hacia el baile, no es de extrañar que proliferaran los espectáculos palaciegos de ballets, que se solían integrar dentro de la ópera.

Le Ballet comique de la Reine (“Ballet cómico de la reina”) se representó en 1581 en la sala *Petit Bourbon* del Palacio del Louvre, ante Enrique III y su corte. Por primera vez se ofrecía al público un espectáculo en el que la música, un relato escénico y la escenografía se presentaban como un todo expresado a través de la danza. Baltazarini del Belgioioso,⁷ con la colaboración de Beaulieu (?-después de 1587), fue el autor de la música y la coreografía. El poeta Chesnaye (1530-1575) compuso los versos, y el pintor Jacques Patin (?-1604) elaboró los decorados, y un vestuario que destacaba por la profusión de oro, plata, perlas y piedras preciosas, dando la impresión de un fasto y de una suntuosidad inigualables, extensible incluso a los músicos (Prunières, Henry, 1914, 82-89; Reyna, Ferdinando, 1981, pp. 29, 31-33; Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp. 35-51).

En las estampas y grabados de la época que dan testimonio de este ballet se advierte la existencia de un mínimo proyecto de indumentaria. En la primera parte de la obra, tres sirenas entran en escena cantando y danzando con un vestuario homogéneo, diseñado por una misma persona, en concordancia con la escenografía y el argumento mitológico de la pieza; así, la indumentaria atemporal, los decorados que simulan olas marinas y la utilería de mano armonizan perfectamente con el mínimo ropaje – grandes colas de sirena – que llevan los personajes.⁸

La representación, que duró casi cinco horas, hizo gala de un montaje escénico de una fastuosidad sin precedentes en la corte francesa. Baltazarini, combinando con gran sabiduría elementos coreográficos de influencia italiana, como los *intermezzi*,⁹ y elementos teatrales y cortesanos franceses, creó una verdadera obra maestra que serviría de modelo para el desarrollo de un nuevo género: la ópera-ballet.¹⁰

⁷ El bailarín, coreógrafo, compositor y violinista, Baltazarini del Belgioioso (1500 – 1581) fue determinante en la aparición de los *ballets de cour*. En 1555 llegó a París y se puso al servicio de Catalina de Médicis. Ese mismo año montó el *Ballet des Nymphes*, no como representación independiente, sino todavía a la manera de los *intermezzi*. Debido a su gran éxito, Baltazarini se fue labrando un futuro profesional dentro de la corte, pues Enrique II le otorgó la nacionalidad francesa, cambiándole el nombre por el de Balthazar de Beaujoyeulx; la reina madre lo nombró *Valet de Chambre* en 1567.

⁸ Véase la lámina 1-1 al final de este capítulo.

⁹ Los *intermezzi* eran piezas de danza insertadas en los entreactos de una obra de teatro o de una ópera. Para mayor información véase el apartado dedicado al estudio de los *intermezzi* de la *Pellegrina*.

¹⁰ En 1582 Baltazarini publicó el título de *Balet comique de la Roynie, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa soeur* el libro que contenía el libreto, las partituras musicales y las estampas y grabados correspondientes al decorado y vestuario creados

A lo largo de los siglos XVI y XVII la ópera-ballet, o *ballet de cour*, se consolida en Francia como espectáculo compuesto por danza, música, poesía y escenografía.¹¹ En el prefacio dedicado “au lecteur” del *Ballet comique de la Reine* Baltazarini escribe: “Ainsi i’ay animé & fait parler le Balet, & chanter & resonner la Comedie”¹² (Beaujoyeux, Baltasar de, 1582) y considera dicho ballet “comique” porque en él se fusionan los anteriores elementos (danza, música, poesía y escenografía) con la comedia, formando un conjunto que culmina con el espectáculo coreográfico final.

1.4 El vestuario en las primeras mascaradas de Inglaterra en el siglo XVI.

Las primeras representaciones teatrales que se realizaron en espacios privados tales como salas de la corte, palacios de los nobles o aulas universitarias, ya contaban con elementos escenográficos y con tramoya de influencia italiana. Sin embargo, los primeros teatros comerciales no disponían de tales innovaciones; en un principio, las compañías ofrecían sus representaciones en patios, donde se levantaba un tablado como escenario, o en espacios dedicados a espectáculos diversos, donde coincidían en un mismo día con peleas de gallos, osos y otros animales. A partir de 1572, gracias a una ley del Parlamento,¹³ se concedieron ciertos privilegios y subvenciones a determinadas compañías, cuya finalidad principal era conseguir una remuneración y asegurar su propia subsistencia, por lo que adaptaron pronto las representaciones al gusto de los espectadores, que pagaban una entrada para verlas.

Hasta 1660 todos los miembros de las compañías teatrales de Inglaterra fueron hombres. Los papeles femeninos eran encomendados a los adolescentes. Los autores formaban parte de las compañías o estaban muy cercanos a ellas, lo que ayudaba a la comprensión y transmisión del texto a un público cada vez más heterogéneo y, en general, bastante anárquico durante la representación (los espectadores hablaban, gritaban, se peleaban unos con otros, comían, etc.)

por Jacques Patin para la representación (Bapst, Germain, 1893, p. 207). Actualmente el libro se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, département Manuscrits, RES-4-Ln27-10436.

¹¹ Sobre las características generales de *les ballets de cour* véase Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp. 35-51.

¹² Por tanto hay que hacer vivir y hablar al Ballet, y cantar y sonar a la Comedia (traducción propia).

¹³ Denominada *Acte for the Punishment of Vacabondes*.

Durante todo el siglo XVI, la única escenografía que se podía lucir en una representación estaba reservada al teatro cortesano. El teatro profesional sólo “sugería” decoración mediante el uso de pequeños objetos que simulaban determinados ambientes: casas, bosques, cielos. Algunos recursos ingeniosos permitían también la creación de efectos especiales: alcohol para las llamas de los incendios, aparatos para reproducir los truenos, etc.

En los teatros públicos, ante la falta de escenografía y la pobreza o carencia total de decorados, los actores recurrían a la imaginación del auditorio, cautivando su atención por medio de la palabra, los gestos, un vestuario lujoso, y la utilería. Los actores interpretaban con frecuencia héroes y figuras históricas cuyos trajes no se correspondían con la época de la obra (Marenco, Franco, en Alonge, Roberto, 2000, pp. 311-316).

El origen de los primeros diseños de vestuario se encuentra en el teatro cortesano en la escenificación de las primeras mascaradas, cuando grupos de jóvenes enmascarados iban de casa en casa realizando pequeñas actuaciones. Estas *masques* o *masquerades* fueron sustituidas a comienzos del siglo XVI por las fiestas con máscaras de influencia italiana. Edward Hall, en una crónica escrita en 1512, cuenta lo que hizo Enrique VIII con motivo de la *Twelfth Night* (la noche de Epifanía o de Reyes):

On the daie of the Epiphanie at night, the kyng with a. xi. other were disguised, after the maner of Italie, called a maske, a thyng not seen afore in Englande, thei were appareled in garmentes long and brode, wrought all with gold, with visers and cappes of gold & after the banket doen, these Maskers came in, with sixe gentlemen disguised in silke bearyng staffe torches, and desired the ladies to daunce, some were content, and some that knewe the fashion of it refused, because it was not a thyng commonly seen (Hall, Edward, 1809, 526).¹⁴

¹⁴ En el día de la Epifanía, durante la noche, el rey acompañado por otros apareció disfrazado al estilo de las mascaradas italianas, algo nunca visto antes en Inglaterra, con vestidos largos y muy adornados, todo trabajado en oro, con sombreros y capas doradas; y al final del banquete se presentaron otras máscaras con seis caballeros disfrazados con trajes de seda portando antorchas en la mano, e invitaron

A partir de esa fecha, este tipo de celebraciones fue sucediéndose cada vez con mayor éxito en la corte, llegando a su máximo esplendor en la segunda mitad del XVI y, sobre todo, a principios del XVII con Ben Jonson e Iñigo Jones, quienes realizaron numerosas mascaradas para la corte de Jacobo I de Inglaterra, que reinó entre 1603 y 1625.

1.5 La Commedia dell'Arte y los *intermezzi* de *La Pellegrina*.

El teatro renacentista italiano constituye la esencia del teatro moderno europeo porque Italia, cuna de la tradición clásica y difusora del espíritu renacentista, realizó grandes innovaciones con respecto al trabajo del actor y creó la arquitectura y escenografía del teatro moderno. A principios del siglo XVI ningún país europeo, excepto Italia, poseía “un teatro profesional” en el sentido estricto del término. Desde finales del siglo XV se representaban en las diversas cortes italianas dramas y comedias interpretadas por académicos, nobles caballeros o estudiantes, y, más tarde, por intérpretes profesionales. En un principio, los textos dramáticos, escritos en latín, eran comedias de Plauto, Terencio y Aristófanes. A comienzos del siglo XVI se escenificaron también obras originales, aunque de menor calidad literaria, y se retomó el material de la antigüedad grecolatina. Sus defensores más eficaces fueron no sólo los autores, sino los actores que se introdujeron, desde fines del siglo XVI, en los ambientes teatrales de los principales países europeos.

1.5.1 Principales tratados sobre edificios teatrales y puesta en escena.

Ya en el siglo XV se montaban teatros en los palacios de nobles y prelados, en las plazas de pueblos y ciudades para la representación de farsas, y en los atrios e interior de las iglesias para las escenificaciones sacramentales. La construcción de locales cubiertos con una finalidad exclusivamente teatral se inició ya en esta centuria: Alberti realizó en 1452 un *theatrum* en una sala del Vaticano para Nicolás V, y el Duque de Ferrara mandó edificar en 1486 un local teatral siguiendo las orientaciones del tratado de Vitruvio, que había sido descubierto en 1414. Entre los edificios teatrales más notables y característicos, construidos a finales del XVI y

a las damas a bailar. Algunos de los invitados aceptaron de buen grado estas máscaras, pero otros las rechazaron porque se trataba de una cosa que no se veía normalmente (traducción propia).

principios del XVII, destacaron el Teatro Olímpico de Vicenza, el teatro de Sabbioneta y el teatro Farnese de Parma.

Sebastiano Serlio propuso en su obra *De Architettura* (1562) los modelos a los que se deberían ajustar los escenarios correspondientes a los tres géneros: tragedia, comedia y drama pastoral o satírico. Las casas del escenario trágico deberían ser alojamientos para grandes personajes, tales como duques y príncipes; el escenario construido por Palladio en el teatro de Vicenza, inaugurado con la representación de *Edipo Rey*, fue un ejemplo de ello. Los edificios del escenario cómico (calles, un templo, la casa de la alcahueta, etc.) debían ser representativos de las personas comunes; el escenario en parte construido y en parte pintado por Girolamo Genga en 1513 para la representación de *La Calandria*, escrita por el cardenal Bibbiena con prólogo de Baltasar de Castiglione, mostraba esas características. Una escenografía “silvestre”, a base de árboles, rocas, colinas, flores y fuentes se proponía como fondo para obras de tipo pastoril y satírico (Molinari, Cesare, 2006, pp. 89-90). El decorado renacentista combinaba detalles corpóreos con la perspectiva; el fondo del escenario era plano, pero en los laterales se colocaban auténticas cornisas que unían su punto de fuga con un punto central del fondo que exhibía un paisaje ambiental, lo que acentuaba la sensación de profundidad.

Nicola Sabbattini (1574-1654), en su *Prática di fabricar scene e machine ne' teatri* (1638) estableció las bases para los cambios rápidos de decorados, que se realizaban con prismas o “periactios” cuyas pinturas se combinaban con las del telón de fondo. Las transformaciones eran realizadas a la vista de los espectadores; el público gustaba de verse sorprendido con cada mutación escénica, y por ello dichos cambios pasaron a considerarse parte fundamental de la representación.

El gusto por los espectáculos en lugares cerrados favoreció el uso de luz artificial para permitir la visibilidad de la escena y para realzar la decoración escenográfica en perspectiva. En su *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione teatrale* (1556) Leone de' Sommi asignó un carácter narrativo a la iluminación, sugiriendo una alta intensidad de luz para las escenas alegres y una baja intensidad para las escenas trágicas. Estos cambios en la iluminación influirán también en el vestuario, pues los espectadores comenzarán a apreciar las formas de los trajes y sus

primitivas tonalidades (Sommi, Leone de', 1968, pp. 64-66; González Román, Carmen, 2001, pp. 225-226; Molinari, Cesare, 2006, pp. 90-91).

1.5.2 *La Commedia dell'Arte.*

Según César Oliva, las características principales de la *Commedia dell'Arte* son, de un lado, la tipificación dialectal, pues los actores interpretaban aportando todo un bagaje de conocimiento popular, en donde el idioma jugaba un papel importante. La rica variedad dialectal italiana contribuyó, pues, junto con la tradición de cada región, a la creación de personajes-tipo como Arlequín, de procedencia bergamasca, Pulcinella, de origen napolitano, o Pantaleón, de ascendencia veneciana. Un segundo aspecto esencial en la *Commedia* era la caracterización del personaje. Cada tipo tenía su máscara, su vestuario, su peculiaridad dialectal y su rasgo distintivo (glotonería, desconfianza, pusilanimidad); todos estos elementos contribuían a definir nítidamente su identidad. Una tercera característica importante era la improvisación, pues los actores improvisaban sobre los *cannovacci*, esquemas o argumentos predeterminados que procedían de los textos antiguos y cuyas tramas se adaptaban a las nuevas formas de la escena renacentista. Los comediantes cotejaban en un libreto, situado al fondo del escenario, las entradas y salidas que debían efectuar, pero podían variar los diálogos según su habilidad o inspiración (Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, 1990, pp. 127-133).

Con la *Commedia dell'Arte* aparecieron los primeros actores profesionales, dotados de una eficaz técnica interpretativa y, en algunas ocasiones, de una cierta preparación cultural. Aunque siempre mantuvieron en su repertorio obras escritas, transformadas y resumidas, el verdadero éxito ante toda clase de público lo obtuvieron con las comedias *a sogetto* (comedias sobre argumento), en las que, sobre un argumento escrito, los actores desarrollaban la obra mediante la improvisación de diálogos y mimos. Estos actores-autores utilizaron una gran variedad de recursos para despertar y mantener la atención del público; entre ellos cabe mencionar las sustituciones, los malentendidos, los apaleamientos y las volteretas. Las máscaras servían para definir los tipos y, además, conferían una forma de actuar y de comportarse a quien la llevaba; de hecho, cada actor seguía representando el papel que le confería su máscara a lo largo de toda su vida profesional, llegándose a un

punto en el que el nombre del actor se confundía con el de su máscara sin que pudiera discernirse cuál de las dos personas era la auténtica.

La declamación improvisada, a base de frases ingeniosas y oportunas para cada momento, se basaba en un repertorio más o menos convencional para cada personaje y en las propias fórmulas que cada actor se había aprendido previamente de memoria y que comprendía “primeras salidas”, los “saludos”, los “finales” etc. La mímica se realizaba no sólo con el rostro (que, a fin de cuentas iba cubierto con máscara y sólo dejaba libre la boca) sino con todo el cuerpo. Se ejecutaban números de acrobacia, como saltos y piruetas, que acentuaban el carácter visual y físico de la puesta en escena. Había además canciones y danzas, pues las compañías solían disponer de cantantes y músicos. Con el paso de los años, sobre todo ya a partir del siglo XVII, estos recursos se completaron con los trucos mecánicos y con innovaciones escenográficas: una mesa que volaba por los aires y desaparecía ante el asombro de los comensales, Arlequín disfrazado de Mercurio descendiendo de las nubes, etc.¹⁵

Todos los personajes formaban una serie de arquetipos que se podrían dividir en tres categorías: criados, como Arlequín, Brighella, Polichinela y Colombina; amos, como Pantaleón, el Doctor y el Capitán; y amantes, como Rosana y Florindo, Isabel y Octavio o Angélica y Fabricio. Como dato curioso, cabe señalar que los personajes femeninos y, en general, los enamorados, no se cubrían el rostro con máscara.

La coordinación del montaje escénico era realizada por uno de los comediantes, generalmente el actor principal, quien en cierto modo dirigía la marcha del espectáculo usando su propio libreto, desde el fondo del escenario. Al comienzo de la representación, este director de escena, llamado *concertadore*, junto con su

¹⁵ Entre las compañías, formadas por diez o doce actores, destacaron *I Gelosi* (Los Celosos), *I Desiosi* (Los Deseosos), *I Confidenti* (Los Confidentes) e *I Fidei* (Los Fieles). Pronto actuaron en Europa, obteniendo no sólo los aplausos del público, sino también de reyes y magnates, así como grandes beneficios. La compañía de Alberto Ganassa trabajó en la corte de Carlos X de Francia en 1571, trasladándose más tarde a España, donde realizó actuaciones en el Corral de la Pacheca; en Inglaterra, la reina Isabel invitó al Arlequín, Drusiano Martinelli; ya en el siglo XVII, con la llegada de Tiberio Fiorilli, intérprete del personaje Scaramuccia (el Capitán), los cómicos italianos, subvencionados por el rey, se establecieron definitivamente en París, en el teatro *Petit-Bourbon*, donde alternaron sus representaciones con las de la compañía de Molière.

compañía, explicaba el argumento y las novedades de atrezzo y decoración, pasando inmediatamente a la actuación. Así, la *Commedia dell'Arte*, como espectáculo, gozó del aplauso de los espectadores de toda clase y condición, y constituyó un fenómeno teatral (más que literario) que, prescindiendo del dramaturgo, centró la atención en el trabajo del actor, cuyas improvisaciones se sustentaban en una sólida y metódica preparación, a menudo transmitida de padres a hijos, y que perduró durante siglos, incluso cuando ya habían desaparecido las máscaras.¹⁶

1.5.2.1 El vestuario en la *Commedia dell'Arte*.

Tanto la vestimenta como la máscara son elementos esenciales para caracterizar a los personajes de esta corriente teatral, conformando los famosos tipos de la *Commedia dell'Arte*. No disponían de un diseño previo a base de figurines, sino que el vestuario era creado por el propio actor, el cual, a partir de prendas prestadas o compradas a bajo precio, lo arreglaba y transformaba según su propio talento y posibilidades, siempre atendiendo a las características específicas del personaje (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, Vol I, pp. 1086-1093).

Aunque los tipos seguirán siendo los mismos, su indumentaria irá evolucionando a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, como en el caso de los siguientes personajes:

Pantalón o Pantaleón (*Pantalone*, en el original italiano) era una máscara de origen veneciano. En el siglo XVI su atuendo le caracteriza como viejo mercader, una veces rico, otras arruinado, siempre tacaño. Posteriormente deviene en figura angulosa con máscara de nariz ganchuda cubriéndole la mitad del rostro, barba puntiaguda y zapatos terminados en punta.¹⁷

El doctor Graciano (llamado *Balanzone*) aparecía en un principio con la toga negra propia de Bolonia, que era su lugar de procedencia, además de un gran sombrero en forma de tricornio, y un abultado vientre cubierto por la amplia toga. En el siglo XVII la toga se acorta por encima de las rodillas, ciñéndose al cuerpo mediante un cinturón; se incorpora también una gorguera blanca (cuello de

¹⁶ Para un conocimiento más detallado sobre la *Commedia dell'Arte* véanse Molinari, Cesare, 1985 y D'Amico, Silvio, 1954, vol. 2, pp. 97-150.

¹⁷ Véanse las láminas 1-2 y 1-3 al final de este capítulo.

“lechuguilla”) y el sombrero pierde su forma de tricornio, adaptándose a los modelos de la época.¹⁸

El Capitán (*Capitano*, en el original) exhibía en el siglo XVI atuendo de noble caballero de la época: chaqueta con gorguera, pantalones bombachos ceñidos a la rodilla, medias blancas y zapatos negros; el rostro, sin máscara, con barba y bigote y pequeño sombrero de plumas en la cabeza. Un sable al cinto señalaba plenamente el carácter militar del personaje. En época posterior el atuendo evoluciona hacia elementos caricaturescos e incluso grotescos: un gran cuello de “lechuguilla” de dimensiones esperpénticas, una amplia “pañoleta” que cubre parte de una ostentosa casaca abotonada y un sombrero transformado en una especie de turbante en forma de copa, con adorno de plumas. Permanece el sable característico del tipo representado.¹⁹

Los *zanni* o bufones sustituyeron en la *Commedia dell'Arte* a los criados de la comedia clásica. Originariamente vestían siempre de blanco, con rayas de color verde, que sugerían la “librea” del criado. Se presentaban por parejas: el primer *zanno* y el segundo *zanno*. El primero, Brighella, era un criado pícaro de aguda inteligencia que procedía del alto Bérghamo; el segundo, Arlequín, era un criado bobo y perezoso, objeto de burlas y de apaleamientos, que provenía de la región del bajo Bérghamo. El primitivo traje blanco del pobre Arlequín, a fuerza de ser remendado con trapos de vistosos colores, acabó por desaparecer bajo los remiendos, para estar confeccionado totalmente con trozos de tela que se combinaban simétricamente formando cuadros, y luego triángulos, hasta reducirse con el tiempo a una sola figura geométrica: el rombo. El traje de Arlequín fue el que más evolucionó durante los siglos XVI, XVII y, sobre todo, a principios del XVIII, conservando siempre la casaca y el pantalón a juego, con dibujos a base de rombos de diferentes colores, de una simetría casi perfecta, y complementado con un gorro que, en la última época será de forma triangular.²⁰

Pulchinela (Polichinela) fue el único *zanno* que siguió vistiendo de blanco a lo largo del tiempo. De este personaje, cuyo ideal de vida era no hacer nada, aunque

¹⁸ Véanse las láminas 1-4 y 1-5 al final de este capítulo

¹⁹ Véanse las láminas 1-6 y 1-7 al final de este capítulo.

²⁰ Véanse las láminas 1-8, 1-9 y 1-10 al final de este capítulo.

aceptaba el mundo con filosofía y suspiraba por los macarrones, perdura su peculiar sombrero en forma de cono truncado, aunque en el siglo XVI se cubría la cabeza con un sombrero alargado y puntiagudo, parecido al utilizado por las hadas.²¹ Las muchachas enamoradas, como Isabella, aparecen con trajes de la época, es decir, faldas largas, grandes escotes y, en ocasiones, tocado de plumas.²²

1.5.3 El vestuario en las fiestas de palacio y en los *intermezzi* de *La Pellegrina*.

Tanto el público humanista como el popular, imbuidos del espíritu crítico de la época, cuestionaron los postulados y las historias propias del teatro religioso procedentes de la tradición medieval. Por ello, las representaciones transformaron el ambiente de austeridad de siglos anteriores en un marco escénico más variado y espectacular, donde el vestuario llegó a cobrar una especial relevancia. Además de caracterizar al personaje, los trajes debían sorprender visualmente al espectador con su diseño lujoso, muy diferente de lo que se había exhibido en épocas anteriores. Un ejemplo de esa transformación en la vestimenta lo señala Marialuisa Angiolillo, cuando se refiere a que

I raffinati diavoli alati disegnati dal Buontalenti per la corte di Plutone nel quarto intermezzo della Pellegrina, elegantissimi con le loro ali finte d'ormesin rosso infuocato, spruzzate d'argento non hanno niente a che fare con i loro casalinghi antenati vestiti alla meglio con la rustica calzamaglia ornata da coda e camauro cornuto (Angiolillo, Marialuisa, 1989, 33).²³

Al igual que en otros países europeos, las fiestas cortesanas se realizaban con ocasión de la visita de un personaje ilustre, la celebración de unos esponsales, boda, bautizo, banquete, recepción, etc. En las calles se celebraban torneos y desfiles de carros y máscaras (que eran luego immortalizados por los artistas plásticos en frescos y esculturas) bajo el mecenazgo del príncipe o noble que los había organizado. En el

²¹ Véanse las láminas 1-11 y 1-12 al final de este capítulo.

²² Véase las láminas 1-13 y 1-14 al final de este capítulo.

²³ Los refinados diablos alados, diseñados por Buontalenti para la corte de Plutón en el cuarto intermedio de *La Pellegrina*, elegantísimos con sus alas adornadas de color rojo caldera y salpicadas de argento, no tienen nada que hacer con sus hogareños antepasados [los diablos medievales], vestidos con la rústica "calzamaglia" [media de malla] y adornados con una cola y un camauro (gorro) cornudo (traducción propia).

interior del palacio tenían lugar las danzas y las representaciones teatrales para disfrute del señor y de sus invitados. Los nobles aragoneses en Nápoles, los Médicis en Florencia, los Estensi en Ferrara, los Gonzaga en Mantua y los Montefeltro en Urbino fueron príncipes y nobles que se encargaron de los gastos de estos espectáculos y, en ocasiones, de su organización. No obstante, la responsabilidad de la puesta en escena corría a cargo de un literato, que ejercía funciones de director, mientras que el pintor de la corte se ocupaba de la escenografía y la indumentaria. Aunque en ocasiones intervenían actores y músicos profesionales, los actores eran casi siempre aficionados y pertenecían a la familia que organizaba el acontecimiento, a los que se sumaban también cortesanos y pajes. Los papeles femeninos eran interpretados por hombres, con voz de falsete y disfrazados con atuendos de mujer. Así ocurrió en la representación de *Danae*, de Baldassare Taccone, organizada por Leonardo Da Vinci en 1496 en el palacio de Gian Francesco Sanseverino, conde de Caiazzo, en Milán, y ante Ludovico Sforza; el personaje de Danae fue interpretado por el joven Francesco Romano, miembro de la corte de Ludovico.

Entre un acto y otro de las comedias humanistas se realizaban los *intermezzi*, pequeños espectáculos independientes de la obra principal, a veces ligados entre ellos por un motivo musical, cantado y danzado, y que constituyeron un precedente de la ópera lírica. Los personajes de estas piezas breves eran históricos o mitológicos, solían ir ataviados con gran fantasía, y danzaban, luchaban, aparecían o desaparecían de la escena, permitiendo montajes de gran excentricidad: el personaje de Bruto, en los *intermezzi* de la *Mostellaria* ("Comedia del fantasma", de Plauto), se limitaba a estar en escena con una cabeza en cada mano; en los intermedios de *I Suppositi* ("Los supuestos", de Ludovico Ariosto), representada en Ferrara en 1509, aparecían Vulcano y los cíclopes portando saetas y una especie de sonajeras entre las piernas, mientras sonaba música de flautas.

Los *intermezzi*, en los que el aspecto visual tenía una importancia primordial, exigían que los intérpretes fueran ataviados con fastuosas vestimentas, bordadas en oro o en plata, confeccionadas con tejidos de terciopelo, raso, damasco o carmesí, y con lujosos calzados adornados de oro y plata. Marialuisa Angiolillo describe los trajes que llevaban los personajes en una representación alegórica celebrada en la corte de Urbino en 1474: "Penelope vestita de panni d'oro, cum la corona in testa e

cum le chiome sparte per le spalle; Ipolito vestito de panno d'oro (..) le ninfe tutte vestite di seta de verdure a la damaschina" (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 37-38).²⁴

Los *intermezzi* de *La Pellegrina*, comedia representada en Florencia en el teatro de los Oficios el 2 de mayo de 1589, con motivo de la boda de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena, tuvieron una gran repercusión, sobre todo por la interpretación de su ballet y por la escenografía e indumentaria utilizadas en la puesta en escena. Entre los actos de la comedia, escrita por Girolamo Bargagli, se interpretaron seis *intermezzi* cuyas coreografías fueron obra de Cavalieri y Giovanni Bardi; la música corrió a cargo de Luca Marenzio, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Cristofano Malvezzi, Antonio Archilei y Giovanni Bardi; la escenografía y la indumentaria fueron creadas por Bernardo Buontalenti, y el reparto estuvo formado por cuarenta y un intérpretes (Pasi, Mario, 1981, pp. 45-46). El argumento mitológico de los *intermezzi* fue un pretexto para la realización de un espectáculo de canto y danza que mostraba una notable madurez teatral. Aunque todavía no constituía un espectáculo completo en sí mismo, estaba decididamente separado del drama (*La Pellegrina*) por lo que carecía de partes recitadas, que, sin embargo, estaban presentes en los *ballets de cour*, representados en Francia en la misma época. No obstante, los bailarines formaban figuras geométricas y ejecutaban pasos saltados en las danzas de conjunto (a diferencia de los pasos arrastrados en los *ballets de cour*) que combinaban con la danza y la pantomima en las partes solistas.

Bastiano de Rossi recoge en su obra una descripción detallada del vestuario diseñado por Buontalenti para algunos personajes alegóricos. Así, por ejemplo, la Fortuna favorable al Amor estaba representada por una mujer joven peinada con sencillez que vestía una túnica de talle alto compuesta de varias capas de un rico terciopelo de color violeta e irisado, con el busto lleno de broches de oro y el cinturón de joyas. En la mano derecha llevaba un cuerno de la Abundancia y un pequeño Amor bajo el brazo. La Verdad vestía una túnica de satén muy blanco, como el tocado, con adornos blancos, pero brillantes y resplandecientes; se

²⁴ Penélope vestida con paños bordados en oro, con la corona en la cabeza y los cabellos sobre los hombros; Hipólito con un traje de paño bordado en oro (...); las ninfas todas vestidas de seda, con adornos de flores y frutos (traducción propia).

representaba así porque era la madre de la Virtud. La Virtud, su hija, iba enteramente vestida con una túnica de satén de color violeta irisado, el peinado simplemente recogido y las manos llenas de frutas y de flores. La Felicidad, representada por una mujer joven vestida con alegres colores, llevaba la túnica superior de satén encarnado y el tocado muy simple con una bella guirnalda de preciosos frutos (De Rossi, Bastiano, en Warburg, Aby, 2009, pp. 243, 245). Como se puede apreciar, el vestuario de estos personajes alegóricos es bastante simple, aunque los adornos y complementos refuerzan su significado simbólico.

Los libros de los *intermezzi* de *La Pellegrina*,²⁵ que fueron utilizados por sastres y otros operarios, contienen la mayoría de los diseños realizados por Buontalenti para el espectáculo, y constituyen una fuente de investigación de primer orden. Así, el libro segundo, cuyo argumento es la disputa por la supremacía del canto entre las Piérides y las Musas, y la transformación de las Piérides en garzas una vez que han sido derrotadas, muestra interesantes indicaciones sobre cómo realizar esa metamorfosis por medio de la vestimenta y de la caracterización.²⁶ En este segundo *intermezzo* llama la atención la colocación de las dieciséis ninfas Hamadryadas, jueces de la disputa, distribuidas escalonadamente en la montaña de forma que se integraban perfectamente en el decorado. En cuanto a la indumentaria, la individualización de cada ninfa se conseguía por medio del vestuario, de manera que cada una de ellas llevaba un vestido distinto. Esta diferencia se acentuaba con la variedad de los colores de cada traje; así, por ejemplo, una de ellas vestía de violeta y de blanco, otra, de verde y amarillo, una tercera, de azul y de naranja, etc.²⁷

Algunos diseños originales se conservan en el Victoria and Albert Museum de Londres. Entre ellos destaca el del primer intermedio: *L'armonia delle sfere*²⁸ (“La armonía de las esferas”) realizado a pluma, bistre (pigmento derivado del carbón) y acuarela. Este boceto muestra tanto el diseño escenográfico como el de la indumentaria: bajo un cielo cubierto parcialmente de nubes se distribuyen cuatro grupos de personajes y una figura central; en un lado de la zona inferior aparecen

²⁵ Conservados en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Archivos CBIII. 53 Vol. II.

²⁶ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Boceto de Garza en el archivo C.F. ficha 5.14.e. Véanse las láminas 1-16 y 1-17 al final de este capítulo.

²⁷ Véase la lámina 1-18 al final de este capítulo.

²⁸ Londres, Victoria and Albert Museum, Archivo n. E. 1186-1931. Véase la lámina 1-15 al final de este capítulo.

figuras masculinas elegantemente ataviadas con ligeras túnicas hasta los tobillos, y sombreros con una especie de penachos, como los de los cascos de los soldados romanos; en el otro, se sitúa un grupo de figuras femeninas vestidas con doble falda y adornos en la cabeza de los que penden unos ligeros velos; en el centro del espacio superior, en un área despejada de nubes, surge el personaje central, como un dios mítico de la comedia grecolatina, disponiéndose a ambos lados sendos grupos de figuras masculinas y femeninas, con atuendos similares a los de los personajes del espacio inferior.

En el tercer *intermezzo*, Buontalenti personifica al máximo los diseños destinados a las parejas de hombres y mujeres que festejaban el triunfo de Apolo en su lucha contra la serpiente Python. Al final de este *intermezzo*, los habitantes de Delfos distribuidos en dieciocho parejas cantan y danzan de júbilo vestidos con trajes de estilo griego, aunque algunos modelos masculinos tengan también un estilo oriental, sobre todo en los tocados y en las casacas de los trajes.²⁹ Todas estas parejas llevaban sobre la vestimenta o en las manos algún objeto relacionado con el mar, así, por ejemplo, los tocados de las damas iban adornados de corales, de perlas de nácar, de conchas y otros elementos marinos. La misma riqueza y variedad aparecían en los trajes y tocados masculinos. Cabe señalar que el tipo de hechura y ornamentación de los trajes de cada pareja era muy variado y que ningún modelo de traje era inferior a otro (Berti, Franco, en Borsi, Franco, 1982, p. 255-256; Warburg, Aby y De Rossi, Bastiano, 2009, pp. 141-145, 179-181, 193).

Los bocetos de Buontalenti, diseñados para los *intermezzi* de *La Pellegrina*, constituyen un minucioso proyecto de indumentaria integrado perfectamente en la puesta en escena. La razón de esta exquisita combinación se debe a que el escenógrafo y el figurinista son la misma persona y a que Buontalenti es un experimentado hombre de teatro que conoce todos los secretos del espectáculo. Estos *intermezzi* ya no son meros bailes aislados, como lo fueron los primeros *ballets de cour*, las *masquerades* o las "invenciones", sino que forman parte de un espectáculo más amplio, parecido a una ópera ballet, lo que viene a confirmar la hipótesis de que los primeros proyectos de vestuario surgen en espectáculos de música y danza.

²⁹ Véase la lámina 1-19 al final de este capítulo.

Respecto al teatro clasicista, se advierte que en las ilustraciones de los primeros textos teatrales, publicados a comienzos del siglo XVI, tanto los personajes cotidianos como los mitológicos aparecen vestidos como burgueses renacentistas. Como indicara Leone de Sommi (1525?-1592) en su tratado *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, el hábito suntuoso acrecienta la consideración y nobleza de las tragedias; nada de malo tiene por tanto:

(...) vestir un servo di veluto o di raso colorato, purché l'abito del suo patrone fosse con ricami, o con ori, cotanto sontuoso, che avessero fra loro la debita proporzione, né mi condurei a vestire una fantesca d'una gonnellaccia sdruscita, né un famiglio d'un farsetto stracciato, ma anzi porrei a dosso a quella una bona gamurra, et a questo uno apariscente giacchetto, accrescendo poi tanto di nobile al vestire de i lor patroni che comportasse la leggiadria de gl'abiti ne i servi (Sommi, Leone de, 1968, p. 48).³⁰

Así, por ejemplo, en aplicación de estos principios sobre el uso del vestuario, los actores que representaron el *Poenelus* de Plauto en el teatro Cosimo Roselli de Roma en 1513 bajo la dirección del humanista Tommaso Inghirami (1470-1516), iban vestidos con trajes elegantes y suntuosos.

Conviene aludir de forma más detallada al montaje escénico de *L'Edipo Tiranno* ("Edipo Rey"), que inauguró el teatro Olímpico de Vicenza en 1585 pues constituye un testimonio muy ilustrativo sobre el carácter del vestuario empleado en el Renacimiento para las representaciones teatrales clasicistas. Tres son las fuentes que pueden arrojar luz sobre este montaje escénico: los paneles fijos y de un solo color que decoran el teatro Olímpico de Vicenza, las descripciones que dan los espectadores y que se encuentran en diversos documentos, y las anotaciones de dirección escritas por Angelo Ingegneri (1550-1613) en su tratado *Della poesia*

³⁰ (...) Vestir a un siervo de terciopelo o de raso de color, con tal de que el vestido de sus dueños fuera con bordados, o con oro, siendo ambos suntuosos y guardando entre ellos la debida proporción; y en lugar de vestir a una sirvienta con una falda descolorida o a un criado con un jubón harapiento, me gustaría poner sobre la espalda de aquella una buena gamurra [guardapiés] y sobre la del criado una vistosa chaqueta, aumentando tanto de nobleza la indumentaria de los señores que [ello] comportase la elegancia de los vestidos de los siervos (traducción propia).

rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche,³¹ publicado en Ferrara en 1598.

Como el escenario era fijo, Ingegneri centró el interés de su montaje en la interpretación y en el vestuario. Para la adecuación del personaje seleccionó a los actores teniendo en cuenta la voz, el rostro, la edad y la estatura, y los vistió con trajes diseñados por Gian Battista Maganza, (c. 1509-1586), cuyos colores había estudiado con gran precisión: Creonte, volviendo de Delos, iba con un vestido de color pardo, mientras que su séquito llevaba ropajes azules, pero en una escena anterior Creonte había vestido una sotana amplia y rica de tela plateada. Edipo vestía túnica anaranjada y capa de color púrpura con bordados de oro, con arrastre muy largo; en la cabeza llevaba un pequeño gorro de intenso color rojo, adornado con una cinta, y encima la corona de oro (en el teatro de esta época se reconocía como rey al personaje que llevaba ese modelo de gorro); los pajes vestían con librea de color negro y tela bordada en plata (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol. I, pp.1073-1075; Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 39).

En general, los trajes históricos no eran fieles a la época de la obra representada (en realidad se correspondían con la moda de entonces) ni concordaban con el estatus social del personaje. Así, por ejemplo, el pintor y decorador Giulio Romano (1499-1546) vistió en una representación a los agricultores con trajes de *cedado* (que era un costoso vestido de seda), y, según el diseño de Vassari, los soldados romanos de una representación realizada en Ferrara en el año 1502 iban pomposamente vestidos con excéntricos atuendos y espléndidas armaduras. Tal excentricidad y anacronismo en la indumentaria eran por regla general intencionados, pues tanto Giulio Romano como Vassari tenían conocimiento de los verdaderos trajes, armaduras e insignias utilizados por los soldados romanos, pero obedecían a los gustos del público renacentista que, más que apreciar una verdadera reconstrucción histórica, deseaba admirar la estética de la representación. El propio Ingegneri, refiriéndose a la puesta en escena de *Edipo*, aunque defendía que el vestuario fuera lo más antiguo que se pudiera, no rechazaba que estuviera mezclado en parte con el gusto moderno (Ingegneri, Angelo, 1598, p. 71).

³¹ Véase información sobre esta obra en González Román, Carmen, 2001, pp. 227-229; Molinari, Cesare, 2006, pp.92-93.

Con estos lujosos atuendos, además de impresionar visualmente al público y potenciar la fantasía del espectador, se pretendía también agradar a los mecenas, quienes con frecuencia seguían personalmente la elaboración de los vestidos para asegurarse de que el resultado era digno de ellos. Tal es el caso de Isabella Borgia, que, con ocasión de los festejos celebrados en Ferrara para las nupcias entre su hermana Lucrecia y Alfonso d'Este, vigiló personalmente la confección de ciento diez vestidos para cinco comedias, haciendo hincapié en que dichas prendas fueran confeccionadas exclusivamente para dicho acontecimiento y en que las destinadas a una determinada comedia no sirvieran para las otras. La ostentación y el lujo del vestuario se ponía de especial relieve cuando los actores, antes de comenzar la representación, desfilaban sobre el proscenio para que el público pudiese valorar de cerca la elegancia de los trajes fabricados con telas muy variadas (de raso, seda, *cedado*, paño), todas nuevas y de gran calidad (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 40).

1.5.4 Los primeros figurinistas en Italia.

En los espectáculos de la corte renacentista el vestuario teatral adquirió una gran importancia, pues se encontraba integrado pictóricamente en la escenografía. Esta característica se debe a que un mismo artista pintaba los decorados, diseñaba los figurines y, en algunas ocasiones, organizaba el espectáculo.

Leonardo Da Vinci (1452-1519), durante los años en los que fue pintor en la corte milanesa de Ludovico il Moro (desde 1482 hasta 1499) trabajó también como escenógrafo, organizador de fiestas y espectáculos y diseñador de trajes. En particular, con motivo de los esponsales entre Galeazzo Maria Sforza e Isabel de Aragón, en 1489, además de organizar los festejos, engalanó el castillo y la calle por donde debía pasar el cortejo nupcial. Desgraciadamente no se conservan los diseños ideados por Leonardo para la *Festa del Paradiso*, ni tampoco los vestidos creados para el baile; sin embargo, en algunos esbozos conservados en la Biblioteca Real de Windsor se puede identificar una figura humana engalanada a la antigua con una sencilla túnica de mangas cortas y amplias.³²

Años más tarde (1494) Galeazzo da Sanseverino, comandante ducal, encargó a Leonardo el diseño de las vestimentas que él y su séquito debían lucir en un torneo.

³² Royal Library, Windsor Castle, RL 12725.

El artista transformó a todo el grupo en una fila de *homini salvatici* (hombres salvajes) guiados por un caballero que iba montado sobre un caballo con las crines relucientes de oro, y vestido con telas bordadas en oro; la cabeza iba adornada por un dragón alado cuyas alas cubrían las mejillas del caballero. De este fantástico cortejo de *homini salvatici*, con sus monstruosas cabezas, cabe destacar el diseño del comandante Sanseverino, que puede identificarse por la cabeza de caballero con yelmo encontrada en la colección Malcom del Museo Británico de Londres.³³

Pese a su talento y capacidad, Leonardo no fue reconocido como figurinista profesional, pero unos años más tarde, entrado ya el siglo XVI, empezaron a aparecer los primeros figurinistas, que serían contratados por las principales familias de la nobleza italiana. Uno de ellos fue Gerolamo Genga (1476–1551), pintor y arquitecto, que poseía una excepcional aptitud para la decoración y la escenografía teatral y que se dedicó casi exclusivamente a estas actividades mediante la preparación de fiestas y espectáculos para Francesco Maria I della Rovere, duque de Urbino. Sus diseños reflejan el gusto fastuoso del primer *cinquecento*; así ocurre con la representación de *La Calandria* (1513), del Cardenal Bibienna (1470-1520) donde, además de innovaciones técnicas, Genga introdujo en escena a los dioses del Olimpo, que iban vestidos de seda y oro.

El arquitecto y escultor Niccolo Trivolo (circa 1500 -1550) realizó los figurines de *Aridosia*, obra de de Lorenzino de Médicis, representada en 1536 en el palacio de los Médici. Para Vassari (1511-1574), dichos figurines constituyeron las más bellas y nobles creaciones de vestidos, de adornos para la cabeza y de todos aquellos elementos de caracterización que se pudieran imaginar (Molinari, Cesare, 2006, pp. 89-90; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol I, p. 1077; Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 41).

Si se exceptúa a la familia Genga (los hermanos Gerolamo y Bartolomeo), en realidad es Bernardo Buontalenti (1536-1608) quien puede ser en justicia considerado el primer figurinista profesional. Su actividad abarcó la construcción de todo tipo de máquinas, carros, arcos triunfales y diversos ingenios mecánicos utilizados en la representación de comedias, intermedios y óperas. La mayor parte de

³³British Museum, 1895, 0915.474.

sus diseños ideados para los espectáculos florentinos de los Médicis se encuentran en el palacio de los Uffizi de Florencia.³⁴ En los bocetos se representa la ubicación de los personajes en la escena mediante pinceladas de color; luego, en hojas separadas, aparecen los diseños del vestuario, indicando el personaje y el intérprete a quien cada traje va destinado. Son dibujos muy detallistas, en los que se indica el corte del vestido, los colores, el tipo de tejido y los accesorios, con la finalidad de facilitar su confección (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 41). Por último, Giorgio Vasari³⁵ (1511-1574), más conocido como arquitecto que como figurinista, realizó para los Médicis los diseños destinados a la *bufolata* que en 1566 tuvo lugar en la Piazza Santa Croce de Florencia.³⁶

1.6 Conclusiones del capítulo 1

De lo anteriormente expuesto acerca de la indumentaria teatral en el siglo XVI se puede llegar a dos conclusiones principales: ante todo, que los primeros proyectos de vestuario se realizan para espectáculos de danza y música (pero no para escenificar textos dramáticos) y que desempeñan un papel destacado en la representación; en segundo lugar, que todos estos diseños se encuadran dentro de los espectáculos cortesanos. En dichos espectáculos se podían diseñar trajes de gran proyección simbólica para personajes alegóricos y mitológicos; cada diseño de estos trajes era diferente según el tipo de personaje. En las danzas intercaladas en las representaciones de "invenciones", máscaras o autos se podían diseñar vestimentas con un mismo modelo de traje, pues el sentido de agrupación coreográfica requería una uniformidad en el vestuario.

En la Italia del siglo XVI parece que hubo dos formas de entender la indumentaria teatral. Una primera, representada por los profesionales que realizaron proyectos de vestuario pioneros destinados a espectáculos cortesanos y que concebían la indumentaria como un elemento integrado en el proyecto global de la puesta en escena, y otra segunda, representada por los actores de la *Commedia*

³⁴ Florencia, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 2306A, n. 2354A, n. 2355A, n. 2357A, n. 2358A, n. 2359A, n. 2455A, 2318 A,

³⁵ En su libro, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* ("Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos"), publicado en 1550 y reeditado en versión aumentada en 1568, expuso las biografías de los artistas más importantes del Renacimiento. Gracias a ella, Vasari está considerado como el primer historiador del arte italiano.

³⁶ Florencia, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 10 18 S.

dell'Arte, para quienes el vestuario era un simple instrumento para describir y exponer el carácter de cada personaje. Estas dos tendencias parecen haber coexistido durante toda la centuria, enriqueciéndose mutuamente, y dando lugar con posterioridad a la creación de diseños más complejos que ya tuvieron en cuenta ambos aspectos: el personaje en sí y la puesta en escena en su conjunto.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 1

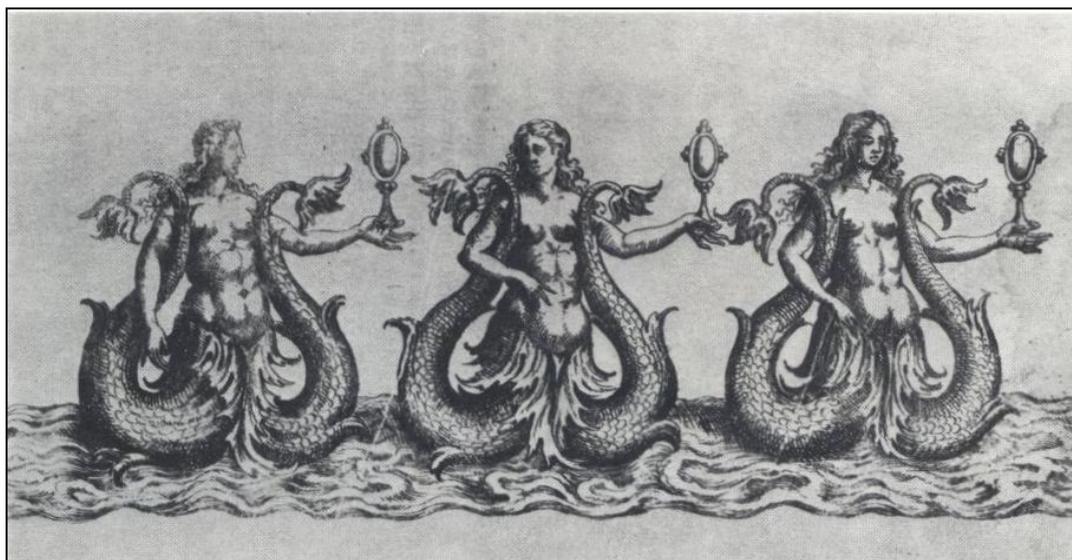


Lámina 1-1. *Ballet comique de la Reine* (1581). Vestuario de las tres sirenas diseñado por Jacques Patin. Bibliothèque Nationale, París.



Lámina 1-2. *Commedia dell'Arte*. Disfraz primitivo de Pantalone. Grabado del siglo XVI. Reproducción localizada en Martinelli, Tristano, 1601, p. 50.

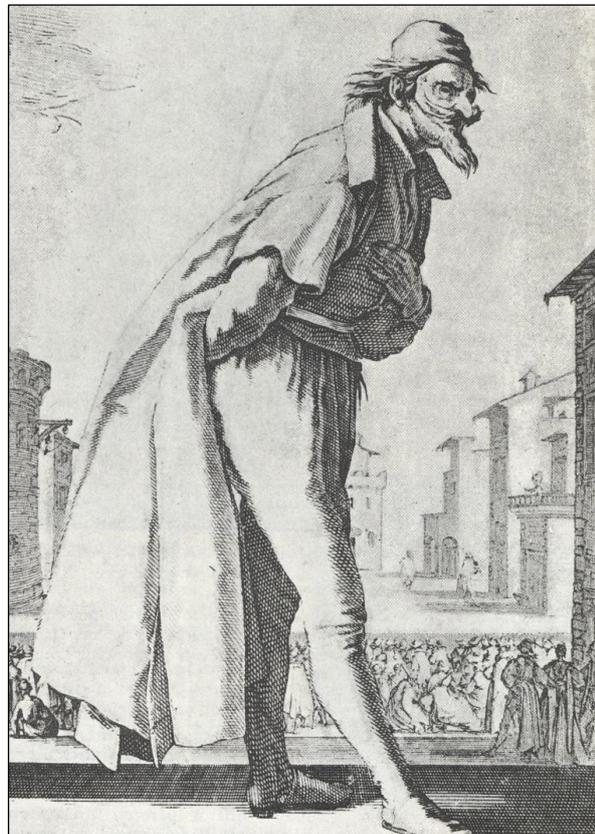


Lámina 1-3. *Commedia dell'Arte*. Pantalone en el siglo XVII. Grabado de Jacques Callot. Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE BOITE ECU-ED-25.



Lámina 1-4. *Commedia dell'Arte*. Disfraz primitivo del Doctor Graziano ("Balanzone"). Grabado del siglo XVI. Roma, Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo.



Lámina 1-5. *Commedia dell'Arte*. El Doctor Graziano en la segunda mitad del siglo XVII. Grabado de Nicolás Bonnard. Victoria and Albert Museum: E. 21412-1957



Lámina 1-6. *Commedia dell'Arte*. El Capitán en el siglo XVI. Reproducción localizada en Martinelli, Tristano, 1601, p. 51. Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des Livres Rares, RES-Y2-922.



Lámina 1-7. *Commedia dell'Arte*. El Capitán en el siglo XVII. Grabado de Abraham Bosse (c. 1602-1676). Reproducción localizada en Laver, James, 1964, p. 91.



Lámina 1-8. *Commedia dell'Arte*. Arlequín a finales del siglo XVI, en Martinelli, Tristano, 1601, p. 6. Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des Livres Rares, RES-Y2-922.



Lámina 1-9. *Commedia dell'Arte*. Arlequín en el siglo XVII. Grabado de Robert Bonnard (1652-1729) Roma, Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo: inv. 1416, C11/008



Lámina 1-10. *Commedia dell'Arte*. Arlequín a finales del siglo XVII (1671), reproducción localizada en Sand, Maurice, 1860, p. 81.



Lámina 1-11. *Commedia dell'Arte*. Pulcinella, siglo XVI. Grabado de Arnold Van Westerhoud (1651-1725) Roma, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo: inv. 4541, Arm. 4-Speciale 12.



Lámina 1-12. G. D. Tiepolo. *Commedia dell'Arte*. Pulcinellas del siglo XVIII. Victoria and Albert Museum: S. 959-2010.



Lámina 1-13. *Commedia dell' Arte*. Isabella (la enamorada) en el siglo XVII. Reproducción localizada en Maurice Sand, 1860, Vol II, p. 175.



Lámina 1-14. *Commedia dell' Arte*. Isabella (la enamorada) en el siglo XVIII, grabado de 1782. Reproducción localizada en D' Amico, Silvio, 1954, Vol II, p. 123.



Lámina 1-15. Bernardo Buontalenti, *La Pellegrina* (1589). *Escena del primer Intermezzo, La Armonía de las esferas*. Grabado de Agostino Carracci basado en el diseño original de Buontalenti. Victoria and Albert Museum, Department of Engraving, Illustration and Design and Department of Paintings n.E. 1186-1931. Grabado E. 247-1942.



Lámina 1-16. Bernardo Buontalenti. *La Pellegrina* (1589). *Segundo Intermezzo. La lucha de las Musas y las Piérides*. Vestuario para las Piérides. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale Palatina.



Lámina 1-17. ¿Bernardo Buontalenti? *La Pellegrina* (1589). *Segundo Intermezzo. La lucha de las Musas y las Piérides*. Vestuario para las Piérides. Londres, Victoria and Albert Museum: E.614-1936

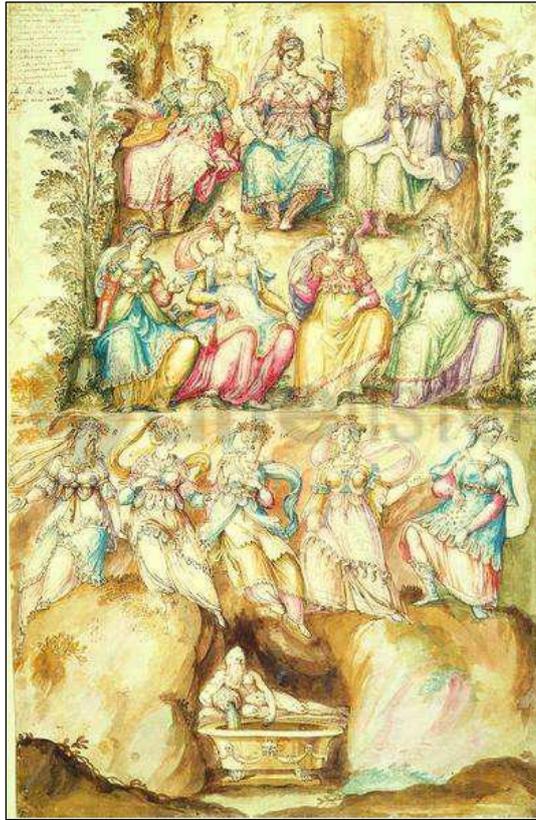


Lámina 1-18. Bernardo Buontalenti. *La Pellegrina* (1589). *Segundo Intermezzo. La lucha de las Musas y las Piérides: las Hamadriadas.* Detalle de decorado y vestuario. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale Palatina.



Lámina 1-19. Bernardo Buontalenti. *La Pellegrina* (1589). *Tercer Intermezzo. La lucha entre Apolo y Python:* Vestuario para una pareja de Delfos. Biblioteca Nazionale Centrale Palatina.

2. EVOLUCIÓN DEL VESTUARIO TEATRAL EN EL SIGLO XVII.

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

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

2.1 El vestuario teatral en el Siglo de Oro.

En España las representaciones se realizaban en recintos abiertos como los corrales y las casas de comedias, o en espacios cerrados, normalmente propiedad de la corte o la nobleza. Sin embargo, había otros espectáculos, como los autos sacramentales, que se representaban también en calles y plazas. Según César Oliva, el origen de los corrales se encuentra en los patios interiores de casas u hospitales; su consolidación como teatros públicos tuvo lugar a partir de 1554 (Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, 1990, p. 183). Las casas de comedias eran patios interiores sin techo y surgieron al instalar en un extremo una plataforma que servía como escenario. Felipe III y Felipe IV fomentaron el teatro cortesano; tuvo mucha aceptación entre la nobleza, que acudía a fiestas teatrales donde intervenían comediantes italianos. También fomentaron la construcción de teatros de interior y cortesanos, como el del Alcázar de Madrid o una de las salas del palacio del Buen Retiro.

En la mayoría de los casos no existía una planificación previa de montaje, ni se ensayaba específicamente para la obra que se iba a representar, sino que las compañías contrataban a aquellos actores que se sabían los papeles de la misma. A diferencia del teatro representado en Londres, donde los papeles femeninos fueron desempeñados por muchachos hasta 1660, en Madrid, ya en 1587, se permitió que las actrices pudieran aparecer en público, tal vez debido a que las “colombinas” de la *Commedia dell’Arte*, cuando actuaban en España, nunca se vieron afectadas por esa prohibición.³⁷

Con el florecimiento del teatro cortesano se inicia la revolución técnica en el teatro comercial, coincidiendo con los últimos años de Lope de Vega y el apogeo del teatro de Calderón. En los teatros palaciegos existía ya el telón de boca, y se aplicaba a los decorados determinados conceptos de perspectiva inspirados en los tratados de Vitruvio y Serlio.³⁸ Escenógrafos italianos como Cosimo Lotti (1571–1643) y Baccio del Bianco (1604-1657), al servicio de la corte, impulsaron el desarrollo de las técnicas escénicas, mediante la puesta en escena de obras de Lope y de Calderón para las fiestas palaciegas.

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

El actor solía llevar en el escenario un atuendo parecido al que solía llevar la gente en la calle, salvo cuando se trataba de algún personaje mahometano en un drama histórico, en cuyo caso el traje pretendía acomodarse a la raza, religión y procedencia del personaje. Conforme pasaron los años el vestuario se hizo más costoso y aumentó el hato de los actores de las grandes compañías, llegándose a necesitar, en ocasiones, varios carros y bestias de carga para su transporte (Ruano de la Haza, José María, 2000, pp. 76-78).

³⁷ Desde 1587 las mujeres gozaron de gran popularidad en las representaciones, hasta el punto de que una actriz como María Inés Calderón (1611-1649), conocida popularmente como “La Calderona”, que desempeñó papeles de gran éxito en el Corral de la Cruz desde 1627, llegó a ser muy admirada en la corte de Felipe IV.

³⁸ Sobre las traducciones en España de los tratados de Serlio y de Vitruvio véase González Román, Carmen, 2001, pp. 418-423.

El vestuario jugaba un papel polivalente: además de vestir al personaje, a veces sustituía parcialmente los decorados, cumpliendo funciones tales como ubicar la acción dramática, sugiriendo tiempo y lugar. Tal es el caso de la vestimenta de pastores, que situaban la acción en las montañas, o la de los cortesanos, que apuntaba a la vida en palacio, o la de labriego, que sugería un escenario rural. Su utilización servía también para mostrar determinados rasgos del carácter del personaje. Así, en *Fuente Ovejuna* de Cristóbal de Monroy (1612–1649) la indiferencia del Comendador hacia sus vasallos se pone de manifiesto al comienzo de la tercera jornada cuando sólo presta atención a su atuendo y a la música que suena, mientras el Regidor, cuya hija ha sido deshonrada, se queja amargamente. Las acotaciones del autor indican cuál ha de ser la actitud del comendador:

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

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

Otra característica del vestuario es su anacronismo. Brunel, en su libro *Voyage d'Espagne*,³⁹ afirmaba que "les habits des hommes ne sont ny riches, ny

³⁹ Cuando en el siglo XVII los editores e impresores de Francia, Alemania y los Países Bajos querían evitar la censura de libros cuyo contenido político, religioso o erótico contravenía las normas de la Autoridad utilizaban, entre otras, la editorial ficticia Pierre Marteau y la ciudad de Colonia, que era una ciudad libre en esa época, como lugar de edición. Así ocurre con este libro, en cuya portada figura el nombre de Pierre Marteau como editor y el de la mencionada ciudad alemana. Sin embargo, no aparece por ningún lado el nombre del autor, lo que permite sospechar que el contenido del libro no

proportionnez aux sujets. Une Scene Romaine & Grecque, se represente avec des habits Espagnols" (Brunel, Antoine de, 1666, p. 30).⁴⁰ Sin embargo, en ocasiones, era posible que el anacronismo en la indumentaria fuera intencionado. Por ejemplo, Tirso de Molina en su comedia *La vida y muerte de Herodes* (1636) pide en cierta ocasión que Augusto César aparezca "como Emperador a lo antiguo" (Molina, Tirso de, 1907, p. 197) pero poco antes había indicado que Herodes debía quitarse en escena "el sayo rústico y [se quedase] en calzas y jubón de tabí muy bizarro" (Molina, Tirso de, 1907, p. 188).

El vestuario servía, de manera muy especial, para caracterizar a personajes sobrenaturales, alegóricos y religiosos, y también a figuras estereotipadas como el "salvaje" o el "gracioso". Personajes sobrenaturales que aparecen con bastante frecuencia en las comedias del siglo XVII son Jesucristo, la Virgen María, los santos, los ángeles, los demonios y los dioses paganos. Los trajes de ángeles suelen encontrarse en inventarios de hatos de compañías: son vestidos de lana blanca, o mantos de tafetán encarnado adornados con hilos de plata; el demonio, que solía caracterizarse con los consabidos cuernos, se cubría con media máscara hasta la boca y con un desnudillo de cuero blanco hasta la cintura, y de piel, desde la cintura a los pies. Los trajes de los dioses paganos y de la Virgen seguían el modelo tradicional del arte pictórico. Los personajes alegóricos iban ataviados con vestimentas simples pero de alto valor simbólico: una sábana negra cubría la Sombra; la Obediencia llevaba los ojos vendados, grilletes en los pies y un azote en las manos. Respecto a la figura del "salvaje", afirma Rodríguez Cuadros que su indumentaria estaba compuesta de "vestido de yedra o cáñamo teñido de verde, pieles, un tocado de cabellos largos e hirsutos y un maquillaje de barba larga, llevando como accesorio una maza" (Rodríguez Cuadros, Evangelina, en de los Reyes Peña, 2000, 136-137). En cuanto al "gracioso", su vestimenta le permitía con frecuencia salirse del mundo de la ficción y acercarse a los espectadores; en el entremés *Miser Palomo* (¿1617?), de Antonio Hurtado de Mendoza (1586–1644) se describe así el atuendo del gracioso: "Yo me compongo/ de unas calzas que peinan los zancajos,/ de cuello de

era políticamente correcto. Según Foulché Delbosc este libro se imprimió en Amsterdam por Abraham Wolfgang (Foulché, Delbosc, Raymond, 1896, pp. 63-66).

⁴⁰ Los vestidos de los actores no son suntuosos, ni adaptados a los papeles. Una comedia de argumento romano o griego se representa con traje español (traducción propia).

carbón, sombrero sucio,/ astrosa capa y vil colete" (Hurtado de Mendoza, Antonio, 1728, p. 473).

Gracias en parte a su vestimenta, "el gracioso" consigue un efecto cómico de distanciamiento. Calderón utiliza este recurso en la escena VII de la primera jornada de *El mayor monstruo los celos* (1637) cuando Polidoro se dirige a otro personaje en un aparte: "¿Cuál diablo me metió, cuál,/ Cielos, en engaño igual?/ ¿No son notables errores/ Que otros vivan de traidores,/ Y yo muera de leal?" (Calderón de la Barca, Pedro, 1883, p. 241).

2.1.2 El vestuario en los autos sacramentales.

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

Durante la festividad del Corpus Christi, además de la procesión solemne en la que participaban clero, autoridades y representantes de gremios y cofradías, todos ricamente ataviados, se realizaban diversos espectáculos, tales como danzas populares, la representación de autos y corridas de toros. Dentro incluso de la procesión figuraban elementos teatrales o parateatrales del tipo de la Tarasca y los Gigantes, todos ellos presentados de manera grotesca. El considerable coste, tanto de la procesión como de los autos, era sufragado por el consejo municipal, las

hermandades y el obispado.⁴¹ El vestuario utilizado en los bailes del siglo XVII está relativamente bien documentado; además, el hecho de ser trajes destinados a un grupo exigiría un mismo modelo de vestimenta para los diversos bailarines, razón por la que cabe suponer que desde el siglo XVI ya existía un mínimo diseño de indumentaria en función de la coreografía.

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

La indumentaria sacramental revela, además, una ausencia total de realismo, pues los vestidos de labradores, villanos, pastores, etc. no concuerdan con los atuendos que llevaban en la vida real. Como el auto no se sujeta ni a tiempo, ni a lugar, sino que está al servicio de la alegoría, este anacronismo no es considerado aquí como un defecto sino como un recurso más de la puesta en escena. (Arellano, Ignacio, y Duarte, José Enrique, 2003, pp. 79-83). En este sentido, Arellano ha clasificado la indumentaria de los personajes de los autos sacramentales de Calderón y resulta interesante destacar, tras el análisis de dicha clasificación, la polivalencia de determinadas vestimentas: el traje de villano, que remite a un personaje realista con un determinado estatus social, sirve también para simbolizar la Inocencia, la Simpleza o el Engaño; el de loco, asimilable al de bufón, se emplea para encarnar el

⁴¹ Sobre los desfiles procesionales del Corpus y sobre la “La Tarasca” y “Los Gigantes” véase Shergold, N. D. y Varey, J. E., 1955; Shergold, N. D. y Varey, J. E., 1961; y Amorós, Andrés, y Díez Borque, José María, 1999, pp. 218-221.

Pensamiento; el de peregrino representa la Vida del Hombre en continua peregrinación. Otros atuendos propios de personajes típicos de comedias, como el galán o la dama, se usarán para vestir la Culpa, la Malicia o la Fe. Por último, el vestido de “pieles” no sólo caracteriza al salvaje, como indica Aurora Egido sino que, en opinión de Arellano, también puede asumir distintas funciones simbólicas, al representar el estado de desnudez y desamparo (Hombre), las pasiones y los apetitos groseros (Deseo), la penitencia y la modestia (para el personaje de Juan el Bautista) (Arellano, Ignacio, en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, p. 99)

Finalmente, aunque Arellano considera una serie de códigos visuales a la hora de vestir a los personajes de los autos, no se puede hablar aún de diseño de vestuario, sino de convenciones aceptadas por el público y los actores para la representación de un determinado género dramático (Arellano, Ignacio, en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 85-103; Arellano, Ignacio y Duarte, Enrique, 2003).⁴²

2.2 Nacimiento de la comedia francesa

El siglo XVII abarcó en Francia los reinados de Luis XIII (1610-1643) y de Luis XIV (1638-1715). Gracias a la labor de mecenazgo de estos reyes y de sus primeros ministros, París se convirtió en un foco de atracción de artistas, dramaturgos y poetas. La corte de Luis XIV fue un centro de producción de grandes espectáculos que sobrepasaron a los italianos en lujo y fastuosidad. El teatro francés de la época se sustentaba en el racionalismo cartesiano; los dramaturgos sometieron tanto su obra como la representación a una disciplina que respetaba rigurosamente no sólo las unidades de acción tiempo y lugar, sino también las reglas del buen gusto y de la verosimilitud. La observancia de esta última regla contribuyó en el siglo XVIII a la coherencia entre atuendo escénico y personaje, y a la creación de una escenografía e indumentaria cuyo objetivo era que lo que se mostrase en escena debía ser posible en la vida real.

En el siglo XVII continuaron su actividad unas doscientas salas de juego de pelota (*jeux de paume*) y el *Hotel de Bourgogne*, reconocido oficialmente como

⁴² Véase el cuadro de catalogación de indumentaria elaborado por la autora de esta tesis basándose en la descripción que hace Arellano (2000) de las vestimentas en los autos sacramentales (apéndice 2).

teatro público en 1634. En 1671 se abrió el teatro *Guénégaud*, con una capacidad para mil quinientos espectadores, y destinado a representaciones de ópera; a partir de 1673 escenificaron también tragedias y comedias, estas últimas por las compañías de Molière y de La Grange; finalmente, en 1680, quedó reservado a *La Comédie Française*. Desde 1577 venían realizándose representaciones dentro de palacio, en la *Salle du Petit-Bourbon*. Posteriormente, el Cardenal Mazarino trajo de Venecia en 1645 al famoso diseñador de decorados Giacomo Torelli (1604-1678) para que representara en la corte óperas como *La festa teatrale della finta pazza* (“La fiesta teatral de la loca fingida”); también construyó en 1660, en el palacio de las Tullerías y con motivo de la boda de Luis XIV, un teatro denominado *Salle des machines*, (“Sala de máquinas”) destinado a espectáculos teatrales de gran envergadura escenográfica y tramoyística.

Luis XIV mostró gran interés no sólo por los teatros de la corte, sino también por los locales públicos, hasta el punto de entregar las salas *Petit –Bourbon* y *Palais Royal* a diversas compañías, que convirtieron unas salas previamente reservadas a la nobleza en teatros donde se hacían funciones para el público general. La compañía de Molière se había consolidado profesionalmente entre los años 1645 y 1658, primero haciendo giras por provincias y luego en París, donde consiguió disponer del teatro *Palais Royal* para sus representaciones. Tanto Molière, que actuaba como principal actor cómico, como su amante, Madeleine Bejart, obtuvieron una gran acogida por parte del público. Al morir Molière en 1673, su compañía se fusionó con la del Marais, ingresando otros actores en la compañía del *Hotel de Guénégaud*.

En 1680, bajo el patrocinio de Luis XIV, se creó *La Comédie Française* (“La Comedia Francesa”) mediante la fusión de las compañías del *Hotel de Bourgogne* y del *Hotel de Guénégaud*. Esta institución, al estar sostenida por el Estado, favoreció la existencia de un teatro más estable, con una gran calidad en sus representaciones clásicas; pero, al mismo tiempo, potenció el monopolio de las representaciones, lo que impidió la competencia de las otras compañías. No fue el caso, sin embargo, de los comediantes italianos, que también gozaron del favor del público francés, tanto en provincias como en París, debido a la expresividad, mímica e improvisaciones de los personajes propios de la *Commedia Dell’Arte*. Los italianos, junto al gran músico Lully (1632-1687), introdujeron en París la ópera como género artístico (García

Peinado, Miguel Ángel, y Álvarez Jurado, Manuela, 2005, pp. 30-31; Leal, Juli, 2006, pp. 145-148; Vayón, Pablo J., 2012).

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

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

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

La estructura formal de los *ballets de cour*, consolidada en el siglo XVII, comenzaba con una introducción recitada, en la que se exponía el tema del ballet, continuaba con el desarrollo de la acción, mediante una sucesión de *entrées*: pantomima, danza, recitación y canto, y concluía con el *grand-ballet*, que consistía

en una serie de danzas de conjunto en las que participaba toda la corte, ejecutando una coreografía de composición geométrica. Los espectadores se situaban en galerías y zonas elevadas para admirar mejor el espectáculo que se desarrollaba en el centro de la sala (McGowan, Margaret, 1963, pp. 37 y 42-47; Salazar, Adolfo, 1995, pp. 125-136).

El *ballet des échecs* (“ballet del ajedrez”), ideado probablemente por Enrique de Saboya, duque de Nemours, se representó durante el carnaval de París del año 1607, en el reinado de Enrique IV. Sobre el suelo de la sala varias personas cubiertas con máscaras extendieron un gran lienzo de tela pintada como un tablero de ajedrez. Dos jugadores, vestidos con trajes españoles, entraron danzando para situarse a ambos lados del tablero; tras la entrada de los bailarines enmascarados y disfrazados imitando las piezas del ajedrez, comenzó el *grand-ballet* con la participación de las damas de la corte.

Este tipo de *ballet-mascarade* renuncia a los complejos montajes de los ballets “dramáticos” y se reduce a un juego danzante de disfraces inspirado en un tema sencillo; es algo distinto y alejado del llamado teatro de danza. La coreografía deja libertad a las figuras solistas, que pasan de la pantomima a la danza noble o a la acrobacia, pero se torna rigurosamente geométrica en las danzas de conjunto. No se conocen los nombres individuales de los autores de coreografía, escenografía y música en esta clase de ballets, pues son obras colectivas cuya organización resulta en ocasiones un tanto arbitraria. Su importancia es puramente histórica, pues, al combinarse con el *ballet dramatique* y *melodramatique* originó el *ballet à entrées*, una forma extrema del *ballet de cour*.⁴³

La magnificencia de los ballets creados por Baltazarini se vio superada por otros que fueron obra de otros dos artistas italianos: los hermanos Alessandro y Tommaso Francini. Aunque trabajaron siempre juntos, Tommaso (1571-1651) fue el más conocido; natural de Florencia, se trasladó a Francia en 1598 para estar al servicio de la reina María de Médicis, siendo nombrado ingeniero del rey, en 1617.

⁴³ Una descripción detallada del *ballet-masquerade* aparece en Pasi, Mario, 1981, pp. 46-47.

Los Francini construyeron la maquinaria/tramoya y diseñaron la escenografía y el vestuario del *Ballet de la délivrance de Renaud* (“Ballet de la liberación de Reinaldo”), que se representó en el Palacio del Louvre el 29 de enero de 1617, con la participación de miembros de la corte, incluido el propio rey, Luis XIII, que iba magníficamente ataviado en su papel de demonio. Esta representación seguía fielmente el modelo formal de los *ballets de cour* y tomó el argumento del poema caballeresco *Reinaldo*, del poeta renacentista Torquato Tasso (1544-1595). Debido a la influencia de artistas italianos, como Giulio Caccini (c. 1551-1618) y Octavio Rinuccini (1562-1621), y a diferencia del *ballet comique de la Reine*, la danza no se interrumpía para dar paso a largos parlamentos poéticos, sino que ambas acciones, danza y canto, tenían lugar simultáneamente.

La concepción del ballet en su conjunto se debe al poeta Durand; la coreografía corrió a cargo de Belleville, mientras que decorados, tramoya y vestuario fueron obra de Tommaso Francini, como ya se ha indicado. El grupo de bailarines llevaba una vestimenta muy simple y con un diseño homogéneo: faldellín corto y sombrero del que pendía una larga cola; el traje del personaje principal, en torno al cual danzaba el grupo, se ajustaba perfectamente a su naturaleza mitológica: tocado de hojas de laurel, ropa de seda y plumaje cubriéndole el torso.⁴⁴ El personaje de Renaud fue interpretado por el favorito del rey, el duque de Luynes, y el papel de la maga Armida lo encarnaba el gran bailarín Marais, vestido de mujer, pues las mujeres sólo podían bailar en el *grand-ballet*.⁴⁵

El Ballet des Fées des Forêts de Saint Germain (“Ballet de las Hadas de los Bosques de Saint Germain”) se estrenó en el Louvre el 11 de febrero de 1625. El propio rey Luis XIII intervino en algunas *entrées*, junto a otros miembros de la corte. Enrique de Saboya, duque de Nemours, y Belleville prepararon la coreografía; Marais interpretó al personaje principal, *la fée Guillemine* (“el hada Guillermina”). Este ballet anuncia la supremacía del *ballet a entrées* en detrimento del ballet *melodramatique*. La música, el libreto y la escenografía quedan en segundo plano en beneficio de la danza; sin embargo, ésta pierde capacidad de expresión dramática y se convierte en un mero pretexto para la exhibición de bailarines profesionales y

⁴⁴ Véase la lámina 2-1 al final de este capítulo.

⁴⁵ Una información más detallada del *Ballet de la délivrance de Renaud* se puede encontrar en Prunières, Henry, 1914; Pasi, Mario, 1981, pp. 51-52; Reyna, Ferdinando, 1981, pp. 48-50 y Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp. 84-86.

nobles aficionados, todos enmascarados y vestidos de forma burlesca y extravagante, de acuerdo con la moda de la época.⁴⁶ Cabe destacar el diseño de vestuario, obra de Daniel Rabel (1578-1637), un *faiseur de masques* (“diseñador de máscaras”), cuyos bocetos originales se conservan en el Louvre.⁴⁷

El Ballet de la Douairière de Billebahaut (“Ballet de la viuda heredera de Billebahaut”) se representó en el Louvre en febrero de 1626. Fueron autores de la música Antoine Boisset, Francois Richard y Paul Auger, y del libreto René Bordier; los figurines, por su parecido a los del *Ballet des Fées des Forêts de Saint Germain*, se atribuyen a Daniel Rabel. El argumento se basaba en la llegada de delegaciones de las cuatro partes del mundo (América, Asia, Europa y África), lo que sirvió como pretexto para articular un ballet con muchas *entrées*, empleando un vestuario variopinto. El vestuario diseñado para el gran señor turco y su séquito resulta similar al de la moda francesa de la época; tal falta de adecuación entre indumentaria y país de procedencia se corrige con elementos simbólicos -gran turbante y bigotes para el gran señor, o la particular sombrilla que portan dos de sus sirvientes- aparentemente exóticos.⁴⁸ El atrezo y la utilería de mano cumplen, pues, una función fundamental en la caracterización de los personajes. El vestuario pretendía sorprender al espectador, y por eso en una determinada escena unos violinistas llevaban máscaras adosadas a la nuca, de manera que cuando se volvían, dando la espalda al público, se convertían en horribles brujas. Mayor efecto aún producían las bailarinas, que iban elegantemente vestidas pero que, al darse la vuelta, puesto que llevaban horripilantes máscaras sobre la nuca, confundían al público, presentando casi simultáneamente dos caras radicalmente distintas en un solo cuerpo, según giraban sobre sí mismas (Pasi, Mario, 1981, p. 54; Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp. 86-87).

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

Ya en la segunda mitad del siglo XVII el *ballet de cour a entrée* se hallaba plenamente consolidado. *El Ballet Royal de la Nuit* (“Ballet Real de la Noche”), representado en la sala *Petit Bourbon* del Palacio del Louvre en el año 1653, es

⁴⁶ Para una mayor información sobre este ballet, véanse: Pasi, Mario, 1981, p. 53; Reyna, Ferdinando, 1981, p. 50 y Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 53-54.

⁴⁷ Museo del Louvre, INV 32604, 32608 à 32614, 32616, 32617, 32646, 32649, 32652, 32679 à 32687, 32688, 32689, 32690, 32691 et 32693. Véanse las láminas 2-2 y 2-3 al final de este capítulo.

⁴⁸ Véase la lámina 2-4 al final de este capítulo.

buena muestra de ello. Tres personalidades de suma importancia para el teatro francés de este periodo concurren en su creación: de un lado, Luis XIV, estudioso y protector de la danza, de otro, Giovanni Battista Lully, músico y coreógrafo, nombrado en 1663 compositor de la corte y, finalmente, Pierre Beauchamp (1636-1705), bailarín, coreógrafo y primer *maître de ballet* de la *Académie Royale de Musique*. La trama y los decorados se atribuyen a Giacomo Torelli (1604-1678). Luis XIV interpretó el personaje del Sol Naciente vestido con un traje de tejido laminado, que terminaba en falda corta, dejando ver las piernas cubiertas con largas y finas medias de seda; un tocado en forma de fuente le adornaba la cabeza. Esta indumentaria sorprendió a los espectadores de tal manera que, desde entonces, se conoció a Luis XIV por el sobrenombre de *Roi Soleil* ("Rey Sol").⁴⁹

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

Jean Bérain el Viejo (1640-1711) sucedió a partir de 1674 a Henri de Gissey en el cargo de *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* ("Diseñador oficial de los espectáculos reales"). Creó los figurines de numerosas óperas-ballet compuestas por Lully, como *Thésée* (1675), *Athys* (1676), *Isis* (1677) o *Le Triomphe de l'Amour* ("El Triunfo del Amor", 1681) con libreto de Benserade (1613 – 1691) y Quinault (1635-1688). Esta última obra marcó un hito en la historia de *los ballets de cour* por varios motivos: de un lado, la riqueza y complejidad de las coreografías, que ya incluían elementos de la danza académica, requería mejores cualidades técnicas, de modo que, por primera vez danzaron, junto a los nobles aficionados y bailarines contratados, bailarines profesionales, como Beauchamp (1631-1705) y la

⁴⁹ Véase la lámina 2-5 al final de este capítulo.

célebre Mademoiselle Lafontaine (1655-1738), la primera bailarina profesional de ballet. Además, la ampliación de las partes cantadas anticipaba la aparición de la “ópera-ballet”. Finalmente, esta representación supuso el final, entre divertido y nostálgico, de los *ballets de cour*, que desaparecieron de la corte francesa después de que el Rey dejara de participar en las danzas.⁵⁰ En 1686 se estrenó *Armide*, basada en la obra de Torquato Tasso, con música de Lully y libreto de Quinault; Bérain alcanzó un notable éxito por el diseño del vestuario para los personajes de la obra, todos ellos (pastores, divinidades, héroes y demonios), lujosamente ataviados con vestidos de seda y de encaje (Pasi, Mario, 1981, p. 62; Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp. 125-127).

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

La fusión de la comedia con el ballet es aquí [en *Le Bourgeois gentilhomme*] no solo un propósito teórico, sino una realización efectivamente coherente, en la que uno de los dos elementos parece hacer brotar al otro. El género, aunque de corta vida (diez años, desde *Les fâcheux* de 1661 a *Psyché*), tiene, por otra parte, una notable importancia histórica, ya que Lully pasó por la *comédie-ballet* para llegar a la *ópera-ballet*, fórmula fundamental del teatro musical francés durante más de un siglo (Pasi, Mario, 1981, pp. 59-60).

La progresiva complejidad coreográfica de los ballets originó la intervención de los primeros bailarines profesionales, capaces de ejecutar los pasos más difíciles; sin embargo, en las fiestas-ballets se les asignaba papeles secundarios, reservándose los personajes principales, que requerían menor agilidad, a los componentes de la

⁵⁰ Véase la lámina 2- 6 al final de este capítulo.

corte. Hasta finales del siglo XVII los personajes femeninos eran interpretados por hombres, cuya caracterización se veía facilitada por la utilización de máscaras y por la naturaleza fantástica de las representaciones, que justificaba el uso del travestismo.

Los trajes de los miembros de la corte que participaban en los ballets no se atenían al diseño preestablecido por un figurinista, sino al gusto y a las posibilidades financieras de cada intérprete-bailarín; el noble pretendía que su vestuario escénico estuviese acorde con su posición, y por tanto debía ser más lujoso que el de los bailarines profesionales; de ahí que esos trajes resultaran incongruentes con los personajes interpretados e, incluso, en ocasiones, de mal gusto. Como señala Henry Prunières, la diferencia de clase entre los bailarines era evidente por sus vestidos, y sucedía frecuentemente que en el mismo espectáculo se viese a "un baladin jouait le personnage d'un ambassadeur avec un costume de toile et un gentilhomme celui d'un mendiant avec un vêtement de soie et de velours" (Prunières, Henry, 1914, p. 179).⁵¹ En aras de un mayor decoro, los bailarines que carecían de recursos para comprarse un vestuario como el de los cortesanos sustituían el lujo de telas y complementos por la vistosidad del colorido de sus trajes, conseguida a base de tintes más vivos, aunque, a veces, el resultado no fuera del todo satisfactorio.

2.2.1.2 Clasificación de trajes de ballet y guardarropía.

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

Debido a su elevado coste, y también por comodidad, se extendió la costumbre de guardar el vestuario de los ballets en diversos almacenes para ser

⁵¹ Un bailarín interpretaba el personaje de un embajador con un traje de simple tela y un gentilhomme el de un mendigo con una ropa de seda y de terciopelo (traducción propia).

reutilizados en futuras representaciones. En consecuencia surgió la necesidad de clasificar este material mediante el uso de términos genéricos que han pasado a formar parte del lenguaje de los profesionales del teatro. Así, para clasificar los trajes de reyes, de personal de servicio o de personajes mitológicos, se utilizaban términos como vestido a la turca, hábito de rey, vestuario de esclava, de Tritón, o de ninfa, etc.

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

2.2.2 Vestuario del teatro dramático en Francia.

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

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

En las comedias-ballet de Molière, donde primaban la música y la danza, los trajes estaban diseñados atendiendo a su función en el ballet y no al diálogo dramático. Siempre que era posible se procuraba integrar las partes danzadas a modo de escenas que tuvieran un significado lógico en la obra, como, por ejemplo, ocurre en *Le bourgeois gentilhomme*, donde, en la *entrée* que seguía al primer acto, cuatro bailarines, bajo la guía del maestro de baile, ensayan, ante la atenta mirada de *Monsieur Jourdain*, diversos movimientos y pasos de baile para mostrar las variaciones de una danza.⁵²

Al igual que sucedía en la *Commedia dell'Arte*, Molière utilizó la máscara para despersonalizar al actor en favor de un personaje tipo, como en *Les Précieuses ridicules* (“Las preciosas ridículas”, 1659), o en *Les Fourberies de Scapin* (“Los enredos de Scapin”, 1671); pero, además, también la usó para destacar rasgos psicológicos de personajes reales, tal como se muestra en *L'Amour Médecin* (“El amor médico”, 1665). Salvo la admisión de las mujeres en escena, innovación muy imitada a partir de entonces en los teatros de Francia, el resto de las aportaciones de Molière en relación con la concordancia de vestuario con personaje y obra representada, apenas tuvieron repercusión en su época.⁵³ El vestuario utilizado en las obras dramáticas de contenido histórico, debido a los escasos conocimientos de historia que tenían, tanto público como actores, solía ser inapropiado, llegando, en el mejor de los casos, a modelos que recordaban a los héroes clásicos de los diseñadores italianos Giulio Romano y Giorgio Vasari. Los hombres solían cubrirse la cabeza con un yelmo adornado con plumas, el tórax protegido por una coraza y los pies calzados con elegantes zapatos anudados con hebillas de metal precioso y piedras de gema; las mujeres, igualmente protegidas por un yelmo y una lujosa coraza, llevaban falda de raso con pliegues, abierta por un lado para mostrar una de las piernas y sus refinados zapatos. Sin embargo, cuando los actores disponían de medios económicos, preferían interpretar vestidos a la última moda: pantalones de raso, medias de seda color claro, pesada capa forrada de raso y enorme peluca rizada, sin tener en cuenta el papel a interpretar o la época en que había vivido el personaje.

⁵² Una información más detallada sobre el argumento y los montajes de *Le bourgeois gentilhomme* se encuentra en Pasi, Mario, 1980, pp. 59-60; Leal, Juli, 2006, p.93.

⁵³ Sobre el papel de Molière en las comedias-ballet, véanse: Mazouer, Charles, 2006; Grimm, J., 1993; y Leal, Juli, 2006, pp. 81-109.

Las actrices solían completar su atuendo con accesorios propios del personaje interpretado: el abanico de Ifigenia, la varita mágica de Armida, etc.; la utilería de mano, además de identificar al personaje, servía como recurso expresivo para la actriz, pues de esa manera tenía ocupadas las manos (Jullien, Adolphe, 1880, p. 55).

A los dramaturgos no les solía preocupar si incurrían o no en anacronismos al llevar su obra a escena, por lo que casi nunca incluían en sus textos indicaciones sobre vestuario. La única vez que en una tragedia francesa del siglo XVII se hace alusión al vestuario de los personajes es en el prefacio de la tragedia *Esther* (1689), en el que Racine indica que persas y hebreos debían llevar traje largo: “La chose leur a été d’autant plus aisée, qu’anciennement les habits des Persans et des Juifs étaient de longues robes qui tombaient jusq’à terre”⁵⁴ (Racine, Jean, 1869, p. 3). En general, aunque las obras de Racine y Corneille aparecían como tragedias históricas, los personajes, ya fueran clásicos u orientales, encarnaban sentimientos franceses, por lo que la indumentaria tendía a reflejar la moda francesa de la época. Así, el personaje de Herodes en la tragedia *Marianne* (1636), de Tristan l’Hermitte (1601-1655), aparte del turbante que indicaba un cierto exotismo, llevaba un traje similar al de Luis XIII, y el de Jimena, en el *Cid* (1636) de Corneille, aparecía con un vestuario que recordaba al de Ana de Austria (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol. I., p. 1096).

Algunas tragedias de Corneille y Racine fueron representadas añadiendo una introducción musical que con frecuencia reducía o incluso suprimía el texto literario para transformar las piezas en ballets. En consecuencia, el vestuario se adaptaba más y mejor al ballet que al teatro dramático; habría que añadir además que la mayoría de las tragedias de Corneille fueron montadas por el escenógrafo Giacomo Torelli (1608-1678), cuyos fantásticos decorados se convertirían pronto en la principal atracción del espectáculo, relegando a menudo el interés del público por el texto de Corneille.

Torelli había llegado a la corte de París en 1645, procedente de Venecia, donde había conseguido gran notoriedad por la espectacularidad de sus montajes. En

⁵⁴ La cosa fue tanto más fácil para ellos [para los personajes masculinos representados por mujeres], ya que antiguamente los vestidos de los persas y de los judíos eran vestidos largos que llegaban hasta el suelo (traducción propia).

diciembre de ese año representó en el *Petit Bourbon*, con actores italianos y las mismas máquinas y escenografías utilizadas en Venecia, *La Finta Pazza* ("La loca fingida"), con libreto de Giulio Strozzi (1583-1652) y música de Francesco Saccati (1605-1650). Esta ópera de argumento clásico (la historia de Aquiles escondido, disfrazado de doncella, entre las hijas de Licomedes, rey de Sciro) despertó un gran interés en París: el público aplaudió la música y el recitado de los versos, pero quedó atónito ante los juegos de artificio y las sorprendentes mutaciones de escena ejecutadas con los ingenios mecánicos traídos por Torelli. El bailarín y coreógrafo Giovan Battista Balbi contribuyó notablemente al éxito de la representación al intercalar ballets cuyos bailarines interpretaban a personajes exóticos: indios vestidos con faldas de pétalos y con grandes sombreros adornados con plumas que, con la ayuda de varitas terminadas en antifaces escondidos bajo las plumas, alargaban el cuello transformándose en avestruces (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 9-10).

Mayor éxito aún obtuvo Torelli con la representación de *L'Androméde*, de Corneille, en 1650. Henri de Gissey diseñó los lujosos trajes y los elegantes tocados de brocado a la última moda, en función de la fantástica escenografía concebida por Torelli para sorprender continuamente al espectador, dejando de lado cualquier tipo de reconstrucción histórica (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, p. 1084).

2.2.3 Figurinistas italianos en el teatro francés.

Ningún figurinista francés del siglo XVII logró desvincularse de los cánones impuestos por la moda cortesana. Por ello, sin olvidar la labor iniciada por Buontalenti con el vestuario para los *Intermezzi* de la *Pellegrina*, se puede considerar a Ludovico Ottavio Burnacini (1636-1707) como el primer diseñador teatral. Burnacini trabajó en la corte vienesa como escenógrafo y diseñador, demostrando una gran maestría e imaginación en ambos oficios. Sin embargo, su fama se basa en los figurines que proyectó para diversos espectáculos, la mayor parte de los cuales se encuentran recogidos en carpetas conservadas en la Colección de Música de la Biblioteca Nacional de Austria⁵⁵ y en el Museo del Teatro de Austria.⁵⁶ Con la

⁵⁵ *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* [Misc. 143].

⁵⁶ *Österreichisches Theatermuseum* [Min. 20; Min. 29]. Sobre las colecciones de figurines y decorados de Burnacini véanse Gregor, Joseph, 1926; Biach-Schiffmann, Flora, 1931; y Molinari, Cesare, 1985, pp. 28-36, que incluyen varios diseños para personajes de la *Commedia dell'Arte*. Una traducción del libreto de la ópera *Il pomo d'oro*, incluidas las decoraciones creadas por Burnacini, se

finalidad de orientar a futuros figurinistas, Burnacini reunió una variada colección de trajes clasificados por secciones históricas y geográficas, que se completaba con un apéndice dedicado a los adornos.

Cesare Vecellio (ca. 1621-1601), en su obra *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo* (“Vestuario antiguo y moderno de todo el mundo”, 1590) y Francesco Bertelli (¿-?) en *Il carnevale italiano mascherato ove si veggono in figura varie inventioni di capritii* (“La máscara de carnaval italiano...”, 1642) habían realizado estas colecciones guiados por un cierto criterio arqueológico; Burnacini, sin embargo, reelaboró los trajes históricos de su colección siguiendo un criterio personal y transformándolos en vestuario teatral. Así, la toga romana se transforma en una capa barroca majestuosa y deslumbrante; el turbante y los pantalones de las mujeres turcas se adaptan a la moda europea del siglo XVII, manteniendo formas y colorido, además del uso del velo y de la seda en todos sus conjuntos. Partiendo de un vestuario exótico, histórico o identificativo de un oficio, Burnacini proyecta su fantasía y crea un vestuario completamente original; tal es el caso de la lámina donde aparece una jardinera elegantemente vestida, con la cabeza cubierta por un casquete floral, que recibe un ramo de flores de su apuesto compañero, vestido con traje adornado con cintas de hierbas y tocado con un casquete similar. Los complementos de ambos trajes están más relacionados con la primavera que con la jardinería; la pala, propia del oficio, es empuñada por el joven como si ésta fuese un bastón y no una pala de jardinero.

Todos esos figurines barrocos están concebidos con una estética que ya parece muy moderna;⁵⁷ de hecho, serían luego tomados como modelos por figurinistas de fines del siglo XIX y principios del XX, como por ejemplo, el ruso León Bakst (1866-1924). La influencia de Burnacini se dejó sentir en la obra de algunos pintores que, por aquella época, se dedicaron también al figurinismo. El más importante de ellos fue Antonio Daniele Bertoli (1677-1743), que aún siendo pintor y escenógrafo, centró su labor en la creación de figurines. Bertoli diseñó trajes y máscaras para las fiestas de la corte vienesa, bajo el reinado de Carlos VI (1685-1740). Sus creaciones, aunque reflejan buen gusto y gran habilidad gráfica, carecen

encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid R/19783. Véase la pormenorizada descripción de esta ópera realizada por Esther Merino (2008, pp. 141-166).

⁵⁷ Véanse las láminas 2-7 y 2-8 al final de este capítulo.

de la imaginación y fantasía de los trabajos de Burnacini, pues parecen mucho más ligadas al gusto anacrónico y cortesano del vestuario francés. Así pues, la influencia de Burnacini (en cuanto concibió un vestuario en el que predominaba la fantasía) dejó su sello también en Francia.

2.3 El vestuario teatral y las mascaradas de Iñigo Jones en la Inglaterra de principios del siglo XVII.

Durante el reinado de Jacobo I (1566-1625), que había sucedido a Isabel I en 1603, continuó la época dorada del teatro isabelino y la actividad teatral alcanzó cotas insospechadas en todos los campos: dramaturgia, construcción de teatros, afluencia del público a las representaciones e industria teatral en general. Este florecimiento apenas se vio obstaculizado por la inflación (entre los años 1597-1610) y las epidemias de peste, que motivaron el cierre provisional de los teatros durante cortos periodos de tiempo.

La influencia italiana en la actividad teatral fue notable en este periodo, sobre todo en las representaciones cortesanas. Varios dramaturgos y escenógrafos, entre ellos Iñigo Jones, viajaron a Italia para conocer las nuevas técnicas escenográficas; otros asimilaron el teatro clásico italiano a través de la influencia de España y Francia; asimismo la corte inglesa contrató a artistas italianos para la representación de sus mascaradas.

En plena época isabelina se inauguraron en Londres los primeros teatros públicos descubiertos, es decir, sin techumbre. Eran los denominados *public playhouses*, cuyo acceso se hacía mediante el pago de una entrada que variaba de precio según se tuviera o no derecho a un asiento. Eran ya teatros comerciales que funcionaban con compañías profesionales. A partir de 1577 y durante las próximas décadas se seguirían construyendo en Londres una serie de locales que irían atrayendo a numeroso público. Junto a las *public playhouses*, más numerosas, surgieron también algunas *private playhouses* o locales más pequeños, con techumbre, más selectos y más caros. También ofrecían con frecuencia representaciones teatrales diversas instituciones académicas, las casas de la nobleza y el propio palacio real. Pero si en Londres había teatros comerciales, compañías profesionales y un público adepto, era porque entre 1580 y 1640 hubo una pléyade de

dramaturgos que se dedicaron a la escritura teatral de forma casi exclusiva. En aquellos años escribieron y estrenaron sus creaciones autores de la talla de Kyd, Marlowe, Shakespeare, Jonson, Webster, Middleton, Beaumont, Fletcher, Ford, y un larguísimo etcétera. Es muy posible que en un principio, los espectáculos se hubieran dado en patios de posadas, por lo que locales como *The Swan* todavía guardaban cierta semejanza con las antiguas posadas.⁵⁸

Aunque en las compañías inglesas había actores (sólo hombres, pues a las mujeres les estaba vedada la actividad teatral) que eran además socios capitalistas, frente a quienes eran simples asalariados, cada compañía llevaba el nombre de su patrón, por lo general un noble o persona de importancia. El noble que patrocinaba una compañía era a su vez la garantía legal para la propia supervivencia de la agrupación.

Respecto a la escenografía, no había telón de boca ni decorados de ninguna clase en los teatros comerciales. Solamente se empezaron a utilizar decorados a la italiana y tramoyas en las representaciones cortesanas, como las mascaradas de Iñigo Jones, que tuvieron su momento de esplendor durante el reinado de Jacobo I. En los teatros públicos, la falta de decoración se suplía con los elementos de atrezzo y utilería de mano que, cargados de significado teatral e incluso simbólico, servían para indicar el lugar de la acción; así, por ejemplo, las antorchas evocaban escenas nocturnas y algunas ramas de árboles indicaban que los personajes se encontraban en un bosque. En ocasiones el propio texto sugería la localización, y si el dramaturgo no lo apuntaba expresamente solía hacerlo un actor de la compañía. Otras veces, el uso de carteles, anuncios, y la vestimenta de los actores facilitaban el seguimiento de los acontecimientos de la obra.

2.3.1 La donación y el préstamo en el vestuario teatral.

La música, el vestuario, la utilería, el recitado y la gesticulación eran los recursos de los que se valían los actores para captar la atención del espectador en los teatros comerciales de Londres en el período 1580-1640. El diario del empresario

⁵⁸ Existe un dibujo del interior de *The Swan*, que viene a demostrar dicha semejanza; véase Portillo García, Rafael, 1987, p. 92. Sobre los teatros públicos y privados en Inglaterra véanse Macgowan, K. y Melnitz, W. , 2003, pp. 158-160; Kermode, Frank, 2005, pp. 141-189 y 195-217.

teatral Philip Henslowe (1550-1616) registra algunos de los préstamos que hizo para la compra de instrumentos musicales, y los organizadores de las representaciones procuraban que la música estuviera presente, no sólo para la entrada de los reyes, sino para canto y danza, escenas de misterio, etc.

Como el escenario estaba muy cerca de los espectadores, los actores debían utilizar vestimentas de gran calidad con el fin de evitar que los asistentes pudieran observar deficiencias en los ropajes. El encarecimiento de los lujosos tejidos motivaba que las compañías buscaran trajes de segunda mano procedentes de nobles o caballeros adinerados que los daban a sus sirvientes y que estos vendían a bajo precio a los actores, de modo que, al igual que en España y Francia, la donación, así como el préstamo y la compra de vestuario fueron prácticas comunes.⁵⁹ Sólo excepcionalmente, y debido a su alto coste, las grandes compañías pagaban la confección de trajes destinados a determinadas representaciones. Eran los empresarios teatrales los que rivalizaban entre sí para obtener el mejor vestuario para sus compañías, sobre todo en las representaciones de tragedias, donde interesaba más plasmar el lujo y la ostentación de los personajes que la coherencia de su indumentaria.

La magnificencia del vestuario, además de atraer la atención del espectador, servía como recurso para situar al público dentro de la obra y presentaba una mayor concordancia con la época histórica representada, diferenciándose así del vestuario, también lujoso, característico del teatro del siglo XVII en España y Francia. Así, aunque seguirá existiendo cierto anacronismo, no será tan agudizado como lo era en el resto de los países europeos; de hecho, como se verá más adelante, los figurinistas ingleses se convertirán con el tiempo en verdaderos especialistas en el vestuario histórico.

2.3.2 Travestismo teatral inglés.

La interpretación de personajes femeninos por actores masculinos, recurso muy popular también en el teatro español del Siglo de Oro, fue una característica

⁵⁹ Un ejemplo concreto de donación de vestuario tuvo lugar en la representación en 1661 de *Love and Honour* (1649), donde el actor Thomas Betterton (1635-1710) vistió el traje usado por Carlos II en su coronación (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, p. 1099).

obligada del teatro inglés hasta el año 1660. Dos causas explican este fenómeno: la primera consistía en la existencia de compañías de niños actores, cuyas actuaciones en los teatros privados exigían que los jóvenes intérpretes, para poder representar personajes adultos tanto masculinos como femeninos tuvieran que desarrollar técnicas de maquillaje y caracterización valiéndose de vestuarios adecuados y de todo tipo de recursos estilísticos (como pelucas, tocados, postizos...); la segunda residía en la prohibición de que saliesen actrices a los escenarios (Portillo García, Rafael, 1987, p. 95). En consecuencia se generalizó el uso de pelucas (la propia reina Isabel I las utilizaba), y los actores podían comprarlas, alquilarlas o fabricarlas ellos mismos con trenzas del lana, pelos humanos o de animales, e incluso tiñendo su propia cabellera.

Los actores adultos vestían el disfraz femenino, tanto en comedias como en tragedias, para interpretar personajes femeninos adultos, mientras que los niños y muchachos imberbes hacían todos los papeles de muchachas y señoras jóvenes. Para hacer de mujer en comedias, aquellos hombres usaban trenzas de lana que se sujetaban a media cabeza para que se viera la cabellera masculina del actor, las criadas llevaban camisas de media manga para mostrar sus velludos brazos, de modo que el público descubriera los rasgos masculinos tras los atuendos femeninos con el fin de acentuar la comicidad de determinadas escenas. Sin embargo, en las tragedias se cuidaban en extremo el vestuario y la caracterización para que el público viese al personaje y no al actor disfrazado de mujer, si bien en casi todas las tragedias se incluían detalles cómicos.

Incluso después de haberse levantado la prohibición de que actuaran mujeres (a partir de 1660), se mantuvo todavía bastantes años la tradición del travestimiento, pero ya en ambos sentidos, pues si bien se puso de moda que todos los papeles masculinos de una pieza fueran interpretados ocasionalmente por mujeres (lo que sucedió bastantes veces en las décadas de 1660 y 1670), también con frecuencia aparecían actores en escena disfrazados o caracterizados de mujer.

2.3.3 Las mascaradas de Iñigo Jones y Ben Jonson.

Se ha indicado más arriba que las mascaradas de influencia italiana se habían iniciado en Inglaterra en la primera mitad del siglo XVI, durante el reinado de

Enrique VIII, y que el propio rey había participado en algunas de ellas. No obstante, fue Jacobo I quien, con la ayuda artística, literaria y técnica de Ben Jonson e Iñigo Jones, convirtió esas celebraciones en verdaderos espectáculos llenos de contenido lírico y de efectos visuales. Algunas mascaradas fueron representadas en las escuelas de Derecho pero la mayoría se escenificaron en los palacios reales con motivo de algún festejo real (coronación, bautizo, esponsales, boda, recepción de embajadores, etc.) y con la participación, tanto de cortesanos como de cantantes y danzarines; así, la reina Ana, esposa de Jacobo I, intervino en 1605, caracterizada de negra, en *The Masque of Blackness* (“La mascarada de la negritud”).⁶⁰

Iñigo Jones, auténtico organizador de las mascaradas, introdujo en Inglaterra las técnicas escenográficas italianas a las que aportó sus propias innovaciones. Para cada una de sus obras diseñó el marco y los ornamentos específicos de los personajes; en unas, utilizó el escenario múltiple con sus “mansiones”; en otras, se inclinó por el escenario único al estilo del propuesto por Serlio, y, como era amante de las mutaciones rápidas, empleó con frecuencia los prismas giratorios y los bastidores en ángulo. También sustituyó la cortina frontal, que se corría a ambos lados para presentar la primera escena, por un telón de boca pintado con motivos diversos, que subía y bajaba sobre el escenario mediante un sistema de cuerdas y poleas. Este telón nunca se utilizó para ocultar al espectador los cambios de escena, pues Jones era partidario de que las mutaciones y cualquier cambio o transformación del decorado pudieran ser contemplados por el público.

Aunque los nobles participantes en las mascaradas llevaban su propio vestuario, Iñigo Jones diseñó trajes de gran originalidad que, si bien no constituían un proyecto específico de vestuario (pues estaban destinados solamente a determinados personajes), sí establecían un precedente en la historia de la indumentaria teatral inglesa, convirtiendo a Jones en uno de sus primeros figurinistas.⁶¹

⁶⁰ Véase la lámina 2-9 al final de este capítulo.

⁶¹ Para una información más detallada sobre las mascaradas de Iñigo Jones véanse Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, Vol. I, p. 1084-1085; Laver, James, 1965, pp. 58-59; Marly, Diana de, 1982, pp. 14-29; Pellegrini, Giuliano, en Borsi et al., 1982, pp. 265-270; Ravelhofer, Barbara, 2006, pp. 135-154.

La mayoría de las mascaradas, escritas por Ben Jonson y con montaje de Iñigo Jones, trataban de historias pastoriles y mitológicas, de breve extensión, recitadas al compás de músicas melancólicas. Entre ellas destacan *The Masque of Beauty* (“La mascarada de la Belleza” 1608), *Oberon the Faery Prince* (1611),⁶² *The Golden Age Restored* (“La restauración de la Edad de Oro”, 1616), y *Pleasure Reconciled to Virtue* (“La Reconciliación del Placer y la Virtud” de 1618). La propia naturaleza de la mascarada dejaba en segundo plano la poesía de los textos de Jonson, pues prevalecían los efectos escenográficos creados por Jones; todo ello, y tal vez debido a la fuerte personalidad de ambos hombres, hizo que esa colaboración llegara a su fin y que, además, Jonson convirtiera su rivalidad y posterior enemistad con Jones en objeto de punzante sátira en su obra *An Expostulation with Iñigo Jones* (Macgowan, K. y Melnitz, W., 2003, pp. 184-186; Oliva, César, y Torres Monreal, Francisco, 1990, p. 162).

2.4 El escenario operístico en Italia.

Durante el siglo XVII Italia conservó su esplendor artístico. Los artistas que la visitaban no sólo se sentían atraídos por la huellas de la antigüedad grecorromana y las enseñanzas de los creadores del Renacimiento, sino que buscaban conocer las nuevas experiencias y movimientos estéticos surgidos en esta época: el arte barroco, la ópera y la música de concierto.

El Barroco, que inundó Europa en la primera mitad del siglo, expresó mejor que el arte clásico la sensibilidad de esta época, un tanto confusa, logrando atraer tanto a los cortesanos y grandes señores como a las masas populares. El teatro barroco se destacó por su gusto por la decoración, el recurso a lo maravilloso y la libertad de expresión de sus autores, pues este movimiento no pretendía la unidad artística. Como grandes difusores de esta corriente, los artistas italianos eran requeridos en todas las cortes europeas, mientras que numerosos viajeros de todos los países acudían a Italia para conocer las nuevas técnicas.

Al igual que en Francia, Inglaterra o España, el teatro cortesano se desarrolló mayoritariamente dentro de palacio, pero, en lugar de obras dramáticas, se

⁶² Ver las láminas 2-10 y 2-11 al final de este capítulo.

representaban sobre todo espectáculos de danza, pantomima, canto, recital y piezas bucólicas, con motivo de alguna boda real o de la visita de algún príncipe extranjero.

Durante el siglo XVII existió un grupo de arquitectos y escenógrafos de gran talento creativo, como Baccio del Bianco, Burnacini, Ferdinando Tacca, Perruchetti, Nerona y Torrelli. La familia de los Galli-Bibbiena, a caballo entre el siglo XVII y el XVIII, perfeccionó el arte del *trompe l'oeil* (que engaña al ojo), consistente en producir, mediante la pintura y el dibujo, la sensación realista del volumen, lo que llegó a ser muy útil para la decoración teatral de entonces y de siglos venideros. El Barroco teatral representó el florecimiento de una escenografía desbordante de fantasía e imaginación y la creación de una maquinaria tramoyística que sorprendió a todos los espectadores de la época, superando la escenografía del siglo anterior que, en palabras de Nieva:

(...) se había nutrido tan sólo de la perspectiva escenográfica. Las calles, plazas, avenidas, salas y avenidas se habían colocado siempre en perspectiva (...) [de manera que] el resultado era que la fantasía quedaba encerrada en estrechos límites, mostrando la escenografía un monumentalismo severo y a menudo severamente rígido (Nieva, Francisco, 2003, pp. 54-55).

El creador de un tipo de decoración que ha permanecido hasta hoy, sobre todo en los grandes teatros de ópera, fue Fernando Galli Bibbiena (1657-1743). Este escenógrafo utilizó los puntos de dispersión como base de su trabajo escenográfico; es decir, las líneas arquitectónicas no confluían en un foco situado en el fondo escénico, sino que se orientaban hacia los lados, de modo que los decorados no se veían de frente, sino en ángulo. Con este procedimiento evitó la rigidez a la que se refería Nieva en su cita, dándole una mayor fluidez a los decorados. La fantasía desarrollada por Fernando Galli en la escenografía barroca alcanzó sus cotas más altas con la obra de su hijo Giuseppe Galli Bibbiena (1696-1756), que dirigió la realización de los decorados para los grandes teatros europeos de su tiempo, como la del gran “teatro abierto” del palacio de Praga, y diseñó grandes y lujosos jardines sobre el escenario para las representaciones teatrales.

Puede afirmarse que con la producción de los artistas ya citados y de otros que les siguieron, la escenografía como tal nació en el siglo XVII, precisamente cuando se fusiona el elemento pictórico con el arte mágico y sobrenatural. En esta fusión de lo pictórico y lo mágico la tramoya adquiere un protagonismo esencial, pues las mutaciones, que se hacían ya a la vista del público, formaban parte del espectáculo. Esos cambios de decorado sobre el escenario a la vista constituyen un rasgo específico del teatro barroco, ya que hasta entonces se había preferido usar una cortina, a modo de telón de boca, para ocultar la maniobra del cambio, y también para dar por concluida la función. Con estas innovaciones escenográficas el vestuario teatral sufrirá un cierto estancamiento con respecto a la escenografía y se subordinará a ella hasta finales del siglo XIX.

A finales del siglo XVI los artistas italianos, una serie de diseñadores, pintores, arquitectos, escenógrafos y figurinistas contratados por las cortes europeas y también por compañías de cómicos ambulantes, llevaron el conocimiento de sus técnicas escénicas a los principales países europeos, cuyos recursos técnicos eran más rudimentarios que los de Italia. El éxodo de escenógrafos y diseñadores italianos hacia las cortes europeas, principalmente hacia la francesa, hizo que su labor se desarrollara fuera de Italia, por lo que sus obras se han analizado en el apartado correspondiente a Francia.

2.4.1 Nacimiento y evolución de la ópera

Parece ser que la ópera se inició en Italia en 1599 con la representación de *Daphne*, del compositor Jacopo Peri (1561-1633), cuya música se ha perdido. El 6 de octubre de 1600 se estrenó en Florencia, con motivo de los esponsales de María de Médicis y Enrique IV de Francia, *Eurídice*, que es la primera ópera que ha sobrevivido hasta nuestros días. La música fue compuesta por Jacopo Peri y Giulio Caccini (1551-1618) y el texto fue escrito por Octavio Rinuccini (1562-1621). Se trataba de una obra innovadora, pues era dramática, teatral y cantada en verso. Palabra, música y poesía se fundían escénicamente para mostrar un espectáculo de gran complejidad. Las óperas más antiguas tenían cierta similitud con el *Orfeo* de

Policiano (1454-1494), con las pastorales⁶³ y con los *intermezzi*, pues en todas ellas se utilizaba la música y el canto.⁶⁴

En 1637 se inauguró en Venecia el primer teatro público destinado a representaciones operísticas. Tal fue el éxito popular de este nuevo género que, entre 1637 y 1700, se construyeron en Venecia once teatros destinados a la ópera, adaptados a las necesidades acústicas y a los grandes montajes escenográficos propios del género, y se realizaron más de trescientas sesenta representaciones, extendiéndose con rapidez por toda Europa.

Al principio, el vestuario operístico no se adecuaba con fidelidad a la época y al lugar de la obra representada, pues, esa adecuación habría impedido mostrar, en muchos casos, el lujo que la ópera debía reflejar. Este anacronismo se extendía también a los decorados pintados con motivos arquitectónicos o naturales. La utilería y el atrezzo no se prodigaban mucho en los montajes operísticos de esta época.

Bernardo Buontalenti, figurinista que, como se ha indicado más arriba, hizo el diseño de vestuario para los *Intermezzi* de *La Pellegrina*, también destacó como tramoyista de ópera por su inventiva para simular inundaciones, travesías de barcos y todo tipo de apariciones y transformaciones (árboles convertidos en jardines, casas convertidas en castillos...) en escena y a la vista del público. Estos cambios escénicos se realizaban rotando prismas triangulares situados en los laterales y también mediante el desplazamiento de telones. El efecto de perspectiva que se conseguía de forma pictórica en los decorados se veía un tanto limitado debido a la presencia real de los intérpretes, pues cuando un personaje se aproximaba al fondo del escenario, los espectadores veían que su tamaño y figura no se correspondía con el efecto de perspectiva deseado. Por ello, los solistas avanzaban hacia el proscenio en los momentos cumbres de su interpretación. La iluminación, en los espectáculos de ópera, pretendía reflejar el lujo de la puesta en escena y crear ambientes de misterio; para conseguirlo, se perfeccionaron los inventos de Serlio y Sabbatini.

⁶³ Una pastoral es una obra poética que versa sobre un tema campestre. Superficialmente puede considerarse como una derivación de las fábulas mitológicas (Alonge, Roberto, 2000, pp. Vol. I, 101-104).

⁶⁴ Otros investigadores opinan que el nacimiento de la ópera se produjo cuando en 1595 un grupo de estudiosos y músicos, agrupados bajo el nombre de la *Camerata dei Bardi*, en Florencia, trataron de imitar la tragedia griega al presentar en *Daphne* una historia mitológica mediante un diálogo versificado con un fondo musical (Angelini, Franca, 1979, pp. 69-75).

El canto y el montaje escenográfico primaron sobre el resto de los elementos del espectáculo operístico; el argumento y las cualidades interpretativas del cantante quedaban en un segundo plano. A las mujeres, como sucedía en el teatro, sobre todo el de Inglaterra, no se les permitió salir al escenario hasta finales del siglo XVII, por lo que los personajes femeninos eran interpretados por cantantes masculinos, que, a veces, se hallaban castrados. Cuando la mujer es admitida como intérprete de ópera, ésta encarga sus trajes a los mejores sastres para rivalizar con las otras cantantes. El traje, pues, quedará subordinado al divismo de las intérpretes femeninas, sin que haya una coherencia con la época de la ópera representada.

A finales del siglo XVII surgió la ópera bufa, subgénero de la gran ópera, que combinaba los temas cómicos del melodrama burgués veneciano con la expresividad monódica del recitativo y del aria. Una de las primeras óperas bufas fue *Il potestà di Colognole* (Florencia, 1657) compuesta por Jacopo Melani (1623-1676) con libreto de Andrea Moniglia (1624-1700). La comicidad de esta obra consistía en reducir las palabras a su pura sonoridad verbal, prescindiendo de su significado, recurriendo para ello a la parodia de lenguas extranjeras, al habla mediante tartamudeo, y a la imitación de sonidos naturales y animales. Su escenificación era muy similar a la de la *Commedia dell'Arte*, pues utilizaba la palabra en función del gesto y del movimiento escénico. La ópera bufa sirvió de referencia a composiciones musicales posteriores, como el *Renard* de Stravinsky, que utilizaba la voz humana como medio de imitación de los sonidos naturales. (Angelini, Franca, 1979, pp. 132-134).

2.5 Conclusiones de capítulo 2.

La indumentaria teatral en los primeros teatros comerciales de los principales países europeos no era realista ni servía, salvo excepciones, para caracterizar personal, moral, o históricamente a los personajes, sino que se utilizaba para llamar la atención del público y, de paso, indicar mínimamente su categoría social. No existía lo que pudiera considerarse un auténtico proyecto de indumentaria, ya que los propios actores y actrices se hacían o se agenciaban sus trajes, bien comprándolos, bien recibéndolos en préstamo o en donación de la nobleza, constituyendo un hato voluminoso y costoso que se podía adaptar a varias obras. Los dramaturgos, por medio de las acotaciones, a veces indicaban un tipo de vestuario concreto para una determinada escena, pero nunca para toda la obra; sin embargo, en las

representaciones de la corte eran los organizadores de los festejos y los actores aficionados los que elegían los trajes de sus personajes.

Esta carencia de diseño global permite llegar a la conclusión de que el vestuario era muy convencional y estaba altamente codificado, al igual que la mayoría de los personajes, pues iban vestidos de villano, de galán, de bandido, de rey, etc. Sin embargo, en España, el vestuario de los autos sacramentales, debido a la atemporalidad de los mismos, muestra una serie de diseños creados específicamente para algunos personajes alegóricos. Dichos trajes resultan más originales y más sencillos que los de los personajes realistas que, con independencia de su condición social, vestían con gran lujo y riqueza. Resulta llamativo, por lo tanto, que en la representación de un mismo auto aparezcan dos tipos de indumentaria totalmente contrapuestos: el vestuario de corte realista y el de estilo alegórico.

En las comedias del Siglo de Oro y en las tragedias de los teatros comerciales ingleses la indumentaria desempeñaba una función múltiple, pues, además de vestir al personaje, en ocasiones sustituía parcialmente a los decorados indicando la ambientación de la acción dramática y sugiriendo el tiempo y el lugar en el que se desarrollaba la misma. Esta función decorativa del vestuario irá poco a poco desapareciendo en los principales países europeos pues, aunque la indumentaria precedió a los decorados en la puesta en escena, posteriormente se produjo una mayor evolución de dichos decorados hacia el proyecto escenográfico, mientras que el vestuario sufrió un estancamiento. Así el Barroco teatral se caracterizó por una escenografía desbordante de fantasía e ingenio y por la creación de una maquinaria tramoyística que cambiaba los decorados a la vista del público.

La llegada de figurinistas italianos a la corte francesa facilitó el desarrollo y consolidación en Francia de los *ballets de cour* como grandes espectáculos durante la primera mitad del siglo XVII. En algunos ballets, además de para ocultar el rostro masculino, las máscaras se utilizaban para producir un efecto de confusión y sorpresa en el espectador, al llevar un mismo bailarín dos máscaras distintas según estuvieran colocadas en el rostro o en la nuca. Sin embargo, en la *Commedia dell'Arte* la máscara desempeña una función totalmente diferente, pues su objetivo principal será la identificación del personaje tipo.

En los ballets donde seguían participando los nobles con los bailarines profesionales el vestuario seguía mostrando un gran anacronismo, pues los trajes no se atenían al diseño preestablecido por el figurinista, sino que dependían del gusto y de las posibilidades económicas de cada intérprete bailarín. Así, se podían ver en un mismo ballet trajes suntuosos junto a otros de peor calidad.

A mediados del siglo XVII, debido a la necesidad de guardar el vestuario de los ballet en diversos almacenes, surgirá la guardarropía junto con la catalogación de vestuario. Esta práctica, iniciada en Francia, será adoptada por los principales teatros europeos, especialmente por los destinados al género operístico. La guardarropía y catalogación del vestuario, aunque supone un detrimento en la creación de los diseños, servirá para una buena recopilación de vestuario y será también un recurso de gran ayuda en futuras producciones de bajo coste financiero.

A finales de siglo, los ballets se convertirán en Francia en elementos fundamentales para diversos espectáculos, dando lugar a nuevos géneros teatrales como la comedia-ballet, la tragedia-ballet y la ópera-ballet. Sin embargo, tanto en el ballet como en el género dramático, ningún figurinista francés se desvincula de la moda cortesana, a excepción de Burnacini, que será uno de los primeros impulsores de la tendencia subjetiva en el vestuario teatral de esta época, pues, basándose en la época histórica de la obra representada, diseñará los trajes desde su propia visión personal.

A pesar de todo, el vestuario de corte aportó, fundamentalmente en las *comedias-ballet* y en la ópera bufa, un estilismo muy creativo en el que los complementos (antifaz, abanico, pelucas, collares...) desempeñaron un papel fundamental para la identificación de los personajes. Este protagonismo de los complementos y adornos resurgirá nuevamente en la primera mitad del siglo XIX con una mayor proyección simbólica que en el siglo XVII, pues el traje de ballet se irá despojando de todo lo que impida la libertad de movimientos; de ahí que cualquier mínimo detalle en una determinada vestimenta adquiera un significado simbólico que matizará y reforzará la caracterización del personaje.

En Inglaterra la influencia italiana también se dejó sentir en las representaciones cortesanas, sobre todo en los diseños escenográficos y de vestuario

de Iñigo Jones, que aunque estaban destinados a personajes aislados constituirán un precedente en la historia de la indumentaria teatral inglesa. Asimismo, como en los demás países europeos, continuará el préstamo y la donación de trajes; sin embargo, en las representaciones de tragedias históricas el vestuario presentará gran riqueza y magnificencia; de hecho, este país se convertirá en uno de los grandes promotores del diseño de vestuario teatral histórico.

El éxito de la ópera en Italia generó la proliferación de teatros específicos para este género, así como un gran despliegue de medios escénicos. Sin embargo, el vestuario siguió sin adecuarse con fidelidad a la época y al lugar de la obra representada debido al lujo que la ópera tenía que reflejar y a que el canto y el montaje escenográfico primaron sobre el resto de los elementos escénicos. Será en la ópera bufa, surgida a finales de siglo, donde se irá desarrollando un vestuario más acorde con el personaje, pues la introducción de los temas cómicos del melodrama burgués veneciano, requerirá una escenificación muy similar a la de la *Commedia dell'Arte* despojándose de los acontecimientos trágicos del la gran ópera.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 2



Lámina 2-1. *Ballet de la Délivrance de Renaud* (1617), *entrée* con figura de Armide en el centro. Vestuario de Tommaso Francini. Reproducción localizada en Durand, Étienne, 1617, p. 20. París, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet: NUM 8 RES 613.



Lámina 2-2. *Ballet des Fées des Fôrets de Saint-Germain* (1625), *Entrée des 'Esperlucattes'* ("Entrada de los Extraviados"). Vestuario de Daniel Rabel. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins: INV 32616, Recto.



Lámina 2-3. *Ballet des Fées des Fôrets de Saint-Germain* (1625), *Entrée du héraut et des tambours* ("Entrada del heraldo y de los tambores"). Vestuario de Daniel Rabel. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins, INV 32680, Recto.



Lámina 2-4. *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (1626), *Seconde entrée du 'Grand Seigneur'* ("Segunda entrada del "Gran Señor"). Vestuario de Daniel Rabel. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Cabinet des Dessins: INV 32630, Recto.



Lámina 2-5. *Ballet Royal de la Nuit* (1653), Luis XIV caracterizado de Rey Sol. Traje diseñado por Henri de Gissey. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et Photographie, RESERVE FOL-QB-201 (41).



Lámina 2-6. *Ballet Le Triomphe de l'Amour* (1681): *habits des Nymphes de la suite d'Orithie*. Grabado de Jean Dolivar basado en el diseño original de Jean Berain. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et Photographie, RESERVEFOL-QB-201(59)



Lámina 2-7. Ludovico Ottavio Burnacini. *Máscaras. Diseños de vestuario para las fiestas de la corte: Turcos* (1680). Österreichisches Theatermuseum Wien: Inv.No.: HZ_Min20_69.



Lámina 2-8. Ludovico Ottavio Burnacini. *Enanos y máscaras ridículas* (1680), Österreichisches Theatermuseum Wien: Inv.-Nr. HZ_Min20_180.



Lámina 2-9. Boceto de un traje para una hija de Níger de la máscara *The Masque of Blackness* ("La máscara de la Negritud", 1605). Devonshire Collection, Chatsworth.



Lámina 2-10. Iñigo Jones. Boceto de un traje de hada para la máscara *Oberon the Faery Prince* ("Oberon, el Príncipe de las Hadas", 1611). Devonshire Collection, Chatsworth.



Lámina 2-11. Iñigo Jones. Boceto de traje de Oberon para la máscara *Oberon the Faery Prince* ("Oberon, el Príncipe de las Hadas", 1611). Devonshire Collection, Chatsworth.

3. EL VESTUARIO TEATRAL EN EL SIGLO XVIII. LA INDUMENTARIA EN EL BALLET Y LOS PRIMEROS FIGURINISTAS PROFESIONALES.

En el siglo XVIII la hegemonía teatral en Europa pasó de Italia a Francia, pues al hallarse en la cumbre de su poder político, impuso sus normas literarias y favoreció la aparición en el continente de un frío Neoclasicismo cimentado en la observancia de las reglas y en la imitación de los grandes dramaturgos franceses del siglo XVII.

El género teatral distintivo de la época fue el drama. El espectáculo cortesano y aristocrático tomó una orientación más burguesa, reflejando ahora en escena los problemas de las masas, con el fin de conseguir que el gran público frecuentase las salas teatrales. Con este propósito se edificaron los primeros teatros “a la italiana” y se acondicionaron las salas ya existentes.

El organizador de espectáculos se convirtió en director artístico, pero fue el actor el que adquirió máximo protagonismo. El teatro del siglo XVIII fue, en la mayor parte de Europa, un teatro de actores, para quienes los autores escribían sus obras o adaptaban clásicos ajustando los textos a su estilo interpretativo. Esta situación de preeminencia tuvo dos consecuencias: una, negativa, pues la espectacularidad de los montajes fue cediendo ante el interés que despertaba la acción actoral; otra, positiva, al desarrollarse el arte de la declamación, mediante la creación de escuelas oficiales, donde se valoraba la interpretación basada en el equilibrio entre la técnica y la personalidad del actor.

La censura fue otro obstáculo para el desarrollo del arte escénico en este siglo. A partir de 1701, en Francia, los censores del rey señalaban a los autores los cortes y correcciones que debían ejecutar en sus obras si querían verlas representadas en un escenario; también muchos teatros fueron cerrados en París y no volvieron a abrir sus puertas hasta el año 1791. Las representaciones de baja calidad, las deficientes reposiciones de obras anteriores y la escasa creatividad de los textos y de los montajes escénicos, constreñida por el rígido establecimiento de las tres unidades (acción, lugar y tiempo) restaban esplendor al teatro. Sin embargo, en Italia, la ópera

se consolidó como gran espectáculo teatral (Diderot, Denis, 2003, pp. 13-14; Leal, Juli, 2006, pp. 169-176).

La *Commedia dell'Arte* continuó ejerciendo su influencia en el diseño del vestuario de sus personajes arquetípicos. Estos trajes se utilizarán repetidamente en diferentes obras, pues su diseño no responde a una visión global del montaje sino a propuestas aisladas para determinados personajes.

Debido al carácter realista y burgués del teatro neoclásico, el anacronismo en la indumentaria teatral fue desapareciendo poco a poco y se fue consolidando el principio de la coherencia entre traje y personaje, aunque las vestimentas, como en siglos anteriores, procedían de préstamos y donaciones. En contraposición, también se perdió la desbordante fantasía en los adornos y vestidos de las figuras mitológicas y alegóricas del Siglo de Oro.

El ambiente teatral se volvió más animado en el siglo XVIII. Los pintores que diseñaban figurines para el teatro se encargaban también de la creación de trajes para la vida cotidiana y para los bailes públicos o privados, muy de moda en esta época, en los que los invitados tenían que asistir cubiertos con máscara o antifaz. No era raro, especialmente en Francia, el que en estas fiestas participasen también los actores que, tras haber actuado recitando algunos monólogos, se mezclaban con los anfitriones e invitados sin sufrir rechazo alguno. La misma promiscuidad, que habría sido inadmisibles años antes, llegaba también a los escenarios de los teatros, donde los nobles salían a recitar junto a los actores, no sólo en representaciones cortesanas, sino también en espectáculos dramáticos preparados y organizados por profesionales del teatro. Así, por ejemplo, en una representación de *Armide*, en 1749, de Quinault y Lully, causó verdadera admiración, interpretando el papel de Galatea, Madame Pompadour (1721-1764), amante de Luis XV.

Poco a poco los actores iban siendo acogidos con simpatía y admiración por la élite social en los salones más exclusivos de la época, apareciendo así los primeros actores divos. El interés por el ambiente teatral originó en el público un fenómeno de imitación colectiva que uniformaba las acciones, los gestos y los hábitos de la vida cotidiana adecuándolos a los modelos contemplados en el escenario. La influencia de la vestimenta teatral en la vida cotidiana se puede detectar ya en el siglo XVII. Así,

la cantante Marie Le Rochois (c. 1658-1728) interpretando a la diosa Tetis, en la ópera *Thétis et Pélée*, (“Tetis y Peleo” París, 1672) lució una corbata de encaje que se puso muy de moda entre los señores de la época (Jullien, Adolphe, 1880, p. 49); igualmente, una especie de bata que en 1703 encargó la actriz Madame Dancourt para una escena de la obra *Andrienne*, de Baron, donde tenía que aparecer recién levantada de la cama, fue muy imitada durante gran parte del siglo XVIII, conociéndose con el nombre de “l’andrienne” (Jullien, Adolphe, 1880, p.56).

Como ya se señaló en apartados anteriores, desde mediados del siglo XVII había desaparecido la prohibición de que las actrices subiesen a los escenarios, a excepción de Roma y los estados pontificios, donde dicha restricción, amparada en un decreto promulgado por el papa Sixto V en 1588, siguió vigente hasta comienzos del siglo XVIII.

La asignación de trajes a los actores, según el personaje que fueran a interpretar, era una facultad del director de la compañía; sin embargo, raras veces los actores se contentaban con la vestimenta que les había correspondido e intentaban sustituirla por otra más acorde con sus gustos y estética personal. Esta costumbre arraigó de tal modo en Francia, que las autoridades promulgaron una ley en 1710 imponiendo a los intérpretes la obligación de salir a escena con el vestuario que les había sido asignado por el jefe de la compañía. En el resto de Europa, sin embargo, esta costumbre siguió implantada hasta finales de siglo. La actriz inglesa George Anne Bellamy (1727-1788) contaba en sus memorias que, con ocasión de una representación en Dublín, a mediados de siglo, de la obra *All for love* (“Todo por amor”, 1678) de John Dryden (1631-1700), el empresario y actor Thomas Sheridan (1719-1788) le había procurado un estupendo vestido, que había pertenecido a la princesa de Gales, para que hiciera el personaje de Cleopatra, pero la actriz que interpretaba a la modesta Octavia se adueñó del magnífico traje y salió con él a escena, mientras que Cleopatra se tuvo que contentar con un simple traje blanco y una única diadema en la cabeza como símbolo de realeza. Al final de ese acto, cuando se aclaró el equívoco, la pretenciosa Furnivall (que interpretaba a Octavia) fue abucheada por el público y la señora Bellamy pudo acabar con su vestido la representación (Bellamy, George Anne, 1822, pp. 133-139).

Desgraciadamente, no solamente el traje elegido sino también la manera de llevarlo bordeaba en ocasiones el ridículo. Así, sucedía con frecuencia que las actrices más elegantes entraban en escena dando la espalda al público para que éste apreciara con todo detalle la fastuosidad de la larga cola del vestido. A partir de mediados de siglo estas formas de lucimiento teatral comenzaron a despertar el recelo y la desaprobación de los críticos y eruditos, y del público culto. Así, el periódico *Mercure de France*, refiriéndose a la reposición en 1761 de *Armide* en la Ópera de París, con figurines del pintor Boucher (1703-1770), aunque admitía el gusto y refinamiento con que habían sido diseñados los trajes, destacaba algunos defectos como el que las capas que llevaban los caballeros sujetas a los hombros no combinasen bien con las armaduras, o que estos mismos caballeros, armados con todas sus piezas de hierro, luciesen las piernas color carne y calzasen borceguíes a la antigua. El periódico atribuía

ces petits contre-sens au joug qu'impose encore l'ancienne opinion du public, de croire que le théâtre de l'Opéra ne peut admettre que les choses qu'on y a toujours vues et serait moins pompeux s'il était plus exact sur toutes les vérités de représentations (*Mercure de France*, diciembre de 1761, p. 177).⁶⁵

El periódico señalaba, además, que la crítica del vestuario teatral exigía un punto de vista más profesional; es decir, además de mostrar en escena riqueza y opulencia, el traje debía producir en el espectador una perfecta ilusión escénica y para ello tenía que adecuarse al personaje y a la obra representada. Los figurinistas de la época dieron gran importancia al concepto del “vestido para vestir al personaje”, teniendo en cuenta edad y clase social e investigando sobre el ambiente y la época de la obra, pero, salvo excepciones, no mostraron interés por “el vestido para vestir ideas”, es decir, el vestido concebido para transmitir al espectador las características psicológicas y sociales del personaje.

⁶⁵ Estos pequeños contrasentidos al yugo que impone todavía la antigua opinión del público, al creer que el teatro de la Ópera no puede admitir más que aquello que siempre se ha visto aquí [En Francia] y sería menos pretencioso si tuviera un conocimiento más exacto acerca de la verdad de las representaciones (traducción propia).

3.1 La influencia del Clasicismo y de la Ilustración en el vestuario teatral.

El periodo comprendido entre los años 1750 y 1770 estuvo marcado en Francia por el espíritu de *L'Encyclopédie*. El teatro de la época fue esencialmente filosófico, sobresaliendo el género denominado drama burgués. Voltaire (1694-1778), considerado como el sucesor de Corneille y Racine, escribió cerca de veinticinco tragedias, la mayoría de temática clásica, y algunas de referencia oriental, como *L'Orphelin de la Chine* (“El huérfano de la China”, 1755). En esta obra la ambientación, figuración e indumentaria se adecuaron perfectamente a la localización espacio-temporal, convirtiendo la puesta en escena en un montaje excepcional. Voltaire encargó el vestuario al pintor Claude Joseph Vernet (1714-1789), que alternaba su oficio con el de figurinista y escenógrafo, pidiéndole que el diseño de los trajes fuese a la vez muy chino y muy francés, para no suscitar la risa. Así, la actriz Clairon (1723-1803) en el papel de Idamée vestía una especie de abrigo complementado con un gorro de piel y una falda con dibujos de dragones, amplia pero no realzada por *paniers*,⁶⁶ tan propios de “les robes à la française” (vestidos a la francesa). El actor Lekain (1729-1778), según se observa en el retrato pintado por Aleksander Roslin (1718-1793), lucía en el papel de Gengis Kan hombreras y turbante, pero también un cuello de encaje de estilo rococó; en un grabado de Levesque aparece con un vestuario más coherente, pero desde la visión que en esa época se tenía en Francia del personaje, es decir, un vestido con una túnica que cubría una piel de leopardo drapeada, la cabeza cubierta por un yelmo adornado por una cabeza de león y un vistoso penacho, y un enorme arco con carcaj lleno de flechas que le colgaba de unos de los hombros.⁶⁷ También fue muy cuidado el vestuario de los personajes secundarios: las mujeres llevaban vestimenta china y los brazos desnudos; los hombres, según el personaje, vestían a lo tártaro o a lo chino. En una carta a Dumarsais (octubre de 1755) Voltaire se lamentaba de no haber podido cumplir del todo con la exactitud histórica de los trajes en *L'Orphelin* :

⁶⁶ *Le panier* era una prenda que tuvo su origen en el “tontillo” español: “una especie de faldellín o guardapiés que usan las mujeres con aros de ballena, o de otra materia, puestos a trechos, para que ahueque la demás ropa” (R.A.E., Vol 6, 1739, p. 297). Esta prenda se popularizó en España en la segunda mitad del siglo XVII. Cuando cruzó los Pirineos y se estableció en Francia, en el siglo XVIII, se denominó *panier*, nombre que derivaba de *paniers*, las cestas que colgaban a ambos lados de los animales de carga. *Le panier* fue aumentando gradualmente de amplitud, a ambos lados de las caderas, y a diferencia del miriñaque que da al cuerpo forma de campana, le *panier* sólo resaltaba las caderas.

⁶⁷ Véase la lámina 3-1 al final de este capítulo.

Si les Français n'étaient pas si Français, mes Chinois auraient été plus Chinois et Gengis encore plus Tartare. Il a fallu appauvrir mes idées et me gêner dans le costume, pour ne effaroucher une nation très frivole que rit follement et qui croit rire gaiement de tout ce qui n'est pas dans ses moeurs, ou plutôt dans ses modes (Voltaire, 1830, p. 165).⁶⁸

La representación de *L'Orphelin*, quizás debido a la fama de su autor, despertó un gran interés entre los críticos y, a pesar de la polémica que suscitó, se reconoció y admiró el trabajo realizado en la escenografía y en el vestuario, así como la brillante interpretación de los actores protagonistas. Tras su estreno, las nuevas ideas sobre vestuario teatral, plasmadas en este montaje y defendidas por intelectuales del momento como Marmontel, Voltaire o Diderot, fueron consolidándose entre los profesionales del teatro, en detrimento de los que criticaban este novedoso enfoque (Leal, Juli, 2006, p. 191-192; y Renzo Guardenti, en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, p. 1170).

Denis Diderot (1713-1784), director de *L'Encyclopédie*, sentó las bases del drama burgués con su obra *Le fils naturel* ("El hijo natural", 1757) y desarrolló en la *Paradoxe sur le comédien* ("Paradoja sobre el comediante", 1773) una reflexión sobre el teatro y el actor que resulta básica para entender el desarrollo posterior de las ideas sobre la interpretación dramática. Para Diderot, la declamación ha de basarse en una técnica y no sólo en la expresión subjetiva del actor; en una de las cartas a Mlle. Jodin escribía:

Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid; celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou. C'est un certain tempérament de bon sens et de chaleur que fait l'homme sublime; et sur la scène et dans le monde, celui qui montre plus qu'il ne sent fait rire au lieu de toucher. Ne chercher donc jamais à aller au delà du

⁶⁸ Si los franceses no hubieran sido tan franceses, mis chinos habrían sido más chinos y Gengis todavía más tártaro. Hubo que empobrecer mis ideas y violentarme en el vestuario, para no asustar a una nación tan frívola que se ríe alegremente de todo lo que no está en sus costumbres o, más bien, en sus modas (traducción propia).

sentiment que vous aurez; tâchez de le rendre juste (Diderot, Denis, 1966, p. 389).⁶⁹

Entre los partidarios de las ideas teatrales de Diderot se encontraban los cómicos italianos afincados en Francia, Luigi Riccoboni (ca. 1673-1753) y Antoine Riccoboni (1707-1772) que, una vez retirados de la escena, publicaron en francés y en italiano tratados sobre declamación y sobre la historia del teatro europeo; también apoyaba estas ideas el periódico *Mercure*, firme defensor y propagandista de la nueva manera de concebir la indumentaria teatral, según se ha apuntado más arriba a propósito de la puesta en escena de *Armide*. En la segunda mitad del siglo, la actriz Claire Joseph Leris (1723-1803), llamada popularmente “Clairon”, escribía: "Il serait à souhaiter que tous les acteurs eussent au moins un peu de connaissance du dessin (...) mais au défaut de cette connaissance, j'invite les comédiens à consulter au moins les peintres et les sculpteurs fameux" (Clairon, Hyppolite, 1798, pp. 62-63).⁷⁰

El erudito italiano Francesco Algarotti (1712-1764) en su obra *Saggio sopra l'opera in musica* (“Ensayo sobre la ópera”, 1755) criticaba el desorden existente en el vestuario de los bailarines y proponía que los trajes, tanto de los bailarines como de los músicos, deberían adecuarse lo más posible a la moda de la época y de los países donde se desarrollara la acción dramática. Todas estas voces estaban impregnadas por el espíritu de la Ilustración, que acercó la cultura a clases sociales que hasta entonces no habían tenido acceso a ella.

En la primera mitad del siglo XVIII en Inglaterra, el empresario teatral Aaron Hill (1685-1750), hombre culto, original y versátil, procuraba que sus puestas en escena dieran sensación de realidad, y para ello se empleó a fondo en la investigación y posterior diseño de trajes nuevos creados a propósito para los personajes de cada pieza. En la Inglaterra de esa época este hecho debió resultar insólito, pues lo normal era que los actores lucieran en escena trajes heredados de los señores de la nobleza y, como recordaba Anne Bellamy, las damas inglesas de aquel tiempo, aunque tenían

⁶⁹ Un actor que sólo tenga sentido común y juicio es frío; el que sólo tiene entusiasmo y sensibilidad es un loco. Es un determinado temperamento de sentido común y de energía lo que hace al hombre sublime; y sobre el escenario y en sociedad, quien muestra más de lo que siente hace reír en lugar de conmovir. No tratéis nunca por lo tanto de ir más allá del sentimiento que tengáis; tratad de darlo con precisión (traducción de Mauro Armiño, en Diderot, Denis, 2003, p. 150).

⁷⁰ Sería necesario que todos los actores tuvieran un mínimo conocimiento del diseño (...) y a falta de tales condiciones que al menos la persona de teatro estudiase a los pintores y escultores famosos (traducción propia).

buen gusto, eran con frecuencia muy ahorradoras y los vestidos que se destinaban a papeles de heroínas se reducían a prendas deterioradas y manchadas, mientras que los atuendos para las reinas se identificaban con modestos conjuntos de paño negro que, sólo en algunas ocasiones, se sustituía por una falda decorada en oro. Junto a reinas con humildes vestimentas y princesas con manchas en sus faldas, recitaban príncipes ataviados con lúgubres y descoloridos vestidos, pelucas despeinadas y viejas medias de lana negra (Bellamy, G. Anne, 1822, pp. 53-54).

Por la misma época, en Italia, el abad Antonio Conti (1677-1749) manifestaba en el prefacio de su obra *Giulio Cesare* ("Julio César", 1726) que si su obra se representara algún día, los actores deberían ir vestidos a la manera romana, con trajes copiados de las esculturas y monumentos clásicos. En Alemania, la actriz y empresaria Caroline Neuber (1697-1760), en su afán de renovar el montaje escénico y con la colaboración del poeta de corte Ulrich Von Koenig (1688-1744), vistió a los actores de la obra *Sterbende von Cato* ("La muerte de Catón", 1741) de Gottsched (1700-1766) con túnicas inspiradas en la Roma clásica, pero la vestimenta, en lugar de respeto, provocó la risa de los espectadores, pues el protagonista, para no aparecer ante el público con las piernas desnudas, se había colocado debajo de la túnica unas medias de color rosa. La indumentaria teatral en Alemania siempre había sido muy cuidada y no se podía pretender del público que, sin una adecuada preparación cultural, pudiera apreciar con rapidez el novedoso esfuerzo de la Neuber por hacer más verosímil la obra mediante el vestuario de época (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 72).

3.2 El vestuario en la ópera y el ballet, con especial incidencia en Francia.

Ya en la segunda mitad del siglo XVIII en Francia, la cantante y bailarina Justine Favart (1727-1772), esposa del compositor y dramaturgo Charles Simon Favart (1710-1792), cosechó un gran éxito en el *Théâtre Italien* de París interpretando papeles de mujer oriental, vestida con verdaderos trajes turcos y prescindiendo de los acostumbrados *paniers*. La preocupación de Favart por el vestuario se puso ya de manifiesto cuando en la representación de *Amour Castillan* ("Amor castellano", 1747), de Pierre-Claude Nivelles de La Chaussée (1692-1754), el personaje que interpretaba salió a escena con un vestido de moda española, aunque esta novedad fue recibida por el público con escepticismo. Años más tarde, en *Les*

amours de Bastien et de Bastienne (“Los amores de Bastián y Bastiana”, 1753), de Simon Favart, la actriz aparecía en el papel de Bastienne vestida con un traje similar al de los agricultores, con una simple cruz de oro, sin peluca, los brazos desnudos y calzando zuecos, sin que este toque de realismo lograra ser apreciado por los espectadores (Leal, Juli, 2006, pp. 178-179; Guardenti, en Alonge, 2000, vol. II, p. 1171; Julien, Adolphe, 1880, pp. 164, 168). Escaso entusiasmo despertó en el público el novedoso traje de sultana oriental que Madame Favart lució en *Soliman second* (“Soliman segundo”, 1761), de Simon Favart, representando el papel de Roxane; la actriz afirmó que dicho traje había sido confeccionado exclusivamente para ella en Constantinopla, pero los grabados referentes a la representación de esta obra demuestran lo contrario, pues en ellos aparece una dama parisina con el peinado típico del tercer cuarto del siglo XVIII y con una vestimenta parecida a la oriental (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 95, 158-159; Leal, Juli, 2006, p. 179).⁷¹

Dos personalidades excepcionales, la actriz Claire Joseph Leris (1723-1803), conocida como Clairon, y el actor Henri Lekain (1729-1778), impulsaron el cambio que se fue imponiendo en Francia y que consistió en ir ajustando el vestuario de cada obra al personaje y a la época representada y no sólo al gusto personal de cada actor. A finales de siglo Clairon escribía en sus memorias:

Je demande, à toutes les femmes en général, l'attention la plus scrupuleuse à leurs vêtements; le costume ajoute beaucoup à l'illusion du spectateur, et le comédien en prend plus aisément le ton de son rôle; cependant le costume, exactement suivi, n'est pas praticable; il seroit indécent et mesquin (...) il en faut conserver les coupes, en indiquer au moins les intentions, et suivre, autant qu'il est possible, le luxe ou la simplicité des temps et des lieux (...) On doit sur-tout arranger ses vêtements d'après les personnages; l'âge, l'austérité, la douleur rejettent tout ce que permet la jeunesse, le désir de plaire, et le calme de l'ame. (...) Mais il faut que (...) le premier coup-d'oeil que

⁷¹ Conservado en la Biblioteca Nacional de Francia: BNF Richelieu Musique fonds estampes Favart Justine, 002. Véase la lámina 3-2 al final de este capítulo.

le public jette sur l'actrice , doit le préparer au caractère qu'elle va développer (Clairon, 1798, pp. 53-55).⁷²

La actriz asombró al público parisino con una indumentaria que recreaba la época de la obra representada. Así ocurrió, según el crítico Marmontel (1723-1799), en la representación que de la obra *Bajazet* (“Bayaceto”, 1672) de Racine (1639-1699) se hizo en el pequeño teatro de Versalles, donde, interpretando el personaje de Roxane, aparecía vestida de sultana, sin *paniers*, los brazos semidesnudos y con un verdadero atuendo oriental. En 1752, en el papel de *L'Electre* (“Electra”, 1708) de Crébillon (1674-1762), recitó desmelenada, vestida de esclava, para lo cual llevaba una simple túnica, parecida al “chitone” griego, y los brazos cubiertos por cadenas; igualmente, en una reposición de *Didon* (“Dido”, 1734), tragedia en cinco actos escrita por Lefranc de Pompignan (1709-1784), la Clairon volvió a sorprender al público cuando, interpretando a la reina de Cartago momentos antes de su muerte, apareció en escena con los cabellos sueltos y el ropaje desaliñado y, según los críticos de la época, como si se acabara de levantar del lecho (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 95-96).⁷³

En consonancia con estas ideas, el actor Lekain, al interpretar a Oreste, en la tragedia *Andromaque* (“Andromaca”, 1667) de Racine (1639-1699), ideó para su personaje un vestuario inspirado en la túnica griega, descartando la parafernalia del traje heroico tradicional. Gracias a su fuerte personalidad, Lekain había logrado que sus compañeros de trabajo llevaran este tipo de indumentaria en escena, aunque no compartiesen sus ideas. No obstante, no siempre consiguió imponer su propia visión del vestuario, por lo que en la representación de *Sémiramis* (1749) de Voltaire, junto a la famosa actriz Rose Vestris (1743-1804), Lekain aparecía con un atuendo romano que, aunque no se ajustaba al de un príncipe asirio, no era tan descaradamente

⁷² Pido a todas las mujeres, en general, la atención más escrupulosa a sus vestimentas; el vestuario refuerza mucho la ilusión del espectador, y el actor entra más fácilmente en su papel; no obstante, no está bien reconstruir exactamente el vestuario, sería indecente y mezquino (...) Es necesario conservar el modelo e indicar sólo el tipo de traje, y seguir en lo más posible el lujo o la simplicidad del tiempo y del lugar (...) Sobre todo se deben adaptar los trajes a los diversos personajes; la edad, la austeridad, el dolor rechazan todo lo que permite la juventud, el deseo de agrandar y la serenidad del espíritu; es necesario lograr que la primera mirada que el público lance a la actriz lo prepare para [entender] el carácter [del personaje] que ella desarrollará (traducción propia).

⁷³ El vestuario utilizado por la Clairon en las tragedias *Bajazet*, *Electre* y *Didon* aparece también descrito en Angiolillo, 1989, p. 74 y en el artículo “Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo”, de Renzo Guardenti, en Alonge, 2000, p. Vol II, 1170. Ambos autores utilizan el libro de Jullien (1880) como fuente de información.

anacrónico como el de su compañera de reparto que, además, adornaba su cabeza con una lujosa peluca neoclásica y una llamativa diadema griega (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 133-134; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, Vol. II, pp. 1170-1171). El camino iniciado por estos dos grandes actores fue influyendo en otros, de modo que se fue dando gradualmente la espalda al anacronismo secular del vestuario hasta que, en 1775, en la representación de *L'Orphelin*, orientados por Voltaire, como ya se ha apuntado más arriba, realizaron la primera tentativa seria de incorporar con éxito un vestuario de gran verosimilitud histórica. Sin embargo, aunque contaron con el apoyo de los intelectuales y filósofos de la Ilustración, que defendieron tal innovación, sus aportaciones fueron consideradas por algunos críticos de la época como de escasa entidad, pues la renovación iniciada distaba aún de ser satisfactoria. Para el crítico Jullien las novedades habían sido de poco relieve, pues todavía en el siglo XIX "on continua à vêtir les princesses grecques, romaines, françaises, polonaises, de ce long manteau de velours carré qu'on appelait *doliman*, et la principale différence dans les autres habits pour les acteurs consistait dans le vêtement court ou long, ce qu'ils appelaient être vêtus à *la longue*" (Jullien, Adolphe, 1880, p. 282).⁷⁴

3.2.1 Vestuario teatral en España.

La supresión de los autos sacramentales en 1765 significó un retroceso en la evolución del vestuario teatral porque, como ya se ha apuntado anteriormente, de una parte, con los autos se crearon vestimentas destinadas fundamentalmente a personajes alegóricos tales como La Muerte, El Alma o El Demonio, y, de otra, su representación en espacios abiertos los convertía en espectáculos donde, a modo de comparsas para la ambientación de determinados actos escénicos, intervenían personajes en grupo, cuyo vestuario guardaba homogeneidad.

La edificación de teatros cerrados, el adecentamiento de los patios y galerías, y las mejoras producidas en el espacio escénico permitieron que el público dirigiese la atención no sólo a la indumentaria y a la interpretación de los personajes, sino

⁷⁴ Se continuó vistiendo a las princesas griegas, romanas, francesas y polacas con aquellas capas de terciopelo que llamaban *doliman*, y la principal diferencia en el vestuario de los actores consistía en los trajes cortos o largos, lo que ellos llamaban vestir a "lo largo" (traducción propia).

también a la puesta en escena y a la ambientación de la obra. Si a ello se añade la falta de libertad en la creación del vestuario debido al encorsetamiento de los personajes en la rígida preceptiva de las tres unidades (de acción, tiempo y lugar), no será difícil entender por qué la escenografía evolucionó más rápidamente que la indumentaria teatral en este siglo.⁷⁵

3.2.2 Vestuario teatral en Francia.

El vestuario del teatro francés en esta época, salvo el de algunas representaciones excepcionales, era más de recopilación que de creación, pues procedía, en gran parte, de las donaciones realizadas por la nobleza para la Alta Comedia, o de las casas de alquiler de trajes que se surtían con las prendas cedidas por las damas de la corte. Únicamente, en ocasiones, se diseñaba el traje de la primera actriz, pero de acuerdo con los gustos personales de ella, y sin tener en cuenta las directrices del montaje escénico. Como escribió el crítico y dramaturgo francés Sébastien Mercier (1740-1814): "ils veulent paraître avec leurs noms sur la scene, & ils s'attribuent d'avance l'habit qu'ils doivent porter & les sentimens qu'ils vont débiter" (Mercier, Louis-Sébastien, 1773, p. 352).⁷⁶ Surge, pues, el divismo. El actor queda por encima no sólo del autor de la obra, sino también de los restantes recursos escénicos. Toda labor en equipo es nula. Por lo tanto, no puede hablarse de un proyecto de indumentaria sino del traje lucido por un determinado actor o actriz.

3.2.2.1 Vestuario para ópera y ballet. Los primeros figurinistas profesionales.

Desde comienzos de siglo los bailes preferidos por la corte francesa fueron las mascaradas, que habían sustituido a los famosos *bals parés*.⁷⁷ En el *bal masqué* todos los participantes tenían que camuflarse, según una forma preestablecida, con máscaras que encargaban a diseñadores famosos, buscando sobre todo la originalidad de los disfraces. Así, en 1745, para festejar las nupcias del Delfín de Francia, Luis

⁷⁵ Sobre el Clasicismo en España, véase Carnero, Guillermo, 1999, pp. 23–29; véanse también, para una información más detallada sobre el teatro en el siglo XVIII en Madrid, a Andioc, René, 1976 y 2005.

⁷⁶ [Los comediantes] quieren aparecer en escena con sus propios nombres y se atribuyen de antemano el traje que deben llevar y los sentimientos que van a recitar (traducción propia).

⁷⁷ El *bal paré* "es por su ostentación el sarao que siempre se ejecuta en salón o en sala privada, y no en plaza o calle" (Núñez de Taboada, M., 1838, p. 89). Un ejemplo de *bal paré* se muestra en un grabado de Marie Duclos, sobre un dibujo de A. de Saint Aubin, conservado en la Bibliothèque Nationale de France, VMPHOTMIRI-13(139). <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8430947d>. Acceso: 20/08/2012.

Fernando de Borbón (1729-1765), con la Infanta María Teresa Rafaela de España (1726-1746), se organizó en Versalles un gran baile mascarado, en el que, entre centenares de disfraces diferentes, fueron muy admiradas algunas máscaras de cigüeña.

La pasión por los bailes de la Corte se trasladó también a las representaciones de ballets ofrecidas en las salas teatrales. Durante la primera mitad de siglo, el espectáculo musical mantuvo el carácter erudito y clasicista del siglo anterior, por lo que el vestuario fue monopolio del intérprete, que imponía su propio gusto y su propia cultura. Se adoptó una costumbre, que se había iniciado en la Italia del Renacimiento y que luego se difundió por Francia, según la cual los intérpretes de ballet desfilaban sobre el proscenio antes de la representación, para que el público admirase sus llamativos vestidos. Jean Georges Noverre (1727- 1810) precisaba en sus *Lettres sur la danse, et sur les ballets* (“Cartas sobre la danza y los ballets”, 1760):

Tous les habits de ces personnages (grec, romain, berger, chasseur, guerrier, etc.) sont coupés sur le même patron, & ne diffèrent que par la couleur & les embellissements que la profusion bien plus que le goût jette au hazard. L'oripeau brille par-tout: le paysan, le matelot & le héros en sont également chargés; plus un habit est garni de colifichets, de paillettes, de gaze & de réseau, & plus il a de mérite aux yeux de l'acteur & du spectateur sans goût (Noverre, Jean Georges, 1760, pp. 181-182).⁷⁸

Así pues, durante toda la primera mitad del siglo continuará el gusto por la vistosidad y el anacronismo tan característicos del siglo XVII. El ya citado Algarotti criticaba que en la escenografía el templo de Giove tuviera los mismos rasgos que una iglesia, y que una plaza de Cartago apareciera diseñada en estilo gótico; cuestionaba también la negligencia y las caóticas mezclas en los trajes y en los

⁷⁸ Todos los trajes de estos personajes (griego, romano, pastor, cazador, guerrero, etc.) están cortados sobre el mismo molde, diferenciándose únicamente por el color y los embellecimientos que a profusión les otorga el azar, más que el gusto. El oropel brilla por todas partes; el campesino, el marinero y el héroe están igualmente recargados de él; cuanto más adornado de baratijas, lentejuelas, gasas y redicillas esté un traje, tanto mayor mérito tendrá a los ojos del actor y del espectador desprovisto de buen gusto (traducción propia).

complementos de las primeras óperas, esos espectáculos que alcanzarían su apogeo en el siglo XVIII (Algarotti, Francesco, 1763, p. 57). La arbitrariedad e incompetencia de los actores del melodrama en la elección de su guardarropía teatral eran tan graves que en la representación en Nápoles de la ópera *L'incoronazione di Dario* (“La coronación de Darío”, estrenada en Venecia, 1717), de Antonio Vivaldi (1678-1741), el empresario del teatro sintió la necesidad de excusarse ante el público, por el desajuste que existía en el vestuario de algunos intérpretes y los personajes que interpretaban, defecto que él achacaba al gusto de los actores y no al suyo propio. Otro ejemplo de divismo e incoherencia entre traje y personaje lo protagonizó la soprano Marie Péliissier (1707-1749), al interpretar, en 1730, una reposición de la ópera ballet *Le Carnaval et la Folie* (“El Carnaval y la Locura”, 1703) del compositor Destouches (1672-1749) y libreto de Lamotte (1632-1731). Esta cantante había adquirido el vasto vestuario de la actriz Adrienne Lecouvreur (1692-1730), que había muerto en extrañas circunstancias en 1730, y quiso alardear de la variedad de su guardarropía cambiándose varias veces de atuendo durante la representación, sin tener en cuenta el personaje que interpretaba ni la vestimenta que le correspondía (Jullien, Adolphe, 1880, p. 60).

Ya en la segunda mitad de siglo se produjeron algunas transformaciones en el vestuario de la ópera lírica. El tenor Joseph Caillot (1733-1816), aconsejado por su amigo Rousseau, interpretó con gran éxito el papel de Blaise en la ópera *Lucile* (1769), compuesta por Grétry (1741-1713) con libreto de Marmontel (1723-1799), con el cráneo pelado y vestido con ropas andrajosas de agricultor que él mismo había buscado a propósito. Años más tarde, en 1781, Jean Michel Moreau *le Jeune* (1741-1814), un culto pintor, grabador e ilustrador francés que, como “Dessinateur des Menus Plaisirs du Roi” (“Diseñador de los placeres menores del rey”),⁷⁹ se encargó del vestuario de la ópera *L'Iphigénie en Tauride* (“Ifigenia en Tauride, 1779) de Gluck (1714-1787), criticaba, en una carta enviada al ministro Amelot la superficialidad que imperaba en aquel tiempo en la Ópera, aconsejando que para el futuro se cuidara con mayor atención el montaje escénico, cuya finalidad tenía que ser la consecución de la ilusión de la realidad. Los trajes que diseñó para *L'Iphigénie*

⁷⁹ El *dessinateur* de los *menus plaisirs* se encargaba de las ceremonias, festivales y espectáculos de entretenimiento de la corte.

se inspiraban en líneas clásicas, aunque hacía concesiones al gusto imperante de la época por los rasos y drapeados (Jullien, Adolphe, 1880, p. 235)

Más cercanos al Clasicismo fueron los figurines que Moreau diseñó para el montaje de la ópera *Didon* (estrenada en Fontainebleau, 1783), de Niccolò Piccinni (1728-1800) y Jean-François Marmontel. Con esta tragedia lírica consiguió un gran triunfo la soprano Antoinette Cécile de Saint-Huberty (1759-1812) interpretando a la reina de Cartago vestida con túnica blanca, con una cenefa bordada en el filo, y ceñida bajo el pecho, que se complementaba con una amplia capa de color púrpura recogida en la cintura por uno de sus extremos; una corona, de la cual pendía un velo caído sobre los hombros, le adornaba la cabeza y calzaban sus pies unas simples sandalias (Fischer, Carlos, 1931, pp. 123-125).⁸⁰ Sin embargo, este famoso diseño no gustó demasiado al público, pues años más tarde, en una reposición de la ópera *L'Iphigénie en Tauride* en 1787, la misma cantante eligió para el papel de *L'Iphigénie* un vestido de estilo rococó. Algunos críticos consideraron este cambio de vestuario como una consecuencia de la rivalidad existente entre esta diva y la cantante Sophie Arnould (1740-1802) la cual, interpretando el mismo personaje un mes antes, se vistió con la famosa túnica *chitone* griega (Jullien, Adolphe, 1880, p. 238).

La preocupación por la coherencia del vestuario con el personaje y la época de la obra representada se acentuó a finales de siglo cuando, en 1790, el actor François Joseph Talma (1763-1826), en la reposición de la tragedia *Brutus* (1730), de Voltaire, interpretando el pequeño papel de Proculus salió a escena vestido con un traje al estilo de la antigua Roma, inspirado en las esculturas clásicas y diseñado por su amigo, el pintor Jacques Louis David (1748-1825) (Jullien, Adolphe, 1880, p. 301; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol II, pp. 1180-1181). La misma inquietud por la verosimilitud de vestuario manifestaba el crítico de arte Francesco Milizia (1725-1798) quien en su *Trattato completo, formale e materiales del Teatro* (“Tratado completo formal y material del teatro”) escribía: “Le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile convenienti alle usanze de' tempi,

⁸⁰ Véase la lámina 3-3 final de este capítulo.

delle nazioni, e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena” (Milicia, Francesco, 1794, p. 69).⁸¹

El problema se complicaba con el vestuario para ballet, pues los refinados y elegantes trajes de los bailarines eran también voluminosos y rígidos, entorpeciendo con frecuencia la libertad de movimientos. Sin embargo, la propia evolución de la técnica de la danza, con la introducción de figuras y pasos complicados, exigía una vestimenta más simple y funcional que no estorbase los movimientos y favoreciese la agilidad de los bailarines sobre el escenario. Las mujeres, con sus pesadas faldas endurecidas por los *paniers*, sentían una mayor necesidad de aligerar sus vestidos que los hombres. Una de las primeras bailarinas que introdujo modificaciones en los vestidos femeninos de ballet fue Françoise Prévost (1680-1741), pues en un dibujo de Jean Raoux (1677-1734) aparece vestida con una ligera túnica y sin máscara en el rostro.⁸² Aunque la innovación no tuvo mucho éxito, Marie Sallé (1707-1756), alumna de Prévost, lució en la *Academie Royal de Musique* ("Academia Real de Música") en 1729 un vestido liviano y el rostro sin máscara para la reposición de *Les Caractères de la Danse* ("Los caracteres de la danza", 1715), de Jean-Féry Rebel (1666-1747).

Dos famosas bailarinas, Marie Anne de Cupis de Camargo (1710 -1770) de origen franco-belga, y la italiana Barbara Campanini (1721-1799) continuaron con esta innovación en el vestuario de ballet, consiguiendo para el nuevo diseño la aceptación y el entusiasmo del público en la primera mitad del siglo XVIII. En 1734, Marie Sallé, interpretando el papel de estatua en el ballet *Pygmalion* (1734), en el Covent Garden, salió a escena, en medio de la admiración y el estupor del público, sin *paniers* y sin *cuirasse* (corsé con aros de ballena), vestida con una ligera túnica griega de tela drapeada por el pecho y ceñida a la cintura con una simple correa, y con los cabellos sueltos no muy escondidos por la peluca.⁸³ El modelo, muy revolucionario para la época, fue diseñado exclusivamente para la Sallé por Louis

⁸¹ Los vestidos y los complementos tienen que ser lo más cercano posible a las costumbres de la época, los países y los personajes representados en escena (traducción propia).

⁸² Véase la lámina 3-4 al final de este capítulo.

⁸³ Una referencia al éxito obtenido por Marie Sallé con *Pygmalion* se encuentra en una carta, fechada el 15 de marzo de 1734 en Londres, y que apareció en el *Mercure de France* en abril de ese mismo año (*Mercure de France*, abril de 1734, pp. 770-772).

René Boquet (1717-1814), quien por esos años se iniciaba como figurinista en el Teatro de la Ópera de París (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 65-66).

La Sallé obtuvo el reconocimiento definitivo con la representación de la ópera-ballet *Les Indes Galantes* (“Las Indias galantes”, estrenada en París en 1735), con música de Rameau, coreografía de Blondy y de la propia María Sallé, decorados de Servandoni (1395-1766) y vestuario de Boucher con la colaboración de Boquet y Jean Baptiste Martin (nombrado diseñador de la Opera de París en 1748), el cual utilizó motivos incaicos, africanos y chinos en los trajes de dicho ballet.⁸⁴ La obra, de tema exótico, presentaba sucesos en diferentes continentes y gozaba de importantes efectos escénicos. Fue la única ópera ballet repuesta en el siglo XX (18 de junio de 1952) (Fischer, Carlos, 1931, p. 77; Esteban Cabrera, Nieves, 1993, pp.141-143).

Las reformas iniciadas por La Sallé contaron en Francia con el apoyo de Voltaire y de Noverre, y en Inglaterra con el del actor Garrick (1717-1779), pero se vieron frenadas en parte por la inmadurez del público. Sin embargo, años más tarde, por sugerencia de Noverre, la bailarina Madeleine Guimard (1743-1816) se atrevió a bailar sin *paniers* y sin *cuirasse*. La Camargo, quien según Voltaire saltaba como las ninfas, abandonó el uso de la máscara, pero no el de los *paniers*, sustituyó las botas de tacón alto por las zapatillas blandas y flexibles, que le permitieron realizar el famoso *l’entrechat quatre* (salto introducido por ella en los pasos de ballet), y acortó la falda hasta la pantorrilla para que el público apreciase su juego de pies; además, dada la vivacidad de su danza, el acortamiento de la falda hizo que incorporara un nuevo atuendo al vestuario, el *caleçon de précaution*, especie de pantalón corto muy ceñido que llegaba hasta la rodilla y que le permitía una mayor libertad de movimientos (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 76-77; Pasi, Mario, 1981, pp. 64-65; Jullien, Adolphe, 1880, pp. 193-194, 200; Folliot, Valérie, 1997, pp. 19-21).

El vestuario masculino para ballet se fue modificando hacia mediados de siglo. Los rígidos chaquetones y las amplias braguetas a lo Watteau fueron sustituidos por pantalones blandos y muy pegados al cuerpo, que permitían lucir el movimiento de las piernas, y los zapatos con tacos se reemplazaron por zapatillas planas y flexibles.

⁸⁴ Véanse las láminas 3-5 y 3-6 al final de este capítulo.

La influencia de Jean George Noverre propició una verdadera revolución en el ballet, no sólo en lo concerniente al vestuario, sino en todas sus formas. Con él puede afirmarse que nació el ballet moderno y desapareció la vieja ópera-ballet. Bailarín, coreógrafo y teórico de la danza formado en las ideas de la Ilustración, Noverre viajó por toda Europa, pasando una larga temporada en Londres, donde conoció a Garrick y asistió a sus espectáculos. Gracias a su preparación ilustrada se dio cuenta de que la concepción tradicional del ballet ligada a las formas barrocas de las fiestas de la corte había agotado todas sus posibilidades. Su aportación consistió en unir las partes recitadas y cantadas, hasta entonces intercaladas entre las danzas y que constituían el hilo conductor de la narración, con las partes danzadas, de manera que el ballet no apareciese como una sucesión de cuadros aislados (los llamados *entrées*), sino como una estructura en la que esas *entrées* iban engarzadas, según un diseño cuyo vínculo de unión quedó encomendado exclusivamente a la melodía. Los elementos fundamentales de esta nueva concepción del ballet fueron el movimiento y la música; el resto, la escenografía y el vestuario, tenían que ser diseñados según la evolución de los bailarines en el escenario, sobre los cuáles se tenía que centrar la atención del público. La escenografía y la indumentaria, bajo la primacía de la danza, servirían como recurso de apoyo al ballet, pero en ningún caso deberían desviar la atención del público, que habría de centrarse en ver cómo se movían los danzarines en un espacio escénico al servicio del tipo de ballet interpretado (Adolphe, Jullien, 1880, pp. 194-198).

A partir de 1757 Noverre comenzó a realizar proyectos de ballets basados en su propia iniciativa personal. Tal es el caso de *La Toilette de Venus* ("El aseo de Venus", Lyon, 1757), del músico François Granier (1717-1779), ballet para el que encargó al figurinista René Boquet el diseño de unos graciosos trajes muy funcionales: para Venus y las ninfas, unas ligeras túnicas clasicistas; para los sátiros, unas calzasmallas, a modo de lo que hoy se denominan leotardos, que simulaban el cuerpo desnudo, cubiertos con una piel de tigre adornada en sus bordes con una guirnalda de hojas y flores. La guirnalda tenía como finalidad atenuar el contraste entre el aspecto severo y agresivo del atuendo de los sátiros y los vestidos de las ninfas, además, de constituir una concesión al gusto imperante de la época. El éxito obtenido con este ballet lo animó a concebir nuevas coreografías, como la de *La fête du Serrail* ("La fiesta del Serrallo", París, 1788), donde estudió los diversos matices

del color en los trajes, en función de la luz escénica; cerca del proscenio y en su parte inferior había colocado luces de gran potencia y a los bailarines vestidos con trajes de colores más fuertes, mientras que el resto, en función de los colores más difuminados de sus trajes, se situaban gradualmente más próximos al fondo del escenario, donde las luces eran más tenues, lográndose así una sensación de profundidad y un cuadro general perfectamente equilibrado (Noverre, Jean Georges, 1760, pp.92-93 y 2004, pp. 114, 270-271).

Las producciones de Noverre fueron acogidas con cierta frialdad por el público francés, razón por la cual estrenó sus novedades en el extranjero. En Stuttgart contrató como colaborador al músico, escenógrafo y diseñador vienés Florian Johan Deller (1729-1773) para producir ballets como *Der Sieg des Neptun* (“El triunfo de Neptuno”, 1763). Deller fue probablemente el artista que mejor comprendió las intenciones de Noverre y colaboró con él en todas sus giras por Europa. Tras su muerte, Noverre regresó a Francia, donde contrató como diseñador de vestuario a Boquet, que ya había realizado los figurines de algunos de sus ballets, como *La Toilette de Venus*.

En 1764 Boquet fue nombrado diseñador oficial de la corte, demostrando su maestría en la confección de vestimentas para las fiestas y ceremonias cortesanas celebradas en París, y también de los figurines destinados a espectáculos famosos y a los artistas más célebres de la segunda mitad del siglo XVIII. Dada su gran actividad, Boquet montó un taller-almacén dedicado al alquiler y fabricación de elementos teatrales, que además servía como estudio de escenografía y sastrería. Allí, bajo sus órdenes, se realizaban bocetos de escenografías parciales o completos, figurines y vestuarios completos, junto con sus accesorios. El material utilizado en un espectáculo podía ser devuelto al almacén, donde se guardaba para ser alquilado en otra ocasión. La sastrería fue concebida con los mismos criterios que rigen las modernas sastrerías teatrales. No se limitaba a ser una simple casa de alquiler, pues, además de la realización de decorados y tramoya, se confeccionaban a medida los trajes encargados por una compañía, trabajo que hasta entonces se encargaba a los sastres normales de moda, y, eventualmente, también se diseñaban los figurines.

Boquet había comenzado muy joven como asistente de Boucher, quien le había infundido el gusto por los esquemas tradicionales del estilo rococó, pero, en

una segunda etapa, tras su encuentro con los intelectuales de la Ilustración y con Jean George Noverre, eliminó de sus figurines todos los complementos excesivos, tan del gusto de sus antecesores Bérain y Boucher, y prescindió, siempre que le fue posible, de los exagerados rellenos y de las rígidas telas de la moda cortesana, tan poco apropiadas para los trajes de ballet (Angiolillo, Maríaluísa, 1989, p. 79).⁸⁵

Después de Noverre y de Boquet desaparecieron definitivamente del vestuario de ballet las pelucas, los *paniers*, los *tonnelets* (pantalones bombachos hasta la rodilla) los *hanches* (falsas caderas) y el resto de complementos heredados de la época barroca, que limitaban y ocultaban el movimiento. Las faldas de las bailarinas subieron hasta la mitad de la pantorrilla y fue abolida la máscara, que, como en los antiguos mimos, escondía todavía el rostro de los danzarines, rostro que, para Noverre, debía quedar al descubierto pues “le visage est l’organe de la scene muette” (Noverre, Jean Georges, 1760, p. 196).⁸⁶ En 1763, el bailarín florentino Gaetano Vestris (1729-1808) bailó con el rostro descubierto en la representación del ballet *Medée et Jasón* (“Medea y Jasón”, Stuttgart, 1763),⁸⁷ de Noverre, con música de Jean-Joseph Rodolphe 1730-1812) y vestuario de Boquet. No debió quedar muy satisfecho con el éxito obtenido pues retomó de nuevo el uso de la máscara, aunque en 1770 bailara nuevamente sin ella en la pantomima *Isméne et Isménias* (1763) de Noverre y J. B. de la Borde (1734-1794).

Apoyado por los tradicionalistas, Vestris intentó en vano mantener el uso de la máscara; así, en 1772, en la reposición de la ópera ballet *Castor et Polux* (París, 1737), de Rameau, bailó durante el acto quinto con un lujoso traje barroco, una dorada coraza, con un sol en el centro que le cubría el tórax, la cabeza cubierta por una enorme peluca rizada ondulante sobre los hombros y el rostro oculto por una rígida máscara. En el último acto un incidente le impidió subir a escena y fue sustituido por Maximilien Gardel (1741-1787), joven bailarín influido por las ideas de Noverre, que, para no ser confundido con Vestris, danzó sin máscara y sin la engorrosa peluca, conquistando el aplauso del público (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 192-193).

⁸⁵ Para tener una información más detallada sobre la obra de Boquet véase Fischer, Carlos, 1931, pp. 83-99 y 144-146.

⁸⁶ El rostro es el órgano de la escena muda (traducción propia).

⁸⁷ Véase la lámina 3-7 al final de este capítulo.

3.2.3 La renovación del vestuario en el teatro inglés del siglo XVIII.

El cierre de los teatros ordenado por Cromwell en el año 1642 supuso el final del auge teatral que tuvo lugar en Inglaterra desde el reinado de Isabel I. Cuando en 1660 se abren de nuevo los teatros tiene lugar la ruptura definitiva entre el gran teatro isabelino-jacobeo, y un nuevo tipo de drama, ahora ya influido por las modas que venían de Francia. Se produjo un descenso en la asistencia del público (entre otras razones, porque sólo dos locales londinenses gozaban de permiso oficial para ofrecer representaciones dramáticas), aunque los autores de la época elevaran el tono de sus obras. Sin embargo, la influencia francesa impulsó el desarrollo de la escenografía y de las piezas musicales.

El acondicionamiento de los locales, a diferencia de lo que ocurrió en Francia y en España, había cambiado radicalmente a partir de 1660. La sala estaba cubierta totalmente, el escenario se iluminaba con velas o pequeñas candelas, los telones separaban el espacio escénico del de los espectadores y, a imitación de los italianos, aparecieron decorados pintados. Desde 1660 se permitió la actuación de las mujeres en los escenarios, sin tener que acudir a los niños actores para interpretar los personajes femeninos.

Ya en el siglo XVIII, el arte de la declamación contó con un actor excepcional, David Garrick (1717-1779) quien, además de revisar y poner de moda la obra dramática de Shakespeare, marcó la evolución de la técnica interpretativa en los campos de la mímica y del movimiento escénico.

El diseño de vestuario, sin embargo, seguía siendo prácticamente inexistente en Inglaterra, continuándose como ocurrió en Francia y en España, con el sistema de préstamo y recopilación de trajes procedentes de la nobleza. No obstante, la prohibición de actrices en el escenario había favorecido cierta evolución respecto al estilismo y caracterización del personaje (peluquería, maquillaje), pues había sido preciso disfrazar de mujeres a hombres o a niños para representar los papeles femeninos. Por otro lado, la fuerte influencia en las representaciones de las obras históricas de Shakespeare había repercutido en un tipo de indumentaria que, si bien procedía de la donación y prestación de trajes, fue adquiriendo poco a poco un estilo propio, caracterizado por la majestuosidad y la precisión histórica de una

determinada obra. Así, por ejemplo, en un inventario del año 1744 del guardarropa del Covent Garden los trajes venían explícitamente asociados al personaje; así, entre otras vestimentas, había “un nuevo traje de Falstaff”, “unos pantalones del Duque de Gloucester” o “traje de lino” para el personaje de Aboan en *Oroonoko*.⁸⁸ También, en una representación de *Macbeth* que tuvo lugar en 1757 en Edimburgo, por primera vez la cartelera anunciaba que los personajes irían vestidos con “nuevos trajes a la manera de la antigua Escocia” (Guardenti, Renzo, en Alonge Roberto, 2000, vol. II, pp. 1175-1176; Price, Cecil, 1973, p. 50).

La renovación del montaje escénico no sólo en interés de una mayor verosimilitud, sino también por la importancia concedida a la puesta en escena, tan descuidada en todos los países europeos, se hizo en Inglaterra sin el escándalo y la polémica que había suscitado en Francia. Sin olvidar los intentos de Aaron Hill, la actriz George Anne Bellamy mostró una verdadera preocupación por conseguir una puesta en escena lo más cuidada y realista posible, tanto desde el punto de vista interpretativo como del montaje. En sus memorias describió la vida teatral de la época mencionando anécdotas de la vida de algunos autores, empresarios y actores, como Charles Macklin (c.1699-1747) y Garrick, con los que tuvo gran amistad.

El irlandés Macklin inició su carrera como actor interpretando los personajes de Harlequin y Scaramuccia en una compañía de cómicos ambulantes. Tal vez influído por el modo de recitar de los actores italianos y por su concepción del vestuario en función del personaje, fue uno de los primeros actores que se opusieron a la enfática forma de declamar, habitual en el teatro de la época, y uno de los primeros en preocuparse por la coherencia entre traje y personaje. Así, sustituyó la librea, uniforme para los criados, con el que había aparecido hasta entonces en el personaje de Macbeth, por un traje inspirado en los modelos de la antigua Escocia. El papel que lo catapultó a la fama fue el de Shylock en *The Merchant of Venice* (“El mercader de Venecia”), de Shakespeare. El actor salió a escena vestido con el severo caftán oscuro propio de los hebreos de su tiempo, y gracias a este atuendo, al gesto y la recitación contenida, el personaje adquirió una humanidad y una dignidad no

⁸⁸ Novela original de Aphra Behn (1640-1689) publicada en 1688. Fue una de las primeras novelas inglesas que presentó personajes africanos desde un punto de vista benevolente. Adaptada para el teatro por Thomas Southerne (1660-1746) y representada por primera vez en 1695, la obra tuvo tanto éxito que continuó representándose durante todo el siglo XVIII, siendo más popular la adaptación teatral que la novela de Aphra Behn.

conseguidas hasta el momento en ninguna otra representación;⁸⁹ el actor obtuvo tal éxito que, tras el estreno en 1741, interpretó al judío en infinidad ocasiones a lo largo de su vida (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 80; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, p. 1175; Jullien, Adolphe, 1880, pp. 203-224; Marly, Diana de, 1982, pp. 50-51).

David Garrick fue considerado el más grande actor inglés de su época; desde 1747 a 1779 fue director del *Drury Lane*, uno de los mayores teatros londinenses, donde experimentó con nuevas técnicas escenográficas y presentó los textos clásicos sin las acotaciones que se habían hecho ya tradicionales, especialmente en las obras de Shakespeare, donde frecuentemente se cambiaba un final trágico por otro feliz; no obstante, dejó aquellas que eliminaban las partes secundarias en favor del protagonista. Las mayores innovaciones de Garrick se centraron en el aprendizaje actoral, enseñando a los actores a recitar con gestos y tonos de voz parecidos a los de la vida real, y a mantener el carácter del personaje, de manera que fuese el actor quien se adaptase a éste y no al revés. Para lograr este objetivo (la interpretación respetando las características del personaje) Garrick postulaba la importancia del vestuario como elemento diseñado en coherencia con el personaje y con la puesta en escena.⁹⁰ A tal efecto montó una sastrería en el teatro, haciéndose paulatinamente de un rico guardarropa que le permitió no tener que recurrir a la donación de trajes por la nobleza y pudo abolir la costumbre de vestir al protagonista con trajes más lujosos y vistosos que los de otros actores.⁹¹ Estas ideas contrastaban con las de su amigo Macklin, partidario de que los trajes en la escena fueran similares a los de los personajes de reyes y de nobles.

Sin embargo, aunque siempre se le ha considerado como el primer actor en vestir al rey Lear con trajes inspirados en los de la antigua Inglaterra, no es menos cierto que en algunos grabados de la época aparecía todavía interpretando ese papel con un atuendo rococó, indicativo de que el traje provenía de una donación o

⁸⁹ Véase la lámina 3-8 al final de este capítulo.

⁹⁰ Véase la lámina 3-9 al final de este capítulo.

⁹¹ La biblioteca de Garrick contenía textos sobre vestuario como *Ceremonies et Costumes Religieuses de tous les Peuples du Monde* (Bernard Picard, 1723), *A Collection of Dresses of Different Nations, Ancient and Modern, also of the Characters of the English Stage* (Thomas Jeffery, 1757) y *A Compleat View of the Manners, Customs, Arms, Habits, etc. of the Inhabitants of England* (Joseph Strutt, 1775). Véase *A Catalogue of the Library, Splendid Books of Prints, Poetical and Historical Tracts, of David Garrick, Esq.*, London, Longman and Co., 1823, citado en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, p. 1176.

préstamo. Este anacronismo estaba presente también en otras formas de arte, y así grandes personalidades del pasado eran retratadas con vestimentas contemporáneas de la época en que vivió el artista que los había pintado, grabado o modelado. Tal es el caso de la estatua de Shakespeare,⁹² esculpida por F. Roubillac (c. 1700-1762) en 1758 por encargo de Garrick. El dramaturgo aparece elegantemente vestido, según la moda cortesana del siglo XVIII, con zapatos de raso y peluca empolvada.⁹³

John Philip Kemble (1757-1823), actor y empresario teatral, miembro de una numerosa familia de actores, rompió definitivamente con la costumbre de utilizar en escena los trajes donados por los *lords* mecenas e hizo diseñar el vestuario adaptándolo no sólo al carácter del personaje, sino también a la escenografía utilizada.⁹⁴ Huyendo de las pésimas reconstrucciones históricas, Kemble interpretó a Coriolano con vestimentas romanas de época;⁹⁵ a Hamlet, con trajes flamencos del siglo XVI y también vestido de gala, como convenía a un príncipe de sangre azul, con galones y medallas y la cabeza adornada por una magnífica peluca empolvada; a Otelo, sin maquillarse el rostro de negro y vestido con un uniforme como el del Duque de Wellington. Aunque el vestuario de Kemble es anacrónico, no es menos cierto que sus trajes, complementados con los más mínimos detalles, se integraban perfectamente en el ambiente y, sobre todo, se adaptaban a los personajes representados; con Kemble, pese a los errores anacrónicos de algunos montajes, propios de un pionero y precursor, se cerró definitivamente la época del vestuario del siglo XVIII y se abrió una nueva concepción del vestuario histórico teatral (Marly, Diana de, 1982, pp. 57-59, 62-63).

3.3 Conclusiones del capítulo 3

En siglo XVIII la proliferación de edificios teatrales potenció la comercialización de todo tipo de espectáculos: ya fuera drama, ópera o ballet. El interés por el teatro hizo que algunas prendas utilizadas en determinadas representaciones teatrales se pusieran de moda entre las damas de la alta sociedad. El organizador de los espectáculos se convirtió en director artístico de los mismos, pero

⁹² Conservada en el British Museum : M & ME 1823,1-1,1.

⁹³ Para una información más detallada sobre Garrick y su aportación al vestuario teatral, véanse Bertinetti, Paolo, “La scena inglesa del Settecento al Ottocento”, en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, pp. 310-312; Diderot, Denis, 2003, pp. 187-188; Jullien, Adolphe, 1880, pp. 215-221.

⁹⁴ Véase la lámina 3-10 al final de este capítulo.

⁹⁵ Véase la lámina 3-11 al final de este capítulo.

fueron los actores los que adquirieron un gran protagonismo, tanto en los escenarios como en las tertulias de los salones de la nobleza. Así surgió el divismo. El actor quedaba por encima del autor de la obra y de los restantes recursos escénicos, como el vestuario. La labor en equipo era nula, por lo que no puede decirse que hubiera un proyecto de vestuario en las representaciones teatrales de este periodo. Por el contrario, el vestuario era responsabilidad exclusiva del actor, cantante o bailarín, y aunque se encargasen trajes a figurinistas profesionales, el diseño de estos trajes se hacía según el criterio de los divos. El afán de lucimiento fue la causa de que en Francia los intérpretes de ballet desfilaran sobre el proscenio, antes de la representación, para que el público admirase sus llamativos vestidos. Así se perdía el efecto sorpresa de la representación.

El anacronismo en la indumentaria teatral irá desapareciendo poco a poco, debido al carácter realista y burgués del teatro neoclásico, consolidándose así el principio de la coherencia entre traje y personaje. La Ilustración influirá notablemente en los críticos teatrales y en conocidos actores y actrices de la época (como la Clairon, Lekain, Talma, etc); así, por ejemplo, intelectuales y escritores como Voltaire, Diderot o Marmontel colaborarán mediante sus escritos y sus obras en la elaboración de las nuevas directrices sobre el vestuario teatral, procurando una mejor adecuación del traje con el personaje y la obra representada. Sin embargo, el anacronismo siguió existiendo en los complementos escénicos y en las pelucas utilizadas; observándose, además, en escena, a causa del divismo de los primeros actores y actrices, una gran desigualdad entre la riqueza de los trajes de las primeras figuras y la humilde indumentaria del resto del reparto. Aunque la mayoría del vestuario procederá de préstamos y donaciones, en la creación de algunos diseños, debido al carácter de verosimilitud que impone la Ilustración, se perderá la originalidad y fantasía de los adornos y vestidos de los personajes mitológicos y alegóricos del Siglo de Oro.

En cuanto al ballet, durante la primera mitad de siglo, el bailarín impondrá sus propios gustos sobre el vestuario. Esta indumentaria para ballet estaba compuesta por trajes voluminosos y rígidos que entorpecían la libertad de movimientos; además, a comienzos del siglo XVIII los bailarines continuaban, como en el siglo precedente, utilizando máscaras que ocultaban la expresividad del rostro. La eliminación

progresiva de los *paniers* y de las máscaras será realizada por las propias bailarinas y no por los figurinistas profesionales. Estas reformas del vestuario para ballet contarán en Francia con el apoyo de Voltaire y de Noverre, y en Inglaterra con el del actor Garrick, aunque al principio se verán frenadas por la incompreensión del público.

Con Noverre nace el ballet moderno y desaparece la vieja ópera-ballet. Los elementos fundamentales de esta nueva concepción del ballet serán el movimiento y la música y a ellos quedarán supeditados la escenografía y el vestuario. En consecuencia, las vestimentas se irán despojando de las rígidas prendas encorsetadas, y los zapatos y botas de tacón se sustituirán por zapatillas blandas y flexibles, más adecuadas para los saltos y giros de los bailarines.

En general, los figurinistas para ballet adquirieron una gran profesionalización y, por iniciativa de algunos de ellos, como Boquet, se abrirán talleres de confección de vestuario que también funcionarán como almacén y tienda de alquiler de trajes. En Inglaterra, Macklin se acercó a la coherencia entre traje y personaje, pero mantuvo la tendencia en vestir a ciertos personajes reales con trajes de la moda aristocrática de su tiempo. Garrick no sólo intentó abandonar el anacronismo en el vestuario, sino que indagó e investigó para vestir a los personajes reales según la época de la obra representada, en un intento por conseguir una indumentaria arqueológica, respetuosa con la precisión histórica. Kemble pretendió diseñar el vestuario según el contexto histórico de la obra representada, pero de acuerdo con su propia visión subjetiva. El trabajo de estos tres grandes actores marcó las dos tendencias principales que se consagrarían en siglos posteriores: la arqueológica, defendida por Macklin y Garrick, y la subjetiva, propugnada por Kemble.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 3



Lámina 3-1. El actor Henri Louis LeKain en el papel de Gengis-Kan de la obra *L'Orphelin de la Chine* (1755). Grabado de Pierre Charles Levesque (1765) según el dibujo original de M.F.A. Castelle. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Regensburger Porträtsammlung, 355-rpslg-pos-kf-nr-582-7.



Lámina 3-2. Justine Favart en el papel de la joven sultana de la obra *Soliman second o Les Trois Sultanes* (1761), de Charles Favart. Grabado de César Corbuth, según dibujo original de Louis-Pierre Le Gendre. Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, Musique, Fonds Estampes Favart J. 002.



Lámina 3-3. Ópera *Didon* (1783). Vestuario diseñado por Jean Michel Moreau para la cantante Saint-Huberty en el papel de Didon. Viena, Österreichische Nationalbibliothek: PORT_00156942_01.



Lámina 3-4. Retrato de Mademoiselle Prevost como bacante de la ópera *Philomela* (1723). Óleo sobre lienzo realizado por Jean Raoux (1723). Musée des Beaux-Arts Tours: Inv. 1872-1-1.



Lámina 3-5. Louis René Boquet. Traje de inca para la ópera-ballet *Les Indes Galantes* (1735). París, Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, D216 V-40.



Lámina 3-6. Louis René Boquet. Traje de salvaje para la ópera-ballet *Les Indes Galantes* (introducido en la reposición de 1736). París, Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, D216 VI-27.



Lámina 3-7. *Jasón et Medée Ballet Tragique* (1763). Grabado de Francesco Bartolozzi según dibujo original de Nathaniel Danza (1781). Londres, Victoria & Albert Museum, Department of Prints and Drawings and Department of Paintings: E.2836-1962.



Lámina 3-8. Mr. Macklin y Mrs. Pope en los papeles de Shylock y Portia en *El Mercader de Venecia* (1741). Grabado de William Nutter (ca. 1789) según dibujo original de John Boyne. Londres, Victoria and Albert Museum: S.201-2009.



Lámina 3-9. William Hogarth. David Garrick como Richard III en la tragedia *Richard III* (1745) de William Shakespeare. Liverpool, Walker Art Gallery.



Lámina 3-10. William Hamilton. John Philip Kemble como Richard en la tragedia *Richard III* de William Shakespeare (después de 1788). Londres, Victoria and Albert Museum: DYCE.75.



Lámina 3-11. Charles Kemble como Coriolano en la tragedia de Shakespeare *Coriolanus*. Grabado de Georges Perfect Harding (1780-1853). Washington, DC, Folger Shakespeare Library : ART Box H263 no.20 (size S)

4. ROMANTICISMO Y PRECISIÓN HISTÓRICA EN EL VESTUARIO TEATRAL DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

La primera mitad del siglo XIX suele estar marcada en determinados países europeos por el Romanticismo, al que suceden el Realismo y el Naturalismo, ya en la segunda mitad. Por tanto, ha parecido oportuno analizar el vestuario teatral del siglo XIX dividiéndolo en dos grandes bloques o apartados, uno dedicado a la primera mitad, y otro a la segunda, hasta aproximadamente 1870.

A lo largo del siglo XIX, la escenografía y la indumentaria se vieron enriquecidas por la aportación de nuevas invenciones como la iluminación escénica con gas o con luz de arco.⁹⁶ El decorado y el vestuario se volvieron históricamente más precisos. El escenario empezó a abandonar las bambalinas y las cortinas y fue adoptando el tipo de decorado conocido como “de medio cajón”.⁹⁷ Al mismo tiempo se realizaron escenografías más originales e imaginativas, a lo que sin duda contribuyeron el diorama y el ciclorama.

En la primera mitad del siglo XIX se intentaron resolver los problemas que, con respecto al vestuario, ya se habían planteado en el siglo anterior. El artículo escrito por Jaucourt para *L' Encyclopédie* acerca de la palabra *costume* (“vestuario”) decía: “Il faut se conformer à ce que l'histoire nous apprend des moeurs, des habits, des usages & autres particularités de la vie des peuples qu'on veut représenter” (Diderot, Denis y D'Alembert, Jean, 1751-1765, tome IV, p. 299).⁹⁸ Esta opinión fue más o menos aceptada por los hombres de teatro de la época y, como reacción al anacronismo imperante hasta entonces en la representación teatral, apareció un deseo de búsqueda de la verosimilitud histórica que luego impregnará la puesta en escena de todo el siglo XIX, identificándose en la primera mitad con el historicismo. Sin embargo, el afán por la reconstrucción histórica se limitó en un principio sólo al periodo grecorromano, lo que conformó un tipo de escenografía compuesto

⁹⁶ La luz de gas se introdujo en la escena francesa con el estreno en la Ópera de París, en 1822, de *Aladin ou la Lampe Merveilleuse* (Allevy, Marie Antoinete, 1976, pp. 57-58), aunque en los escenarios londinenses ya se utilizaba desde 1817. La iluminación de arco voltaico se utilizó por primera vez en la Ópera de París en 1846 (Macgowan y Melnitz, 2003, pp. 233-234).

⁹⁷ Se llama decorado de “medio cajón” o “a la caja” al que presenta las tres paredes y el techo de un interior, siendo la cuarta pared el muro imaginario que separa el escenario del público.

⁹⁸ Debemos someternos a aquello que la historia nos enseña acerca de las costumbres, los vestidos, los usos y las características de la vida de los pueblos que tenemos que representar (traducción propia).

mayoritariamente por columnas y templos, y una indumentaria cuyos figurines reproducían las togas de la antigüedad clásica.

4.1 El vestuario teatral en las obras de Goethe y Schiller.

El teatro germano era por tradición ambulante. Al contrario que Inglaterra y Francia, cuyas capitales, Londres y París, eran también los centros teatrales, Alemania carecía de una gran ciudad con protagonismo teatral, lo cual influyó negativamente en la estabilidad de *troupes* locales, pues escasearon los teatros fijos y las compañías permanentes. La inquietud por crear teatros nacionales surgió entre intelectuales ligados al mundo de la literatura y del espectáculo, como Gottsched (1700-1766), profesor de universidad que había gestionado la creación de una academia germana en Leipzig al estilo de la francesa, y como Goethe (1749-1832), que dirigió durante ventiséis años el teatro ducal de Weimar. El teatro nacional de Mannheim, donde Schiller (1759-1805) estrenó algunas de sus piezas, es otro de los escasos edificios teatrales que por entonces existían en tierras alemanas (Oliva, César, 1990, p. 257). Habría que esperar a la llegada de la corriente teatral expresionista, a principios del siglo XX, para que Alemania experimentase la proliferación de edificios y salas alternativas de teatro y la masiva asistencia de público a las representaciones.

El Burgtheater de Viena, creado en 1741, destacó durante gran parte del siglo XIX más por la competencia de los directores Shreyvogel y Laube que por la calidad de sus intérpretes. En sus representaciones intervinieron actores visitantes, venidos de Alemania, como Ludwig Devrient en la primera mitad del siglo, y, posteriormente, Ernst Von Possart, Rudolph Schildkraut o Friedrich Haase, que se adaptaron pronto a las características de la compañía. Sin embargo, el ejemplo del Burgtheater no fue seguido por las compañías de las cortes alemanas ni por los teatros municipales.

Durante la primera mitad del siglo XIX Alemania se sumó a la corriente que propugnaba la precisión histórica en el vestuario teatral. Ya Heinrich Gottfried Koch (1703-1775), actor y empresario teatral dedicado preferentemente a los montajes de ambiente medieval y renacentista, hizo diseñar con gran rigor histórico toda la indumentaria que se precisaba para la representación de *L'Hermann* ("Arminius") de

Johann Elias Schlegel (1719-1749), con el que inauguró el teatro de Leipzig en 1766. Posteriormente montó en Berlín *Götz von Berlichingen* ("Gottfried " Götz " de Berlichingen", 1773), de Goethe, encargando al pintor Johan W. Meil (1733-1805) que recabase la información histórica necesaria para la confección del vestuario; el resultado fue tan excepcional y tan innovador para la época y para el país, que el crítico Friedrich Nicolai (1733-1811), contrario al nuevo movimiento romántico, afirmó que el éxito de *Götz* se debió únicamente a su montaje escénico. Al año siguiente, Ludwig Schroeder (1744-1816) se mantuvo en esta misma línea, con una reposición del *Götz* en el Teatro de Berlín, enmarcando su montaje en la Alemania de los tiempos del emperador Maximiliano (1459-1519) y pretendiendo que tuviera mayor precisión histórica que el realizado por Gottfried Koch; para ello representó las salas del castillo de Götz y las del palacio del obispo de Bamberg con enormes construcciones de pesados bloques de piedra (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 90).

El propio Goethe interpretó el papel de Orestes con una especie de atuendo griego en la representación de su obra *Iphigenia auf Tauris* ("Ifigenia en Táuride", 1779). El vestuario de esta tragedia, estrenada en Weimar, fue creado por Angélica Kauffman (1741-1807) quien, dentro de un cuadro de arcaico clasicismo con un templete circular de gusto rococó, diseñó unos trajes inspirados en estatuas antiguas para unos personajes que recitaban descalzos, como verdaderos pastores de la Tróade.⁹⁹ Años después Friedrich Schiller encargó al arqueólogo Karl August Böttigers (1760-1835) que estudiase la verosimilitud histórica de los figurines que el pintor Heinrich Meyer (1760-1832), inspirado en las pinturas de la cerámica griega, diseñó para la reposición en Weimar de la ópera *Iphigenia en Táuride*, de Gluck (1714-1787). El montaje de esta ópera, según un periódico de la época, había impresionado al público no sólo por el diseño de los trajes, sino también por su gran colorido y por los efectos sorprendentes conseguidos por serpientes que se contorsionaban en el escenario bajo la agitada luz de las antorchas ("Theater", *II Journal des Luxus und der Moden*, 5 de enero de 1801, pp. 30-32).

August Wilhelm Iffland (1759-1814), actor y empresario que dirigió el Teatro Nacional de Berlín, siguiendo la estela marcada por Koch y Schoeder, se preocupó en particular por la forma exterior del espectáculo, presentando grandiosas puestas en

⁹⁹ Véase la lámina 4-1 al final de este capítulo.

escena en las que aparecían animales vivos y multitud de figurantes. Así en las representaciones de *Die Jungfrau von Orléans* (“La doncella de Orleans”, 1801) y *Die Braut von Messina* (“La novia de Messina”, 1803), de Schiller, intervinieron más de trescientas comparsas, mientras que en la representación de *Der Zauberchloss* (“El castillo encantado”, 1802), pequeña pieza operística con libreto de Kotzebue (1761-1819), Iffland hizo subir al escenario varias carrozas tiradas por caballos que habían sido previamente alquiladas en la calle para tal ocasión. El vestuario se inspiraba en el período histórico comprendido entre la baja Edad Media y finales del siglo XVI e Iffland supervisaba personalmente los figurines diseñados para él por Johann Heinrich Sturmer (ca. 1775-1855). Sin embargo, estos diseños, referidos a diversas épocas y países, carecían de la armonía y de la homogeneidad propias de un conjunto equilibrado.

Aunque el público más refinado criticó el mal gusto de las desmesuradas producciones teatrales de Iffland, algunos críticos aplaudieron su manera grandiosa de concebir los montajes, muchos de los cuales lograron por sí solos el éxito de la obra dramática representada; así hubo críticos que atribuyeron el éxito de *Wilhelm Tell* (“Guillermo Tell”, 1803/1804), de Schiller, al magnífico decorado del paisaje alpino con que Iffland la había presentado, y sin el cual, decían, la obra hubiera fracasado (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 90-91; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, pp., Vol II, 1187-1188; Molinari, Cesare, 2006, pp. 193-195).

El entusiasmo por la historia que sentían los hombres de teatro, no sólo en Alemania, sino también en los demás países europeos, no fue capaz de conseguir la exacta reconstrucción de ambientes y vestuarios de épocas concretas, pues hubo ejemplos de errores cronológicos en artistas de la talla de Schiller o Goethe. Así se refleja en una pintura de Johann Christian Ernst Müller, donde se muestra una escena de la obra *Die Braut von Messina* representada en Weimar bajo la dirección del propio autor. En este montaje es inútil tratar de imaginar la época en que transcurre la historia debido al alegre acercamiento entre los estilos de la época romana y de la renacentista que lo caracteriza.¹⁰⁰

El conde Karl Moritz von Bruehl (1772-1837), sucesor de Iffland como director del Teatro Nacional de Berlín, partiendo de la idea de que el teatro tenía que

¹⁰⁰ Véase la lámina 4-2 al final de este capítulo.

instruir a los espectadores, intentó adaptar al máximo la escenografía y el vestuario al ambiente histórico de la obra representada. Para ello hizo diseñar los bocetos bajo su supervisión directa, buscando no sólo la precisión histórica, sino también la homogeneidad en el conjunto. Sin embargo, los resultados no fueron muy diferentes de los conseguidos en anteriores montajes. Así en la reposición de *Dom Karlos, Infant von Spanien* (“Don Carlos”, 1787), de Schiller, la princesa de Éboli aparecía elegantemente vestida con un traje de paseo acorde con la moda de 1820 y caracterizada vagamente con mínimos detalles correspondientes al vestuario del siglo XVI, con “mangas de rebufo”, chaleco en punta, y una larga cadena como complemento. En esta línea destacaron también los trajes diseñados por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) para la representación en 1817 de la ópera *Alceste* (1767), de Gluck, dirigida por von Bruehl, que fueron también precisos y coherentes (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 91-92).

4.2 La precisión histórica en la escena romántica española.

Debido a la influencia neoclásica francesa, el teatro de tipo castizo español cayó en decadencia en el XVIII, pues los autores españoles no supieron encontrar una fórmula autóctona con la que entusiasmar al público, al ser la influencia francesa negativa y perniciosa para la creación teatral original en España. Por tanto, aunque aparecen algunas manifestaciones previas, el punto de partida definitivo de la corriente romántica se sitúa en la década de 1823-1833, coincidiendo con el exilio de la mayoría de los futuros escritores románticos.

Los teatros públicos de Madrid, donde se representaban obras en verso principalmente, eran el del Príncipe y el de la Cruz. Ambos pertenecían al Ayuntamiento, que encargó su gestión al empresario francés Juan Grimaldi (1796-1872) durante las décadas de 1820 y 1830. El Teatro del Príncipe (situado donde hoy en día se levanta el Teatro Español de Madrid) acaparó en la primera mitad del siglo XIX la mayoría de las representaciones de dramas románticos, a menudo subvencionadas por las autoridades. En el Teatro de la Cruz, dotado con una mejor maquinaria y con mayor aforo que el del Príncipe, se representaron principalmente

melodramas y óperas durante la época romántica, hasta su desaparición definitiva en 1859.¹⁰¹

La estructura interna de los dramas históricos y la pasión romántica por el principio de “la verdad” motivaron un nuevo planteamiento escénico, tanto en el decorado como en la declamación. Este cambio se vio favorecido por la reforma de los teatros promovida por el Conde de Aranda, que ordenó a la Junta de Teatros en 1767 la sustitución de paños y cortinas por decoraciones pintadas (Arias de Cossío, Ana María, 1989, p. 271);¹⁰² además, el éxito de algunos géneros teatrales como los melodramas y, sobre todo, las comedias de magia, propiciaron a partir del siglo XVIII la utilización de nuevos recursos escenográficos como las transformaciones, las mutaciones, los vuelos y las desapariciones.

4.2.1 La influencia francesa e italiana en la escenografía de los dramas románticos.

En el campo de la escenografía, lo que diferenciaba a las piezas románticas de todos sus antecedentes, tanto en España como Alemania o en Francia, era la intensa relación entre texto y escena, entre lo verbal y lo no verbal, entre la acción y el trasfondo escenográfico. De aquí que los decorados, la luz y el sonido, con la interpretación del actor, adquirieran un valor fundamental.

En España, la colocación de los elementos del decorado sobre el escenario se hará, durante esta primera mitad del siglo XIX, por medio de las escenas abiertas y cerradas. Las escenas abiertas se denominaban así por componerse de bastidores, telones y bambalinas que dejaban ver claros y calles entre los distintos elementos y servían para la ambientación de exteriores, tales como paisajes naturales o urbanísticos. Se utilizaban para potenciar recursos espectaculares, como mutaciones a vista, es decir, realizadas delante de los espectadores, transformaciones mágicas, incendios, derrumbamientos, etc. Las escenas cerradas se originaron en Francia y consistían en la disposición sobre el escenario de cuatro telones unidos entre sí formando un cubo. Se utilizaban para figurar recintos como templos, estancias y habitaciones. Así en el acto V de *La conjuración de Venecia* (1834), de Francisco

¹⁰¹ Para una información más completa sobre los teatros de Madrid, véanse Muñoz Morillejo, Joaquín, 1923, p. 77; Fernández Muñoz, A. L., 1989, pp. 67-68.

¹⁰² Véase dicho documento en el Archivo de la Villa [de Madrid], Sección Corregimiento: Legajo 1-76-21 (Arias de Cossío, Ana María, 1989, p. 271, nota 14).

Martínez de la Rosa (1787-1862) se usó una decoración cerrada para representar la sala de audiencia del tribunal (Catalán Marín, Soledad, 2003, pp.34-36). También se utilizó como recurso escénico el escenario vacío, que provocaba suspense y avivaba la expectación del público, o la presencia de un solo personaje, como ocurría en la segunda aparición del personaje de Don Álvaro, que desde el foro avanzaba cabizbajo hacia el proscenio, obligando al público a desviar continuamente la mirada de un lado a otro del escenario según los desplazamientos del personaje.

Con el Romanticismo llegaron del extranjero nuevas influencias escenográficas: la italiana y la francesa. Ambas concepciones no se contrapusieron, sino que acabaron mezclándose y fundiéndose en un mismo modelo de decorado. En la primera mitad del siglo XIX se establecieron en España varios escenógrafos franceses como Philastre, Cambon o Félix Cagé (vinculados a los teatros catalanes). Todos ellos contribuyeron a formar a pintores escénicos españoles como Lucini (1789-1846), Aranda (1807-1858) y Avrial (1807-1891). Entre los pintores escenógrafos de la época romántica que consiguieron grandes éxitos con sus nuevas innovaciones destacaron Lucas Gandaglia, que tuvo la contrata para la pintura de decorados del Teatro del Príncipe en la temporada 1831-1832, también Angel Palmerani y Juan Blanchard, quienes, durante las temporadas de 1832 a 1834, se encargaron de pintar los decorados de los dos teatros, el del Príncipe y el de la Cruz, alternándose medio año en cada uno de ellos. Blanchard realizó también los decorados de *Todo lo puede el amor o la pata de cabra* (1829) de Juan Grimaldi, y del *Diablo Verde* (1830),¹⁰³ de autor anónimo, ocupándose asimismo de las cinco decoraciones de *La conjuración de Venecia* (Catalán Marín, María Soledad, 2003, pp. 20-21).

4.2.2 El principio de naturalidad y de verosimilitud en Máiquez y Zorrilla.

El principio de naturalidad en la interpretación y el vestuario fue introducido por el actor Isidoro Máiquez (1768-1820), quien a su vez lo había aprendido en la escuela de Talma, en París. Para Máiquez la interpretación del actor tenía que adaptarse al personaje representado, manteniendo una cierta frialdad que le facilitase

¹⁰³ Véase la carta de Juan Blanchard (escrita en Madrid y fechada en el mes de enero de 1832) donde se desvelan datos biográficos así como algunos decorados que había realizado (Gómez Alonso, Rafael, 2002, pp. 103-104)

el indispensable distanciamiento crítico, según lo preconizado por Diderot (Romero Peña, Mercedes, 2006, pp. 346-366). Sin embargo, algunos autores románticos, como Larra (1809-1837) y Zorrilla (1817-1893), postularon el principio de la verdad que, en contraste con el distanciamiento del principio de naturalidad, exigía una identificación entre actor y personaje, de manera que el actor, al interpretar se convirtiera en el propio personaje. Así, José Zorrilla decía al actor Julián Romea (1813-1868), quien deseaba para sí el papel principal en la obra *Traidor, inconfeso y mártir* (1849):

Desde el momento en que hay que convenir en que la luz de la batería es la del sol; en que la decoración es el palacio o la prisión del rey D. Sebastián; en que el jubón, el traje y hasta la camisa del actor son los del personaje que representa, no puede haber en medio de todas estas verdades convencionales del arte y dentro del vestido de la creación poética, un hombre real, una verdad positiva de la naturaleza, sino otra verdad convencional y artística; un personaje dramático, detrás y dentro del cual desaparezca la fisonomía, el nombre, el recuerdo, la personalidad, en fin, del actor (Caldera, E., 2001, pp. 239-240).

En esta cita el dramaturgo describía perfectamente la diferencia entre el principio de verosimilitud (verdad de la naturaleza) y el principio de verdad (verdad artística). El principio de verosimilitud llevaba consigo la separación entre actor y personaje, mientras que la verdad artística suponía la identificación de ambos. Para que la ilusión creada entre los espectadores no desapareciera, Larra defendía la separación entre el espacio escénico y el patio de butacas. Así lo hizo en su artículo “Teatros”, publicado el 3 de mayo de 1836 en el periódico *El Español*. En este artículo firmado bajo el pseudónimo de Fígaro, Larra criticaba que los actores saludasen al público durante la función y aconsejaba:

Si es indispensable en noche de besamanos que los actores saluden, salgan antes de levantarse el telón los que hayan de representar en el trascurso de la pieza, y acaten cuanto quieran á la magestad; pero una vez alzada la cortina, sepan que ya no existe entre ellos y el público, entre sus apellidos y el estado político de las cosas del país maldita la relación (Larra, Mariano José, *El Español*, 3 de mayo de 1836, p. 4).

4.2.3 La indumentaria en los dramas románticos y en la danza española.

La precisión histórica en el vestuario -propugnada en Francia por los actores Talma y Mme. Clairon, en Alemania por Gottfried Koch, y en Inglaterra por Planché y Charles Kemble- se impuso progresivamente en la primera mitad del siglo XIX en España, gracias a la voluntad de actores como Isidoro Máiquez y Matilde Díez y escritores como Larra y, sobre todo, el dramaturgo Zorrilla. Ya bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX, Sebastián Carner indicaba:

El vestuario de un teatro para ser completo debiera contener trajes de todas las épocas, de todos los países y de todas las clases y categorías sociales (...) [debiendo, además] sujetarse a la verdad histórica, siendo árabe en las obras de argumento árabe y griego en las de argumento que se desarrolla entre griegos, etc. (Carner, Sebastián, 1890, pp. 93, 96).

Por otro lado, el vestuario fortaleció el principio de la cuarta pared en el sentido de que el actor, ataviado con su indumentaria teatral, creaba el “muro” que lo separaba del espectador. También reforzó el principio de naturalidad a la hora de actuar, como se reflejaba en varios artículos de la época sobre determinadas representaciones. Por ejemplo, en la *Revista Española* del 3 de noviembre de 1834 se comentaba: “Una de las cosas en que los actores deben instruirse con esmero es la de vestirse con propiedad y en ser buenas copias de lo que exige la cultura social” (“Teatros”, p. 2) y el propio Larra publicaba en *El Español* el 11 de marzo de 1836 un artículo criticando al actor Lombía por el traje que llevaba al interpretar a un maestro de baile en la obra de Scribe *Los guantes amarillos*: “¿Dónde ha visto el señor Lombía maestro de baile que se vista de luto riguroso a las ocho de la mañana, sin habersele muerto padre ni madre, y de frac y pantalón “colán”, como si fuese a asistir a un baile de corte?” (Larra, Mariano José de, *El Español*, 11 de marzo de 1836, p. 4).

Matilde Valenzuela Gómez en su tesis doctoral inédita *Figurinismo teatral en Madrid desde finales del siglo XIX hasta el inicio de la Guerra Civil Española* (1996) afirma que no puede hablarse propiamente de figurinistas en la primera mitad del siglo XIX, pues fueron sobre todo los propios actores y los escenógrafos quienes

diseñaron la indumentaria para los personajes. No deja claro la autora si se refiere solamente a España, pues, como se ha visto más arriba, existieron figurinistas profesionales, al menos desde el siglo XVII, en otros países europeos. Lo cierto es que en España, al contrario de lo que sucedió en Francia, Inglaterra o Italia, no hubo una organización de talleres encargados de la producción sistemática de vestuario teatral. Aquí continuó funcionando la recopilación de trajes almacenados en las guardarropías de los grandes teatros, como el de la Cruz y el del Príncipe, aunque, ocasionalmente, se confeccionaran trajes para determinados personajes concretos. Así, en el inventario de 1840 se especifica la confección de vestuario específico para ciertas obras: para *Carlos II el hechizado* se hicieron nueve hábitos de hombre compuestos de túnicas, escapulario y capillas de bayeta blanca apañadas (Archivo de la Villa de Madrid, Sec. 4-67-2, 2 a); para *El Rey Monje* se confeccionaron dos capillos grandes de percal negro asargado forrado de percalina negra, un hábito de franela negra con su capillo de franela y mangas, seis pares de mangas grandes de percal arrasado forradas de percalina negra, y cinco manguitos de percalina negra (Archivo de la Villa de Madrid, Sec. 4-67-2, 2 r). Sin embargo, M. Ribao recoge la crítica aparecida en la revista *No me olvides* en 1837, donde lamentaban el anacronismo en el uso de los mismos: “los de los caballeros y D. Ramiro de los primeros cuadros no están nada bien en carácter, pues pertenecen al siglo XIV más bien que al XII, pero puede disimularse porque hay poquísimos monumentos en Madrid perteneciente al último siglo” (Ribao Pereira, 1999, pp. 205-206).¹⁰⁴ También, algunos pintores – escenógrafos, como los ya citados Blanchard, Gandaglia y Manuel Castellanos diseñaron diversos trajes que contaron con el reconocimiento del público, aunque no se ha podido conseguir información sobre la existencia de un vestuario completo en ninguna obra.

La revolución industrial tuvo importantes consecuencias para la indumentaria de la danza. Con el desarrollo de la industria textil se consiguieron tejidos más ligeros y, por lo tanto, más aptos para la ejecución del movimiento de los bailarines. Según Lombardi, “El principal requisito que exige la gente del espectáculo a su vestuario es una libertad de movimientos máxima, con un menor coste, sobre todo cuando las perspectivas de recaudación son poco prometedoras” (en Amorós A. y

¹⁰⁴ Para una mayor información de los inventarios citados véase: Catalán Marín, María Soledad, 2003, pp. 105-106; y Ribao Pereira, Monserrat, 1999, pp. 205-206

Díez Borque J. M., 1999, p. 319). En el año 1816 apareció en Francia la primera patente para desarrollar industrialmente el tejido de punto tubular y, casi simultáneamente, aparecieron las túnicas, sustituyendo los toneletes y corsés, y favoreciendo la ligereza de movimientos. Estos nuevos tejidos contribuyeron poderosamente a la evolución técnica de la danza pues el punto –elástico y ligero– permitió a las bailarinas llevar cubiertas las piernas y obtener simultáneamente libertad en los movimientos. Además significó para los bailarines la sustitución de los rígidos pantalones por otros más ligeros y ajustados que permitían aumentar los giros y la variedad de pasos y saltos. Por otro lado, el uso de un calzado flexible y con suela plana facilitó a las bailarinas desarrollar la técnica de giro, saltar cada vez más alto y redescubrir un aspecto que había sido olvidado desde el siglo XVI: la posibilidad de hacer variar el asiento del pie, de pasar del pie plano a la media punta y de ésta a los pies en punta (Prudhommeau, Germaine, en Folliot, Valérie, 1997, p. 54).

En España se desarrolló, de forma paralela al ballet, la escuela española de danza. De hecho, España es el único país europeo que ha conservado en el teatro una danza autóctona reconocida internacionalmente.¹⁰⁵ Las formas autóctonas italianas, inglesas o alemanas desaparecieron, siendo sustituidas por el ballet, que fue adoptado como lenguaje único para la expresión escénica. En el Teatro del Príncipe, dentro de las listas de bailarines proporcionadas por Ricardo Sepúlveda, se observa que tanto los bailarines nacionales como los extranjeros dominaban ambas técnicas: la danza española y el ballet clásico. Ello tuvo una clara importancia para que la danza española en el periodo romántico fuera respetada y reconocida internacionalmente. Sin embargo, respecto al vestuario, no hubo grandes innovaciones, debido principalmente a que su contenido folklórico impuso un determinado tipo de vestuario para cada baile.

Sólo en los complementos existieron diferentes matices y pequeños detalles que imprimieron cierto sello personal y creativo a determinados atuendos. Así, el calzado adquirió una categoría distintiva que ha durado hasta nuestros días: el baile español combinaba danzas que habían de ejecutarse con zapatos, junto con otras que evolucionaron desde las zapatillas de pequeño tacón hasta las zapatillas planas, más

¹⁰⁵ Sobre la repercusión de la danza española en Francia e Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX véase Plaza Orellana, Rocío, 2013.

cómodas. Los bailes de “los panaderos”, el “zapateado” y el “fandango” se ejecutaban con zapatos; “la seguidilla” y “la cachucha” con zapatillas denominadas “españolitas”, que integran un pequeño tacón y “el bolero” con zapatillas planas, que acabarían llamándose de media punta (Amorós, Andrés y Díez Borque, José María, 1999, pp. 322-328).

4.3 La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral de Francia.

En la primera mitad del siglo XIX el teatro se representaba en salas como el *Theâtre Odeón*, rival directo de la *Comédie*, en el que se representaban a clásicos franceses como Corneille y Racine; el *Theâtre de la Porte Saint Martin* donde, a partir de 1814, se representaron óperas y ballets (que superaron en calidad a los del Théâtre de l'Ópera), así como los grandes dramas románticos de Victor Hugo y Alexandre Dumas y las piezas melodramáticas de Scribe y Sardou. A éstos cabe añadir la Sala Favart, donde se estrenaron grandes espectáculos de ópera bufa con claros matices de comedia musical, el *Theâtre de L'Ambigu-Comique* donde, a partir de su reconstrucción en 1827, se representaban dramas, melodramas, teatro de boulevard y vodeviles y el *Theâtre de Variétés*, fundado por Mlle. Montansier, donde se realizaban espectáculos de variedades. Salvo durante la época de Napoleón, estos teatros y sus alrededores se convirtieron en lugares de cita obligatoria para un público que asistía a las salas no sólo para presenciar una determinada obra, sino también para alternar en sociedad e intercambiar experiencias culturales y personales.

La *Comédie Française* siguió manteniendo hasta cierto punto su antiguo monopolio y el prestigio heredado de siglos anteriores, si bien la fuerte competencia con las nuevas *troupes* establecidas en las numerosas salas teatrales (compañías italianas y el grupo de actores de la feria)¹⁰⁶ la obligaron a representar no sólo piezas del patrimonio clásico teatral, sino también los nuevos dramas que triunfaban en la cartelera parisina. Así, a lo largo del siglo XIX, la *Comédie* recurrió a directores que no pertenecían a la institución, aunque el repertorio dejara todavía poco margen para el teatro contemporáneo. Las verdaderas innovaciones dramáticas y escénicas no

¹⁰⁶ Actores ambulantes que realizaban sus representaciones durante las ferias de San Lorenzo y San Germán en tablados improvisados en plena calle. Luego, a lo largo del siglo XVI, algunas compañías ambulantes acondicionaron los *jeux de paume* como teatros temporales, sobre todo en provincias (Leal, Juli, 2006, pp. 153-155; Diderot, Denis, 2003, 12-13).

se produjeron en el seno de la *Comédie*, sino en las pequeñas salas teatrales y en la Ópera (Leal, Juli, 2006, p. 147).

En 1827, la llegada a París de una compañía de actores ingleses, entre los que se encontraban Kean, Kemble y Miss Smithson, provocó un gran revuelo entre los románticos de la época. Las interpretaciones de estos actores despertaron un gran entusiasmo en los escenarios donde aún imperaba la declamación solemne y pomposa de la escuela de Talma. Este entusiasmo se hizo extensivo a los textos que representaban, aunque la lengua inglesa era inaccesible para la mayoría de los espectadores. La admiración por Shakespeare provocó entre el público la caída de ídolos nacionales como Corneille, Racine y Voltaire. Los románticos consideraban a Shakespeare el mejor dramaturgo de todos los tiempos y a Racine un autor de baja calidad literaria (D'Amico, Silvio, 1955, pp. 150-151).

El mismo año de la llegada a París de los actores ingleses, Victor Hugo (1802-1885), en el prefacio de su drama *Cromwell* (1827), proclamó los principios inspiradores de la nueva escuela romántica: así como en la naturaleza se mezclan lo trágico y lo cómico, el teatro ya no separará artificiosamente la tragedia y la comedia; fundirá estos dos géneros en uno solo, denominado genéricamente “drama”, que no tendrá más reglas que el sentimiento y la pasión. Frente a las unidades aristotélicas se preferirán las pintorescas evocaciones del pasado. Por otra parte, los personajes no se estilizan para convertirlos en tipos, como ocurría en la *Commedia dell'Arte*, sino que se consideran individuos que vivieron en una época y en un ambiente determinados, por lo que se les aplica el llamado “color local”.¹⁰⁷ *Cromwell*, pues, fue escrito rompiendo radicalmente las reglas tradicionales y las exigencias de la práctica escénica, lo que hizo que no se pudiera representar en su época y que no se haya podido escenificar con posterioridad. En 1830 Victor Hugo estrenó el drama *Hernani*, en el salón de la *Comédie*, produciéndose fuertes enfrentamientos entre clasicistas y románticos por defender más que una determinada obra de arte, un principio estético.

Conviene advertir que el teatro francés en esta primera mitad de siglo no se reducía únicamente al drama romántico, pues hubo autores que escribían un tipo de

¹⁰⁷ Véase D'Amico, Silvio, 1955, vol. III, p. 153; y Prado, Juan Manuel, 1988, vol. XI, p. 56. Un estudio, con introducción y notas del préface de *Cromwell* se encuentra en Souriau, Maurice, 1897.

teatro muy alejado de los presupuestos románticos, como Eugène Scribe (1791-1861), máximo exponente de la *pièce bien faite*. Estos dos campos dramaturgicos, drama romántico y drama burgués de Scribe, dieron lugar a la realización de nuevos decorados y vestuarios, muy distintos según se destinaran a uno u otro estilo de drama.

4.3.1 Recursos escenográficos.

En la primera mitad del siglo XIX, el interés por la reconstrucción histórica, que en el siglo XVIII se había centrado preferentemente en el período grecorromano, se intensifica con el romanticismo. Personajes como Hernani y Don Carlos sustituyen en los teatros a los de Orfeo y Julio César de la época neoclásica. También el gran decorado diseñado para la ópera buscará la precisión histórica.

Todos los profesionales involucrados en el teatro se afanaban en la búsqueda del colorido local y la exactitud histórica: pintores como Delacroix, Delaroche y Raffet, se convirtieron, además, en diseñadores de trajes; gerentes de compañías y de teatros, como el Barón Taylor en la *Comédie Française* y Harel en el teatro de la Porte Saint- Martin; profesionales de la decoración, como Ciceri, Lefevre y Séchan, así como sus alumnos y trabajadores a su cargo; autores como Dumas, que indicaba en sus acotaciones todos los detalles sobre la ambientación de la obra, y Víctor Hugo, que en varias ocasiones diseñó las maquetas y vigilaba personalmente la realización de vestuario y decorados, como ocurrió con su obra *Le roi s'amuse* ("El rey se divierte", 1832), donde cambia el vestuario de su personaje principal según la acción trascorra por la mañana o por la tarde. En el manuscrito de su drama *Ruy Blas* (1838) muchas de las indicaciones escénicas fueron modificadas varias veces en el curso de la escritura de la obra.¹⁰⁸

La importancia de la decoración en la búsqueda de la exactitud histórica fue tal que los pintores se especializaron en la realización de determinadas partes de un mismo decorado: uno pintaba las figuras, otro el paisaje, otro las arquitectura, etc. Esta división del trabajo facilitó la creación de diversos talleres escenográficos; uno de los más célebres fue el taller *Menus plaisirs*, fundado por Ciceri (1762-1868). Allí se formaron numerosos pintores como Léger (17?-18?), Cambon (1802-1875), Henri

¹⁰⁸ Conservado en la Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Fonds Hugo, n° 19

Philastre (1794-ca. 1850) y, sobre todo, Charles Séchan (1803-1874), que fundaría un importante taller tomando como modelo el de su maestro (Allevy, Marie Antoinette, 1976, p. 52).

Ciceri, además de ser el pintor de paisajes de la *Académie de Musique* fue nombrado por Luis XVIII, en 1814, decorador de la ópera, cargo que sería ratificado en 1838 por Luis Felipe, quien le encargaría también las decoraciones de los teatros subvencionados (L'Odéon y el teatro de la *Comédie Française*). Ciceri realizó también importantes trabajos para los dramas románticos, como, por ejemplo, el decorado del acto IV de *Hernani*, y los decorados de *Ali Baba* (1833). Los temas predilectos de los románticos, que fueron el “color local” de las primeras civilizaciones, la nostalgia de las ruinas y la majestuosidad de los viejos monumentos, alcanzaron su máxima expresividad con los decorados de Ciceri (Allevy, Marie Antoinette, 1976, pp. 51-55).

El interés por la reconstrucción histórica se manifiesta también en la escenografía, apoyada por una serie de recursos de tramoya tales como efectos especiales (lluvia, viento trueno, sonidos de campana), construcciones complicadas (lagos, ríos, etc) y sobre todo “practicables” (escaleras, rampas, puentes), que se utilizaron, no sólo para dramas románticos, sino también para algunas piezas de Scribe, como, por ejemplo, en *Huguenots* (1836) donde se simulaba la vista de un castillo con una gran escalera (Allevy, Marie Antoinette, 1976, p. 109).

Asimismo, la invención del panorama y el diorama contribuyó a innovar la estructura del escenario y de la tramoya. El panorama, inventado en 1787 por Robert Barker (1739-1806) en Edimburgo, era un telón curvo de enormes dimensiones donde se representaban amplios paisajes naturales y urbanísticos con los que, mediante la manipulación de las condiciones perceptivas del espectador, se conseguía una ilusión aparentemente real; el diorama, inventado por Louis Jacquex Mandé Daguerre (1787-1851) y Charles Marie Bouton (1781-1853), en París, en 1822, era una derivación del anterior y consistía en una superficie translúcida, pintada por ambas caras, en la que, alterando la iluminación frontal o posterior se percibían las transformaciones al aparecer o desaparecer imágenes (Allevy, Marie Antoinette, 1976, pp. 44, 45 y 48; Catalán Marín, Soledad, 2003, p. 69). El gran interés suscitado en Francia por el panorama motivó la creación de un nuevo teatro

en París: el *Panorama-Dramatique*, a cargo del Barón Taylor, con la intención de renovar la puesta en escena a partir de este elemento. Sin embargo, el poco tiempo que se mantuvo activo ese teatro (1822-1823) puso de manifiesto el carácter prescindible de este recurso en los montajes escenográficos.

Por otra parte, la aparición de la luz de gas hizo posible eliminar las luces de bambalinas (salvo la primera o “bambalín”) y contribuir a la recreación de la ambientación local con efectos de luz y de sombra. Así ocurrió con el estreno en París en 1822 de la ópera *Aladine ou la lampe merveilleuse* ("Aladino o la lámpara maravillosa"), obra póstuma de Nicolas Isouard (1773-1818), donde se utilizó por primera vez ese tipo de efecto luminotécnico.

El escenario de “medio cajón”, muy apropiado para acoger las piezas burguesas de Scribe, propició la introducción de mobiliario real en el espacio escénico, junto con un atrezzo muy detallado (pequeños cuadros, cortinas, manteles, alfombras) que representaban con toda fidelidad el interior de una habitación. Parece ser que este tipo de escenario se utilizó ya en Francia en la primera década del siglo XIX, pues en 1811, Goethe criticó en su autobiografía al teatro francés por cerrar los lados del escenario y por formar habitaciones con paredes auténticas (Macgowan, K., y Melnitz, W., 2003, p. 229). Todos estos cambios escénicos facilitarían a su vez la evolución de la figura del coordinador escénico hacia la del *metteur-en-scène* (director de escena) que ejercerá como tal en esta primera mitad del siglo en diversos dramas románticos y en algunos montajes operísticos (Allevy, Marie Antoinette, 1976, pp. 98-125 y 176).

4.3.2 La indumentaria y su precisión histórica. La llegada del tutú.

El interés por la veracidad en el vestuario se convirtió en una verdadera obsesión, pues se llegaron a hacer ensayos sobre cómo reconstruir épocas, lugares y entornos, hasta lograr el llamado “color local”. En una primera etapa, los sastres del teatro y los pintores no fueron todavía protagonistas en este proceso, pues serían los actores y actrices quienes tomarían la iniciativa, sobre todo aquellos que trabajaban en la *Comédie Française* y en la Ópera Cómica. Ya en la segunda etapa la tendencia arqueológica en el vestuario será desarrollada por pintores y escenógrafos como David, Ménageot, Barthélemy e Isabey.

Jacques Louis David (1748-1825), artista y hombre político, además de escenógrafo y diseñador, fue pintor oficial y miembro de la Convención Nacional que enjuició y sentenció a muerte al rey Luis XVI en enero de 1793. Desde muy joven había comenzado a trabajar en el teatro como ayudante de Rene Boquet (1717-1814), pero a partir de la Revolución disminuyó su trabajo teatral, dedicándose a diseñar el vestuario de diversos festejos, como, por ejemplo, el que realizó, por encargo de Robespierre, para la “Fiesta del Ente Supremo” (1794). Los trajes consistían en uniformes para los altos cargos de la república y también para algunos ciudadanos, pero no fueron del agrado del pueblo, ya que a los franceses no les gustó la idea de tener que ir a París ataviados con unas extrañas casacas y con túnicas semejantes a la de los antiguos romanos. Salvo esta “Fiesta del Ente Supremo” y alguna que otra manifestación similar, en la época de la Revolución se produjo un estancamiento de las artes, que afectó igualmente al teatro. De hecho, se realizaron muy pocos montajes escénicos, por lo que las últimas novedades en el campo del vestuario teatral consistieron en la publicación en el *Petit Gautier*, el 16 de agosto de 1790, de algunas ordenanzas sobre indumentaria teatral. En dicho escrito se indicaba: "Les démons et les zéphyrus auront des cocardes, et les nymphes ne purront porter des habits blanc, qu'à la condition d'être noués avec les couleurs nationales. On la verra sur la robe d'Andromaque et sur le casque de Minerve" (en Jullien, A., 1880, pp. 293-294).¹⁰⁹

Para evitar censuras, con o sin órdenes preventivas, en los inventarios de los programas teatrales se suprimieron todos los términos que pudieran recordar al antiguo régimen, tales como “trono”, “corona”, “cetro” y, naturalmente, “rey” y “reino”. Afortunadamente, estas posturas radicales duraron poco tiempo y, ya a finales de siglo, el vestuario teatral fue de nuevo aceptado por todas las clases sociales como algo cotidiano (Guardenti, Renzo, en Alonge Roberto, 2000, vol. II, pp. 1181; Jullien, Adolphe, 1880, pp. 293-294).

En los albores de la Revolución, el actor Joseph Talma encargó a Jacques Louis David el diseño del traje que él debía llevar para encarnar un personaje en la obra *Brutus* (1730) de Voltaire, indicándole que dicha vestimenta debía parecerse al

¹⁰⁹ Los demonios y los céfiros debían vestirse con las cucardas [tricolores], y las ninfas no podían llevar en sus vestidos el color blanco, a no ser que se completasen con los colores nacionales [La cucarda tricolor tenía que aparecer en todos los ropajes teatrales]. Se la verá sobre el vestido de Andrómaca y sobre el casco de Minerva (traducción propia).

atuendo de un romano clásico. Talma había admirado en Londres los montajes de los grandes actores ingleses, y ya en una de sus primeras apariciones en público, en la representación de *Charles IX* (1789) de M. J. Chénier, no sólo recitó sin haberse antes empolvado el cabello, llevando un traje inspirado en la época de Carlos IX, sino que tomando como modelos diversos retratos del propio Carlos IX, intentó incluso imitar las facciones de dicho monarca. Su caracterización física no provocó tanta polémica como la túnica que empleó en la interpretación de *Brutus*, cuando el público encontró ridículo que dicho actor recitara como “envuelto en una sábana”. Talma, con sus innovaciones, retomó el gusto por el vestuario clasicista en coincidencia con la transformación de las modas clásicas, pseudo-griegas y pseudo-romanas, que se estaban produciendo en este período. Por eso cuando el actor tomó parte de nuevo en la escenificación de *Brutus*, toda la compañía, sin poner objeciones, llevó túnicas y togas romanas; de hecho, los actores Marvel y Talma, que encarnaban a Procolo y Tito respectivamente, habían incluso llegado a cortarse el pelo. La tragedia tuvo un éxito tal que, ocho días después, todos los jóvenes parisinos que habían presenciado la representación llevaban pelo corto, como el personaje de Tito. Aquí se produjo un fenómeno contrario a lo que normalmente ocurría en esa época en los escenarios franceses, pues fue el vestuario teatral el que influyó en la manera de vestir de un determinado sector del público, mientras que tradicionalmente se recurría a la moda de la época para vestir a los personajes de una representación teatral (Jullien, Adolphe, 1880, pp. 301-307).

Entre los pintores y diseñadores que apoyaron con sus trabajos la precisión histórica que propugnaban los actores, sobresalen en esta primera década del siglo XIX François- Guillaume Ménageot (1744-1816) y Jean Simon Barthélemy (1743-1811). Ménageot, hombre de una gran cultura, había estudiado con Boucher (1703-1770) y, después de haber sido colaborador de Boquet (1717-1814) en la Ópera, se trasladó a Roma, donde fue director de la Academia de Francia.¹¹⁰

Los diseños de Ménageot son el resultado de una rigurosa búsqueda histórica que se refleja no sólo en los figurines de personajes clásicos de Grecia y Roma, sino

¹¹⁰ La Academia de Francia en Roma fue fundada en 1666 por Jean Baptiste Colbert (1619-1683), ministro de Luis XIV, con la intención de que los jóvenes artistas franceses, previamente seleccionados, pudieran formarse mediante el estudio de las obras de arte creadas por los más grandes maestros de la Antigüedad y del Renacimiento en la ciudad eterna. Para una información más detallada sobre esta institución, véase Lechleiter, France, 2008.

también en aquellos que representaban otras épocas y otros países. Algunos de estos figurines anticipan el gusto romántico, mientras que otros mantienen el estilo rococó. De este último estilo fueron, en efecto, los trajes teñidos en colores exóticos para la ópera *Jerusalem Delivrée* (“Jerusalén liberada”, 1812) de Louis Luc Louiseau de Persuis (1769-1819), mientras que los realizados para la ópera *Fernando Cortez* (1817) de Gaspare Spontini (1774-1851) eran románticos, y estaban inspirados en el Renacimiento romano-español.

Más fieles a los cánones neoclásicos, de los que se había impregnado durante su juventud en Roma, son los diseños de Jean Simon Barthélemy. Entre sus modelos destacan los trajes para la ópera *Proserpine* (“Proserpina”, 1803) de Paisiello (1740-1816). Barthélemy sustituyó desde 1787 a Ménageot como asistente de Boquet y en 1790 asumió el puesto de éste cuando Boquet, de edad avanzada, le dejó como responsable del vestuario del *Théâtre de l’Opéra*.

Un poco más joven pero también ligado a los cánones neoclásicos, que luego serían sustituidos por los románticos, fue Jean Baptiste Isabey (1767-1855), elegante retratista cortesano. Fue alumno de Jacques Louis David y trabajó como pintor oficial de Luis XVI, Napoleón, Luis XVIII y Carlos X, y dirigió la moda de la alta sociedad parisina durante medio siglo. Su faceta teatral se centra sobre todo entre los años 1807 y 1810, cuando Jean Baptiste Isabey sucede al escenógrafo italiano Ignacio Degotti (1759?-1824), realizando las escenografías de los teatros imperiales franceses. Así, hizo los diseños para numerosas puestas de escena de óperas y de ballets, todos ellos ligados al gusto neoclásico. De entre esos diseños destacan los de trajes de pliegues clásicos, destinados al ballet de J. P. Aumer (1774-1833) y R. Krentzer (1766-1831) en la ópera *Amours d’Antoine et de Cléopâtre* (“Los amores de Antonio y Cleopatra”, 1808) y los modelos realizados para el ballet de P. Gardel (1758-1840) y J. Schneitzhoeffter (1785-1852) en una nueva representación de la ópera *Proserpine* en 1808 (Fischer, Carlos, 1931, pp. 144-148, 150, 152-153, 156).

Los figurinistas franceses, adecuándose a la moda de la precisión histórica, vistieron con más o menos gusto, y más o menos anacronismo, a los distintos príncipes y princesas renacentistas o medievales que figuraban en las representaciones de los teatros franceses en la primera mitad del siglo XIX. A esta tendencia de búsqueda histórica se sumaron algunos figurinistas de ballet, y pintores

como Alexandre Evariste Fragonard (1780-1850), hijo del célebre pintor cortesano Jean Honoré, Yppolite Lecomte (1781-1857) y Louis Boulanger (1806-1867), el pintor de personajes históricos que diseñó los trajes para todos los estrenos de Victor Hugo, como, por ejemplo, el de *Lucrezia Borgia* (1833) (Laver, James, 1964, pp. 167-168).

Hippolyte Lecomte trabajó como figurinista durante largo tiempo en el *Théâtre Opéra* de París. Sobresalen sus diseños para *La Sonambule* (“La sonámbula”, 1827) y para *La Belle au Bois Dormant* (“La Bella Durmiente”, 1829), dos ballets-pantomimas de Auber, Scribe y Hérold (1791-1833). Lecomte se dedicó también al teatro en prosa y además, como gran conocedor de las épocas históricas, publicó varias colecciones de trajes: *Choix de costumes des différents peuple de l'Europe* (“Selección de trajes de diferentes pueblos de Europa”),¹¹¹ *Costumes Civils et Militaires de la Monarchie Française du 1200 à 1820* (“Trajes civiles y militares de la Monarquía Francesa desde 1200 a 1820”)¹¹² y, por último, *Costumes de Théâtre de 1670 à 1820* (“Vestuario de teatro de 1670 a 1820”, 1820-1825).¹¹³ Esta colección es una de las más importantes que existen sobre indumentaria teatral, y sirvió de punto de referencia a gran número de pintores y diseñadores que buscaban reflejar en sus diseños una determinada época histórica (Fischer, Carlos, 1931, pp. 189-197).

Si bien es cierto que se lograron perfectas reconstrucciones de época, tanto en el vestuario como en los decorados, hubo casos en los que los teatros no podían permitirse realizar montajes escénicos con tanta precisión histórica. Había, por ejemplo, compañías que no contaban con los medios adecuados, y se veían obligadas a improvisar, usando los medios a su alcance, de modo que se inventaban *ad hoc* los modelos históricos, aunque con frecuencia contaron con el beneplácito del público. Además, los encargados y diseñadores de algunas compañías no estaban de acuerdo con la nueva tendencia historicista que imperaba en la escena romántica, como muestran diversas publicaciones periódicas de la época. Pese a los errores que con frecuencia se cometían al intentar ambientar las piezas, puede afirmarse que el anacronismo, que había sido una de las características principales del vestuario

¹¹¹ Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie Oz-108 (1-6)-Pet. fol.

¹¹² Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie: OA- 4 -PET FOL.

¹¹³ Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie: 4-TB-33.

teatral durante los siglos anteriores, fue dando paso a un cada vez mayor rigor historicista a lo largo del siglo XIX, gracias a la ingente y continua labor de investigación de los profesionales del teatro (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 96).

4.3.2.1 El estilo grecorromano y la aparición del maillot.

El ballet adquiere en la Francia de la primera mitad de este siglo un fuerte protagonismo, pues formaba parte importante de los espectáculos de las grandes óperas, con lo que se fue abriendo paso entre un público, ya mayoritariamente burgués, nacido al calor de la Revolución.

Durante el período neoclásico, a finales del siglo XVIII, los bailarines se habían ataviado a la manera grecorromana. Los hombres abandonaron definitivamente las máscaras y las pelucas y, armonizando con sus cabellos cortos, vistieron una especie de túnica ligera de color blanco que los cubría hasta debajo de la rodilla. El atuendo se completaba con sandalias atadas al tobillo. Esta vestimenta fue usada luego durante la época romántica por el llamado *danseur noble* (primer bailarín clásico). Asimismo, a finales del siglo XVIII, las bailarinas eligieron una túnica un poco más larga, más ligera y más ajustada, hecha del mismo tejido, que marcaba las líneas del cuerpo. También llevaban sandalias enlazadas a los tobillos y, al igual que los bailarines, habían dejado de utilizar máscaras y pelucas. Llevaban un tocado muy simple, pues o bien llevaban la melena recogida, o dejaban el cabello suelto, aunque adornado con cintas.¹¹⁴

Esas ligeras túnicas, casi transparentes, aportaban gracia y soltura a las diversas danzas, pues no obstaculizaban los movimientos de los bailarines. Pero a pesar de estos avances, debido a la homogeneidad de los trajes cuyos modelos repetían en la mayoría de los estrenos, el vestuario de ballet perdió originalidad dentro de la puesta en escena. Se cree que este tipo de vestimenta se utilizó por primera vez en 1791, en el teatro de la Ópera de París con motivo de la representación de *Corisandre* (1791) de Honoré Langle (1741-1807), por indicación del coreógrafo y bailarín Charles Louis Didelot (1767-1837) que interpretaba el personaje de Céfiro.¹¹⁵ Las novedades introducidas en el vestuario fueron acogidas

¹¹⁴ Véase la lámina 4-3 al final de este capítulo.

¹¹⁵ Véase una noticia de esta representación en Heilly, Georges d', 1875, p. 207.

con gran simpatía por el público. El famoso *collant* o *maillot* confeccionado en seda de color carne se hizo tan popular, que llegó a convertirse en imprescindible, hasta el punto de que aún se sigue utilizando hoy en día en la danza clásica. Esta indumentaria (malla muy ligera y escotada) había sido introducida, según recoge Jullien (1880, p. 275), citando a Larive (1747-1827), por el diseñador Maillot, modisto de la Ópera de París. Los *maillots* eran con frecuencia adornados con preciosos broches que a distancia parecían incrustados sobre la piel.

La moda de estos nuevos y ligeros trajes fue acogida con entusiasmo, sobre todo, por las bailarinas más jóvenes y más atractivas durante la época de Napoleón. Esas bailarinas, ya sin el soporte del maillot, preferían exhibirse casi desnudas, cubriendo el cuerpo solamente con un ligera túnica. Una de las bailarinas que bailó semidesnuda fue probablemente Anne Dervieux (1752-1826) en la representación de la ópera-ballet *Persée* (1771), realizada en Versalles para festejar a Luis XVI y María Antonieta.

Otra de las bailarinas que siguió esta moda del semidesnudo fue la bellísima diva Emilia Bigottini (1784-1858), que en *Le Carnaval de Venecie* (“Carnaval de Venecia”, 1816) bailó mostrando generosamente su escultural cuerpo, cubierto solo por una falda blanca muy ligera, que le cubría hasta la rodilla. Dicha túnica se ajustaba a la cintura con una cinta de cascabeles, dejando el seno parcialmente desnudo. El éxito que obtuvo la Bigottini en París fue parejo a la admiración que despertó su cuerpo, de modo que *Le Carnaval de Venecie* estuvo en cartel en el Teatro Ópera durante diez años (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 86).

4.3.2.2 Garnerey.

El figurinista que vistió a las actrices y a los actores franceses durante esos años fue Auguste Garnerey (1785-1824), que había estudiado con Jean Baptiste Isabey y con su padre François Garnerey, refinado diseñador de moda. Además de los figurines para *Le Carnaval*, Garnerey diseñó los vestidos para la ópera cómica *Aladine ou la lampe merveilleuse* (“Aladino o la lámpara maravillosa”, 1822) de Nicolas Isouard y Antoine Habeneck (1781-1849), donde la Bigottini aparecía con un vestido de talle alto que llegaba por debajo de las rodillas. En este traje, cubierto con adornos de pedrería, llamaba la atención una especie de estola incrustada que se

alargaba desde el pecho hasta el borde de la falda; el tocado estaba formado por una diadema de perlas que hacía juego con el collar y los brazaletes.¹¹⁶

Muy parecidos a los figurines de *Aladine* fueron los que diseñó Garnerey para la ópera bufa *L'Olympie* (“El Olimpia”, 1819) de Gaspard Spontini (1774-1851), para el ballet de la ópera *Clari* (“Clara”, 1820) de Krentzer (1766-1831) y para la ópera *Alfred le Grand* (“Alfredo el Grande”, 1822), con escenografía de Pierre Ciceri (1782-1868). Garnerey no era, ni pretendía ser, un revolucionario o un innovador escandaloso. Sus figurines, escasos de ropa, se inspiraban en el gusto de algunos años atrás, cuando las bellas bailarinas parisinas se cubrían con una ligera blusa casi transparente abierta por un lado, mostrando toda la pierna. Cuando estas líneas de moda, marcadas por el Directorio y el Imperio, fueron sustituidas por las de la época de la Restauración, Garnerey se anticipó a las nuevas preferencias del público, imponiendo en el ballet unos modelos de vestidos inspirados en el Renacimiento, pero de acuerdo con el gusto del momento. Los diseños masculinos consistían en una ajustada chaqueta con mangas abullonadas, de color oscuro, que llegaba hasta la mitad de los muslos, cubriendo unos calzones cortos y ajustados. Las piernas se cubrían con calcetines de seda blanca y zapatos bajos y de material muy flexible. Como tocado llevaban sombrero con plumas. El vestido femenino era, como ya se ha comentado, una variante teatral del traje de moda en la época de la Restauración: talle alto con escote muy amplio, falda semirrecta y larga con forma de tronco de cono, que llegaba hasta por encima del tobillo; los pies cubiertos con calcetines blancos y zapatos también muy flexibles para facilitar los pasos de baile.¹¹⁷

Los modelos de vestuario de Garnerey serían adoptados prácticamente durante todo el siglo XIX por los denominados bailarines *démi caractère*.¹¹⁸ De este estilo fueron los diseños del coreógrafo Gardel (1741-1787) para la ópera *La Belle au Bois Dormant* (“La Bella durmiente”, 1825) del compositor Louis Ferdinand Hérold

¹¹⁶ Véase la lámina 4-4 al final de este capítulo.

¹¹⁷ Un ejemplo de este tipo de trajes se encuentra en un grabado de Maleuvre, que recoge las figuras de los bailarines François Albert y Emilia Bigottini, con vestuario de Garnerey, en una reposición de la ópera pantomima *Cendrillon* de Albert y Sor (París, Théâtre de l'Opéra, 1823) conservado en la Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, BMO C-261 (6-524). <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39752890b>. Acceso: 2/08/2012. Véase la lámina 4-5 al final del capítulo.

¹¹⁸ El bailarín *demi caractère* “es aquel que [tiene] normalmente menor altura y figura más compacta [que el bailarín noble] y (...) una mayor facilidad para la exuberancia técnica” (Abad Carlés, Ana, 2012, p. 76).

(1829) con libreto de Scribe. Estos figurines fueron el último trabajo de Garnerey, pues el espectáculo se estrenó después de su muerte.

En cuanto a los vestidos de inspiración folklórica, Garnerey, poco antes de su prematura muerte, diseñó para la *Fête Hongroise* (“Fiesta húngara”, 1825) de Jean Pierre Aumer (1776-1833) trajes que luego serían retomados durante casi todo el siglo por los bailarines de *démi caractère*. Consistían en una casaca corta y calzones muy ceñidos para los hombres, y amplia falda erizada, con blusa de mangas largas de estilo renacentista y un corsé, que cubría dicha blusa, atado por delante, para las mujeres. El calzado, tanto para hombres como para mujeres, era muy flexible.

Los bailarines del siglo XIX utilizaron frecuentemente este tipo de traje (de estilo folklórico) con poquísimas variantes, tales como la inclusión de pequeños adornos y complementos para simbolizar el carácter de un determinado personaje, como por ejemplo, unos delantales de gran colorido para la *Fille du Feu* (“La hija del fuego”, estrenada en Londres, 1842) o unos rizados volantes para *La Gitane* (“La gitana”, 1839).¹¹⁹

Esas danzas populares procedentes o relacionadas con diversos países y regiones tuvieron un gran auge en Francia, como se muestra en varios espectáculos de la época, entre los que sobresalen las danzas españolas interpretadas en 1830 y en París, por la bailarina Dolores Serral; en 1836, en el Teatro de la Ópera de París, la bailarina Fanny Elssler dentro de la ópera el *Diable Boiteux* (“Diablo Cojuelo”, 1836)¹²⁰ de Jean Coralli (1779-1854) bailó con éxito la llamada danza *cachuca* (cachucha). En 1839, en la ópera *Gipsy* de Louis Ambroise Thomas (1811-1896), el coreógrafo Joseph Mazilier (1801-1868) bailó la *cracovienne* (la cracoviana) y la *tarentule* (la tarántula) de Coralli. También estos bailes populares fueron incorporados al repertorio de ballet clásico, y los trajes de los bailarines conservaron las líneas esenciales diseñadas por Garnerey, salvo por ligeras modificaciones exteriores: un escote campesino, un corsé oscuro, un delantal de gran colorido, etc.¹²¹

¹¹⁹ Véase la lámina 4-6 al final de este capítulo.

¹²⁰ Véase la lámina 4-7 al final de este capítulo.

¹²¹ Sobre Garnerey véase Martinet, Aaron, 1796-1843, libro de dibujos y grabados sobre vestuario teatral editado en varios volúmenes y conservado en la Bibliothèque Nationale de France.

4.3.2.3 La llegada del tutú: Marie Taglioni y Eugène Lami.

A partir de 1830 se puede decir que termina la etapa creativa en cuanto a diseño de vestuario para danza, y aparece el uniforme de ballet. Es la época de la célebre bailarina Marie Taglioni (1804-1884), cuyo nombre está ligado a una larga etapa del ballet clásico, el llamado período del “tutú romántico”, inconfundible vestido compuesto por una amplia falda blanca hasta la rodilla con numerosos pliegues de tul rizado, que se completaba con un ajustado corsé de raso blanco, dejando al descubierto hombros y brazos. El tutú no siempre tuvo el color blanco que lo caracteriza, ya que en *La Sylphide* (“La Sífide”, 1832) tenía un tono blanco azulado, luego en *La fille du Danube* (“la hija del Danubio”, 1836) mostraba un color verde agua para adoptar definitivamente el color blanco puro en *Giselle* (1841).¹²²

Este vaporoso vestido, que será usado en los años siguientes y durante el siglo XX, hasta el punto de que todavía hoy es indispensable en el guardarropa de las bailarinas clásicas, fue diseñado en 1830 por el figurinista Eugène Lami (1800-1890), alumno del pintor Horace Vernet (1780-1863), para la Taglioni, que interpretaba el personaje de Zoloe en el ballet de la ópera cómica *Dieu et la Bayadère* (“Dios y la bayadera”, 1830), llamada también *Courtisane Amoureuse* (“La cortesana amorosa”) de Daniel François Auber (1782-1871) y Scribe (1791-1861). Pero en esta representación, el vestido de Taglioni pasó prácticamente inadvertido. Dos años más tarde, dicho modelo fue retomado por Lami para la ópera *La Sylphide* (“La Sífide”, 1832) del compositor Jean Schneitzhoeffter (1785-1852) y Adolphe Nourrit (1802-1839), que se estrenó en marzo de 1832 con escenografía de Pierre Ciceri, coreografía de Filippo Taglioni (1777-1871) y con la interpretación principal de Marie Taglioni. Este espectáculo de la *Sylphide* creó escuela. La nube de tul y organza en la cual Lami había envuelto a Taglioni, aligeraba el cuerpo de la bailarina y la convertía realmente en una sífide. Las numerosas descripciones de este ballet incidían en la apariencia de cuento, debido a la espiritualidad que sugerían las escenas, y que estaba potenciada por la vestimenta, de tal forma que la ligera falda blanca, frente a los resplandores verdes y azules de la luz de gas, daba la sensación de una visión sobrenatural. Se llegó a decir que el éxito de la Taglioni en esta representación se debió, en parte, a su etéreo vestido, que había acentuado la gracia,

¹²² Para tener una información más detallada sobre el tutú, véase Jacq-Mioche, Sylvie, en Folliot, Valérie, 1997.

y a la ligereza de sus movimientos (Allevey, Marie Antoinette, 1976, p. 105; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 87-91; Folliot, Valérie, 1997, pp. 55-56; Fischer, Carlos, 1931, pp. 238, 240-242).¹²³

Parece ser que lo más destacable de aquella puesta en escena fue la perfecta combinación entre una rudimentaria luminotecnia (luz de gas) y una indumentaria polivalente con doble función: ante todo, aligerar los movimientos de la bailarina, estilizándolos al máximo, y, en segundo lugar, crear con ayuda de las luces el color clave para conseguir una atmósfera de misterio sobrenatural. Se encuentran, por tanto, en la *Sylphide*, las primeras fusiones entre la selección de color para el vestido y la luz, convirtiéndose en un recurso imprescindible para conseguir una determinada ambientación escénica. Esos mismos efectos serán, años más tarde, desarrollados al máximo dentro del teatro simbolista y expresionista.

En el *Théâtre de la Opéra* de París se conservan los diseños de Lami correspondientes al vestuario de personajes secundarios en la *Sylphide*, pero no se ha conservado el figurín del personaje principal. Algunos investigadores han pensado que tal vez Taglioni pudo llevar un vestido de repertorio, en cuyo caso Lami habría realizado sólo la indumentaria de los demás personajes. Para M^a Luisa Angiolillo, esta hipótesis resulta extraña, pues se trataba de un espectáculo importante y de una intérprete de excepción que no se habría atrevido ni por asomo a vestirse con un atuendo previamente usado en otro espectáculo; además, los vestidos de Taglioni fueron uno de los elementos básicos del espectáculo y, por tanto, si ella se hubiera puesto un traje ya usado, el público se habría dado cuenta. M^a Luisa Angiolillo deduce que el boceto del personaje protagonista se pudo perder, o pudo ser adquirido por algún admirador (Angiolillo, Maria Luisa, 1989, p. 88).¹²⁴ En 1836 se volvió a representar otra *Sylphide*, esta vez con el coreógrafo y bailarín Augusto Bournonville

¹²³ Las famosas zapatillas de ballet clásico, atadas por cintas al tobillo y a la pantorrilla y confeccionadas en tejido de raso y con la punta dura para facilitar los pasos sobre el pulgar y las volteretas, fueron utilizadas por primera vez por la bailarina Geneviève Gosselin (1791-1818), aunque quien las puso de moda fue Marie Taglioni a partir del año 1820 (Prudhommeau, Germaine, en Folliot, Valérie, 1997, pp. 54-55).

¹²⁴ En la Bibliothèque Nationale de France, département Bibliothèque-musée de l'opéra se conservan, entre otras, las siguientes reproducciones de figurines del ballet-pantomima *La Sylphide*: un traje de la bailarina secundaria Mlle. Noblet (en el papel de Effie) en un grabado de Maleuvre, BMO C-261 (8-728); dos trajes de Mlle. Taglioni (en el papel de la Sylphide) y de Mazillier (en el papel de James Reuben) en un grabado de Maleuvre, BMO C-261 (8-729); y tres estampas de Mlle. Taglioni, Mlle. Noblet y Mazillier, D216-9 (68-70).

(1805-1879) y el músico Lovenskjold (1815-1870), retomándose el marco escénico del ballet de Schneitzoegger. El tutú del ballet de la *Sylphide* tuvo tal repercusión, que se llegó a abusar de dicha prenda, pues se usó en numerosas representaciones posteriores a lo largo del siglo XIX. Como recordaba Teophile Gautier en 1844:

l'Opéra fut livré aux gnomes, aux ondins, aux salamandres, aux elfes, aux nixés, aux wilis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux que se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet (...). Ce nouveau genre amena un grand abus de gaze blanche, de tulle et de tarlatane; les ombres se vaporisèrent au moyen de jupes transparentes. Le blanc fut presque la seule couleur adoptée (Gautier, Théophile, 1859, pp. 225-226).¹²⁵

Numerosas reposiciones de la *Sylphide*, realizadas en el siglo XX, e incluso en el siglo XXI, han respetado esencialmente la puesta en escena de Lami y Ciceri. Los hombres con el famoso *kilt* (falda escocesa), las mujeres con falda hasta la rodilla o “tutú romántico”, y el pelo recogido como el de Marie Taglioni, entre dos trenzas de cabellos oscuros, adornados por una corona de flores.¹²⁶ Así se puede constatar, por ejemplo, en la representación de *la Sylphide* por los ballets rusos de Diaghilev en 1916 (Pritchard, Jane, 2011, pp. 56-57) y en el estreno de la misma en julio de 2012 en el teatro Colón de Buenos Aires, por el Ballet Estable de dicho teatro (Palazzi, Rosa, *Habitués del Teatro Colón*, 4 de julio de 2012). Después de Garnerey, Lami se convirtió en el diseñador más requerido por el *Théâtre de la Opéra* de París, y con su nombre se firmaron casi todos los figurines destinados a los espectáculos de dicho teatro. Finalmente, a comienzos del siglo XX, la falda de tutú irá acortándose hasta dejar al descubierto las dos piernas.

Habría que mencionar aquí el travestismo en el ballet, con posterioridad a la época del coreógrafo francés Noverre (1727- 1810) y del bailarín Gaetano Vestris (1729- 1808). Los ballets habían sido generalmente interpretados por bailarinas, y habían sido ellas quienes habían monopolizado la atención y los favores del público.

¹²⁵ La ópera cayó en manos de gnomos, de salamandras, de hadas, de espíritus de las aguas, de genios; en definitiva de todos aquellos extraños y misteriosos personajes que se adaptaban tan maravillosamente a las fantasías de los maestros de baile (...) Este nuevo género llevó a utilizar de forma abusiva la gasa blanca de tul y de tarlatana; las sombras se diluyeron en la niebla con ayuda de los vestidos transparentes. El blanco fue casi el único color usado (traducción propia).

¹²⁶ Véase la lámina 4-8 al final de este capítulo.

Los bailarines fueron quedando en un segundo plano hasta tener una presencia mínima en la escena. En las escuelas de danza muy pocos alumnos serían quienes llegaran a destacar y, a mitad del siglo XIX, en ocasiones los hombres serían incluso eliminados del ballet, siendo interpretados los personajes masculinos por las denominadas *danseuses travesties* (bailarinas con trajes masculinos). El papel de bailarín interpretado por *danseuses travesties* se convirtió en una costumbre que se conservó hasta la época de la Segunda Guerra Mundial. Llama la atención que el travestismo, que mucho antes se había dado durante algún tiempo en el teatro español del siglo XVI y durante bastantes años en el teatro inglés de los siglos XVI y XVII, invirtiera ahora los términos, de modo que en el ballet del siglo XIX los personajes masculinos fueran desempeñados preferentemente por mujeres.¹²⁷

El figurinista que vistió a las grandes bailarinas a mediados de siglo y que destacó sobre todo en el campo de la ópera fue Paul Lormier (1813-1895). Trabajador y prolífico, pero poco innovador, sus trabajos muestran la gran influencia de Garnerey y también, aunque menos visible, de Lami. Pese a su escasa originalidad, vistió a grandes bailarinas como Carlota Grisi (1819-1899), que destacó con un ligero *tutú* en la ópera *Peri* (“El hada oriental”, 1843), de Burgumuller (1806-1874). De Garnerey retomó con mínimas variantes el vestido de las bailarinas *de caractère*.¹²⁸

Paul Lormier diseñó el traje militar de la bailarina Fanny Elssler (1810-1884) en la ópera *Gipsy* (1839) de Benoist (1794-1878), con chaqueta ceñida al cuerpo, confeccionada en paño blanco y galones dorados sobre una especie de falda azul y calzado en forma de bota, recordando a los uniformes de los soldados polacos. Suyos son también los diseños para la ópera *Giselle* (1841) de Adolphe Adam (1803-1856), con decorados de Ciceri. En el primer acto de esta ópera, la bailarina Carlota Grisi vistió una casaca de velo oscuro y falda ensortijada, y Lucien Petipa (1815-1898), protagonista masculino, llevó unos pantalones ceñidos y camisa con mangas de influencia renacentista. En el segundo acto, como era lógico, dada la transformación

¹²⁷ Salvo en Dinamarca, donde, gracias a Bournonville, los bailarines no desaparecieron de la escena pues gozaron del respeto del público y de la atención del coreógrafo, que los equiparó a las bailarinas. (Abad Carlés, Ana, 2012, p. 91).

¹²⁸ Las bailarinas *de caractère*, al igual que los bailarines *de caractère*, tienen en el ballet una función más dramática que técnica (Abad Carlés, 2012, p. 76).

del personaje Giselle, el vestido de Carlota Grisi era muy parecido al diseñado por Lami para el ballet de la ópera *La Sylphide*.¹²⁹

En el último período de su vida, Lormier tuvo como colaborador a Alfred Albert (1814?-1879), diseñador que trabajó durante largo tiempo en París, llegando a sustituir al maestro en el *Théâtre de la Opéra* de París. Fruto de la colaboración entre los dos artistas fueron, entre otros, los figurines para *La Fille du Bandit* (“La hija del bandido”, 1857) de Auber (1782-1872), y los trajes destinados a *La Source* (“La fuente”, 1856) de Minkus (1826-1917) y Delibes (1836-1891). Finalmente, Lormier y Albert diseñaron los vestidos para el último gran ballet romántico del siglo XIX: *Coppelia* (1870) de Delibes (1836-1891). Entre los trajes, causó sensación por su atrevimiento el vestido del personaje Franz, pues llevaba unos leotardos casi transparentes que dejaban translucir las bellas piernas de Eugène Fiocre (1845-1908), la bailarina que interpretaba a dicho personaje.

4.4 La influencia del Romanticismo en el vestuario teatral inglés.

En la etapa romántica el escenario inglés, especialmente el de Londres, se benefició de las facilidades que brindaba la investigación sobre la precisión histórica y artística, gracias a las nuevas técnicas de reproducción y edición. El Romanticismo montaría, entre otras, unas escenografías que reflejaban una atmósfera lúgubre y tenebrosa, muy característica de este movimiento. Al igual que en Francia y en España, en Inglaterra alternaban los decorados pintados en tela con los de construcciones reales (los muros realizados con madera parecían compactos y sólidos), de modo que los muebles utilizados tenderán a ser piezas de mobiliario real.

La labor de reconstrucción histórica en la escenografía y vestuario la llevarán a cabo especialmente J. R. Planché (1.796-1.880) y Mme. Vestris (1797-1856), pero también colaborarán en estas reconstrucciones los principales actores londinenses que ejercían de empresarios teatrales, tales como Charles Kean (1811-1868), Macready (1793-1873) y Kemble (1757-1823), que montaron sobre todo a Shakespeare (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, pp. 1182-1183).

¹²⁹ En la Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, se conservan, entre otras, un vestido de Mme. Carlotta Grisi (en el papel de Giselle) BMO C-261 (15-1474); una estampa en la que danzan Mme. Carlotta Grisi et Mr. Petipa, estampes scenes Giselle(10); y seis dibujos de vestuario realizados por Paul Lormier, D216-13(75-81). Véase la lámina 4-9 al final del capítulo.

4.4.1 Recursos escenográficos.

El actor-empresario William Charles Macready alcanzó un gran éxito en los montajes escénicos de piezas de Shakespeare. Así, la puesta en escena de su *King Lear* en 1838 (que se analiza en el apartado del vestuario) se realizó con gran exactitud y homogeneidad, tanto desde el punto de vista de escenografía como de indumentaria y de dramaturgia, pues se respetó íntegramente el texto. Posteriormente Macready fue regente del Drury Lane desde 1841 a 1843. En esta etapa colaboró con el escenógrafo Clarkson Stanfield (1793-1867) realizando espectáculos de gran valor escenográfico, como la reposición, en 1842, de la pantomima *Acis and Galatea* (estrenada en 1718) de John Gay (1685-1732), con música de Händel (1685-1759).

Charles Kean, hijo del actor Edmund Kean, heredó de su padre el amor por la reconstrucción histórica. Para sus montajes se hacía asesorar por profesores de historia y de arqueología, y para los decorados recurría al grupo de escenógrafos más destacados de la época: Grueve, Lloyds, Gordon, Telbin, entre otros. Normalmente Kean contratava a un escenógrafo para cada acto, pensando que de esta manera su rendimiento sería mejor.¹³⁰ En cuanto al vestuario contratava siempre al insustituible Planché. En 1846, Kean obtuvo un gran éxito en Nueva York con una fastuosa puesta en escena de *Richard III*. Este espectáculo se realizó con una meticulosa precisión histórica. Además de *Richard III* también fueron célebres las escenografías para *King John*, *Macbeth* y *Henry VIII*. A partir de 1850 Kean, asociado a Robert Keeley (1793-1869), pasó a regentar el *Princess Theatre* donde pudo continuar con sus montajes fastuosos y realistas.

La pasión por la reconstrucción histórica guió en su trabajo a otro actor y empresario inglés, Samuel Phelps (1804-1878), que había iniciado su actividad teatral con Macready. En 1844 alquiló en Londres el pequeño teatro Sadler's Wells, donde se habían realizado diversas farsas y espectáculos de saltimbanquis. En esta sala representó gran parte de las obras de Shakespeare, respetando el texto original y con montajes tan complejos como los de Charles Kean y Macready, cuidando los más mínimos detalles, pero sin caer en la grandilocuencia, a veces excesiva, del

¹³⁰ Recuérdese que en Francia, por esta época, en la realización de los decorados de un solo acto intervenían varios escenógrafos, de modo que incluso un mismo telón podía ser pintado por varios escenógrafos.

primero. Las pequeñas proporciones del escenario le facilitaron unas óptimas puestas en escena sin tener que invertir grandes sumas de dinero. Phelps, en colaboración con el escenógrafo Frederick Fenton, introdujo nuevas técnicas, aboliendo las bambalinas y haciendo gran uso de las transparencias que, según los cambios de luz de gas, transformaban visualmente las tonalidades de los decorados y el vestuario. Los ingleses intentaron aunar escenografía e indumentaria para plasmar, no sólo la “verdad histórica”, sino también lo que ellos consideraban el lujo y la fastuosidad que habría caracterizado a la época isabelina-jacobea (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 92-96; Marly, Diana de, 1982, pp. 64-80).

Antes de introducirse en los escenarios el decorado comúnmente denominado de “medio cajón”, los cambios de escena podían efectuarse rápidamente ante la mirada de los espectadores, mediante el uso de bastidores laterales deslizables, bambalinas y telones. En Inglaterra el escenario de “medio cajón” lo usó por vez primera Mme. Vestris en 1832, aunque no se consolidó plenamente hasta 1841, cuando dicha actriz montó en el teatro Covent Garden la comedia de Dion Boucicault (1820-1890) *London Assurance* (“El seguro de Londres”). Los críticos elogiaron el realismo de todo el montaje escénico: habitaciones de pesadas molduras, puertas auténticas con manijas, y mobiliario de proporciones correctas y acorde con la época de la obra representada. Por primera vez se utilizaban muebles que tenían un aspecto natural y, al contrario de lo que se había hecho hasta entonces, cuando las únicas sillas que figuraban eran las que se usaban por necesidad de la trama, empezaron a aparecer muebles sólo para decorar. Sin embargo, en los teatros de provincias se siguieron pintando los muebles en los diversos telones hasta 1868 (Macgowan, K. y Melnitz, W., 2003, pp. 228-229).

4.4.2 Planché y Mme. Vestris: principales artífices de la precisión histórica en la indumentaria teatral inglesa.

En esta primera mitad del siglo XIX, Inglaterra adquirió gran protagonismo en el vestuario de dramas históricos. Ya en el siglo XVIII actores como Garrick y Philip Kemble se habían vestido de forma anacrónica, al igual que los intérpretes de otros países europeos. A principios del siglo XIX (1814), sin embargo, Edmund Kean había llevado a escena al primer Hamlet ataviado al modo de la época

isabelina, rechazando de este modo la costumbre imperante de vestir a dicho personaje con ropa contemporánea, es decir, ataviado al gusto de la época de los propios actores y espectadores. Aún más cercano al realismo iconográfico, en lo referente al montaje escenográfico, se sitúa Charles Kemble (hijo de Roger Kemble), actor y empresario, primero en colaboración con su hermano mayor John Philip y después solo, como gerente del Covent Garden.

La pasión de Charles Kemble por el verismo histórico lo llevó, no sólo a vestirse con un atuendo adecuado al personaje (como había hecho su hermano), sino a realizar auténticas reconstrucciones de época, usando un vestuario acorde con la época representada. Para conseguir la precisión histórica buscaba asesoramiento no sólo en los pintores, sino también en profesores de historia y anticuarios. Entre los anticuarios reclamados por Kemble para la puesta en escena en 1823 de *King John* (“Rey Juan” ca. 1597), de Shakespeare en el Covent Garden, se encuentra James Robinson Planché, el hombre ideal para llevar a cabo el ambicioso proyecto de Kemble. Esta puesta en escena sirvió a Planché para concretar de un modo práctico sus presupuestos teóricos sobre la precisión histórica, apoyándose para la reconstrucción del vestuario en estudiosos como Samuel Rus Meyrick, experto en armas y armaduras antiguas, y en anticuarios como Francis Douze. Al contemplar la representación, el público parecía estar viendo un extraño *tableau vivant*.¹³¹ el rey Juan aparecía vestido de manera parecida al ropaje de una estatua de la catedral de Worcester, rodeado de barones cubiertos con armadura de hierro y casco cilíndrico y de cortesanos vestidos con largas túnicas y mantos del siglo XIII (Planché, J. R., 1901, p. 36-38). Sin embargo, Planché no aplicó al vestuario femenino la misma precisión histórica que al masculino, prefiriendo en el primero un atuendo acorde con la moda del momento (Guardenti, Renzo, en Alonge, R., 2000, p. 1183), según puede verse en los figurines de vestuario para el Rey Juan y Blanca de España.¹³² Esta puesta en escena de Kemble y Planché sirvió como referencia para los montajes históricos posteriores del siglo XIX.

Charles Kean realizó en el *Princess Theatre* una serie de representaciones de Shakespeare que se aproximaban con fidelidad a la historia y a las costumbres de la

¹³¹ Cuadro viviente en el que los actores interrumpen el ritmo de la representación con el fin de resaltar el efecto estético emocional de la composición plástica del conjunto, evocando cuadros conocidos o subrayando el dramatismo del momento (Leal, Juli, 2006, p. 330)

¹³² Véanse dichos figurines en Marly, Diana de, 1982, p. 70.

época representada (Finkel, Alicia, 1996, p. 115). El propio Kean se ocupaba de la investigación del vestuario y de los accesorios, mientras que para la búsqueda de datos que permitieran la reconstrucción histórica contaba con la ayuda de estudiosos y expertos. Así ocurrió con la representación de *Macbeth* de 1853. En una foto contenida en un *promptbook* (libro del traspunte) de *Macbeth* conservado en la Folger Shakespeare Library, aparece el retrato de Kean (interpretando a Macbeth) junto a su mujer Ellen Tree (Lady Macbeth). Kean llevaba una túnica marrón con mangas ajustadas, una cota de malla, sandalias de cuero sujetas a la pantorrilla por tiras de piel cruzadas y un corto manto sujeto sobre el hombro derecho; su mujer llevaba un voluminoso vestido marrón con adornos de cenefas amarillas (con dibujos geométricos) en la falda y en las mangas, un manto oscuro sobre los hombros y, en la cabeza, una simple diadema de oro sujetando un pañuelo blanco. Su peinado victoriano, contrastaba fuertemente con la barba y los cabellos encrespados de Kean (Marly, Diana de, 1982, p. 78, fig. 52).¹³³

Entre los diseños de vestuario de Planché destacan los realizados para la representación de *King John*, *Henry IV*, *Othello* y *Julius Caesar*. Después de un breve período como empresario del teatro Adelphi, Planché se trasladó en 1831 al teatro *Olimpic*, estableciendo una relación profesional con Vestris que duraría más de dos décadas. Durante ese tiempo realizó en dicho teatro funciones de dramaturgo, libretista, asesor general y supervisor de los departamentos de decoración y vestuario. Sus obras, junto con los apuntes de vestuario y decoración, fueron publicadas en 1879 por dos de sus amigos en una colección de cinco volúmenes titulada *The Extravaganzas of J. R. Planché* (Somerset Herald, 1.825-1.871). Entre sus obras relacionadas con la indumentaria teatral se halla *History of British Costume* (“Historia del vestuario inglés”, 1834), que abarca desde el siglo V hasta finales del siglo XVIII. Antes de esta obra, Planché había publicado sus diseños de vestuario para *King John* y otras obras de Shakespeare, junto con diversos comentarios y explicaciones. En cuanto al valor de su legado, los críticos de finales del XIX elogiaron a Planché por sus planteamientos sobre el espectáculo teatral y, aunque su reputación dramática fue decayendo a principios del siglo XX, siempre será

¹³³ Véase la lámina 4-10 al final de este capítulo.

recordado por su contribución al teatro británico y al estudio del vestuario teatral desde una óptica de la precisión histórica.

Muy en consonancia con las aportaciones de Charles Kemble y Planché, destacan en la misma época las que realizara la cantante y actriz italiana Lucia Elizabeth Bartolozzi (1797-1856), más conocida como Madame Vestris, pues tal era el apellido de su primer marido. Cuando quedó viuda en 1831 restauró el viejo teatro Olympic, que reabrió y administró durante siete años, convirtiéndose así en una de las primeras mujeres-empresarias teatrales de Inglaterra. Su colaboración con Planché, tanto en los textos como en los montajes, se inició con *Prometheus and Pandora* (1831), texto de estilo burlesco que escribió para ella y que montó con bellos trajes cuidadosamente diseñados y confeccionados. El espectáculo tuvo un éxito clamoroso y dio inicio a una colaboración que, salvo breves intervalos, duró hasta la muerte de ella (Planché, J. R., 1879, pp. 40-41).

En 1838, después de contraer matrimonio con el actor Charles James Mathews, Mme. Vestris dejó el Olympic y se estableció con su marido en Estados Unidos, donde su modo de concebir la puesta en escena tuvo bastante aceptación, influyendo notablemente en el teatro de aquel país. En 1839 regresó de nuevo a Londres regentando el Covent Garden; posteriormente, en 1847, se encargaría del *Grand Lyceum*, que había sido reconstruido después de un incendio. Vestris con la ayuda del escenógrafo William Roxby Beverly (1811-1889) y sobre todo de Planché, que se encargó del vestuario y del montaje escénico, continuó con su gran proyecto teatral iniciado en el Olympic.

Tanto la indumentaria como la escenografía de los espectáculos de Vestris partían de un claro interés historicista que tenía en cuenta no sólo la ambientación social e histórica, sino también los adornos propios de cada prenda. La confección de los trajes le debió resultar muy costosa, pues la mayoría se realizaban en tejidos de raso y de diversos bordados que, en ocasiones llevaban hilos de oro. Por primera vez en Inglaterra, el vestuario no sólo constituía un conjunto homogéneo y armonioso con la escenografía, sino que todo el conjunto de vestimentas era confeccionado con el mismo esmero y atención, ya se tratara de vestir a los protagonistas, a los personajes secundarios o a la figuración. De ese modo, Vestris se alejaba del método que antes habían empleado Garrick y otros empresarios, más interesados en vestir

lujosamente sólo a los personajes principales de cada pieza (Marly, Diana de, 1982, pp. 80-81).

En los últimos años de esta primera mitad del siglo XIX, se convierte en costumbre el que cada actor reconocido llevara en su guardarropa personal una serie de trajes de época que utilizaría indistintamente, sin tener en cuenta el ambiente de la obra a representar. Esta práctica provocó un cierto deterioro en la precisión histórica que con tanto afán se había perseguido en las dos primeras décadas del siglo. El público ya no se preocupaba tanto de cómo iban vestidos los actores, y con frecuencia esto importaba poco a los autores del texto.

La escenografía y el vestuario irán decayendo en los últimos años de esta primera mitad de siglo. Se van difuminando las sastrerías teatrales especializadas en la confección y en el alquiler de vestidos y de tramoyas teatrales. También la calidad de los tejidos con los que se realizaban los ostentosos trajes de la plenitud romántica irá poco a poco desapareciendo. Los cómicos de las compañías ambulantes se contentan con materiales que tienen sólo la apariencia de lo que deberían ser. Así, por ejemplo, los mechones de plumas indispensables para los penachos de los héroes en los dramas históricos del período romántico, no son ya tan numerosos como los modelos barrocos, y las corazas ya no son pesadas armaduras, como las utilizadas a finales del siglo XVIII y principios del XIX; el estaño sustituirá al argento y al metal pesado, y la tela de algodón al raso de seda selecto.

4.5 Las grandes producciones operísticas durante la época romántica en Italia.

En la primera mitad del siglo XIX la ópera alcanzará su momento cumbre, pues el público italiano dirigirá sus preferencias hacia los espectáculos líricos. Las severas censuras políticas, muy atentas a los libretos, vieron con agrado el teatro musical. Aunque los nombres de Cherubini y Spontini se suelen asociar a la historia de la ópera francesa, el siglo XVIII se cierra con los nombres de Cimarosa y Paisiello, y el nuevo siglo se inaugura con los triunfos del gran Rossini (1792-1868), el lirismo elevado de Vincenzo Bellini (1801-1835) y el romántico dramatismo de Gaetano Donizetti (1797-1848) y de Giuseppe Verdi (1813-1901).

Por otro lado, la edificación de teatros “a la italiana”¹³⁴ está plenamente consolidada. Gracias al auge de la ópera, Italia continuará siendo la promotora de nuevos edificios teatrales surgidos entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. La ópera se convertirá en el género preferido por los grandes escenógrafos para mostrar sus originales creaciones; pues a diferencia de lo que ocurre en Francia e Inglaterra, el escenario de medio cajón, destinado sobre todo a la representación de melodramas de la época, no tendrá tanto éxito en Italia, debido sobre todo al auge de los grandes montajes operísticos.

4.5.1 Recursos escenográficos.

En Italia, durante la época romántica, la escenografía refleja los postulados promulgados por Victor Hugo en su prefacio de *Cromwell*:

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. (Souriau, Maurice, 1897, 234).¹³⁵

El amor por la reconstrucción histórica, promulgado por el Romanticismo, se limita en el teatro italiano al período grecorromano. La severidad de las líneas clásicas y pseudo-clásicas conforma un tipo de escenografía basado sobre todo, en la reproducción de templos cargados de columnas y castillos rodeados de bosques con cielos oscuros y tenebrosos. Los escenógrafos italianos, principales artífices de este recurso escénico, no sólo trabajan en Italia, sino que además (como había ocurrido en anteriores siglos), son requeridos en los principales países europeos. Entre estos escenógrafos destacan Ciceri (1782-1868), que desarrolló gran parte de su carrera en

¹³⁴ El teatro “a la italiana”, de origen cortesano, se compone de dos grandes espacios bien diferenciados: la zona destinada al público, con forma de herradura, cerrada por una serie de palcos dispuestos unos sobre otros a distintos niveles y un patio con suelo ligeramente inclinado donde se colocan las butacas; y un segundo espacio donde se ubica el foso, el telón y el escenario.

¹³⁵ Se empieza a comprender ahora que la localidad exacta es uno de los primeros elementos de la realidad. Los personajes hablando u obrando no son los únicos que graban en el espíritu del espectador el sello fiel de los hechos. El lugar en que ha sucedido una catástrofe es un testimonio inseparable y terrible, y la ausencia de esta especie de personaje mudo dejaría incompletas en el drama las más grandes escenas de la historia (traducción propia).

París. Ciceri realizó con gran acierto escenografías de paisajes nocturnos y decorados de ambientes decadentes y en ruinas. También mostró gran capacidad y fantasía en las técnicas del claroscuro. Entre sus trabajos sobresalen los decorados para la ópera *Guillaume Tell* de Rossini, en 1829, y *Robert le Diable* (“Roberto el Diablo”, 1832) ópera de Meyerbeer, con vestuario de Lami. La decoración de *Robert le Diable* está considerada como la mejor reproducción escenográfica de un monumento histórico. Sus decorados reflejan el efecto de luz buscado por la pintura y, en ellos, Ciceri sustituye los macizos pilares del Claustro de Montfort por las elegantes columnas que sostienen los arcos de la galería (Allevy, Marie Antoinette, 1976, pp. 103-104).¹³⁶

Uno de los discípulos de Ciceri fue Charles Antoine Cambon, artista de gran imaginación e inventiva. Sus escenografías más valiosas son las que expresan lo grandioso en un espacio limitado, como sucede en los decorados de la iglesia del *Faust* (1859) de Gounod y en los de la Catedral de la obra *Le Prophète* (“El profeta”, 1849).

Otro gran escenógrafo de la época fue Edouard Desplechin (1802-1870) que obtuvo gran éxito en la composición de paisajes. Merecen especial atención la pureza de su estilo, su sereno colorido y la armonía que reflejan sus arquitecturas. Entre sus escenografías destacan el decorado para la última escena de la ópera *Sapho* (1851) de Gounod y los realizados para el acto III de la ópera *Les Huguenots* (“Los Hugonotes”, 1836) del compositor Meyerbeer.

Entre las escenografías creadas para la Scala de Milán, destacaron las de los hermanos Galliari, Bernardino (1707-1794) y Fabrizio (1709-1790), y las de Giacomo Pregliasco (1755-1828), que trabajaron con gran precisión y meticulosidad. También fueron célebres las escenografías de Andrea Appiani (1754-1817), considerado el máximo exponente de la pintura neoclásica. El escenógrafo más activo de la época fue Alessandro Sanquirico (1777-1849), quien con poco más de veinte años fue el responsable y casi el único ejecutor de los montajes escénicos en La Scala, y que vistió las óperas de Mozart, Bellini, Donizetti, Rossini y los ballets de Salvatore Viganó y Carlo Blasis. Entre sus escenografías destacan los decorados

¹³⁶ Véase la lámina 4-11 al final de este capítulo.

para las óperas *Semiramide* (1823) de Rossini, *La Fedra* (1821) de Giovanni Simone y *Amleto* (“Hamlet”, 1823) de Saverio Mercadante.¹³⁷

4.5.2 El vestuario en los espectáculos operísticos durante el Romanticismo italiano.

En Italia, los diseños de túnicas de variado colorido y adornos tales como las coronas de laureles completaron las diversas escenografías inspiradas en la Antigüedad grecolatina. Las túnicas, como ya se ha indicado en el apartado dedicado a Francia, se realizan para los bailarines en tejido ligero y, en ocasiones, transparente, con el largo masculino por debajo de la rodilla y el femenino a mitad de la pantorrilla. En el caso de los grandes intérpretes, la túnica se confeccionaba en tela de gran calidad (terciopelo, paño, etc.), y con mucha caída, para resaltar la figura del gran divo.

En la ópera hay que tener en cuenta que los mejores cantantes no formaban parte de compañías, sino que eran llamados cuando se les requería para interpretar las diferentes piezas musicales que ya conocían. Estos intérpretes se encargaban personalmente del vestuario que tenían que utilizar en su repertorio, buscaban a los mejores sastres y seleccionaban los mejores tejidos para la confección de sus trajes, pero frecuentemente la magnificencia de los vestidos no sólo resultaba desproporcionada para el personaje interpretado, sino que también era discordante con el vestuario utilizado por el resto de actores e intérpretes del mismo espectáculo.

Cuando se trataba de primeros actores, éstos, o estaban ya ataviados con el ropaje adaptado y donado por cualquier cantante más rico que había renovado su propio guardarropa, o recurrían a las tiendas de alquiler, que eran cada vez más numerosas. En 1721 Benedetto Marcello en su obra *Teatro alla moda* denunciaba la excesiva utilización de las casas de alquiler de ropa para teatro; en su opinión, el vestuario se alquilaba a un precio pactado con el empresario del teatro, incluyendo los trajes de los cantantes, que estarían a la altura de su prestigio y que se entregarían momentos antes del inicio de la obertura, para evitar ulteriores y extravagantes solicitudes por parte de los intérpretes (Marcello, Benedetto, 1993, p. 79).

¹³⁷ Véase las láminas 4-12 y 4-13 al final de este capítulo.

Estas consideraciones ponen de manifiesto una costumbre, ya arraigada en el teatro de ópera, pues más allá de las estrecheces económicas del empresario y de las extorsiones de los sastres, la confección del traje de escena, lejos de estar relacionada con la tipología del personaje, aparece sometida al capricho de cada intérprete, preocupado sobre todo por hacer alarde de la propia elegancia y originalidad (Marcello, Benedetto, 1993, p. 50). Años más tarde Algarotti afirmaría que este uso caprichoso del traje por parte los grandes intérpretes de ópera minaba el principio de verosimilitud más elemental (Algarotti, Francesco, 1763, p. 56).¹³⁸

Para los espectáculos más importantes de la temporada, los grandes teatros subvencionaban el diseño y la confección de todo el vestuario, el cual, después del estreno y las sucesivas representaciones, se almacenaba en el teatro para ser reutilizado e incluso modificado para otras producciones operísticas. En los principales teatros aparece la figura del “diseñador-arqueólogo” que supervisará todas las reconstrucciones históricas de los montajes operísticos.

El traje diseñado por pintores escenógrafos adquiere gran protagonismo. Especialmente destacan los vestidos que se diseñan para los ballets de determinadas óperas, como es el caso de los trajes creados por Andrea Appiani (1754-1817) al cual corresponden los diseños de vestuario para los ballets *Pozzia* (1776) y *Venere in Cipro* (1779), de Giuseppe Canziani (antes de 1750- después de 1793), y los creados años más tarde para la *Festa Campestre* y para el *Patroclo Vendicato* (1785) de Sébastien Gallet.

Otro gran pintor-escenógrafo dedicado también al diseño de vestuario fue Alessandro Sanquirico (1777-1849) que realizó los montajes escenográficos y de vestuario para las grandes óperas de Mozart, Bellini, Donizetti, Rossini y los ballets de Salvatore Vigaño y Carlo Blasis. Giacomo Pregliasco hizo el vestuario de la ópera *La donna del lago* (“La dama del lago”, 1819) de Rossini.¹³⁹ También adquirieron gran fama los diseñadores Francesco Motta (1730-1800) y Giovanni Mazza (1730-1800), que trabajaron siempre juntos en la creación del vestuario destinado a las

¹³⁸ El grupo de figurantes de ópera se vestía normalmente con trajes procedentes del guardarropa del teatro, o que ellos mismo alquilaban. Por tanto, no siempre fueron creados para la ópera que representaban, sino sólo adaptados con unas cuantas dotes de ingenio y fantasía.

¹³⁹ Véanse las láminas 4-14 y 4-15 al final de este capítulo.

escenografías de Bernardino y Fabrizio Galliari, de Pietro Gonzaga y de Paolo Landriani.¹⁴⁰

¹⁴⁰ (Para una información más detallada, véase Fischer, Carlos, 1931).

4.6 Conclusiones del capítulo 4.

El vestuario teatral en Francia durante esta primera mitad del siglo XIX presenta las siguientes características: la concordancia entre traje y personaje de una determinada época, que será una iniciativa promovida primeramente por los propios actores y no por los figurinistas.¹⁴¹ Además, el “divismo”, característico de finales del siglo XVIII, seguirá existiendo, pero los grandes intérpretes, sobre todo los de ópera, atenderán ya a las orientaciones del diseñador, de modo que el traje diseñado y confeccionado exclusivamente para ellos no dependerá sólo de su propio gusto y capricho, sino de la visión personal de un figurinista. Ahora bien, si la tarea del director de escena aún no está definida, cabe preguntarse quién encargaba esos modelos de traje al diseñador. En una primera etapa, como ya se ha comentado, los encargaban los propios actores y actrices; en el ballet, sin embargo, serán los coreógrafos y los bailarines quienes se pongan en contacto con los diseñadores. En el teatro romántico y en la ópera, los actores y escenógrafos, en su intento por conseguir mayor precisión histórica, comienzan a coordinarse con los figurinistas para conseguir una completa reconstrucción de la época, e incluso en ocasiones, serán los propios escenógrafos quienes diseñarán el atuendo teatral, produciéndose en algunos montajes un cierto grado de anacronismo, sobre todo, en las representaciones de obras de Shakespeare.

En esta primera mitad de siglo, el figurinista adquiere celebridad y autonomía, precisamente, en los espectáculos de las grandes óperas, y sobre todo, en los ballets interpretados dentro de las óperas cómicas.¹⁴² Esta uniformidad en la vestimenta de los ballets frenará la creatividad y los proyectos originales de vestuario.

A partir de 1832, el ballet, gran precursor en los proyectos de indumentaria, abandona la creación y se refugia en la mera confección de trajes siguiendo fielmente el modelo uniformado de Lami, con mínimas innovaciones, tales como el

¹⁴¹ Recuérdese a la actriz del siglo XVIII Madame Clairon, que recibió apoyo de Diderot; a Madame Favart, a la que se le deben a finales del siglo XVIII diversos trabajos sobre caracterización y vestuario; y sobre todo a Talma, que consigue en una de sus representaciones que el propio vestuario teatral cree moda entre jóvenes espectadores.

¹⁴² Recuérdese a Garnerey en la ópera *Olympie*; a Lami que, en estrecha colaboración con Taglioni, no sólo llega a crear trajes para determinados espectáculos, sino a instaurar a partir de 1832, el clásico tutú en todos los ballets de la época.

acortamiento del vestido por encima de la rodilla (finales del XIX) o con ciertas aportaciones en el diseño de algunos detalles de complementos (pañuelos, broches, tocados, etc) y utilería de mano (velos, abanicos, etc).

Los ingleses, que ya habían mostrado anteriormente un claro interés por el vestuario historicista, intentarán en esta época unificar la escenografía y el vestuario para plasmar no sólo la "verdad histórica", sino también el lujo y la majestuosidad de la época de la obra representada. Planché y Madame Vestris serán los máximos representantes de la tendencia arqueológica en el vestuario y en la escenografía; a esta corriente se sumarán también actores y empresarios como Macready, Charles Kean y Charles Kemble. Todos ellos buscarán para el vestuario de sus montajes escénicos el asesoramiento, no ya de los pintores y figurinistas profesionales, sino también de los anticuarios y arqueólogos. De hecho, en la mayoría de sus producciones la labor de los pintores-escenógrafos quedará limitada prácticamente a la escenografía. Planché se centrará en la investigación del vestuario arqueológico, mientras que Vestris, no se limitará a la coordinación del vestuario con la escenografía, sino que se preocupará de que la calidad de los trajes sea igual para todos los miembros de la representación incluida la figuración, convirtiéndose así en claro antecedente del realismo de los Meininger y diferenciándose de Planché, que se limitaba a la precisión histórica del vestuario de los personajes masculinos, pero no de los femeninos.

A finales de la primera mitad del siglo XIX la precisión histórica entra en decadencia. Las compañías eligen tejidos y accesorios más baratos para el vestuario de sus representaciones y poco a poco en los escenarios ingleses se irá imponiendo más que la realidad, la apariencia histórica en el vestir. Esta economía en la selección del tejido utilizado generará menos gastos entre las compañías teatrales, facilitando así el auge de producciones más asequibles para un público menos refinado y menos selecto. Finalmente, se convierte en costumbre que los actores conocidos tengan su propio guardarropa de trajes de época utilizándolos indistintamente en las obras históricas, sin tener en cuenta el ambiente de la obra representada y propiciando el desinterés del público por la concordancia histórica del vestuario. Con esta práctica se retrocede al siglo XVII, pues los actores vuelven a buscar su propio atuendo teatral bien comprándolo o bien alquilándolo.

El vestuario en Italia, como sucedía en Francia, adquiere un gran protagonismo en los trajes destinados a los ballets incluidos en las representaciones de las principales óperas. La originalidad de estos diseños para ballet, realizados sobre todo por pintores escenógrafos, sufrirá un retroceso con la llegada del famoso tutú y del *maillot*. Francia e Italia desarrollarán en esta primera mitad del siglo XIX una gran labor en el campo de la indumentaria, exportando sus innovaciones e incluso influyéndose mutuamente puesto que los grandes creadores del diseño de vestuario, como Garnerey, Lami, Appiani, o Sanquirico, viajan de un país a otro.

En cuanto a los trajes de los grandes intérpretes de ópera, el divismo de los cantantes más cotizados aporta lujosos vestidos de gran colorido y plasticidad, aunque son con frecuencia discordantes al resultar incoherentes con los personajes y la ambientación de la trama. Será en el grupo de figurantes de las grandes óperas, especialmente las de carácter histórico, donde se realizarán proyectos de vestuario con un sentido homogéneo y acorde con toda la puesta en escena; pero esto, como ya se ha comentado más arriba, sólo ocurrirá en las producciones de alto coste, pues en la mayoría de los casos se recurrirá a trajes de alquiler, a donaciones o bien a los guardarropas de los principales teatros, tales como La Scala de Milán o el *Teatro San Carlo* de Nápoles.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 4



Lámina 4-1. Angelika Kauffmann. Ifigenia, Orestes y Píades (1787), escena de la obra *Ifigenia en Táuride* (1789) de Goethe. Weimar, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe National Museum.

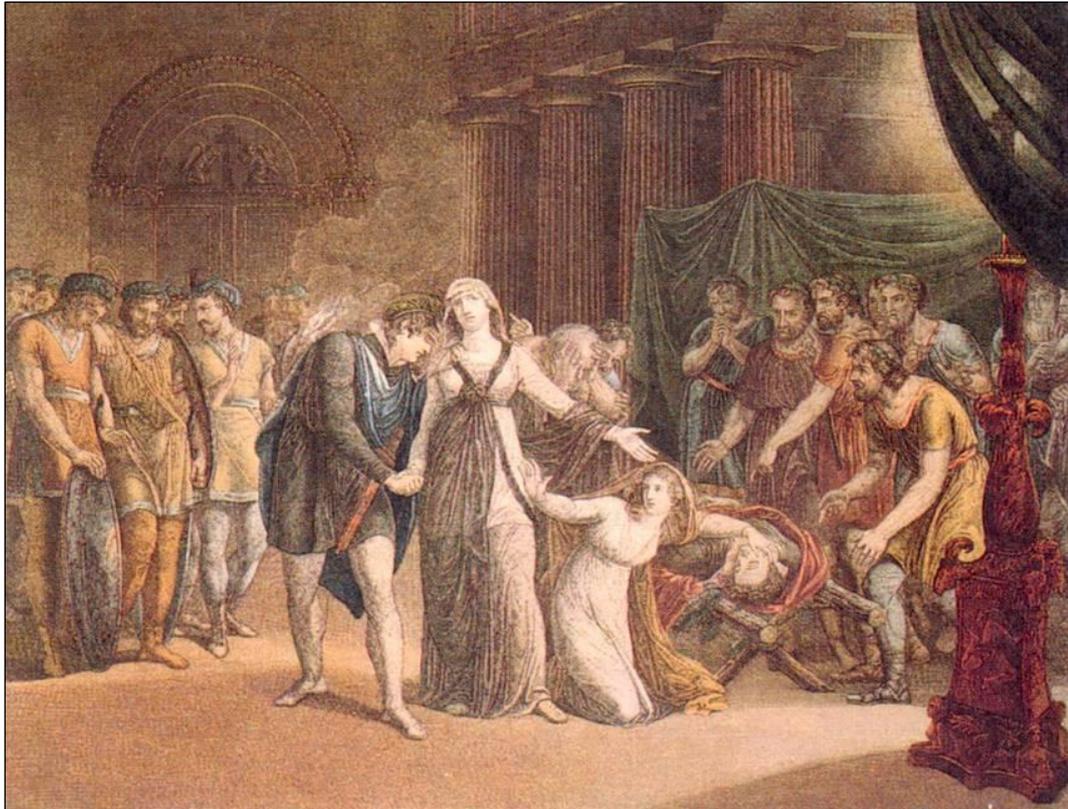


Lámina 4-2. *La novia de Messina* (1803). Pintura de Johann Christian Ernst Müller según grabado original de Johann Friedrich Matthaei (1812). Weimar, Goethe National Museum.



Lámina 4-3. Berthélémy, Jean-Simon, vestuario para *Proserpina* (1803) de Giovanni Paisiello. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, D216-1(20-23).

N^o 13.



PAS GRACIEUX . du 1^{er} ballet . (M^{lle} Bigottini .)
Dans la Lampe merveilleuse, Opéra, (Acad^éR^{ie} de musique.)

Lámina 4-4. Auguste Garneray, traje para Mlle. Bigottini en la ópera *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1822), en *Recueil de costumes de théâtre* / publié par Vizentini, comédien du roi ; d'apr. les dessins de MM Auguste Garneray, et H. Lecomte, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, 4-RIC-73 (2).



Lámina 4-5. Auguste Garneray, trajes d'Albert (prince Ramir) y de Mlle Bigotini (Cendrillon) para el ballet pantomima *Cendrillon* (1823). París, Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra, BMO C-261 (6-524).



Lámina 4-6. Paul Lormier, traje de Marie Taglioni para el ballet *La Gitane* (1839). Litografía de W. Kohler según dibujo de Jules Bouvier (Ca. 1840). Londres, Victoria and Albert Museum: S.264-1988.



Lámina 4-7. Paul Lormier, traje para Fanny Elssler en *Le Diable boiteux* (1836) de Jean Coralli. Litografía de Achille Devéria, según original de A. Barre. Bibliothèque Nationale de France, Département Musique, Est.Elssler F.011.



Lámina 4-8. Lepaulle, François Gabriel Guillaume: *Marie Taglioni y su hermano Paul en el ballet de la Sylphide* (1834). París, Musée des Arts Décoratifs: Inv.34532.



Lámina 4-9. *Valse favorite de Giselle. Dansée par Mme Carlotta Grisi et Mr. Petipa* (1841). París, Bibliothèque Nationale de France, Département Bibliothèque-musée de l'Opéra: ESTAMPES SCENES Giselle (10).



Lámina 4-10. Fotografía de Ellen Kean como Lady Macbeth y Charles Kean como Macbeth en *Macbeth* (1842). Londres, Victoria and Albert Museum: S.139 :832-2007.



Lámina 4-11. *Robert le Diable*: el claustro (1831), ópera de Scribe, G. Delavigne y Meyerbeer. Litografía en colores según el decorado de Pierre-Luc Charles Cicéri. París, Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, Bibliothèque-musée de l'Opéra: Res 1018.



Lámina 4-12. Alessandro Sanquirico, decorado del interior del santuario para *Semiramide* (1823), ópera de Rossini. Archivi di Teatro di Napoli, Collezioni Ragni: inv. 00103.



Lámina 4-13. Alessandro Sanquirico, decorado del atrio que conduce a los aposentos reales para *La Fedra* (1821), ópera de Giovanni Simone Mayr. Archivi di Teatro di Napoli, Collezioni Ragni: inv. 00521



Lámina 4-14. Giacomo Pregliasco, figurín para el rey Jacobo V en *La dama del lago* (1819), ópera de Rossini. Archivi di Teatro di Napoli, Collezioni Ragni: inv. 00372.



Lámina 4-15. Giacomo Pregliasco, figurín para Douglas en *La dama del lago* (1819), ópera de Rossini. Archivi di Teatro di Napoli, Collezioni Ragni: inv. 00370.

5. NUEVAS TENDENCIAS TEATRALES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

5.1 El vestuario en el teatro naturalista.

A mediados del siglo XIX, muchos teatros europeos descuidaban los detalles relacionados con la escenografía y el vestuario, algo particularmente evidente en el caso de los dramas históricos, que seguían gozando de bastante popularidad entre el público. De la pulcritud y meticulosidad de los primeros montajes históricos de la época romántica se había pasado a una cierta indiferencia por la manera de representar el texto. Se habían dejado de lado las reconstrucciones históricas y la investigación sobre el estilo de trajes y adornos de época; tampoco se prestaba suficiente atención a la adecuación entre personaje y vestuario, o entre ambiente histórico y escenografía, por lo que con frecuencia la ambientación de una determinada pieza resultaba arbitraria (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 99).

El teatro de la segunda mitad de siglo realizó una serie de reformas para conseguir mayor realismo en la escena, lo que llegaría a desembocar en el teatro que se suele denominar “naturalista”. Para ello fue necesario rechazar el tono declamatorio y grandilocuente de determinados intérpretes, y los grandes proyectos de escenografía y vestuario que habían triunfado con el Romanticismo. Émile Zola (1840-1902), máximo exponente de la novela naturalista, resumía así en su libro *Le naturalisme au théâtre* (“El naturalismo en el teatro”, 1881) sus ideas sobre el drama naturalista:

Aujourd'hui, lorsqu'on monte une pièce de quelque importance se passant en France ou à l'étranger, dans des époques plus ou moins lointaines, on copie les costumes sur les documents du temps, on se pique de ne rien négliger pour arriver une authenticité absolue. [...] il y, a eu là, au théâtre, un mouvement fatal déterminé par les études historiques des cinquante dernières années. Devant les gravures, les textes de toutes sortes exhumés par les chercheurs, devant cette connaissance de plus en plus des âges morts, il devenait naturel que le public exigeât une résurrection exacte des époques mises en scène. Ce

n'est donc pas un caprice, une affaire de mode, mais une marche logique des esprits. (Zola, Émile, 1895, pp. 118-119).¹⁴³

Convencido además de que el medio determina el comportamiento, el autor se detiene en los elementos que en el teatro representan ese medio: decorado, vestuario y utilerías de mano y de mesa. Según Zola, el público ya no puede aceptar el escenario vacío de Shakespeare, ni los espacios convencionales y neutros de las piezas burguesas y aristocráticas; al contrario, considera que una representación no puede ser creíble si el espacio en el que se mueven los personajes es falso y está lleno de objetos pintados; desaprueba, además, que los actores y actrices salgan a escena siempre maquillados y vestidos de gala (Zola, Émile, 1895, pp. 120-121).

Las muestras de teatro naturalista, normalmente piezas basadas en relatos y, en especial, en las propias obras narrativas de Zola, no fueron bien acogidas por el público ni por la crítica parisina. Una excepción fue su pieza *L'Assommoir* (“La taberna”), adaptación teatral de una novela suya, estrenada en 1879 por Busnach y Gastineau bajo la supervisión de Zola. En esta obra, la tétrica historia del alcoholismo entre la clase obrera se escenificó en nueve cuadros del más detallado realismo. Así, por ejemplo, en una escena aparecían lavanderas lavando ropa de verdad, con jabón natural y agua caliente, y en otra se representaba a la perfección una taberna, con los parroquianos entrando y saliendo (Braun, Edward, 1992, pp. 32-33).¹⁴⁴

Se percibía claramente que este teatro no representaba la realidad cotidiana, sino sólo los momentos más miserables de la misma. Sin embargo, la teoría no resultaba coherente con la práctica, y el teatro de París no encontraba la fórmula ideal para la representación naturalista. El afán por anular totalmente las convenciones de la representación teatral, pretendiendo que el decorado o la caracterización de los personajes suplieran las extensas descripciones de la novela naturalista, resultaba

¹⁴³ Actualmente, cuando se monta una pieza de alguna importancia que se desarrolla en Francia o en el extranjero, en épocas más o menos lejanas, se copia el vestuario de los documentos de esa época, nada se descuida para llegar a una autenticidad absoluta. (...). Hay en el teatro un movimiento fatal determinado por los estudios históricos de los últimos cincuenta años. Ante los grabados y los textos de toda clase exhumados por los investigadores, ante este conocimiento cada vez más extendido y familiar de los tiempos pasados, era natural que el público exigiera una reconstrucción exacta de la época en la puesta en escena. No era por tanto un capricho, una cuestión de moda, sino el camino lógico de la razón (traducción propia).

¹⁴⁴ Véase la lámina 5-1 al final de este capítulo.

imposible en la práctica escénica. Por mucho que se intentara conseguir un cierto naturalismo escénico, la realidad exterior difícilmente puede tener cabida dentro de un escenario, pues los personajes teatrales se someten siempre a un proceso de estilización y selección, mientras que el propio lenguaje escénico es ya de por sí una pura convención. La representación teatral no sólo se basa en la observación de la realidad, sino que por fuerza necesita una organización artística de esa realidad, utilizando para ello la imaginación y la inventiva (Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, 1990, pp. 312-313).

Con la llegada del Realismo y el posterior Naturalismo se produjo una cierta decadencia en el vestuario teatral. Como rechazo frente al fastuoso guardarropa de las tragedias románticas y la vestimenta aristocrática de los dramas de salón, los actores se mostraban ahora en el escenario con sus propia ropa (normalmente raída y modesta) y, puesto que el vestido tenía que ser lo más cercano posible a la realidad, el actor no sólo se ponía su traje de diario por motivos económicos, sino que existía la intención de mostrar un vestuario muy pobre, que reflejara los ambientes más míseros de la época.

El Naturalismo minusvaloró el trabajo del figurinista, que fue sustituido por el del utilero, anulando la creación en la indumentaria, y olvidando que el vestuario teatral, pese a reflejar la realidad, tiene que ser siempre no una copia, sino una obra de arte, una reelaboración de la realidad misma (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 102). Aunque la corriente naturalista carecía de la desbordante creatividad en escenografía y vestuario de corrientes anteriores, tuvo sin embargo el mérito de acabar con los decadentes resquicios del Romanticismo.

5.2 El teatro del duque de Saxe-Meiningen.

En la segunda mitad del siglo XIX y a caballo entre el Romanticismo y el Realismo, surge una compañía teatral que va a influir no sólo en el teatro germánico, sino prácticamente en toda la escena europea. Es la compañía del duque Jorge II de Saxe-Meiningen (1826-1914). Jorge II era un hombre gentil, culto y refinado, muy rico y aficionado a la historia y al teatro. Después de haber asistido a montajes muy significativos en destacados teatros europeos (pudo admirar en Inglaterra las puestas en escena de Charles Kean, por ejemplo), decidió, en 1870, organizar en Alemania

una compañía teatral. Con ella, Saxe-Meiningen diseñó unos espectáculos inspirados en los que él mismo había visto en Inglaterra, retomando así la meticulosa reconstrucción histórica de las representaciones románticas de la primera mitad de siglo (Braun, Edward, 1992, p. 15).

En el repertorio elegido por Saxe-Meiningen figuraban no sólo obras de Shakespeare, Schiller y Molière, sino también de otros autores como Kleist (1777-1811), Grillparzer (1791-1872) y Lessing (1729-1781). Además tuvo la valentía de representar en el teatro ducal el drama *Gengangere* ("Espectros", 1881) de Ibsen (1828-1906), pieza boicoteada por la corte y la buena sociedad, no sólo del pequeño estado de Sajonia-Meiningen, sino también de Berlín y, sobre todo, de Noruega, país de donde era natural Ibsen (Macgowan y Melnitz, 2003, p. 250; y Braun, E., 1992, pp. 24 y 26). Antes de cada representación, Saxe-Meiningen realizaba un minucioso proceso de investigación histórica. Copiaba y reproducía fielmente las escenas y los vestuarios de documentos antiguos, favorecía la construcción de decorados (que usaba en lugar de los tradicionales telones pintados) y elegía personalmente el atrezzo y los adornos que, con frecuencia, eran auténticas antigüedades; artistas especializados se encargaban de preparar los muebles, las armas y los adornos. También prestó especial atención a la iluminación, empleando por primera vez reflectores eléctricos. Su intención era que, conjuntando debidamente todos los elementos, al levantarse el telón, la escena pareciera una pintura de época en relieve, de modo que el espectador creyera estar asomado a una escena real del pasado.

Así, en *Hermannsschlacht* ("La batalla de Arminius", 1809) de Kleist, estrenada por Saxe-Meiningen en 1875, para expresar gráficamente el abrumador poderío de la ocupación romana, la escena representaba una plaza en una ciudad alemana con las casas cercadas por fuertes vallas de madera y una gran colina cubierta de árboles situada a la izquierda. Sólo un pequeño sendero, próximo a la colina, conducía al poblado. A través de esta senda, que podía apenas contener a cuatro hombres, las tropas militares de los legionarios romanos se empujaban y amontonaban, mientras la colina y el frente de las casas estaban colmados por el pueblo alemán que los observaba. Los soldados entraron al pueblo vestidos con simples armaduras y cascos de color gris oscuro, llevando atado el equipaje en las lanzas. La entrada de las tropas se hizo de forma diagonal, desde el frente del

escenario a la parte de atrás, a través del estrecho sendero, de modo que los espectadores vieran la parte posterior del equipaje de los soldados y no sus caras: como si una corriente de armaduras se apretara y bulliera a lo largo del camino, hacia la ciudad (Carlson, Marvin, 1961, p. 246).

Como no podía atender a los numerosos detalles técnicos de sus montajes, el duque contaba con la ayuda de su mujer, Ellen Franz, y la de un actor encargado de la realización de montajes, Ludwig Chronegk (1837-1890). Aunque no se trataba de un director genial, Chronegk se convirtió en el gran colaborador del duque (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2002, vol. II, p. 1189).

Desde 1870 hasta 1890, Saxe-Meiningen dirigió su compañía con gran acierto y se propuso crear un nuevo estilo escénico mediante el cuidado de toda la puesta en escena, la fidelidad a los textos representados, y la sustitución del actor-estrella (tan de moda entonces en todos los países europeos) por el trabajo de una buena figuración y una sólida dirección artística.

Los ensayos de esta compañía eran largos y cuidados. En las obras que requerían la presencia de masas en escena se prestaba gran atención a los actores extras o figurantes. A semejanza de lo que hacía Kean, Saxe-Meiningen dividía la figuración numerosa en grupos pequeños, colocando al frente de cada uno a un actor experimentado. Su manejo de la figuración fue siempre muy aplaudido por el público y la crítica. Además, se prohibió a los actores de mayor rango que ocuparan todo el tiempo una posición de primer plano, de modo que en lugar de situarse junto a las candilejas, como era entonces costumbre, se colocaban junto a los demás actores (Macgowan y Melnitz, 2003, p. 250; Braun, E., 1992, p. 20). En lugar de “primeros actores” y “primeras actrices”, empeñados en destacar por su virtuosismo, se prefería a artistas dedicados humildemente a “servir” al drama; así un actor podía desempeñar el papel principal en una función, y un papel secundario o de comparsa en otra. Nadie estaba exento de esta obligación. Se trataba de conseguir un espectáculo global con admirables efectos de conjunto y, en determinados montajes, mostrar la grandeza y solemnidad del texto junto con el ambiente de la época representada (D’Amico, Silvio, 1955, p. 358).

Así ocurrió con el montaje de *Julius Caesar* de Shakespeare, que se presentó en Berlín el 1 de mayo de 1874 y donde, en la escena del foro romano, destacaban por igual Anthony (Marco Antonio) encarnado por el actor Ludwig Barnay (1842-1924) y la figuración. En esta representación se consiguió por primera vez una ilusión escénica verdaderamente innovadora, pues en lugar de lucir los personajes unas sábanas cualesquiera que pasaran por togas, o de mostrar a las mujeres con peinados modernos, todos los detalles estaban muy cuidados; desde el candelabro de la tienda de campaña de Brutus hasta la cabeza de medusa del manto de Caesar, todos tenían un cierto toque de autenticidad (Braun, Edward, 1992, p. 18-20).¹⁴⁵

Naturalmente, tal celo por lo verdaderamente auténtico se extendió al vestuario teatral. Saxe-Meiningen copiaba fielmente los trajes de originales antiguos y los confeccionaba con tejidos diseñados a propósito. Sin embargo, como afirma Braun (1992, p. 23), el duque no consideraba suficiente que los trajes fueran auténticos hasta el último detalle, sino que, además, debían *usarse* correctamente y tenían que ser exhibidos más como *ropa* que como disfraces; él preparaba diseños con comentarios incorporados, de modo que los actores aprendieran cómo debían comportarse en escena cuando llevaran ese atuendo. En ocasiones los resultados fueron exagerados, como cuando a un corpulento Brutus se le envolvió en una auténtica toga de lana, muy larga. Pero, en otras ocasiones, esto llevó a que el actor modificase su visión del personaje; por ejemplo, según recoge Braun citando a John Osborne, con ocasión de la representación de 1873 de *The Taming of the Shrew* (“La fierecilla domada”) con vestuario renacentista, el actor Barnay, que hacía de Petruccio, esperaba usar sus propias botas de cuero con espuelas y todo, como una forma de mostrar su propia virilidad en escena. Sin embargo, tras discutir el asunto con el duque, cedió en sus pretensiones, "y entonces comenzó a descubrir que el traje que se le había dado exigía una reconsideración de la interpretación del papel, que le imponía una forma más sutil y más espiritual de dominación masculina que aquella de la pura agresión contenida en su concepción original" (Braun, Edward, 1992, p. 24).

Este gusto por el detalle no era bien visto por ciertos sectores del mundo del teatro, porque pensaban que tanta meticulosidad en el vestuario distraía al público y

¹⁴⁵ Véase la lámina 5-2 al final de este capítulo.

le impedía disfrutar del texto. En efecto, la calidad de los trajes era la misma para todos los personajes, ya fueran protagonistas o meras comparsas, pues, además de tener en cuenta el carácter de los personajes, el criterio fundamental para la asignación de vestidos era la consecución de una armonía cromática entre todos ellos, y entre vestuario y puesta en escena. Así Saxe-Meiningen mostraba su preferencia por los tonos rojizos para el decorado, pues con ellos se conseguía el contraste con los vivos colores del vestuario, quedando el conjunto excepcionalmente homogéneo (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 100).

Consecuencia de tal homologación en la vestimenta de los personajes fue la anulación de todo intento de divismo entre los actores, de modo, que como se ha indicado más arriba, quien desempeñaba un papel principal en una determinada función podía pasar a la figuración en otra y, además, era consciente de que su traje tenía la misma calidad que la de cualquier figurante. Todos y cada uno de los miembros de la compañía daban la talla a nivel profesional y, además, ponían el mayor interés, tanto en papeles pequeños como en los principales, y se tomaban siempre muy un serio su paso por la escena.

Pero la necesaria homologación en una figuración exige que el diseño se realice para todo el grupo, de forma conjunta, sin pensar en individuos concretos. De una manera parecida a lo que ocurría con la vestimenta diseñada para un determinado grupo de bailarines en los primeros ballets del siglo XVII o en los de comienzos del XIX, el proyecto de vestuario en la figuración resultaba imprescindible. Es comprensible que el propio duque de Saxe-Meiningen guardase las grandes creaciones de indumentaria para los grupos de personajes y que llegase incluso a reutilizar esos vestidos en espectáculos posteriores; pero está claro que, ya fuera una nueva creación o una reposición de representaciones anteriores, el proyecto de vestuario había tenido que realizarse en algún momento.

Puede que los métodos de Saxe-Meiningen llegasen a un extremo de meticulosidad desproporcionada, como en el caso de la representación de *Julius Caesar*, donde los actores, cargados con togas que por su tejido y tamaño debían asemejarse a la de imágenes de la antigüedad, sudaban y sufrían los inconvenientes de lucir una vestimenta “auténtica” en escena, por un realismo exagerado y, posiblemente innecesario y gratuito. Puede que los intermedios de las

representaciones fueran demasiado prolongados, debido a las complicadas mutaciones de escena que habrían de realizarse; sobre todo, porque el duque gustaba de utilizar distintos niveles en el escenario, introducir voluminosos elementos tridimensionales tales como rocas, y además, se inclinaba por la disposición escénica de “medio cajón”. Esos aspectos pueden ser criticables, pero resulta innegable que las representaciones de esa compañía fueron tremendamente innovadoras en su momento y que tuvieron una enorme repercusión en el futuro desarrollo de la puesta en escena en Europa.

Respecto a la adscripción de la compañía de Saxe-Meiningen a una corriente estética determinada, algunos críticos e historiadores sitúan sus propuestas escénicas en el inicio del Naturalismo, debido a su apuesta por la credibilidad histórica. Sin embargo, esta compañía no hizo más que profundizar en las tendencias iniciadas por los ingleses Mme. Vestris y Planché, a principios de siglo, retomándolas y dándolas a conocer por toda Europa, a través de las *tournées*, que realizaron entre 1874 y 1890, en las que recorrieron treinta y ocho ciudades europeas, desde Moscú hasta Londres, donde representaron cuarenta y una obras. Además, sus montajes no se alejaban de los ambientes medievales o renacentistas, y por eso el enfoque de la compañía debe ser considerado como la última iniciativa romántica, aunque abriera el camino a creadores naturalistas de la talla de André Antoine y Konstantin Stanislavsky.

El gran mérito del teatro de los Saxe-Meiningen fue el aprovechamiento equilibrado de todos los recursos teatrales: la actuación a nivel individual y de conjunto, la atención que se prestaba a la figuración dentro de la acción dramática, y el marco escénico, armonizándolo todo, desde los colores de vestuario y decoración hasta la iluminación. Su aportación artística fue, ante todo, plástica, por los diseños de escenografía e indumentaria, por los bocetos de escenas, y por los movimientos de figurantes; pero fueron también importantes la labor de gestión y dedicación escénica, concediendo relevancia a todos los integrantes de la compañía, desde el utilero hasta el primer actor. La gran coordinación y motivación del grupo dio como resultado unos espectáculos realmente excepcionales e impactantes, como no se volverían a ver hasta la llegada del teatro expresionista, en los albores ya del siglo XX.

5.3 El teatro libre de Antoine.

André Antoine (1858-1943) nació en Limoges, de familia humilde. Abandonó pronto los estudios para trabajar primero en la librería “Hachette” de París y luego como oficinista en la Compañía de Gas. Apasionado por el teatro, fundó en 1887 su *Théâtre Libre* en una modesta sala de teatro de Montmartre. En ella se representaron varias piezas breves en un acto: *Jacques Damour* (extraída de un cuento de Zola), *La Nuit Bergamasque* (“La noche bergamesca”) de Émile Bergerat (1845-1923) y *En Famille* (“En familia”), de Oscar Méténier (1859-1913). A partir de entonces, Antoine renunció a su empleo y se consagró por entero al teatro. En el *Théâtre Menus-Plaisirs*, situado en el centro de París, realizó la mayor parte de sus representaciones, y para librarse de la censura y salvaguardar la libertad artística convirtió su *Théâtre Libre* en un local que, salvo raras excepciones, sólo ofrecía funciones a sus abonados (García Barquero, Juan y Zapatero Vicente, Antonio, 1983, pp. 11 y 14; y Braun, Edward, 1992, pp. 35-36).

El *Théâtre Libre* había sido fundado con la finalidad de propiciar un nuevo arte, una nueva forma de hacer teatro, basada en la nueva escritura dramática, tanto francesa como extranjera. Se representaron obras de cincuenta y un autores, consiguiendo algunos éxitos notables entre finales del XIX y principios del XX; dos terceras partes de las piezas eran comedias breves, en un acto, pues la pieza en un acto era un campo nuevo de experimentación y resultaba más fácil de escenificar.

La pretensión de Antoine de crear una institución que fuera reconocida por su amplio repertorio y por su carácter universal fracasó en este último aspecto, pues el *Théâtre Libre* quedó enmarcado dentro del Naturalismo. Esto se debió a que la mayoría de los autores cultivaban la corriente realista y naturalista -no hay que olvidar que el primer gran éxito de Antoine fue la adaptación de un cuento de Zola- y a que las obras realistas se adaptaban mejor a sus métodos de actuación y de representación, como se reconoció en los montajes de *Gengangere* (“Espectros”, 1881) y *Vildanden* (“El pato Salvaje” 1884), de Ibsen, *Fröken Julie* (“La señorita Julia”, 1888), de Strindberg, y *Die Weber* (“Los Tejedores”, 1892) de Hauptmann (Macgowan y Melnitz, 2003, pp. 256-257).

Antoine llevó a cabo la reforma de los viejos sistemas de interpretación con una compañía que incluía, en diversas ocasiones, a actores no profesionales (un químico, un comerciante de vinos, un sastre, etc.). En 1888 visitó Alemania para conocer el trabajo de la compañía de Saxe-Meiningen; inspirándose en ellos, adoptó un nuevo enfoque con respecto a la figuración, y prestó mayor atención a la labor de conjunto. Sin embargo, pese a los logros conseguidos en la interpretación por los actores de la Saxe-Meiningen, Antoine consideraba que los actores alemanes estaban demasiado limitados por las normas y adolecían de la libertad suficiente para actuar con naturalidad; además, creía que debían ser menos delicados, más groseros, y llevar una indumentaria más sencilla.¹⁴⁶ Aunque aprobaba la coordinación en los grupos de figurantes, valoraba negativamente el que pronunciaran los parlamentos al unísono, en lugar de repartir frases entre los distintos personajes, aunque con ello se sacrificase la comprensión completa de las mismas. Así, tras haber visto el montaje de *Guillaume Tell* que escenificó la compañía de Saxe-Meiningen, escribe Antoine:

La seule et sincère objection que je trouve à leur faire est celle-ci : c'est que dans ce même Guillaume Tell, par exemple, Schiller ayant écrit un rôle pour la foule, tous les figurants criaient la même phrase et en mesure. C'est lourd et faux. Mais ne pourrait-on résoudre les répliques de cette foule en une rumeur savamment combinée? Si nous lui faisons crier : « Vive Gambetta ! » par exemple, savez-vous ce que je ferais? Je diviserais mes deux cents comparses en une dizaine de groupes, si vous voulez : des femmes, des enfants, des bourgeois, etc. Je ferais partir ces bourgeois Vi..., les femmes accélérant le rythme, commenceraient lorsque les autres attaquent gam, et je ferais traîner les gamins cinq secondes après tout le monde. C'est, en somme, un chœur à régler (Antoine, André, 1921, p. 110).¹⁴⁷

¹⁴⁶ Véase la lámina 5-3 al final de este capítulo, donde se pueden observar las diferencias de vestuario y figuración del montaje de *Julius Caesar* por Antoine con respecto a la puesta en escena de la misma obra a cargo de los Saxe-Meiningen.

¹⁴⁷ La única y sincera objeción que encuentro a su trabajo es ésta: que en esta misma [representación de] *Guillaume Tell*, por ejemplo, al haber escrito Schiller un papel para la muchedumbre, todos los figurantes gritaban la misma frase y al unísono. Esto es pesado y falso. ¿Pero no podrían hacerse las réplicas de esta muchedumbre en un rumor sabiamente combinado? Si les hiciéramos gritar: "Viva Gambetta", por ejemplo, sabe usted lo que yo haría? Dividiría mis doscientas comparsas en una decena de grupos, si usted quiere: mujeres, niños, burgueses, etc. Los burgueses empezarían "Vi...", las mujeres acelerando el ritmo comenzarían cuando los otros gritasen "Gam...", y [luego] entrarían

Antoine no se centraría, como Saxe-Meiningen, en la plasticidad visual, sino en la naturalidad interpretativa. De ahí que sus actores hablaran como en la vida diaria y sacrificasen la declamación tradicional para reproducir un acento y unos gestos más vivos y reales, aunque a veces resultaran incorrectos, pero que recordaran la forma espontánea de la gente corriente. Si era necesario, se tapaban la cara e incluso daban la espalda al público, o se interrumpían, o hablaban todos a la vez. Por eso la gran aportación de Antoine fue conseguir una representación “anti-teatral”, es decir, la técnica de actuar como si los actores no estuviese en un teatro (D’Amico, 1955, vol III, pp. 363-364; Braun, Edward, 1992, pp. 38-39).

Aunque se centró en el espacio escénico, Antoine se interesó además por un mejor acondicionamiento de la sala, concentrando la luz en el escenario y dejando al público en la oscuridad. En la sala *Menus Plaisirs* comenzó a construir decorados verdaderamente realistas para la escena, sustituyendo los bastidores de tela imitando madera por auténticas molduras de madera. Para Antoine, todo debía ser real en el escenario, desde las paredes, suelos, ventanas, muebles y utensilios hasta los alimentos y la carne que se compra o vende. Así, por ejemplo, en el montaje de *Les bouchers* (“Los carniceros”, 1888), de Fernand Ices (1859-1888) llegó a mostrar en escena auténticas piernas de cordero y reses abiertas en canal; y en el montaje de la citada *En Famille* representó el momento de la comida en una casa de los barrios bajos de París, en la que los comensales vestían traje de domingo de tejido no refinado, de austera simplicidad y arrugados por el uso; con el fin de subrayar la tensa intimidad del comedor, Antoine rechazó las luces de proscenio y bajó completamente las luces de la sala durante toda la representación.

Para conseguir ese realismo tan radical tomaba en préstamo o en alquiler muebles y objetos cotidianos. Ya no precisaba de un escenógrafo que reprodujera cosas, sino de un utilero que transportara materialmente objetos de la realidad cotidiana y los acomodara al escenario. Por tanto, las creaciones de escenografía y vestuario quedaban prácticamente anuladas, limitándose a recopilar muebles y objetos según el ambiente de la obra y acudiendo al préstamo de vestuario procedente del guardarropa de grandes teatros o de tiendas de alquiler, o bien eran

los chiquillos, cinco segundos después de todo el mundo. Se trata, en suma, de un coro que hay que ajustar (traducción propia).

los propios actores quienes conseguían el traje adecuado para cada personaje (García Barquero, Juan y Zapatero Vicente, Antonio, 1983, p. 16; D'Amico, Silvio, 1955, vol. III, p. 363; Braun, Edward, 1992, p. 35; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, p. 1190-1191).

Antoine, siguiendo el camino emprendido por Saxe-Meiningen, reformó y potenció la figura del director escénico. En su ensayo *Causerie sur la mise en scène* ("Charla sobre la puesta en escena") especificaba las diferentes tareas del escenógrafo, el diseñador, el director y el empresario, precisando que al director le correspondía dar instrucciones a los maquinistas, diseñadores, escenógrafos, electricistas y, naturalmente, a los actores. Sólo así el espectáculo podía aspirar a ser una obra de arte homogénea y equilibrada, donde cada profesional tuviera una función específica (Antoine, André, 1903).

A partir de esas nuevas teorías sobre la dirección teatral, el director elegía a los técnicos según el tipo de obra a escenificar. Por eso, a partir de ahora, la indumentaria teatral no dependerá única y exclusivamente de los figurinistas, sino que serán los directores quienes marcarán la idea general de la puesta en escena, en todos sus aspectos. Años más tarde, con la llegada de la corriente expresionista, la figura del director volverá a experimentar cambios, descentralizando su poder y planteando en determinadas ocasiones una figura nueva, la del coordinador, que será más importante que la del propio director. Pero es indudable que con los Saxe-Meiningen primeramente, y con Antoine, después, la figura del director de escena pasa a tener verdadera entidad, y se consolida.

El éxito del *Théâtre Libre* de Antoine condujo a la formación de grupos de teatro independiente que llevaron a la práctica las ideas de Antoine en otros lugares de Europa. Así, en Berlín se creó en 1889 el grupo *Freie Bühne* ("Escena libre") bajo la dirección de Otto Brahan (1856-1912), mientras que en Londres se abrió en 1891 the *Independent Theatre Society* ("Teatro Independiente"), bajo la dirección de J. T. Grein (1862-1935). Ambas agrupaciones inauguraron sus teatros con el montaje de *Gengangere* ("Espectros", 1881) representado en 1889 por la *Freie Bühne*, y en 1891 por el Teatro Independiente. Las dos compañías promovieron la puesta en escena de piezas naturalistas y realistas ya representadas en el *Théâtre Libre*, como *Thérèse*

Raquín, de Zola, *Vor Sonnenaufgang* ("Antes del amanecer") de Gerhart Hauptmann o *Fröken Julie* ("La señorita Julia") de Strindberg.

5.4 La reacción simbolista

El Simbolismo, que aparece en sus inicios como una reacción contra el Naturalismo, fue de capital importancia en el arte de finales del XIX y principios del XX, pues influyó de manera decisiva en las vanguardias, especialmente en los artistas que serían luego considerados expresionistas y surrealistas. El predominio de autores franceses y belgas no debe oscurecer el papel preponderante que tuvieron las tendencias simbolistas de alemanes como Hauptmann, o los escandinavos Ibsen y Strindberg. No obstante, serán el dramaturgo belga Maeterlinck (1862-1949), y los dramaturgos franceses Pierre Quillard (1864-1912) y Paul Claudel (1868-1955), así como los directores de escena Paul Fort (1872 -1960) y Lugné-Poe (1869-1940) quienes destaquen principalmente en la corriente simbolista.

El Simbolismo se centraba principalmente en la exploración de todo lo concerniente al espíritu. Para expresar al hombre en su totalidad los artistas, al contrario de lo que hicieron los realistas, no se inspiran en la realidad externa, sino en el espíritu del hombre a través de la cultura y de la mitología; de ahí su preferencia por los relatos míticos, las leyendas y los fenómenos mágicos, exotéricos y religiosos, antes que por la historia.

Para llevar a cabo tales postulados, el teatro simbolista recurre a la agrupación de diferentes lenguajes escénicos tales como los de la música y la danza, los recitados, los coros, los movimientos escénicos, así como a un uso particular de la luminotecnia y del vestuario, todos los cuales propiciarían la creación de climas y ambientes de ensueño y misterio (Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, 1990, pp. 290-293).

5.4.1 Paul Fort y Lugné-Poe: principales promotores del teatro simbolista.

El *Théâtre de l'Art* de Paúl Fort era una compañía compuesta principalmente por aficionados que daban funciones ocasionales cuando podían conseguir un salón de teatro. Entre sus montajes más destacados figuran *La Fille aux mains coupées*

(“La muchacha de las manos cortadas”, publicada en 1886 y estrenada en 1891) de Pierre Quillard (1864-1912) y *L’Intruse* (“La intrusa”, publicada en 1890 y estrenada en 1891) de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Fort rompió con el monopolio del Naturalismo y causó una revolución en el diseño escenográfico. Influyó además en la creación del *Théâtre de l’Oeuvre*, que se mantuvo estable, pese a sus grandes dificultades económicas, desde 1893 hasta 1899, escenificando, de acuerdo con la estética marcada por dicha corriente, un considerable repertorio de piezas, simbolistas, realistas, o surrealistas, como *Ubú Roi* (“Ubú Rey”) (Braun, Edward, 1992, p. 52). El principal promotor del *Théâtre de l’Oeuvre* fue Lugné-Poe (1869-1940), que debutó como actor en 1891 en el *Théâtre de l’Art*, donde sus interpretaciones en *L’Intruse* y en *Les Aveugles* (“Los ciegos”, 1890), ambas de Maeterlinck, impresionaron al dramaturgo, quien le otorgó su confianza y respeto.

Lugné-Poe comenzó su cometido como director en varios montajes que realizó con el grupo *Les Escholiers*, pero en ninguno de ellos trabajó tanto como en *Fruen fra havet* (“La dama del mar”, 1888) de Ibsen, que se estrenó el 16 de diciembre de 1892. La escenificación de esta obra, siguiendo cánones simbolistas, tuvo simpatizantes y detractores. Entre las críticas favorables figura la de Henri de Régnier (1864-1936), quien en un artículo publicado en la revista *Entretiens politiques & littéraires* de 10 de enero de 1893 apoyaba tanto el texto de Ibsen como su puesta en escena por el grupo *Les Escholiers* dirigido por Lugné-Poë. En dicho artículo valoraba la profundidad del carácter de los personajes, cuyos sueños y secretos se ponen de manifiesto en el transcurso de la acción, descubriéndose tras el ser normal y superficial otro mucho más extraño y verdadero; de hecho, los personajes son como fantasmas de ellos mismos. Tras elogiar las interpretaciones de los primeros actores (Mlle. Camée y Lugné-Poë) Régnier felicitaba al *Cercle des Escholiers* por su tentativa, ya que estas asociaciones de *amateurs* solían representar piezas más innovadoras “pièces qui effrayeraient les directeurs et qui, si elles ne sont pas faites pour avoir cent représentations, en méritent, au moins, une” (Régnier, Henri, 1893, p. 38).¹⁴⁸

Por el contrario, Jean Jullien (1854-1919) criticaba negativamente el montaje en el periódico *Journal Paris* del 19 de diciembre de 1892, donde escribía: “Les

¹⁴⁸ Piezas que asustarían a los directores y que, si no son hechas para tener cien representaciones, merecen, por lo menos, una representación (traducción propia).

interprètes ont eu tort de vouloir, créer une atmosphère de mystère autour des personnages par leurs gestes hiératiques et le lyrisme de certaines intonations; c'est de l'allégorie, oui; mais de l'allégorie vivante. Jouez-la donc en vivant" (Jullien, Jean, 1896, p. 442).¹⁴⁹

El *Théâtre de l'Oeuvre* hizo su debut con la puesta en escena de *Pelléas et Mélisande* ("Peleas y Melisenda", 1892), de Maeterlinck, estrenada en París el 17 de mayo de 1893. De entre los estrenos de los simbolistas franceses, solo *Pelléas et Mélisande* ha seguido representándose, aunque casi siempre en su versión operística, ya que el texto dramático fue luego convertido en libreto de la ópera del mismo título, compuesta por Claude Debussy y estrenada en París en 1902 (Braun, Edward, 1992, p. 57; Robichez, Jacques, 1957, pp. 159-175).

El *Théâtre de l'Oeuvre* era, al igual que la compañía de Fort, de carácter semi-profesional, aunque Lugné-Poe contratava con frecuencia a actores del teatro comercial para reforzar su elenco. Esto hizo imposible el desarrollo de un estilo uniforme por parte de la agrupación. En la primera etapa de su existencia, el *Théâtre de l'Oeuvre* cosechó grandes éxitos durante seis temporadas seguidas, realizando numerosas giras por el extranjero y montando no menos de nueve obras de Ibsen, con lo que fue transmitiendo en sus montajes, pese a tratarse de un autor realista, un cierto ambiente de misterio y ensueño, muy del gusto de la corriente simbolista. De entre las piezas de Ibsen que montaron sobresalen *Bygmester Solness* ("El maestro Solness", 1892), estrenada en 1894, y *En folkefiende* ("Un enemigo del pueblo", 1882), representada en 1899, y que sería la última de las producciones de Lugné-Poe en este teatro (Braun, Edward, 1992, pp. 60, 71).

Además de los montajes de las obras de Maeterlinck e Ibsen, Lugné-Poe llevó a cabo en 1896 el montaje y puesta en escena de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry (1873-1897), siguiendo las directrices del autor. A pesar de su carácter provocador, la obra consiguió estrenarse en el *Théâtre de l'Oeuvre* y fue más o menos bien recibida hasta llegar al acto III, cuando una de las últimas repeticiones de la palabra *merdre*

¹⁴⁹ Los intérpretes de la obra se equivocaban cuando intentaban crear una atmósfera de misterio alrededor de los personajes con sus gestos hieráticos y su entonación lírica. Es verdad que es una alegoría, sí; pero una alegoría viva. Por lo tanto, intérpretenla como personas vivas (traducción propia).

(“mierda”) desencadenó las iras del público. Pese a lo marginal y absurda que en un principio pudo parecer *Ubu Roi*, Apollinaire (1880-1818) y André Breton (1896-1966), que redescubrieron a Jarry alrededor de 1916, lo consideraron un precursor del movimiento surrealista por haber roto los moldes tradicionales del teatro, ya que *Ubu* no se ajustaba a las convenciones y no seguía el orden y la racionalidad propios del escenario francés de aquella época.¹⁵⁰

Resulta paradójico que precisamente con Ibsen, quizá más alejado del Simbolismo que ningún otro dramaturgo de la época, Lugné-Poe demuestra hasta qué punto puede un actor sugerir sin tener que decir, y cómo el espectador puede llegar a construir todo un mundo imaginario sin que apenas se lo indiquen el texto o la puesta en escena. Pese a la limitación de recursos por parte de los seguidores de la corriente simbolista, su máximo precursor, Lugné-Poe, dio un nuevo significado a las ideas de estilo en la dirección teatral, llegando a influir poderosamente en el teatro en general y, sobre todo, en las corrientes expresionista y surrealista que vendrían a continuación.

5.4.2 Principios estéticos del decorado simbolista.

Los dramaturgos y directores del *Théâtre de l'Art* y del *Théâtre l'Oeuvre*, pese a que rechazaban la corriente pictórica simbolista, siempre estuvieron a favor de que los decorados de su teatro fueran realizados por pintores, y no por escenógrafos profesionales. De hecho, Paúl Fort y Lugné-Poe buscaron pintores cercanos a sus postulados, tales como Roussel (1867-1944), Bonnard (1867-1947) y los ya citados Maurice Denis y Vuillard. A dichos pintores les encomendaron un tipo de decoración de tipo sintético, es decir, unos decorados que de alguna forma ayudasen al espectador a adentrarse en el clima general de la pieza. Para Denis, en esta nueva decoración debían prevalecer la imaginación y la belleza sobre la simple imitación naturalista, pues una escenografía realista a ultranza anula o actúa contra la imaginación del espectador, al que se le da todo fabricado, impidiéndole que él desarrolle su propio decorado mental. Además, según los simbolistas, la escenografía naturalista debilita el poder sugestivo de la palabra de los poetas y limita el trabajo

¹⁵⁰ Para una información más detallada sobre el estreno y posteriores representaciones de *Ubu Roi*, véanse Grillo Torres, María Paz, 2000, pp. 303-305; Braun, Edward, 1992, pp. 65-72; y Robichez, Jacques, 1957, pp. 356-367.

del actor, capaz por sí solo de crear nuevos espacios con el gesto, el movimiento y la palabra.

De acuerdo con los directores y poetas de la tendencia simbolista, los decorados debían ser capaces de establecer correspondencias con los demás elementos que forman parte del espectáculo, tales como la poesía, los gestos, los movimientos, la música, los colores, e incluso los olores, todos los cuales debían integrarse de tal modo en la escenificación, que ésta pareciera un *tableau vivant*. Los escenógrafos simbolistas concederán, por tanto, una extraordinaria importancia a los colores; según ellos, el color no debe en modo alguno ser patrimonio exclusivo de los decorados, sino que ha de ser tratado con igual cuidado en los diversos atuendos de los actores y en los efectos luminotécnicos. Los decorados simples, con lienzos desnudos, de tonos apagados, serán los ideales para que sobre ellos destaque el cromatismo variable de trajes y luces. El uso de la electricidad en la escena contribuyó además de forma decisiva a alcanzar esas metas, pues gracias a la nueva luminotecnia fueron posibles las combinaciones más variadas de matices, sombras y colores, de modo que mediante la luz se podían sugerir ambientes de sobrecogimiento y de magia, tan propios de las piezas simbolistas (Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, 1990, pp. 296-298; Moussinac, Léon, 1922, pp. 12-16).

Paúl Fort y Lugné-Poe reaccionaron desde un principio contra las escenografías del *Théâtre Libre* de Antoine, pues aquellos decorados pretendían trasladar la realidad al escenario hasta en sus mínimos detalles, llegando a conseguir auténticas fotografías, más que decorados teatrales propiamente dichos. Contra los postulados naturalistas se alzaron también voces como la de Pierre Quillard (1864-1912) quien en un artículo publicado en la *Revue d'art dramatique* decía:

C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en oeuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre. (...) Loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira. Le décor doit être une pure fiction ornementale que complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame (...) Le spectateur ne sera plus distrait de l'action (...) par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du

poète (...) le théâtre sera ce qu'il doit être: un prétexte au rêve (Quillard, Pierre, 1891, pp. 181-182).¹⁵¹

En ese mismo artículo, Quillard anunciaba ya la fórmula que Paúl Fort adoptaría como credo: *la parole crée le décor comme le reste* (“La palabra crea la escenografía y todo lo demás”). Esto sería verdad hasta cierto punto, pues la contribución de los pintores al nuevo teatro sería de vital importancia, como se demuestra con el telón de fondo, diseñado por Paúl Sérusier (1863-1927), para la representación de *La fille aux mains coupées*. Dicho telón era de color dorado, estaba enmarcado por cortinas rojas, y adornado con dibujos de figuras muy estilizadas de ángeles multicolores en actitud de plegaria. Sérusier introdujo en el escenario un velo de tul tras la línea del proscenio para intensificar la separación de los actores con respecto al público. Delante del escenario se situaba de pie un narrador junto a un atril, vestido con una larga túnica azul, que describía en elevada prosa la acción, lugares y pensamientos íntimos de los personajes (Vallette, Alfred, 1891, p. 302; Moussinac, Léon, 1922, p. 17; Robichez, Jacques, 1957, pp. 115-116).

Además de Sérusier, colaboraron también en el *Théâtre l'Oeuvre* Maurice Denis (1870-1943), Toulouse-Lautrec (1864-1901), Odillon Redon (1840-1916) y especialmente Édouard Vuillard (1868-1940), quienes diseñaron escenografías y litografiaron programas. Aunque se conservan varios de esos programas, no existen fotografías de los decorados; tan sólo se ha conservado un boceto de Toulouse-Lautrec para la obra hindú *El carro de terracota* (1895). Todo esto pone de manifiesto la naturaleza ocasional del trabajo de los pintores para los montajes de carácter simbolista (Robichez, Jacques, 1957, pp. 247-248).

Por otra parte, el onirismo que se aprecia en buena parte de la pintura simbolista no influirá todavía en los decorados de las primeras producciones, como, por ejemplo, en la puesta en escena de *L'Intruse* o de *Fruen fra havet* (“La dama del

¹⁵¹ El Naturalismo, es decir, la representación de un incidente particular, un documento accidental y trivial, es la contradicción misma del teatro (...) Lejos de ayudar al libre juego de la imaginación, el telón pintado [la escenografía naturalista] la destruye. El decorado debe ser una pura ficción ornamental que complete la ilusión y sugiera el drama por medio de líneas y colores (...) No se puede distraer de la acción al espectador con accesorios discordantes sino que éste debe abandonarse por completo a la voluntad del poeta (...) el teatro será lo que debe ser: un pretexto para el sueño (traducción propia).

mar”). En montajes posteriores ese sesgo onírico se apreciará en dramas simbolistas que toman su materia de la fantasía y del mito de los sueños, como *L'Oiseau bleu* (“El pájaro azul”, 1908), de Maeterlinck, representado en París en 1911 por el Teatro del Arte de Moscú, con decorados y vestuario de V. E. Egorov (1878-1960).¹⁵²

5.4.3 El vestuario en el *Théâtre de l'Oeuvre* y en el *Théâtre des Arts*. El manifiesto de Rouché.

Con Paul Fort, la escenografía y el vestuario recuperaron el protagonismo que les había negado el Naturalismo, de modo que se transformaron en elementos básicos de la nueva estética teatral. Fort, como ya se ha indicado más arriba, favorecía un “teatro de poesía”, en el cual decorados y vestuario servían para sugerir estados de ánimo, más que ambientes reales. Los nuevos figurinistas serían pintores profesionales que preferían expresar lo bello antes que las miserias naturalistas. Entre estos artistas (algunos ya citados como escenógrafos) estaban Paul Gauguin (1848-1903), Odilon Redon, Pierre Bonnard o Pierre Vuillar, entre otros. El vestuario diseñado por estos pintores no será ya una minuciosa reconstrucción de vestimentas históricas, sino que servirá para sugerir o recalcar el carácter del personaje, de acuerdo con un diseño global de escenografía y ambientación escénica (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p.104). Esa tendencia en el vestuario será retomada por Lugné-Poë, quien alternó en sus montajes la experiencia simbolista de Fort con elementos del Naturalismo de Antoine, ridiculizando en ocasiones la realidad, aunque sin llegar a la provocación, salvo en el montaje de *Ubu Roi*, de Alfred Jarry (1873-1907).

La primera puesta en escena de Lugné-Poë con escenografía y vestuario claramente simbolistas fue *Pelléas et Mélisande*, estrenada el 17 de mayo de 1893 por la compañía del *Théâtre de l'Oeuvre*, bajo la supervisión directa de Maeterlinck. La escenografía, obra de Paul Vogler (1852-1904), fue diseñada para evocar el mundo de la obra, es decir, un viejo castillo situado en un profundo bosque, envuelto en una atmósfera de ensoñación y misterio, con personajes que se mueven y hablan como en sueños, por medio de dos estilizados telones de fondo, pintados con una

¹⁵² Para una mayor información sobre la puesta en escena de *L'Oiseau bleu* véase Moussinac, Léon, 1922, pp. 47-48.

sombría variedad de azules, verdes y grises que representaban el castillo y el bosque (Braun, Edward, 1992, pp. 56-57; y Robichez, Jacques, 1957, pp. 164-165).

La vestimenta de los personajes se diseñó según instrucciones específicas del autor contenidas en dos cartas dirigidas a Lugné-Poë: la primera con fecha de diciembre de 1892 o enero de 1893 y la segunda fechada en marzo o abril de 1893. Dichas indicaciones se inspiraban, según reza en la primera carta, en los trabajos del pintor flamenco del siglo XV Hans Memling 1430-1494: "Pour les costumes, (...) XI-XII siècles, ou bien selon Memlin (XV) comme vous voudrez et selon les circonstances" (Lugné-Poë, 1931, p. 237).¹⁵³ En la segunda carta, Maeterlinck es más explícito y escribe:

Songé longuement aux costumes: Voici. Ne crois-tu pas que pour Mélisande, plutôt que le vert mieux vaudrait peut-être quelque mauve à trouver chez Liberty? Pelléas, lui, serait en vert qui s'allie merveilleusement au mauve (...) le justaucorps d'un vert plus sombre que le maillot (vert brun ou gris) pour avoir la gradation à partir des cheveux presque noirs de Mademoiselle Aubry (...). Si Pelléas es vert je ne crois pas que Mélisande puisse l'être, ils auraient l'air de surgir d'une soupe à l'oseille. Je crois d'ailleurs que le mauve irait mieux à la beauté blonde de Mademoiselle Meuris. Une robe simple et dessinant bien le corps, le cou bien dégagé, la taille haute, la robe très longue devant et derrière de façon à cacher les pieds. Ceinture orfévrée, peut-être quelques pierreries au col et aux manches (en évitant naturellement les périls de la verroterie). Pour la coiffure que dirais-tu de rubans violets tressés dans les cheveux -(en évitant naturellement le grec) -ou bien simplement quelque feuillage un peu bizarre? (Robichez, Jacques, 1957, p. 165).¹⁵⁴

¹⁵³ Para los vestuarios (...) [inspirados en] los siglos XI-XII, o bien según Memling (siglo XV), como queráis y según las circunstancias (traducción propia).

¹⁵⁴ Sueño largamente con los vestuarios. He aquí. ¿No crees que para Melisenda mejor que el verde podría ser algún malva que podríamos encontrar en casa Liberty? Peleas iría de verde, que se combina maravillosamente con el malva (...) La casaca de un verde más sombrío que el maillot (verde oscuro o gris) para tener la gradación a partir de los cabellos casi negros de la señorita Aubry (...). Si Peleas va de verde no creo que Melisenda pueda llevarlo [el color verde], tendrían que parecer que surgen de una sopa, para dar el pego. Creo, por otra parte, que el malva irá mejor con la belleza rubia de la señorita Meuris. Un vestido simple y marcando bien el cuerpo, el cuello desnudo, el talle alto, el

Camille Mauclair (1872-1945) confirma en su libro *Servitude et Grandeur Littéraires* ("Servidumbre y grandeza literarias", 1922) la participación directa de Maeterlinck en el diseño de los trajes destinados a *Pelléas et Mélisande* : "Une couturière du passage Choiseul fit à bon compte les costumes, dont j'établissais les dessins d'après des photographies de primitifs flamands que m'envoyait Maeterlinck" (Mauclair, Camille, 1922, p. 102).¹⁵⁵

Aparte de tales consideraciones, estas cartas revelan la constante preocupación de Maeterlinck por el color, pues no sólo tiene en cuenta las combinaciones y matices cromáticos en los trajes, sino también la relación de dichos colores con el color de pelo de las actrices, asumiendo así funciones de figurinista y de estilista. Tal armonía de colores se refleja también en los tonos seleccionados para los decorados, pues utiliza en ellos la misma gama de verdes, azules, grises y malvas que en el vestuario. En cuanto al diseño del traje de Melisenda, aunque Maeterlinck intente alejarse del estilo griego, a tenor de las orientaciones que aparecen en su carta para los complementos (concretamente para el tocado) no llega a conseguirlo, pues las cintas, el trenzado, los adornos de hojas en la cabeza, la simplicidad y el talle alto del vestido recuerdan los modelos femeninos de las tragedias griegas. Además, la pretensión de diseñar trajes parcialmente atemporales (no olvidemos que se inspira en pinturas flamencas del siglo XV) intensifica el ambiente de ensoñación y misterio que Maeterlinck quiere transmitir con la representación de la tragedia de dos amantes a quienes separa el matrimonio obligado de Melisenda con Golaut. Pese a las dificultades encontradas para conseguir un teatro, el estreno de *Pelléas et Mélisande*, en una de las salas de los *Bouffes-Parisiens* de París tuvo una buena acogida por parte del público, según indican varios periódicos y revistas de la época.¹⁵⁶

Con respecto a *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jarry (1873-1907), este drama en clave grotesca parecía inspirarse en la tragedia *Macbeth* de Shakespeare y aunque no

vestido muy largo por delante y por detrás, de manera que oculte los pies, cinturón de orfebrería, quizá algunas piedras preciosas en el cuello y en las mangas (evitando naturalmente los riegos de los abalorios). Para el tocado, ¿qué dirías de cintas violetas trenzadas en los cabellos (evitando naturalmente lo griego) o bien simplemente algunas hojas [diadema de hojas] un poco lucidas? (traducción propia).

¹⁵⁵ Una modista del pasaje Choiseul hizo buena parte de los trajes, cuyos diseños elaboraba yo según fotografías de primitivos flamencos que me enviaba Maeterlinck (traducción propia).

¹⁵⁶ Entre las críticas del estreno cabe mencionar el artículo de Henri de Régnier en *L'Art Moderne*, 21 de mayo de 1893, alabando los decorados y la interpretación de los actores. Véanse también en esta línea los artículos de Henry Bauer en *L'Echo de Paris*, 20 de mayo de 1893, Francisque Sarcey en *Le Temps*, 22 de mayo de 1893 y Jules Lemaitre en *Journal des Débats*, 21 de mayo de 1893.

se pueda considerar una obra simbolista, se trae aquí a colación por haber sido representada y dirigida por Lugné-Poë, máximo exponente del teatro simbolista. En un principio Alfred Jarry y Lugné-Poë habían concebido la representación de *Ubu Roi* como un espectáculo de guiñol, pero finalmente la puesta en escena se alejó sensiblemente de ese primer proyecto, realizándose con actores reales. El vestuario y los decorados se elaboraron siguiendo las minuciosas directrices de Jarry, quien ya en una carta fechada el 8 de enero de 1896 dirigida a Lugné-Poë se manifestaba sobre la atemporalidad del vestuario "[avec] peu couleur locale ou chronologiques que possible (Revue L'Oeuvre, mayo de 1912, en Robichez, Jacques, 1957, p. 365).¹⁵⁷

En dicho montaje, para representar las figuras de los nobles, magistrados y financieros condenados en el acto tercero, Jarry compró cuarenta maniqués de sastre de tamaño natural, todos con trajes, un caballo de cartón de tamaño natural para Ubu y máscaras para todos los personajes principales. El papel de Mère Ubu (parodia de Lady Macbeth) fue interpretado por Louise France, actriz de formidables proporciones físicas y famosa por las canciones picantes que interpretaba en cabarets parisinos de la peor reputación, vestida como una voluminosa camarera de taberna; el personaje Bougelas, caracterizado a modo de recién nacido, llevaba un gorrito atado bajo el mentón y un chupete en la boca; Ubu, interpretado por el actor Firmin Gémier (1869-1933), vestía blusa de color gris claro, con la cabeza cubierta por un extraño sombrero con forma de melón. Para representar las escenas ecuestres, los soldados cabalgaban sobre unos bastones con cabeza de caballo, todos realizados en cartón, que llevaban colgados al cuello (Jarry, Alfred, 1997, pp. 175-178; Braun, Edward, 1992, pp. 67-69).

Jarry consiguió escenificar una farsa grotesca y atemporal, diseñada para confundir y frustrar las expectativas de los espectadores. Al inicio de la función, el público se mostró escéptico y silencioso, pero después de un rato, ante el tono grotesco y caricaturesco de acción y personajes, explotó en silbidos. Según Robichez, desde una perspectiva puramente teatral, resultaba muy interesante que, en ocasiones, el lugar donde se situaba la acción, así como cierta utilería de mano se escenificasen mediante mímica: una puerta de prisión era figurada por un actor que

¹⁵⁷ [Con] el menor color local o cronológico posible (traducción propia).

tendía el brazo, Ubu clavaba una llave imaginaria en la palma de su mano, etc. De hecho, Lugné-Poë, al utilizar al actor para describir lo que no se podía ver o lo que no se podía explicar, estaba renovando el arte de la pantomima (Robichez, Jacques, 1957, pp. 366).

Con independencia del fracaso que supuso *Ubu Roi*, los espectáculos de Lugné-Poe obtuvieron el favor del público gracias a montajes refinados, para cuya realización contó con los mismos artistas que habían trabajado con Fort y con Toulouse-Lautrec. Sin embargo, la compañía se hallaba en permanente estado de inestabilidad financiera. Los escasos recursos con que contaba Lugné-Poe se ponen de manifiesto en el comentario realizado por uno de los extras acerca del montaje de *En folkefiende* ("Un enemigo del pueblo", 1882) de Ibsen:

Nous voulions nous donner à nous-mêmes, dit l'un d'eux rappelant la soirée d'*Un Enemi du peuple*, l'illusion d'une transformation. Nous n'avions pour cela d'autres ressources que de relever le col de nos vestons, de baisser les bords de nos feutres, d'échanger entre nous nos pardessus, voire de les porter à l'envers. Nous pensions nous vieillir en fronçant les sourcils, en courbant le dos, en accentuant d'un air terriblement naturel une moue désabusée (Robichez, Jacques, 1957, pp. 246-247).¹⁵⁸

Pero a pesar de lo artificial de estos cambios -continuía comentando el figurante- el patrón los aprobaba y los consideraba suficientes.

En las representaciones realizadas en los países escandinavos, aunque fuera para interpretar piezas y personajes diferentes, Lugné-Poe no cambiaba de vestuario, pues él vestía siempre levita larga, cuello alto y chaleco abotonado hasta la barbilla. Este atuendo sería luego adoptado como auténtica moda noruega entre los jóvenes simbolistas del país, aunque el traje se puso de moda, no por la excepcionalidad del modelo de vestimenta, sino por quien lo llevaba.

¹⁵⁸ Queríamos crear en nosotros mismos, dice uno de ellos recordando la función de *Un Enemigo del pueblo*, la ilusión de una transformación [producir el efecto de cambio de vestuario]. El único medio a nuestra disposición era subirnos el cuello de la chaqueta, bajarnos el ala de nuestros sombreros, intercambiar los abrigos o usarlos al revés. Tratábamos de simular edad, frunciendo el ceño, encorvando la espalda o fingiendo un desilusionado mal humor (traducción propia).

5.4.3.1 El manifiesto de Rouché.

A principios del siglo XX el montaje escénico y, en concreto, el vestuario, iniciaba una senda completamente distinta, pues empezó a adquirir matices modernos y vanguardistas, tal como lo manifestó en 1910 el director francés Jacques Rouché (1862-1957):

Les costumes, enfin, doivent être exécutés en harmonie étroite avec le décor. Peintre décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculpturale et colorée des acteurs ou des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale ; (...) Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une oeuvre décorative.(...) De plus, personnage et décor sont inséparables : l'un et l'autre doivent concourir à procurer une impression unique et harmonieuse (Rouché, Jacques, 1910, pp. 10, 6 y 7).¹⁵⁹

Por primera vez se afirma explícitamente que la escenografía y el vestuario tienen que ser concebidos el uno en función del otro y viceversa. Rouché había llegado a tales postulados teóricos tras asistir en París a los primeros estrenos de los ballets rusos de Diaghilev y a los espectáculos de danza realizados con juegos de luces por la bailarina y escenógrafa Loïe Fuller (1862-1928).¹⁶⁰ Conviene además tener en cuenta la influencia que sobre Rouché ejerció el uso de la luz eléctrica como creadora de efectos para la escena, pues según Moussinac la iluminación eléctrica constituía un elemento de creación tan importante como el color. El empleo de la electricidad iba a procurar a pintores y escenógrafos como Adolphe Appia (1862-1928) y Edward Craig (1872-1966), un recurso para resaltar colores y afinar y perfeccionar la ambientación de la obra.

¹⁵⁹ Los vestuarios tienen que ser diseñados en estrecha armonía con la escena. El escenógrafo y el diseñador tienen que colaborar en el intento de fundir la aparición escultural y pictórica de los actores o de las comparsas con las líneas y los colores del conjunto escenográfico (...) La escenografía tiene que ser concebida no como la ampliación de un cuadro de una pinacoteca, sino como un decorado [que tiene que servir de fondo a los actores] (...) Además, personajes y decorados son inseparables: ambos tienen que constituir un conjunto único (traducción propia).

¹⁶⁰ Fuller utilizó la luz eléctrica para crear imágenes en movimiento, producidas, en parte, gracias a los efectos de la luz sobre su propia silueta ampliada por los ligeros tejidos de su vestimenta. Para mayor información sobre su trabajo véanse Moussinac, Léon, 1922, pp. 25-29 y Sánchez, José Antonio, 1999, pp. 47-54.

Rouché llamará para trabajar en su *Théâtre des Arts*, fundado en 1910, a una serie de artistas que ya habían estado en contacto con el teatro simbolista de Fort y Lugné-Poe, tales como Maxime Dethomas (1867-1929), Jacques Dréza (1869-1929), y René Piot (1869-1934). También se servirá de creadores de moda como Paúl Poiret (1879-1944) y Jacques Doucet (1853-1929). Éstos transformarán la indumentaria y la escenografía, y contribuirán a perfilar y poner en práctica las ideas de Rouché sobre el predominio del elemento pictórico en el montaje escénico (Moussinac, Léon, 1922, pp. 56-57; y Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2001, vol III, pp. 948-949).

A Dethomas se deben los decorados y el vestuario para *Le Carnaval des Enfants* ("El carnaval de los niños", 1910) de Saint George de Bouhélier (1876-1947). Los trajes fueron concebidos y diseñados en perfecta conjunción con los decorados, apuntando, como indicará el propio Dethomas, una línea fantástica y fabulística, en detrimento del estilo naturalista. En ese vestuario se otorgaba preeminencia al color, y se acentuaba la calidad de los trajes mediante el uso de tonalidades apagadas (gris, azul y ocre, por ejemplo), en contraste con el color negro de otros vestidos y de algunas máscaras. Todo ello contribuyó a crear una atmósfera de melancolía que prevalecía durante toda la representación (Moussinac, Léon, 1922, pp. 59-60).¹⁶¹

Dethomas también diseñó para el *Théâtre des Arts* los decorados y el vestuario del *ballet-pantomime*¹⁶² *Le Festín de l'araignée* ("El festín de la araña", 1913) con música de Albert Roussel (1869-1937) y coreografía de Léo Staats (1877-1952). Se trataba de un ballet creado más allá de los esquemas tradicionales, que narraba la dramática lucha de una mariposa y de un grupo de insectos, todos ellos prisioneros en una tela de araña, en espera de ser devorados, hasta que lograban matar a su verdugo. Esta historia, muy teatral y poética, se adaptaba bien a la fantasía de Dethomas. Los decorados y el vestuario presentan la naturaleza en vivo, pero como sacada de un sueño infantil: un manto de hierba sirve de suelo tanto a delicadas

¹⁶¹ Véase la lámina 5-4 al final de este capítulo.

¹⁶² "El ballet-pantomima, arte imitativo, es la pintura de las pasiones realizada por la danza en acción. El medio de expresión propio del ballet pantomima, al cual no basta la sola ejecución, es el gesto, no ya convencional, sino brotado del corazón y de la emoción (...) La sucesión de "entrées seul" debe reemplazarse por el desarrollo de una acción que esté conforme con los caracteres de los personajes" (Noverre, Jean Georges, 2004, pp. 41-42).

plantas (rosales en flor) como a fuertes arbustos y árboles (por ejemplo, frutales como el manzano). Todo este marco escénico un tanto bucólico está íntimamente ligado a la acción de la obra: la araña acecha desde el manzano a la mariposa indiferente, las hormigas transportan por tierra un pequeño pétalo de rosa, algunos gusanos mordisquean una manzana, etc.

Por otra parte, los trajes diseñados para los pequeños insectos se inspiran en las ilustraciones minimalistas de cuentos infantiles. La diversidad de modelos de vestimenta (mariposa, araña, hormigas, gusanos, etc.) no funciona en detrimento de la armonía que preside la obra. Dethomas consigue dicha armonía, en primer lugar, mediante el agrupamiento de personajes con un mismo tipo de traje (las hormigas y los gusanos) y la individualización de otros personajes como la mariposa y la araña, que llevan diseños totalmente diferenciados del resto, para resaltar su protagonismo, romper la monotonía y conseguir el contraste visual entre los trajes diseñados para el conjunto de personajes de la misma naturaleza (hormigas) y los destinados a un personaje individualizado, como la mariposa. En segundo lugar la armonía se consigue seleccionando los colores del vestuario, teniendo en cuenta no sólo el carácter de cada personaje, sino su propia ubicación escénica, de modo que no desentone con el cromatismo del decorado y de los efectos de la luz, intentando que los colores de los trajes y de los decorados, dispuestos armoniosamente, contrasten con los del telón de fondo. Los colores elegidos por Dethomas fueron el verde (para la hierba) y el negro (para la tela de araña) que vienen a contrastar con las pinceladas de blanco (para la mariposa), el rojo (para las manzanas) y el azul (para el cielo).¹⁶³

Cuanto más sobrio y austero era Dethomas, más fastuoso y teatral se volvía Dréa. Para *Le Sicilien ou L'amour peintre* (“El siciliano o el amor pintor”, 1667) de Molière, representada en 1910 por el *Théâtre des Arts* había diseñado un lujoso vestuario, inspirado en trajes franceses de la época barroca y en vestidos orientales procedentes de miniaturas persas, que el crítico Moussinac (1890-1964) consideraba un conjunto de:

(...)vraies merveilles de composition et de goût, faisant chanter leurs couleurs précieuses, et parvenant aux plus délicates dissonances: (..)

¹⁶³ Para una mayor información sobre esta puesta en escena, véanse Moussinac, Léon, 1922, p. 65. Véase también la lámina 5-5 de este ballet al final de este capítulo.

Adraste en velours noir, turban rose, manteaux grenat avec doublures vertes, costumes des danseurs, légers, fragiles, aisant paraître plus lourds les costumes chargés d'ornements et de broderies des autres personnages (Moussinac, Léon, 1922, p. 67).¹⁶⁴

La misma importancia concedida al color se encuentra en el vestuario que Drésa diseñó para *La Nuit persane* ("La noche persa", 1911) de Jean Luis Vaudoier (1883-1963). En la representación, la princesa se hallaba vestida con traje de seda de color blanco con bordes rojos, su doncella llevaba vestido azul, y otro personaje aparecía con atuendo a base de tonos rojos y pardos; el príncipe, sin embargo, iba ataviado con traje de seda de color negro, mientras que Arlequín, para sugerir alegría, lucía un traje de vivos colores. Todo el vestuario reflejaba una policromía fastuosa y digna de las antiguas leyendas persas, y puede que el montaje influyera en la creación de determinados diseños que diversos figurinistas como Léon Bakst realizaron para los ballets rusos. De hecho el tema del lejano oriente será fuente constante de inspiración en el estilo de los figurines de Bakst. Además, según afirma Moussinac, los integrantes de los ballets rusos presenciaron los espectáculos realizados por el *Théâtre des Arts* (Moussinac, 1922, p. 68; y Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 107).

Otro de los escenógrafos y figurinistas que trabajaron para el *Théâtre des Arts* fue René Piot (1869-1934), alumno preferido de Gustavo Moreau (1826-1898), de quien había heredado el gusto por los decorados fantásticos y el color dorado. En las pinturas dedicadas a André Gide, Piot manifiesta su gusto por el contraste cromático conseguido a base de juegos de luz, y por su capacidad para resaltar sobre fondos simples, es decir, sobre lienzos de un solo color (blanco, azul o verde), la riqueza de una decoración irreal a base de motivos de la naturaleza, como sacada de un exótico sueño. Un claro ejemplo de su talento es el que observamos en el vestuario que elaboró para *Idoménée* de Mozart, representada en 1912, y muy especialmente, en los decorados y trajes de la pieza oriental *Le Chagrin dans le palais de Han* ("La tristeza

¹⁶⁴ Verdaderas maravillas de composición y de buen gusto, que hacían contrastar sus preciosos colores con delicada disonancia. Adrasto [aparecía] con velo negro, turbante rosa, capa de color granate y con bordados verdes; los trajes de los bailarines ligeros y frágiles hacían que las vestimentas de los otros personajes parecieran más pesados y recargados (traducción propia).

en el palacio de Han", 1912) de Louis Laloy (1874-1944), un texto inspirado en un drama chino del siglo XIII sobre el desengaño amoroso de una joven y bella princesa.

Para recrear la leyenda china en la que se basa el drama, Piot diseñó varios decorados inspirados en antiguas ilustraciones chinas que consistían en campos de color de oro, plata, y negro. En uno de los decorados se mostraba una mariposa solitaria en un parque rebosante de luz, que se correspondía con la deslumbrante belleza de la Princesa, rodeada de mujeres que la engalanaban como a un ídolo. Para la decoración destinada al campo de los tártaros, Piot pintó lienzos muy oscuros, pero idóneos para sugerir la agitación de los terroríficos guerreros extranjeros. En contraste, para el parque del palacio imaginó un decorado de líneas muy simples: un horizonte de montañas rosadas, una ribera gris y un cielo pálido infinitamente transparente y delicado. Esta decoración constituía el marco perfecto para situar los amores de los protagonistas. Cuando aparecen luego los consejeros en escena trayendo malas noticias, se cambia el decorado del parque por otro que muestra un caos salvaje, con peñascos rojos y negros bordeando las agitadas aguas de un río pardo y tumultuoso. Este impresionante decorado enmarca la escena final en la que la Princesa dice adiós a su país antes de arrojarse al río. Resultan interesantes los contrastes de color utilizados para el final de la tragedia, y la habilidad de Piot para cambiar rápidamente de tonalidades y pasar sin apenas transición de la claridad de una escena feliz a la terrible oscuridad del trágico desenlace.

El vestuario, superior estéticamente a los decorados, demostraba ampliamente su creatividad como pintor. Piot vistió a los personajes inspirándose en el estilo oriental del pintor Pisanello y del figurinista Bakst. Las sutiles coloraciones de los trajes se enriquecían con la calidad de los tejidos y de los bordados y, además, con joyas diseñadas por el célebre joyero de París Rivaud (1859-1923). Según Moussinac, en el vestuario de esta obra se apreciaba el esfuerzo del artista por acentuar el aspecto pueril y naíf de la leyenda, particularmente en los tocados que él imaginó para la princesa y su séquito. Así, para uno de los personajes secundarios Piot diseñó como tocado un pequeño sombrero de color blanco con forma de casco de bombero y terminado en un diminuto penacho; dicho sombrero armonizaba con la larga túnica blanca jaspeada de pequeños lunares negros diseminados por toda la

prenda.¹⁶⁵ Con este tipo de vestuario se consigue plasmar la ingenuidad y la frescura del amor de juventud que emana del contenido de la obra, todo ello situado en un marco idílico y legendario (Moussinac, Léon, 1922, pp. 70-72).

5.5 El Teatro del Arte de Moscú bajo la dirección de Stanislavsky.

De todos los teatros independientes de Europa que trataron de imitar los postulados del *Théâtre Libre* de Antoine, ninguno alcanzó el éxito y la repercusión del *Teatro del Arte* de Moscú. Fundado en 1898, funciona todavía hoy en dos grandes teatros ubicados en el centro de Moscú, y es universalmente reconocido como el promotor del realismo psicológico en la escena moderna.

Durante la segunda mitad del siglo XIX el teatro ruso se encontraba bajo el monopolio del Estado, pues sólo los teatros que se hallaban bajo el control de la corona tenían permiso para actuar en Moscú y San Petersburgo. En dichos teatros el director era sólo un funcionario que supervisaba los ensayos, pues los decorados eran simples paneles pintados sacados de un amplio repertorio acumulado en almacenes, y el vestuario lo aportaban los propios actores. Esta situación impedía la existencia de una competencia que estimulara la creación y, además, dicha creación se veía limitada por la censura imperial, que alcanzaba no sólo a la moral y a la política, sino también al arte.

La abolición del monopolio del Estado en 1882 propició el nacimiento de numerosos teatros comerciales, pero hasta 1898 ningún empresario se había arriesgado a abordar piezas o montajes innovadores que no garantizaran una buena recaudación. Todas las nuevas experiencias se centraban en los grupos de aficionados, el más famoso de los cuales fue la Sociedad Moscovita de Arte y Literatura, que abrió sus puertas en 1888, siendo Stanislavsky uno de sus fundadores (Braun, Edward, 1992, p. 75; Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 104).

5.5.1 Principios fundamentales del Teatro del Arte de Moscú.

Konstantin Stanislavsky (1863-1938), nacido en una familia de clase alta y actor aficionado en su juventud, se dedicó plenamente al teatro gracias a sus padres,

¹⁶⁵ Véase la lámina 5-6 al final del capítulo.

que le financiaron la construcción de dos teatros, uno en sus propiedades del campo, y otro en su casa de Moscú. Dos hechos reforzaron esta inclinación teatral: las representaciones de los Meininger, que habían visitado Rusia varias veces entre 1885 y 1890, y las de Tommaso Salvini (1829-1915) que, por esos mismos años, había estado también en Moscú. Influido por la forma de hacer teatro que había visto en esas dos agrupaciones, Stanislavsky se lanzó a la tarea de dirigir, convirtiéndose en el primer director de teatro ruso. En un intento de imitar los métodos de Chronegk (1837-1891), subdirector de los Meininger, estableció normas sin precedentes en cuanto a la disciplina de grupo, la ilusión escénica, los efectos teatrales y la preocupación por los detalles.

En 1897 Stanislavsky conoció a Vladimir Nemirovich Danchenko (1858-1943), crítico, novelista, autor de dramas sociales y profesor de interpretación en la Escuela de Teatro de la Sociedad Filarmónica de Moscú. Tras la reunión que ambos mantuvieron en junio de 1897 y que muchos consideran ya histórica, Stanislavsky y Danchenko trazaron las directrices de lo que sería el “Teatro del Arte de Moscú”. Proponían el abandono de la teatralidad y de la “falsedad” en la interpretación, para centrarse en la búsqueda de una “verdad” escénica. Además, se preocupaban por la idea general de la obra, y organizaban la puesta en escena según las necesidades de cada pieza y de los propios actores. Buscaban un diseño específico para cada montaje, estudiando al detalle decorados, utilería y vestuario, puesto que cada función debía ser considerada una experiencia artística y no un mero acto social. Desaprobaban, por ejemplo, los aplausos que se solían dar por entonces a la entrada y mutis de los actores.¹⁶⁶

Inicialmente se barajaron varios nombres para la compañía: "Teatro Libre", "Teatro Moscovita", "Teatro General", etc. Sin embargo, unos días antes de la inauguración, Danchenko propuso el nombre de Московский Художественный Академический Театр ("Teatro del Arte de Moscú"). Con este nombre y con la venta de un gran número de entradas a bajo precio se quería estimular la asistencia masiva al teatro. Gracias a numerosos benefactores como el empresario textil y mecenas Morózov (1862-1905), y el propio Stanislavsky, el “Teatro del Arte de Moscú” tuvo una firme base financiera y pudo alquilar, además, una casa en el viejo

¹⁶⁶ Para una información más detallada sobre esta reunión, véase Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 186-193, 204.

teatro Hermitage, que contaba con acogedores camerinos y un salón-biblioteca. La compañía estaba formada mayoritariamente por alumnos de Danchenko y por jóvenes reclutados en La Sociedad de Arte y Literatura; en total, no superaban los cuarenta miembros. Entre aquellos actores y actrices se encontraban, por ejemplo, Lilina (1866-1943), futura esposa de Stanislavsky, el joven Meyerhold (1874-1942), Olga Knipper (1868-1959), casada con Chéjov, y Vasilií Kachalov (1875-1948) considerado en Rusia como el más grande actor trágico de la época.

Las primeras representaciones del Teatro del Arte de Moscú mostraban un naturalismo teatral "verista". Para el montaje de Царь Фёдор Иоаннович ("El Zar Fedor", 1898) de Aleksey Konstantinovich Tolstoy (1817-1875), por ejemplo, se construyeron escenas y se elaboraron trajes arqueológicamente precisos. De ese naturalismo localista se pasó a lo que Stanislavsky llamó "naturalismo espiritual" y que la mayoría de sus estudiosos han definido como realismo psicológico, reflejado en los montajes de Чайка ("La gaviota", 1898), Дядя Ваня ("Tío Vania" 1899), Три сестры ("Las tres hermanas", 1901) y Вишнёвый сад ("El jardín de los cerezos", 1904), y cuya finalidad no era ofrecer una fotografía escénica, sino mostrar una realidad más íntima, es decir, poner en escena un teatro "de atmósfera" que tratara de comunicar al público el clima de la pieza y el estado de ánimo de sus personajes. En ese sentido, Stanislavsky y Dánchenko, estimulados por las orientaciones sobre interpretación y escenografía de Chéjov (1860-1904), lograron el reconocimiento y el aplauso del público. En una última fase, Stanislavsky se mostró claramente simbolista, como en el montaje del *L'oiseau bleu* ("El pájaro azul", 1908), de Maeterlinck, e incluso expresionista, como en la puesta en escena de Жизнь человека ("La vida del hombre", 1907), de Leonid Andreiev (1871-1919) (Braun, Edward, 1992, pp. 75-77; Macgowan y Melnitz, 2003, pp. 275-279; Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 11-12, 204, 211-212, 229-235).

Entre las aportaciones del "Teatro del Arte de Moscú" destaca la investigación de nuevas formas teatrales. Partiendo de los consejos de Chéjov se crearon pequeños estudios que venían a ser como laboratorios teatrales, dirigidos por miembros de la compañía como Danchenko y Sulerzhitzky, donde se investigaban nuevos campos de la escenografía, el vestuario y el movimiento de los actores. En general, los teatros-estudio no tuvieron mucho éxito, pero fruto de sus

investigaciones fue la colaboración con renombrados pintores y escenógrafos vanguardistas como Dobuzhinsky y Craig, así como los montajes de estilo simbólico e incluso expresionista, de obras de Ibsen, Leonidas Andreiev y Maeterlinck, buscando nuevos medios de expresión, bajo la influencia del trabajo realizado por Meyerhold en San Petersburgo entre 1906 y 1907. El estreno en 1912 de *Hamlet*, con la colaboración de Edward Gordon Craig, constituyó la culminación de esta etapa simbolista y casi expresionista que el propio Stanislavsky situó cronológicamente entre el año 1906 y la Revolución de Octubre de 1917.¹⁶⁷

Las experiencias de Stanislavsky se recogen en varios libros donde se muestran los principios de su "sistema". Entre ellos destacan los tres libros que llevan en español los títulos *El actor se prepara*, *Construyendo el personaje* y *Mi vida en el arte*, y que constituyen el más importante y sistemático estudio metodológico sobre actuación que jamás se haya puesto por escrito, de modo que actualmente siguen siendo la biblia de los formadores de actores en escuelas de arte dramático y conservatorios de medio mundo (Braun, Edward, 1992, p. 93; Oliva, César, 1990, p. 325; Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 369-378, 404-406).

5.5.2 La escenografía en el teatro de Stanislavsky.

La escenografía y el vestuario en el Teatro del Arte de Moscú evolucionaron en tres etapas distintas: una primera, que el propio Stanislavsky denominó "línea de precisión histórica", la segunda, marcada por el realismo psicológico o "naturalismo interior", y la tercera, que se podría llamar "línea del simbolismo y del impresionismo".

Stanislavsky contó para los decorados y el vestuario con el diseñador naturalista de gran talento Victor Simov (1858-1935), cuyo papel en la evolución del estilo del Teatro del Arte fue crucial. Desde 1898 a 1906, fue el responsable máximo de cada uno de los montajes de la compañía; en años posteriores continuó trabajando para Stanislavsky, pero ya en colaboración con otros figurinistas y escenógrafos, y así siguió hasta su muerte en 1935. En la puesta en escena de cada pieza colaboró con el director desde los primeros trabajos de mesa hasta el momento del estreno,

¹⁶⁷ Véanse los periodos cronológicos del Teatro del Arte de Moscú establecidos por el propio Stanislavsky en su obra *Mi vida en el arte* (Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 216).

contribuyendo a fomentar la concepción del decorado escénico como un lugar en el que se vive, siguiendo el ejemplo de los Meiningen, y utilizando en el escenario espacios diagonales y diferentes niveles, para lo que usaría rampas, escaleras, montículos, etc. Explicaba Stanislavsky que para preparar una distribución adecuada de los objetos y de los muebles en el escenario el director de escena necesitaba la ayuda del pintor, y se alegraba de haber contado con Simov, por ser un pintor que poseía un gran talento y abundantes conocimientos no sólo en el campo de la pintura, sino también en cuestiones teatrales ligadas con el papel del *régisseur* (director de escena). V. A. Simov se interesaba no sólo por los decorados, sino también por la pieza y por los problemas teatrales en general. Sabía sacrificarse, como pintor, con miras a la idea general de la puesta en escena (Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 198).

Los primeros proyectos escenográficos del teatro de Stanislavsky seguían la línea de la precisión histórica. Uno de los montajes más destacados de acuerdo con esta tendencia fue el estreno el 14 de octubre de 1898 de *El Zar Fedor*, para cuya puesta en escena Stanislavsky organizó previamente una expedición a varias ciudades del interior de Rusia, como Rostov y Nogorov, que tenían fama de conservar restos y monumentos antiguos de la época de los zares del siglo XVI. En el museo de Rostov sacaron croquis de las habitaciones del palacio y tomaron apuntes de muchos objetos del museo con fines netamente teatrales.

Durante el regreso, en barco y siguiendo la corriente del Volga, la expedición organizó un baile de máscaras, en el que los actores y algunos pasajeros se disfrazaron con los vestidos, telas y objetos de museo que habían previamente adquirido. Para Stanislavsky, en calidad de director, y para Simov en su condición de pintor, dicho baile de máscaras fue como pasar revista a los objetos que acaban de comprar: "ambos sometimos todo a una minuciosa inspección, anotando y tomando todo en consideración, calculando cómo era más prudente hacer uso de lo que habíamos coleccionado" (Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 202). Como puede desprenderse de esta cita, el trabajo desempeñado por Simov para este montaje de *El Zar Fedor* fue más una labor de recopilación que de creación. No obstante, como se indica más abajo, parece que hubo también algunos diseños de vestuario originales, inspirados en la época de los antiguos zares (Braun, Edward, 1992, pp. 77-78).

En la etapa del realismo psicológico, la estrecha colaboración de Simov con Stanislavsky y Danchenko dio como fruto una completa fusión de todos los recursos escénicos. Tanto el figurinista como el escenógrafo estaban lo suficientemente compenetrados con el mundo de Chéjov como para captar la atmósfera de una aristocracia decadente a través de una escenografía de interiores. Uno de los montajes escenográficos más significativos de esta etapa fue el de la pieza de Chéjov *Las tres hermanas*, estrenada el 31 de enero de 1901 en Moscú. En este caso, si bien la interpretación que había fijado Stanislavsky no se ajustaba a la dramaturgia de la obra de Chejov, la escenografía, diseñada por Simov en estrecha colaboración con el dramaturgo, estuvo más acorde con la estructura de la pieza teatral que las que se habían realizado en montajes anteriores, como, por ejemplo, *La gaviota* y *Tío Vania*.

El objetivo básico de la decoración era resaltar el ambiente provinciano en el que se sitúa el drama. Para los tres primeros actos, en vez de construir decorados parciales, Simov construyó una sección completa de la casa de Prozorov. En el acto I, la sala de estar se unía al pequeño comedor, hacia el fondo del escenario, por medio de un arco. Puertas de vidrio daban a una antesala de descanso con una escalera que descendía hacia las habitaciones de uno de los personajes, mientras que otra puerta se abría hacia una terraza. En el acto II, la terraza fue cerrada con postigos, se encendió una estufa en la antesala de descanso y toda la escena pareció achicarse, creándose un acogedor ambiente provinciano. La imagen culminante se produjo en el acto IV, con un decorado que pasaba por alto las instrucciones específicas de Chejov, pero que servía eficazmente para reproducir la desolación de las tres hermanas tras la partida de la guarnición. El lado izquierdo del escenario estaba ocupado por la mole de la casa, con una esquina situada frente a la calle, que corría a lo largo de la línea del decorado. Junto a ella había un poste de luz y una cerca de madera que rodeaba el jardín, donde caían las hojas amarillas de un abedul. En la escena final, las hermanas se agrupan junto al poste, tras la cerca del jardín, empequeñecidas y excluidas de la casa que alguna vez contuvo todas sus esperanzas (Braun, Edward, 1992, pp. 87-88; Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 247-249).¹⁶⁸

¹⁶⁸ Véanse las láminas 5-7 y 5-8 al final de este capítulo.

5.5.3 El vestuario en el teatro de Stanislavsky: *El Zar Fedor, La vida del hombre y El pájaro azul.*

De acuerdo con la visión teatral de Stanislavsky, el vestuario se convirtió en un recurso de gran valor en el Teatro del Arte de Moscú, pues ya no sólo formaría parte de un cuadro estéticamente homogéneo, como en los Meiningen, sino que además se convertiría en parte integrante del personaje. El actor, más que interpretar un papel, tenía realmente que vivirlo, y a ello le podía ayudar poderosamente la indumentaria. Por eso el actor tenía que llevarse a casa el traje y tenerlo allí varios días, antes de salir con él a escena; y durante ese tiempo lo llevaba puesto para sentir e intuir al personaje, llegando a pensar y a portarse como él. Un ejemplo de esta costumbre, adoptada incluso por los actores que hacían de comparsa, lo cuenta en sus memorias el propio Stanislavsky:

Desde que vi a Salvini [actor] no me abandonó la idea de personificar a Otelo (...) En uno de los restaurantes veraniegos de la ciudad de la luz descubrí un hermoso árabe vestido a la típica usanza oriental y trabé conocimiento con él (...) Al enterarse de que me interesaba por su indumentaria, el árabe se quitó la prenda exterior, con el fin de que pudiera copiar el molde de la misma. Pude apropiarme de algunas de sus poses típicas (...) y al regresar a la habitación del hotel donde me hospedaba me pasé hasta la medianoche frente al espejo, poniéndome toda clase de sábanas y toallas. Buscaba plasmar un buen moro con rápidos movimientos de cabeza, con gesto y ademanes de brazos y piernas (...) Después de ese encuentro, la imagen de Otelo comenzó a dividirse en mi imaginación entre Salvini y el hermoso árabe que acababa de conocer en París (Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 168-169).

En esta cita se pone de manifiesto la inquietud de Stanislavsky por interiorizar el personaje que deseaba representar, no sólo observando y recordando la genial interpretación que de Otelo había hecho Salvini, sino también tratando de imitar y acoger como propios los ademanes típicos de los árabes cuando van vestidos con su atuendo tradicional. Ahora bien, aunque Stanislavsky se procurase el traje

más adecuado para su personaje, como tradicionalmente hacían los actores en siglos anteriores, la elección de la vestimenta se coordinaba ahora con el trabajo del director, del escenógrafo y otros profesionales responsables de la puesta en escena (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 116; Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2001, vol. III, pp. 953-954; Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 167-169).

5.5.3.1 La línea de precisión histórica en el vestuario del *Zar Fedor* y la etapa del Realismo psicológico.

Como ya habían hecho en Inglaterra Mme. Vestris y Planché, y en Alemania los Meininger, en el Teatro del Arte de Moscú y previo a la realización de los diseños de vestuario, se estudiaba minuciosamente la moda de la época en la que se desarrollaba la obra representada, así como la caracterización y los rasgos del personaje. En esta etapa de precisión histórica, Simov consiguió que el vestuario llegara a ser un complemento perfecto de la escenografía, logrando una gran armonía de conjunto.

Ejemplo excepcional de precisión histórica en cuanto a vestuario se refiere fue la puesta en escena de la pieza ya mencionada *El Zar Fedor*. El montaje, que estuvo a la altura de los propios Meininger, necesitó meses de estudio e investigación; se consultaron libros y documentos y se buscaron bordados, peinados y sombreros de época, todo ello para dotar a la representación de autenticidad. En *El Zar Fedor*, Stanislavsky, con la colaboración de Danchenko y Simov, plasmó en escena el espíritu de la vieja Rusia, sin caer en el frío realismo de Antoine. Stanislavsky no creía esencial emplear de modo sistemático elementos auténticos en escena, pues el color envejecido de trajes y bordados antiguos se podía conseguir de manera artificial. Los artesanos de la compañía, por ejemplo, aprendieron a imitar el oro y las piedras preciosas utilizando simples botones y piedras sin valor, y los finos bordados, las perlas y madreperlas con lacré e hilo:

(...) resulta que en el escenario no todo es oro lo que reluce, pero tampoco parece serlo cuando el brillo se destaca mucho. Aprendimos a adaptarnos a las condiciones escénicas y a hacer pasar por oro, por piedras preciosas y otras riquezas, a (sic) simples botones, conchas de

molusco pulidas y preparadas de manera especial (Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 203).

En esta primera etapa de búsqueda casi arqueológica, Simov contó con la colaboración de Stanislavsky y de otros miembros de la compañía. Basándose en una sólida cultura, una gran meticulosidad y un excelente buen gusto, Simov supo concretar aquel realismo requerido por el director, investigando la época y los lugares que tenía que reconstruir. Para *El Zar Fedor* algunos miembros de la compañía visitaron Rostov y otras ciudades buscando telas, ropajes y calzado de la época de los antiguos zares:

Nos abocamos al estudio de la ropa de la época del Zar Fedor (...) Yo [Stanislavsky] en compañía del pintor Simov y el ayudante de régisseur Sánin, de mi esposa, que me ayudaba en todo lo concerniente a los trajes, de la costurera teatral y de algunos artistas que estaban libres fuimos en busca de material (...) deteniéndonos en las ciudades grandes para aprovisionarnos de telas tártaras orientales, albornoces y del calzado correspondiente (...) combinábamos los géneros [de las telas], los colores, buscando manchas de color que avivaran los tejidos más apagados y los trajes menos vistosos. Tratamos, si no de copiarlos, por lo menos de captar las tonalidades de los bordados aislados de los kózyres (los amplios cuellos de los ropajes que llevaban los boyardos) (...) Queríamos salir de una vez del "grosero" dorado teatral y del barato lujo escénico (...) y hallar unos adornos sencillos, pero ricos a la vez, que llevaran en sí el hálito de la antigüedad (Stanislavsky, Konstantín, 1981, pp. 199-202).

Tras la lectura de estas líneas se puede apreciar la intensa labor de equipo que realizaba la compañía, no sólo en la búsqueda de material para los trajes, sino también en lo concerniente a los adornos que complementaban el atuendo que caracterizaba a los personajes. También se preocuparon en la compañía por el color, tiñendo algunos trajes para avivar los colores y tonalidades de las telas.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Véase la lámina 5-9 al final de este capítulo.

En la etapa del Realismo psicológico, correspondiente a los montajes de las obras de Chejov, no se elaboraron grandes proyectos de vestuario, pues se realizó un trabajo de recopilación, más que de creación, ya que la mayoría de estos dramas se situaban en la época contemporánea y, además, la figuración era prácticamente nula en dichas piezas. Toda la puesta en escena se centraba en resaltar los conflictos interiores de los personajes y también en la creación de decorados que reflejaran la atmósfera propia de las piezas de Chéjov. Es cierto que en estas representaciones los trajes complementaban el proyecto escenográfico y resaltaban la caracterización individual del personaje, pero estos objetivos se conseguían mediante vestidos ya confeccionados, siguiendo la moda de la época, o bien, mediante arreglos de sastrería realizados en el taller de costura de la propia compañía.¹⁷⁰

5.5.4 El principio del terciopelo negro en *La vida del hombre* y en *El pájaro azul*.

Por la época en que comenzaron a conocerse en Rusia los nombres de Appia y Craig, y las experiencias simbolistas, Stanislavsky, observando todas esas innovaciones teatrales, dio un giro con respecto a la escenografía y vestuario de sus proyectos, alejándose progresivamente del realismo puntilloso de sus primeros montajes. Sus nuevos trabajos no se limitarán a reproducir una cierta ambientación escénica, sino que expresarán también estados de ánimo, de fantasía y de ensueño.

En 1907, para *La vida del hombre*, de Leonid Andreiev, un drama simbólico con una trama compleja e interesante, utilizó por primera vez en la puesta en escena lo que Stanislavsky denominó "el principio del terciopelo negro". Este recurso servía, en primer lugar, para ocultar el fondo del escenario y crear en la boca del mismo un plano negro y uniforme, y, en segundo lugar, para hacer desaparecer figuras y personajes.

(...) en verdad el descubrimiento [del principio del terciopelo negro] parecía nuevo sólo porque era muy viejo y olvidado por todos. Que lo negro desaparece (sic) sobre un fondo negro, no constituía ninguna novedad, era el trillado principio de la cámara oscura. No existía "panóptico" en el que, a la vista del público, no desapareciera y apareciera repentinamente una persona, un objeto, o un mueble.

¹⁷⁰ Véase la lámina 5-10, correspondiente al vestuario de *La gaviota*, al final de este capítulo.

¿Cómo era posible que un principio práctico tan interesante no hubiera sido utilizado en el escenario? (Stanislavsky, Konstantin, 1981, p. 333).

De acuerdo con este principio, Stanislavsky quiso que Vladimir Eugenevitch Egorov (1878-1960), pintor abierto a todas las nuevas experiencias occidentales, ideara para *La vida del hombre* unos trajes negros sobre el fondo escénico de terciopelo negro, produciéndose el efecto de transformar a los actores en figuras de contornos imprecisos, como si carecieran de cuerpo. El mobiliario se dibujaba con cuerdas blancas y de la misma manera las ventanas y las puertas. Sobre este fondo negro, el personaje que Andreiev describía como "alguien vestido de gris" parecía aún más fantasmal, unas veces visible y otras invisible, según se situara con respecto a la luz. Por el contrario, las tres señoras, "las tres gordas", según las llamaba Andreiev, iban vestidas de amarillo, un amarillo que se acentuaba debido a los cuerpos gordos y deformes de dichos personajes.

En el segundo acto, el de la juventud, las líneas blancas se veían cambiadas por las de tono rosa; mientras que, en la escena del baile del tercer acto, que tenía que sugerir y plasmar la riqueza, las líneas eran doradas. En este ambiente de baile de salón Egorov transformó a los componentes de la orquesta en instrumentos musicales; se veía una orquesta espectral, con un director fantasmal, una música tristonada y unos bailes carentes de vida. La lúgubre riqueza, expresada en colores negros y dorados, las telas con manchas chillonas en los vestidos femeninos, los negros y sombríos fracs de los hombres, las caras torpes, apagadas e inmóviles, sin expresión, completaban "el clima" de este cuadro escénico. En la escena final todo desaparecía, incluso los fantasmas, pero en medio de esta oscuridad sin fondo aparecía nuevamente la figura de "alguien vestido de gris" para pronunciar con voz incisiva la condena de toda la humanidad.¹⁷¹

Según Stanislavsky, todos los efectos exteriores se consiguieron mediante el terciopelo negro, que desempeñó un papel prioritario y que fue en parte responsable del éxito del espectáculo. La puesta en escena, con las innovaciones introducidas, tanto en escenografía y vestuario como en el propio texto, se convirtió claramente en

¹⁷¹ Véase la lámina 5-11 al final de este capítulo.

un antecedente del teatro expresionista (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 116-117; Stanislavsky, Konstantin, 1981, pp. 337-338).

Después del éxito de *La vida del hombre*, Stanislavsky encargó a Egorov el diseño de vestuario para *L'oiseau bleu* ("El pájaro azul"), de Maeterlinck, obra estrenada en 1908 en Moscú y representada, con gran éxito, en los principales teatros europeos. Egorov recreó con verdadero lirismo la puesta en escena de esta obra, estilizando al máximo el decorado, eliminando los detalles superfluos y recurriendo a elementos simbólicos y al juego de luces para dar a las escenas de esta comedia una atmósfera irreal.¹⁷² Se contó con la colaboración de Eugene Vajtangov (1883-1922), y el montaje se realizó minuciosamente, lográndose un gran efecto de armonía y de diseño de conjunto. El primer cuadro mostraba imágenes irreales, como surgidas de los más dulces sueños, resaltando la cortina de muselina que tamizaba los colores del telón de fondo. Rouché cita las impresiones de un eminente crítico que describe el comienzo de la representación al levantarse el telón:

Une chambre modeste chez des paysans bleges, où deux enfants son couchés et dorment. Des visions étincelantes leur apparaissant de l'autre côté de la route, devant la maison, éclairent tout à coup la pièce. Le plafond, les murs, les meubles, les objets disparaissent en un clin d'oeil, et des milliers de lueurs produisent un effet fantastique. Les décors sont à jour et percés d'une quantité innombrable d'ouvertures d'où jaillit en masse la lumière. Ce débordement de lumière se déverse en tourbillons et crée une impression de lanterne magique. (Rouché, Jacques, 1910, p. 47)¹⁷³

En el siguiente acto el estallido luminoso de los decorados y el vestuario va desapareciendo, para dar paso a un bosque cubierto de niebla y, en palabras de Rouché, envuelto en el manto de terciopelo de las tinieblas.

¹⁷² Véase la lámina 5-12 correspondiente a un decorado del *Pájaro azul*, al final de este capítulo.

¹⁷³ Una modesta habitación de la casa de los campesinos belgas, donde dos niños acostados duermen. Visiones resplandecientes apareciendo al otro lado de la carretera, delante de la casa, alumbran de golpe la habitación. El techo, las paredes, los muebles, los objetos desaparecen en un abrir y cerrar de ojos, y millares de luces producen un efecto fantástico. Los decorados son de día y están perforados por una cantidad innumerable de aberturas, por donde brota en masa la luz. Este desbordamiento de luz se desvía en remolinos y crea una impresión de linterna mágica (traducción propia).

Tal ambientación de fantasía y ensueño se acentuaba con la exhibición de un vestuario de gran variedad cromática, caracterizada por una serie de matices inusuales, que desvelaba una imaginación prodigiosa: eran trajes destinados a personajes de cuento, tales como animales parlantes y elementos de la naturaleza humanizados. El personaje del Agua, por ejemplo, estaba ataviado con una túnica azul y ligeras cintas transparentes que se agitaban con los movimientos de la persona que lo encarnaba; el Fuego, con un amplio vestido fluctuante de velos rojos, se confundía con los decorados de tonos rojizos y negros. En contraste, los personajes de animales, como el Perro y el Gato, iban vestidos a la moda del siglo XVIII, y sobre esos vestidos no desentonaban los rostros maquillados, a modo de auténticas máscaras felinas (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 117; Moussinac, Léon, 1922, pp. 47-48; Rouché, Jacques, 1910, pp. 47-48). Así, por ejemplo, el Gato vestía traje negro muy estilizado, cuello blanco de monja, guantes blancos y zapatillas terminadas en punta; el rostro maquillado para parecer la cara de un auténtico gato: largos bigotes, ojos pintados y cabellera blanca con dos montículos de mechones de pelo a modo de orejas. El Perro, con vestimenta aún más acorde con la moda del siglo XVIII: pantalones ceñidos hasta la rodilla, casaca abierta y abotonada, con remates de encaje en las mangas, medias tupidas, calzado plano, y el rostro maquillado parcialmente de negro, con los cabellos oscuros a modo de media melena.¹⁷⁴

Después de la Revolución Rusa de 1917, las continuas críticas recibidas por el excesivo realismo de las representaciones en las obras de Chejov impulsaron a Stanislavsky a seguir con las innovaciones llevadas a cabo en *La vida del hombre* y *El pájaro azul*. Para los nuevos montajes contó con la colaboración del escenógrafo Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky (1875-1957), que había diseñado los decorados y el vestuario de *Месяц в деревне* ("Un mes en el campo"), de Turguenev, representada en 1909.

Para la obra *Cain* de Byron (1788-1824), estrenada en 1920, bajo la dirección de Stanislavsky, Dobuzhinsky, por falta de recursos económicos, realizó unos sencillos decorados: un simple fondo pintado que representaba el interior de una catedral, ante el cual todos los actores vestían de terciopelo negro. Para esta puesta

¹⁷⁴ Véanse las láminas 5-13, 5-14 y 5-15, correspondientes a los trajes de los personajes Agua, Perro y Gato, al final de este capítulo.

en escena se recurrió sobre todo a la agrupación plástica, a poses expresivas y a la mímica de los actores. En la escena del infierno, los Grandes Seres que habían vivido en mundos anteriores eran personificados por enormes estatuas ubicadas en diversos planos del escenario, sobre el fondo de terciopelo negro. La confección de estas estatuas era muy sencilla:

(...) enormes cabezotas, seguidas de hombros y brazos, (...) fueron puestas sobre grandes estacas y cubiertas de capas hechas de simple lienzo amarillo (...) La tela en cuestión bajaba de los hombros de las colosales figuras, formando hermosos pliegues, a lo largo de su caída en el suelo. Cuando las figuras colocadas sobre el fondo de terciopelo negro eran iluminadas por la luz que caía sobre ellas, parecían transparentes, dando la impresión de algo terrorífico (Stanislavsky, Konstantín, 1981, pp. 398-399).

Además de esas estatuas, aparecían también en el montaje figurantes vestidos de negro que llevaban cajas vacías iluminadas débilmente por dentro y que desaparecían sobre el fondo de terciopelo negro.

Según Stanislavsky, debido a las improvisaciones y a la falta de material (faltó terciopelo negro para la escena del infierno, y se tuvo que sustituir por lienzos que no lograban los mismos efectos), el espectáculo no obtuvo el éxito deseado, pero, para él, este montaje fue muy útil, pues la introducción de las esculturas le llevó a considerar la importancia de moverse bien y rítmicamente en el escenario y a valorar la ayuda que los objetos y relieves situados en el espacio escénico prestan al actor.

Debió resultar particularmente interesante en aquella ocasión la fusión de las esculturas, como elemento escenográfico, con el vestuario y los efectos de luz, pues, gracias a la vestimenta, las fantasmales esculturas parecían figuras humanas. Además, el empleo de la "cámara negra" como recurso escénico contribuiría sin duda a crear la atmósfera de terror irreal que refleja toda la obra.

5.6 Conclusiones del capítulo 5.

La indumentaria y la escenografía simbolistas, a diferencia de las utilizadas por el Naturalismo, ya no se centrarán en la ambientación localista y real, sino en reflejar estados de ánimo y de ensueño. El vestuario, aunque ya no será minuciosamente reconstruido partiendo de modelos históricos reales, servirá para completar la escenografía y lograr una única visión de conjunto, utilizando, además, una figuración mínima. El vestuario pretende ahora realzar la belleza más que la fealdad, la riqueza antes que la pobreza, y la fantasía en detrimento de la realidad.

En una primera etapa, el *Théâtre de L'Art* no recurrirá a los pintores simbolistas, aunque posteriormente esos artistas trabajarán como escenógrafos y figurinistas para el *Théâtre de L'Oeuvre* y para el *Théâtre des Arts*. La precariedad de las principales compañías en esta primera etapa obligará a los actores a improvisar, transformando sobre la marcha algunos detalles de un mismo traje. La luz contribuirá a establecer un puente entre la escenografía y el vestuario, en un intento de conseguir matices diversos de colores y de sombras; servirá, además, (como en el Naturalismo) para hacer que destaquen determinados personajes o cualquier detalle de la ambientación escénica.

La confección de la vestimenta en tonalidades apagadas (grisáceas, ocre o azuladas) servirá para, de un lado, contrastar con el color negro de determinados trajes o máscaras y de otro, intensificar el ambiente de melancolía y de ensueño, típico de los montajes simbolistas. Además, con los tonos de color apagados se podía conseguir una mayor variedad de efectos de luz que con los colores primarios (rojo, verde y azul).

Con el *Théâtre des Arts*, fundado por Rouché, el simbolismo se fusiona con las tendencias más modernas y vanguardistas, llegando ahora a adquirir mayor protagonismo los pintores, con lo que va a primar el color. A partir del manifiesto de Rouché la indumentaria, en relación a la escenografía, estará subordinada a la idea general de conjunto, que viene proyectada por el director de escena. Estos postulados se llevarán a la práctica en el *Théâtre des Arts* consiguiendo que el proyecto de vestuario y, sobre todo, su relación con la puesta en escena, quede prácticamente consolidado ya en los albores del siglo XX.

Respecto al Teatro del Arte de Moscú, en una primera etapa, Stanislavsky siguió la línea de precisión histórica marcada por los Meiningen, pero, salvo en *El Zar Fedor*, las otras piezas representadas de acuerdo con esta tendencia no lograron superar los montajes del duque de Saxe-Meiningen, pues Stanislavsky se centró sobre todo en la interpretación del actor, más que en la plasticidad que pudiera aportar a las escenas el trabajo con el grupo de figurantes. En esta etapa debe valorarse el intenso trabajo de búsqueda, recopilación y arreglo de vestuario, realizado en equipo, además del lujo en algunos trajes y adornos que se conseguirá por medio de sencillos materiales, pintados y transformados para tal fin.

El vestuario resultó un recurso de gran ayuda para el trabajo del actor, especialmente en aquellos ropajes que exigen unos ademanes específicos por parte de quienes los llevan puesto (por ejemplo, un árabe vestido con turbante y chilaba no se moverá de la misma forma que otro árabe vestido con traje occidental). En este sentido, el hallazgo del terciopelo negro abrió un sinfín de posibilidades para transformar visualmente, no sólo las figuras y objetos, sino también los colores y las vestimentas. El terciopelo negro será solamente un primer esbozo de lo que con el paso del tiempo pasaría a denominarse "cámara negra", pues por aquella época el juego de luces era todavía muy limitado en la escena, y a duras penas se podía lograr una fusión plena de la escenografía, el vestuario y la luminotecnia.

La coordinación entre el director de escena (Stanislavsky) y los escenógrafos y figurinistas (Egorov y Simov) aportó una mayor armonía a la puesta en escena. No todo fue realismo psicológico en Stanislavsky, pues su espíritu abierto hacia nuevas técnicas y tendencias se manifestó sobre todo en los montajes de obras como *La vida del hombre*, *El pájaro azul* o *Cain*.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 5



Lámina 5-1. *Teatro de la Puerta de San Martín. La taberna, 2º cuadro: el lavadero* (1900). Fotografía de Boyer (18.-19.). París, Bibliothèque-musée de l'Opéra - Magasin de la Réserve ESTAMPES SCENES Assommoir.



Lámina 5-2. *Los Meininger, Marco Antonio ante el cadáver de César* (1874) Grabado de J. Kleinmichel según un dibujo del duque George II de Saxe-Meiningen (1879). Washington, DC, Folger Shakespeare Library Digital Image Collection: ART File S528j1 no.39 (size M).



Lámina 5-3. *Julio César: puesta en escena de Antoine en el Odéon*, (1906). Le Théâtre, 1907 [coll. J.-M. Leveratto]. Goetschel, Pascale, 2008, p. 43.



Décor pour Le Carnaval des Enfants.

MAXIME DETHOMAS.

Lámina 5-4. Maxime Dethomas: decorado para *Le Carnaval des enfants* (1910). Moussinac, Léon, 1922, pp. 16-17.



L'interprétation fut excellente, les chœurs du début bien réglés. A citer surtout M. Maurice Lamy, incomparablement comique en M. Poiret; Mlle Lucy Fontaine, remarquable dans le rôle de la veuve pauvre et joliment timide.

Notre collaborateur Hinaud avait fait une maquette originale représentant un coin du marché des Innocents et ses costumes s'élevaient parfaitement aux décors en un ensemble harmonieux et personnel.

Le spectacle avait commencé par une reprise de *Pyramos*, opéra-ballet de Rambeau.

Si les exclames et la couleur de cette maquette furent appréciés justement, si la partie vocale fut interprétée avec style par Mlle Manuelle Devéria et Segues, et M. Loozand, il ne faut pas attacher à sa discrétion plus d'importance qu'il en méritait. L'oubli de la scène ou l'insouciance des répétitions sont sans doute cause qu'à ce premier spectacle le ballet ne nous a pas paru exécuté avec rigueur. La moindre inexactitude prend de l'importance dans les danses classiques sur la partition d'un tel maître, pas à pas et note par note. Mais, sans doute les quelques

M. TOUVEY PIRETTE
(1000 1000)

Mlle SARAHY DREY (Comédienne)
Mlle DUBOIS (17/18 ans)

M. GEORGES FLEURY
(1000 1000)

Mlle ANNE THOMAS
(11/12 ans)

Photo. B&N

L'ARAGNÉE. GUTTE SUR SA TOILE LES INSECTES QUI FOLATRENT

Lámina 5-5. Maxime Dethomas: decorado y vestuario para el ballet *Le Festin de l'araignée* (1913). *Comoedia illustrée*, 20 de abril de 1913.



Lámina 5-6. René Piot: *figurines para La tristeza en el palacio de Han* (1912).
Moussinac, Léon, 1922, pp. 34-35.



Lámina 5-7. Decorado diseñado por Simov para el acto II de *Las tres hermanas* de Chejov (1901), *Théâtre Artistique*, Moscú,. Bablet, Denis, 1989, ilustración nº 42.



Lámina 5-8. Diseño de Simov para el acto IV de *Las tres hermanas* (1901) de Chejov. Bablet, Denis, 1989, ilustración nº 43.



Lámina 5-9. Decorado y vestuario de Víctor Simov para el *Zar Fedor* (1898). Théâtre Artistique, Moscú. Reproducción localizada en Bablet, Denis, 1989, ilustración nº 38.



Lámina 5-10. *La Gaviota* (1898) de Chejov. Meyerhold, Vsevolod, 1998, p. 50.



Lámina 5-11. Vestuario de Vladimir Egorov para la escena del baile en *La vida del hombre* (1907). Moscú, Museo Bacrusin.

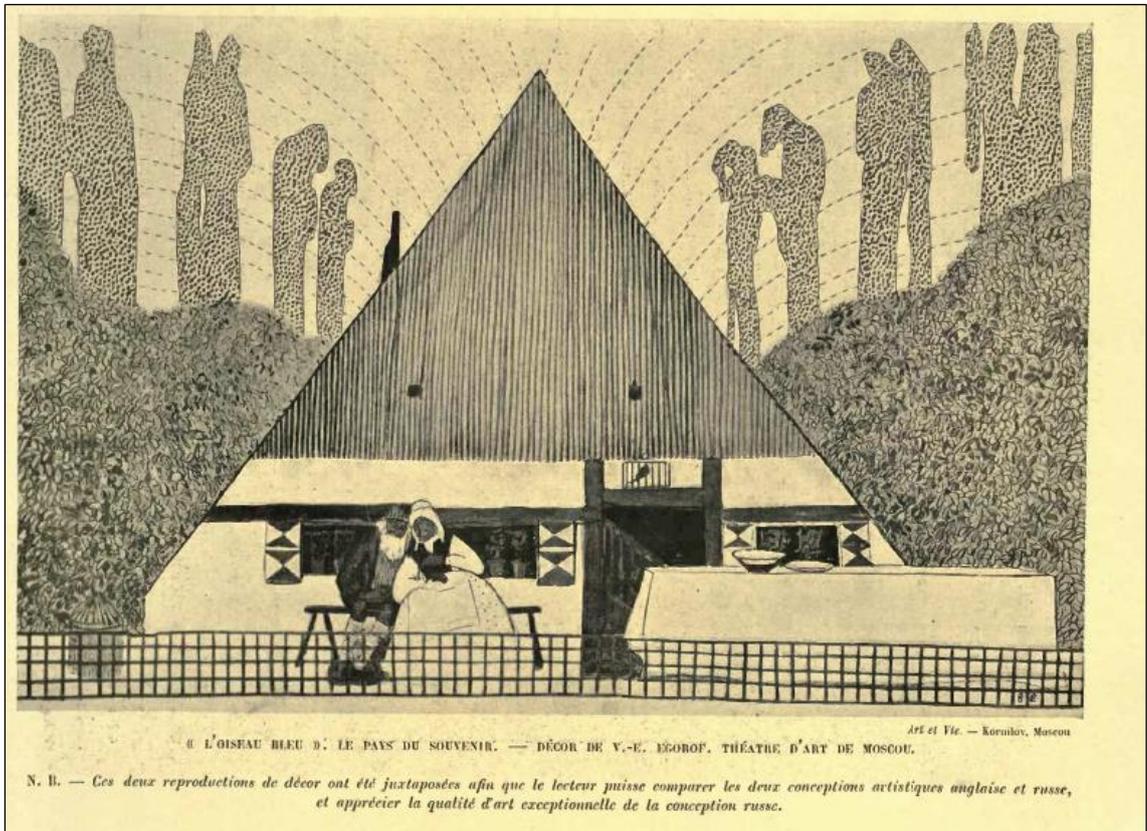


Lámina 5-12. Decorado de Egorov para *El pájaro azul* (1908). Reproducción localizada en Rouché, Jacques, 1910, p. 35.



Lámina 5-13. Vestuario de Egorov para el personaje de El Agua en *El pájaro azul* (1908). Reproducción localizada en Rouché, Jacques, 1910, p. 32.



Lámina 5-14. Vestuario de Egorov para el personaje de El Gato en *El pájaro azul* (1908). Reproducción localizada en Rouché, Jacques, 1910, p. 40.



Lámina 5-15. Vestuario de Egorov para el personaje de El Perro en *El pájaro azul* (1908). Reproducción localizada en Rouché, Jacques, 1910, p. 42.

6. EL VESTUARIO EN LOS BALLETS COREOGRÁFICOS DE ITALIA Y RUSIA Y EN LA OPERETA INGLESA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

6.1 Los ballets coreográficos en la Scala.

En la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX el ballet que se representaba en Italia se caracterizó por su espectacularidad. Eran montajes particularmente llamativos y coloristas, que en un principio se denominaron ballets coreográficos, y que más tarde se transformarían en los famosos vodeviles.¹⁷⁵ Los primeros experimentos en la dirección de un ballet con un único hilo conductor se habían iniciado con Noverre y fueron luego seguidos por coreógrafos románticos como Filippo Taglioni, Jean Coralli y Jules Perrot (1810-1892). Los argumentos, que en la primera mitad del siglo XIX se habían apoyado en temas históricos y orientales, pasaron a inspirarse años después en nuevas corrientes estéticas como el Naturalismo, o en nuevas tendencias filosóficas como el Positivismo, así como en los descubrimientos científicos y técnicos, que serían los que condicionarían de forma sustancial el ballet coreográfico.

Un ejemplo de las nuevas coreografías lo constituye el ballet *Excelsior*, cuyo estreno en 1881 en la Scala de Milán obtuvo un gran éxito, reiterado posteriormente en otros países europeos. El coreógrafo Luigi Manzotti (1841-1905) y el músico Romualdo Marenco (1841-1907) aprovecharon el camino abierto por Luigi Danesi (1832-1908) con su ballet *Il Telegrafo elettrico* ("El telégrafo eléctrico", 1873) para realizar el montaje de su innovador espectáculo. En la escena aparecían más de quinientos artistas moviéndose al ritmo de la música de Marenco, en actitudes de glorificar a un tiempo el invento del telégrafo, la apertura del Canal de Suez, y otras conquistas recientes del ser humano. Ya no se trataba de un simple ballet, sino de una revista coreográfica con un nuevo estilo.¹⁷⁶ En el escenario aparecían barcos de vapor, trenes y globos aerostáticos, es decir, inventos que daban cuenta del progreso industrial, y que además podían

¹⁷⁵ Comedia aligerada con canciones y bailes de carácter marcadamente frívolo y alegre, y de asunto amoroso, muy popular en Francia durante los siglos XVIII y XIX, cultivada por autores como Labiche y Scribe (Gómez García, Manuel, 1997, p. 881).

¹⁷⁶ Espectáculo teatral de carácter frívolo en el que se alternan números dialogados y musicales. Procede del *vaudeville* francés.

simbolizar el triunfo de la Luz sobre el Oscurantismo a lo largo de la historia. En la escena final un numeroso grupo de bailarinas, portando banderas de diferentes países, venían a representar la fraternidad entre los pueblos. La repercusión de este ballet fuera de Italia fue tal que se construyó en París un teatro especialmente para su puesta en escena¹⁷⁷ y en época reciente todavía se ha seguido representando, como lo demuestra la reconstrucción libre que hizo Ugo Dell'Ara (1921-) en Florencia en 1967, coreografía que pasó al repertorio de la Scala. Más recientemente, en enero de 2002, el ballet de la Scala de Milán, siguiendo los cánones originales, volvió a representar *Excelsior* en la Ópera de París, cosechando un gran éxito, en opinión del crítico Roger Salas (1950-), según se desprende del artículo publicado en *El País* el 11 de enero de 2002, en el que se alaba la espectacularidad del montaje:

Excelsior es una fiesta plástica que fue calificada en su tiempo, 1883, por la prensa francesa como "ballet científico humanitario" (...). *Excelsior* tiene que ser visto como una pieza de anticuario que se restaura con sus colores fuertes y sus dorados originales. Escenas como el descubrimiento de la pila voltaica, el excavado del túnel transalpino o la apertura del canal de Suez son deliciosos cuadros que divierten al son de una música sin demasiada enjundia, pero con la suficiente pompa y circunstancia como para acompañar tal despliegue escénico (Salas, Roger, *El País*, 11 de enero de 2002).

El figurinista Alfredo Edel (1856-1912) aplicó de forma sistemática su estilo historicista para lograr un vestuario muy llamativo. En una misma escena se alternaban, e incluso se mezclaban, bailarinas ataviadas con el clásico tutú acortado por encima de la rodilla, con otras que llevaban trajes históricos, o incluso de tipo costumbrista, inspirados algunos de ellos en vestimentas folklóricas de diversos países. Así, por ejemplo, en una de las escenas aparecía un corro de figurantes sentados y ataviados con la clásica chilaba árabe con el fez cubriéndoles la cabeza. En otras escenas figuraban bailarines con lujosas casacas militares o con trajes de marinero. Como contraste, aparecían también personajes alegóricos como la Luz, que interpretaba una bailarina que se cubría con un ligero vestido blanco, hasta media pierna, o el Oscurantismo, representado por un bailarín ataviado con mallas y medias negras. También fue muy

¹⁷⁷ Se trataba del *Éden Théâtre*, inaugurado el 7 de junio de 1883, y ubicado en la *rue Boudreau*, muy cerca del *Palais Garnier*.

celebrado el cuadro o la escena de la electricidad, donde aparecían numerosas coristas y bailarinas, vestidas con trajes blancos ceñidos a la cintura y con grandes “pamelas” blancas adornadas con velos de tul.¹⁷⁸

Alfredo Edel diseñó también el vestuario para otros ballets coreográficos, con música de Marengo y coreografía de Manzotti, que se estrenaron en las últimas décadas del siglo XIX; entre ellos habría que destacar el ballet *Pietro Micca* ("Pedro Micca", 1875), estrenado en la Scala de Milán, *Sieba o La spada di Wotan* ("Sieba o la espada de Wotan", 1877), ballet de gusto romántico, inspirado en evocaciones históricas, o *Ballo Amor* ("El baile del Amor", 1886), ballet estrenado en la Scala, y que reflejaba la apoteosis del amor sobre la tierra, empezando por el origen del hombre y finalizando con las grandes conquistas científicas de la civilización.

Las escenas de *Ballo Amor* mostraban interminables desfiles de gladiadores y cortejos de legionarios romanos escoltando al César, por lo que se necesitó un gran número de comparsas vestidas con trajes pseudo-clásicos. Edel diseñó para este ballet tres mil bocetos, entre los que destacan los figurines de niñas egipcias con cintura de avispa, los de los caballeros de Lombardía, los trajes de Julio César y de Federico Barbarroja, y también las vestimentas para los personajes del Amor y de la Ciencia, interpretados por chicas jóvenes. En este espectáculo había ya una idea de conjunto expresada en la espectacularidad del ballet, que exigía una gran coordinación de todos los elementos que intervenían en su puesta en escena. Para dar una idea de la espectacularidad de este ballet, baste decir que tomaron parte en su representación más de seiscientos ejecutantes, entre bailarines y comparsas, necesitándose más de doscientos operarios entre tramoyistas y técnicos.

En 1887, Alfredo Edel diseñó el vestuario para el ballet *Otello* (estrenado en la Scala en 1887), con música de Verdi. Edel fue expresamente a Venecia para recoger documentación y estudiar la moda de la época en la que transcurre la acción. Una labor de investigación sobre el vestuario, parecida a la realizada con la indumentaria de *Otello*, fue practicada por Edel a lo largo de toda su carrera, llegando a ser reconocido como uno de los mejores figurinistas de trajes históricos, que sabía dibujar con gran destreza; incluso la *Comédie Française* recurriría a él en varias ocasiones para montajes de los clásicos franceses. Edel aplicó también su visión del diseño de vestuario histórico

¹⁷⁸ Véase la lámina 6-1 al final de este capítulo.

a algunas óperas como *Simon Boccanegra* (1897, en la Scala) de Verdi, o *La Bohème* (1897, en la Scala) de Puccini (Angiolillo, Marialuisa, 1989, 109-110; Pasi, Mario, 1981, 137-140; Reyna, Ferdinando 1981, 122-124).

Otro figurinista que investigó, en la segunda mitad del siglo XIX, en la reconstrucción histórica de vestuario, fue Adolf Hoenstein (1854-1928). Nacido en Rusia, se afincó en Milán, donde trabajó para la Scala. Destacan sus diseños para *Tosca*, de Puccini, o *Iris*, de Macagni (1863-1945), representadas ambas en 1899, en la Scala, y los bocetos para el vestuario de la ópera *Falstaff* (1893, en la Scala), de Verdi. Los trajes de esta última ópera fueron elaborados con sobriedad y sin hacer concesiones al gusto de la época, tratando sobre todo de retratar el carácter individual de los personajes. Por la calidad de su diseño, siguen siendo utilizados en la actualidad.¹⁷⁹

6.2 El vestuario en la ópera lírica y en la opereta inglesa.

El motivo de elegir la opereta inglesa, en lugar de otras operetas concebidas y estrenadas en Francia o en Austria, obedece a que el vestuario utilizado en Inglaterra fue particularmente rico e innovador, pues fue realizado por un plantel de figurinistas profesionales que, en coordinación con directores de escena, libretistas, músicos y bailarines, elaboraron una serie de grandes producciones de notable originalidad y armonía, que ejercerían una poderosa influencia sobre montajes posteriores de operetas.¹⁸⁰

El figurinista William Charles John Pitcher (1858-1925), conocido como Charles Wilhelm, está todavía considerado como uno de los escenógrafos y figurinistas más prolíficos de su tiempo; llegó a ser tan famoso en Inglaterra como lo fuera Edel en Italia. Wilhelm trabajó en más de doscientas producciones, incluyendo géneros tan diversos como la pantomima, la comedia musical, el ballet, la opereta o la comedia de Shakespeare. Su reconocido "estilo floral" dejó además huella en los ballets de Katty Lanner (1829-1908) y Adeline Genée (1889-1967) y, por supuesto, en las operetas de Gilbert (1836-1911) y Sullivan (1842-1900), que abarrotaron los teatros "Empire" y "Savoy" de Londres a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XIX. Durante veinte años Wilhelm fue el director artístico del teatro "Empire", preocupándose por coordinar

¹⁷⁹ Véase la lámina 6-2 al final de este capítulo.

¹⁸⁰ Para mayor información sobre la opereta véase "La opereta como género" en Montaner, Isabel, 1991 Vol. II, 208-239.

interpretación, libreto, música, diseño de vestuario y decorados, hasta conseguir una puesta en escena armónica y coherente.

En su faceta de figurinista, diseñó vestuario con gran meticulosidad, utilizando los mejores materiales, logrando atuendos de gran calidez y fantasía, con un perfecto acabado. Aunque sus figurines, al estar pintados en acuarela, pudieran parecer a algunas personas ligeros, llamativos e incluso superficiales, resultaban muy prácticos, ya que ofrecían una guía sobre los tejidos a utilizar y el aspecto que debía ofrecer cada atuendo en cada personaje concreto.

En cuanto al color, Wilhelm tenía un sentido muy desarrollado de la proyección plástica y visual de sus trajes en escena. En una primera fase, elegía el color principal, y luego iba seleccionando variantes y matices de ese mismo color hasta conseguir un conjunto armónico con todas las tonalidades; finalmente, añadía pequeñas pinceladas de color, todas diferentes, para producir un contraste. Así, por ejemplo, para el ballet *Bell Flower* perteneciente a la pantomima *Dick Whittington* (1890, Crystal Palace de Londres) diseñó los trajes de doce narcisos, que serían encarnados por niños, para quienes eligió como color principal el amarillo para el cuerpo, y varias tonalidades de ese mismo color para los pétalos, logrando un fuerte contraste con el verde de la flor en forma de trompeta, que llevaban los niños a modo de tocado.

En opinión de Wilhelm el color y el sombreado de los trajes tenían que estar en relación con los reflejos producidos por el juego de luces, ya que el tono de algunas esas luces podía cambiar el color de determinada ropa. También había que cuidar la textura, especialmente en los efectos monocromáticos. Así, por ejemplo, en la citada pantomima *Dick Whittington*, el público pudo percibir veinte tonos de azul cuando, en realidad, sólo había cuatro: dos colores generales asociados al tono de la loza persa (azul añil) y otros tonos intermedios que se acercaban a los matices del marfil iluminado. Asimismo, para conseguir mayor variedad de brillos en la tela, Wilhelm alternaba los colores plata y oro, además de utilizar costosos brocados elaborados con sedas, rasos, gasas, perlas y joyas. En el artículo "Wilhelm" de la página web del Victoria and Albert Museum, se exponen las investigaciones de Wilhelm sobre la confección de trajes florales y la forma de insertar varios tejidos diferentes dentro de un mismo traje. Decía que la mejor fantasía diseñada sobre el papel necesitaba estar respaldada por un conocimiento práctico de los distintos tejidos. Así pues, para imitar flores tales como el pensamiento y

el alhelí era muy adecuado el terciopelo, mientras que el brillo del satén era perfecto para los lirios, y las sedas y gasas se adaptaban muy bien para la confección de flores silvestres como la margarita o la amapola. Por otro lado, la combinación de tejidos en un mismo traje era una tarea difícil y compleja; así, para confeccionar el atuendo del narciso para el ballet de la pantomima *Dick Whittington* utilizó el satén para el cuerpo de la flor en forma de trompeta, y la seda para los pétalos exteriores; el tocado era de raso verde complementado con un velo de seda color marrón verdoso que recordaba al tallo de la flor.¹⁸¹ Wilhelm explicaba también la dificultad de conseguir en sus diseños florales una "informalidad elegante"; para ello observaba detenidamente diversas flores y hojas, y experimentaba no solamente con el dibujo, sino también con la confección del traje (corte y costura) y con los efectos especiales que se producían al teñir diversos tejidos y materiales. Un ejemplo de esta elegancia informal lo constituyen los figurines creados para *Rosa d'Amore* ("Rosa de Amor", estrenada en la Scala en 1888), de Manzotti y Bayer (1852-1913). Entre estos figurines destacan la elegancia y ligereza de los vestidos diseñados para tres de las bailarinas principales. La diferenciación de los tres personajes se conseguía mediante distintos motivos florales en los tocados y en los dibujos de las telas, mientras que la armonización del trío se lograba por medio de un mismo corte para los tres vestidos (ceñido a la cintura, largo de falda por debajo de la rodilla y velos de tul imitando hojas de flores).¹⁸²

Respecto al realismo en la indumentaria, Wilhelm reconocía que el diseño del vestuario debía, por los menos, dar una idea de la obra o del ballet representado aunque, en su confección, cada traje tenía que ser muy detallado, de manera que se pudiera apreciar hasta el último bordado y el último botón. El figurinista era, según Wilhelm, el factor más importante en una producción teatral que tuviese como principal objetivo sorprender visualmente al espectador, pero para conseguir el éxito se requería la idea general de conjunto que emanaba del director de escena.

Uno de los mejores trabajos de Wilhelm fue la creación del vestuario para el estreno en 1885 de la célebre opereta *Mikado*, con música de Sullivan y libreto de Gilbert. Los diseños, basados en trajes japoneses del siglo XVIII, se acomodaban a su estilo floral y mostraban una mayor delicadeza y elegancia que los diseñados por Wilhelm para los ballets de Adeline Genée, en los que utilizaba sedas, tafetanes,

¹⁸¹ Véase la lámina 6-3 al final de este capítulo.

¹⁸² Véase la lámina 6-4 al final de este capítulo.

lentejuelas y gasa de plata en un mismo traje (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 112-113; "Wilhelm", *Victoria and Albert Museum*).

Wilhelm tuvo como rival a Attilio Comelli (1858-1925). Nacido en Italia, su trabajo se desarrolló en Londres desde finales del siglo XIX, contando con la colaboración de su hermano Emilio Andrea Comelli (1862-1929), fabricante de vestuario teatral durante los primeros años del siglo XX. En 1890 Attilio Comelli fue nombrado figurinista oficial de la *Royal Opera House*, responsabilizándose del vestuario de los primeros espectáculos operísticos estrenados en Londres, como, por ejemplo, *La Bohème* (1899), de Puccini, *Das Rheingold* ("El oro del Rin", 1904), de Richard Wagner (1813-1883), *Madama Butterfly* ("Madame Butterfly", 1905), de Puccini, y *Князь Игорь* ("El Príncipe Igor", 1914) de Aleksandr Borodin (1833-1887). Los diseños para *La Bohème* se mantuvieron en uso en la *Royal Opera House* hasta el año 1974, cuando fueron reemplazados por una nueva producción (Comelli, Attilio, "Design Collection", *Royal Opera House Collections online*).

Algunos dibujos de los figurines de *La Bohème* fueron creados especialmente para los sastres y las costureras del taller de guardarropa, con la finalidad de que tuvieran las indicaciones necesarias para la confección del traje. Un ejemplo de figurín es el traje diseñado para el personaje *Musetta*, en los actos III y IV; se trata de un dibujo realizado en acuarela y lápiz que representa a *Musetta* llevando un sombrero azul forrado con encaje blanco y decorado con cintas de color rosa pálido, un vestido largo de color marrón claro con un estampado de flores azules con las mangas abullonadas, y un abrigo color beige abotonado por delante con pequeños lazos. Llama la atención el fajín suelto de color marrón oscuro que lleva a modo de chal, a la altura de la cintura, y que contrasta con el color beige del abrigo. La armonía de los colores, en tonos marrones, azules y pálidos, aporta una gran elegancia a estos trajes de época de finales del siglo XIX.¹⁸³

En todos estos diseños Comelli muestra una fantasía aún más exuberante que la de Wilhelm y, aunque su estilo fresco y alegre se adaptaba más a espectáculos de géneros ligeros entonces en boga, como la opereta y el vodevil, trabajó también para el teatro dramático, creando el vestuario para los montajes de *A Midsummer Night's Dream* ("El sueño de una noche de verano") y *As You Like It* ("Como gustéis"), piezas

¹⁸³ Véase la lámina 6-5 al final de este capítulo.

de Shakespeare que se representaron en Londres en 1901. Dichos montajes mostraban un vestuario muy original y creativo, con trajes de gran fantasía y colorido. Considerado uno de los figurinistas más célebres y prolíficos de su tiempo, los diseños de Comelli se conservan en museos como el *Victoria & Albert Museum*, de Londres, el *Victorian Arts Centre* en Melbourne y, sobre todo, el de la *Royal Opera House*, de Londres, que cuenta con más de 1400 diseños suyos, realizados entre finales del siglo XIX y principios del XX. (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 112; Dark, Sidney, 1902, pp. 162-167).

Otro figurinista, de cultura superior a la de Wilhelm y Comelli, fue Claud Lovat Fraser (1890-1921). Estudió en la prestigiosa escuela Charterhouse en Surrey, donde se graduó en 1907. En una primera etapa trabajó como pasante en el bufete de abogados de su padre y, a partir de 1911, se dedicó exclusivamente a su trabajo artístico, realizando varias ilustraciones de libros y diseños de juguetes. En 1913 colaboró con el periodista y escritor Holbrook Jackson (1874-1948) y con el poeta Ralph Hodgson (1871-1962) realizando ilustraciones de poemas para la revista *Flying Fame* ("La fama volante") que tenía ediciones limitadas y se vendía a un precio asequible (Fraser, Claud Lovat and Grace Crawford Lovat Fraser, *Collections*, Bryn Mawr College Library Collection).

Lovat Fraser participó en la I Guerra Mundial, sufriendo un ataque con gas que le dejaría secuelas para toda la vida. Retirado por enfermedad del ejército en agosto de 1916, conoció en Estados Unidos a su futura esposa la actriz Grace Inez Crawford (1889-1977) con la que se casó en 1917. A partir de su matrimonio, Fraser incrementó su actividad como figurinista teatral, motivado por los intereses teatrales de su esposa, con la que colaboró en varios proyectos de traducciones de obras líricas italianas del siglo XVIII.

Fraser, considerado por Marialuisa Angiolillo, como el mejor figurinista inglés de su época, se decantó por un estilo muy refinado, contraponiéndose a Wilhelm y Comelli, quienes vestían a las célebres coristas londinenses con ropas de un gran colorido, cargadas de adornos y oropeles de acuerdo con el más florido gusto *Liberty*.¹⁸⁴ Lovat abolió en sus figurines toda decoración superflua acentuando, como lo habían hecho ya los pintores simbolistas franceses, la línea simple del vestido y marcando los

¹⁸⁴ Para Ana María Preckler el estilo *Liberty* es sinónimo de *Art Nouveau*, que en España tomó el nombre de Modernismo (Preckler, Ana María, 2003, vol I, p. 429).

diferentes tonos del color (Angiolillo, Marialuisa, 1989, 113; Laver, James, 1964, p. 200).

Para el director Nigel Playfair (1874-1934), con el cual trabajó más que con ningún otro, realizó, en colaboración con su esposa Grace, la escenografía y el vestuario para los montajes de *La Serva Padrona* ("La criada señora", 1919), ópera bufa de Pergolesi (1710-1736), y la comedia *As You Like It*, de Shakespeare, estrenada esta última en abril de 1919, en la noche de apertura del festival de Shakespeare en Stratford-Upon-Avon, y reestrenada en 1920 en el teatro *Lyric Hammersmith* de Londres.

Algunos críticos calificaron despectivamente como "futurista" el trabajo realizado por Fraser en la comedia de Shakespeare, debido a que su diseño libre y evocador no concordaba históricamente con la época de la obra representada. Pero, a pesar de estas críticas adversas, dicho montaje resultó verdaderamente revolucionario e innovador para la época, pues el director no se ciñó a la estructura y ambientación histórica de la obra y representó la pieza sin cortes; es decir, no hubo entreactos ni descansos en la función, eligiendo unos diseños de vestuario basados en tapices de la época medieval, pero con matices simbolistas y modernistas.¹⁸⁵ Entre los diseños de vestuario destinados a este montaje destaca el figurín del personaje Rosalinda, realizado en pluma, tinta y acuarela, que muestra un diseño de cuerpo entero, de vestido largo de inspiración medieval, con la cintura alta y ceñida por una banda de color negro. El vestido está decorado con motivos circulares de color naranja y se complementa con un tocado, sujeto a la cabeza con una cinta de rayas azules, con amplias ramificaciones dentadas, similares en estilo y forma a las hojas de palma. Destaca también como complemento un largo collar de perlas negras que añade elegancia y distinción a la figura.¹⁸⁶

En cuanto al vestuario destinado a la lírica, uno de los mejores trabajos de Lovat Frase fue el realizado para la ópera *The Beggar's Opera* ("La Ópera del mendigo"), con libreto de John Gay (1685-1732) y música de Johann Christoph Pepusch (1667-1752). Dado el éxito que esta obra había tenido siempre en Londres desde su primer estreno en 1728, influiría luego en otra muchas piezas, especialmente en una serie de comedias

¹⁸⁵ Sobre este montaje véase Tomarken, Edward, 1997, pp. 34-36.

¹⁸⁶ Véase la lámina 6-6 al final de este capítulo.

teatrales británicas de finales del siglo XIX y, sobre todo, en las operetas de Gilbert and Sullivan y en la comedia musical. Su reestreno en el teatro *Lyric Hammersmith* de Londres el 5 de junio de 1920, bajo la dirección de Nigel Playfair (1874-1934), resultó un gran éxito, alcanzando más de mil cuatrocientas representaciones. Esta obra, en lugar de recurrir a los grandes temas y a la música de ópera, utiliza tonadas y personajes de la vida cotidiana para criticar la corrupción existente en todos los niveles sociales, desde los políticos hasta los mendigos (Laver, James, 1964, p. 200; Marly, Diana de, 1982, pp. 138-140).

Los diseños de Fraser para esta obra musical alcanzaron un gran reconocimiento y fueron utilizados para diversos montajes posteriores. Los trajes recuerdan el estilo goldoniano;¹⁸⁷ en una de las escenas aparece una joven señora ataviada con un elegante vestido, de amplio escote, compuesto por el clásico *panier* y el corpiño entrecruzado, ceñido a la cintura, con mangas hasta el codo y acabadas en encaje, complementándose dicho atuendo con un tocado modelo cofia y con un calzado puntiagudo de pequeño tacón. Contrastando con el anterior vestido, Lovat diseñó el traje para el personaje de una anciana con un estilo más estilizado e innovador: una larga túnica de color oscuro y dibujos diseminados por toda la tela, con el talle alto ceñido por un fajín negro y con flecos; la cabeza iba cubierta por un pañuelo negro a modo de turbante, y el calzado consistía en unas simples babuchas negras.¹⁸⁸

En 1920 Fraser conoció a Tamara Karsavina (1885-1978), la célebre bailarina de los Ballets Rusos de Diaghilev, y por encargo de ella diseñó el decorado y el vestuario del pequeño ballet en un acto *Nursery Rhymes* ("Canciones infantiles") que se estrenó en el *Coliseum* de Londres el 3 de enero de 1921. También diseñó para ella el vestuario de *Divertissement*, estrenada en el *Coliseum* de Londres el 4 de julio de 1921, como obra póstuma, pues Fraser murió el 18 de junio de ese mismo año (Angiolillo,

¹⁸⁷ El estilo goldoniano en el vestuario hace referencia a la indumentaria utilizada en el teatro de Goldoni y que se corresponde con los trajes que vestía la aristocracia italiana entre finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Goldoni introduce pinceladas de la *Commedia dell'Arte* sobre todo en los complementos como el calzado, tocado y maquillaje (Guardenti, 2000, pp 1177-1179).

¹⁸⁸ Véase la lámina 6-7 al final de este capítulo. En respuesta a una consulta sobre la ubicación de los figurines de esta lámina, los responsables del Victoria and Albert Museum afirman que todos los figurines de la producción *The Beggar's Opera* de 1920 dirigida por Nigel Playfair se hallan almacenados en una misma caja, pero faltan justamente los reproducidos en esta lámina. Parece ser que hay un objeto que falta en la caja desde 1974. Su número de referencia es E.2275-1938, sin embargo no tienen la certeza de que dicho objeto esté relacionado con los figurines a los que hacemos referencia en la consulta. Dichos figurines se encuentran reproducidos en Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 115, quien remite al Victoria and Albert Museum como fuente primaria de localización de los mismos.

Marialuisa, 1989, p. 113; Fraser, Claud Lovat, *Collections*, Victoria & Albert's collections, S.1176-2010).

Otro de los grandes figurinistas de Inglaterra, aunque ya del periodo de entreguerras, fue Charles Ricketts de Sousy (1866-1931), nacido en Suiza de madre francesa y padre inglés. Ricketts comenzó sus estudios artísticos en 1882 en la Escuela de Artes y Oficios de Lambeth. Allí conocería al pintor y litógrafo Charles Shannon (1863-1937) que se convertiría en su compañero, tanto en el ámbito artístico como en el personal. Ricketts está considerado como uno de los ilustradores más conocidos de la obra de Oscar Wilde (1854-1900), desarrollando su trabajo como ilustrador para la editorial Vale Press. A partir de 1902 se dedicó más a la pintura y a la escultura, destacando entre sus mejores cuadros *The Death of Don Juan* ("La muerte de Don Juan", c. 1911, expuesta en la Tate Gallery de Londres), *The Plague* ("La peste", 1911, Musée du Luxembourg, París) y *Montezuma* (c. 1924, Manchester Art Gallery). También escribió crítica de arte y fue elegido miembro de pleno derecho de la *Royal Academy* en 1928 y de la *Royal Fine Arts Commission* ("Comisión Real de Bellas Artes") en 1929.¹⁸⁹

En cuanto a su faceta como escenógrafo y figurinista teatral, Ricketts trabajó sobre todo con el director de teatro Harley Granville Barker (1877-1946), del que era amigo y admirador y con el que colaboró en los montajes de las primeras comedias de George Bernard Shaw (1856-1950) y en los estrenos de piezas de Materlinck, artista que congeniaba bastante con la fantasía poética de Ricketts. Extremadamente refinado y casi cerebral en sus ideas sobre vestuario, Ricketts basaba sus puestas de escena sobre un único color fundamental que aparecía con diferentes matices en cada detalle de la escenografía y del vestuario ("The Shakespeare Memorial National Theatre", *The Times*, 25 de noviembre de 1910, p. 13). Esta característica será visible, más que en otras representaciones, en el montaje de *Salomé*, de Oscar Wilde, estrenada en privado en 1906 por la *Literary Theatre Society* en the King's Hall, Covent Garden, bajo la dirección de Granville Barker, y en la que Ricketts realizó la escenografía y el vestuario sobre diferentes gradaciones del color azul.

¹⁸⁹ Sobre estas facetas artísticas de Ricketts, véase "Mr. Charles Ricketts", *The Times*, 9 de octubre de 1931, p. 7.

En *A Miracle* ("Un milagro", estrenada en 1907), escrita y dirigida por Granville Barker, los diseños de los trajes se basaron en gradaciones del color verde; en *Attila* ("Atila", estrenada en 1907), escrita por Laurence Binyon (1869-1943) y dirigida e interpretada por Oscar Asche (1871-1936) el proyecto de escenografía y vestuario se basó en diferentes gradaciones del color rojo que acentuaban el exotismo de los trajes bárbaros y el sentido trágico de la pieza teatral ("Mr. Charles Ricketts. Painter and Stage Designer", *The Times*, 9 de octubre de 1931, 7).¹⁹⁰

Los dos montajes que otorgaron a Ricketts más notoriedad fueron los de *King Lear* ("El rey Lear", estrenada en 1909), de Shakespeare, y *The Mikado* ("El Mikado", estrenada en 1926), de Gilbert and Sullivan. Para el montaje de *King Lear*, dirigido por Norman Mac Kinnel (1870-1932) presentó toda la escenografía y vestuario en tonalidades de verde. Para la opereta *The Mikado*, estrenada en el teatro *Princes's*, bajo la dirección de J. M. Gordon (1857-1944), Ricketts, al igual que ya había hecho Wilhelm para la representación de esta misma obra, se inspiró también en el vestuario japonés del siglo XVIII, pero transformándolo según su visión personal del color. Este montaje fue juzgado por algunos críticos como demasiado detallista, mientras que otros adujeron que el tono ligero de la opereta no encajaba bien con la seriedad de estos trajes, que además resultaban pesados y sobrecargados. Sin embargo, la mayoría de estos diseños serían imitados durante más de cincuenta años en posteriores reposiciones de *The Mikado*.¹⁹¹

Si para *The Mikado* Ricketts había tomado como inspiración la decoración de la antigua porcelana japonesa (de moda en aquella época), para *The Gondoliers* ("Los gondoleros"), de Gilbert & Sullivan, estrenada en el teatro Savoy en 1929, el colorido del vestuario japonés fue eliminado y se sustituyó por colores que evocaban los de la pintura de Veronese, y por una ambientación similar a la de la época goldoniana

¹⁹⁰ Véase la lámina 6-8 al final de este capítulo.

¹⁹¹ Véanse las láminas 6-9 y 6-10 al final de este capítulo. *The Mikado* se estrenó por primera vez en el teatro Savoy de Londres el 14 de marzo de 1885, con vestuario de Charles Wilhelm y dirección de Gilbert y Sullivan, posteriormente se representó en Moscú a finales de 1885, con la participación actoral de Stanislavsky, bajo la dirección de su hermano Alexéiev y decorados de K. A. Korovin (1861-1939) (Stanislavsky, 1981, pp. 82-83). En España, la compañía de teatro catalana Dagoll-Dagom estrenó un nuevo montaje de *The Mikado* el 20 de mayo de 1986 en el Auditorio de Palma de Mallorca, bajo la dirección de Juan Vives y con escenografía y vestuario de Montse Aménos e Isidre Prunés. De este montaje la compañía citada hizo una reposición en el año 2005. Para una mayor información sobre el montaje de *The Mikado* de 1926, con vestuario de Charles Ricketts, véase Bell, Diana, 1989, pp. 148-152.

(Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 167; Guardenti, 2001, vol. 3, p. 954; *The Mikado*, Gilbert and Sullivan Archive).¹⁹²

6.3 Los ballets coreográficos de Marius Petipa y la transformación del tutú.

En Rusia, a finales del siglo XIX, sobresalía en el ámbito de la danza el nombre del francés Marius Petipa (1818-1910). Nacido en Marsella, cursó estudios con su padre y con Vestris. Sus actuaciones le condujeron de Nantes a los Estados Unidos, pasando por Bruselas. Actuó como pareja de Carlota Grisi en la Comedie Française y en la Ópera de París con Fanny Elssler en 1841. Posteriormente fue contratado como primer bailarín del Ballet Imperial en San Petersburgo y finalmente como profesor de baile en la “Escuela Imperial”.

Marius Petipa consolidó su carrera artística gracias no sólo a su talento sino también a un sistema de trabajo que era en extremo metódico, pues tras el minucioso estudio de los libretos que servían de trama a sus coreografías, Petipa centraba la atención en el trabajo de los solistas, adaptando cada paso a sus posibilidades, escogiendo la música con sumo cuidado y respetando escrupulosamente las partituras de los compositores, aunque precisando los instrumentos que él deseaba. Tres de sus coreografías continúan siendo hoy famosas: *Spiashkaia krasavitsa* (“La bella durmiente del bosque” 1890), *Лебединое Озеро* (“El lago de los cisnes”, 1895) y *Shchelkunchik* (“El Cascanueces”, 1892), inspirado en un cuento de Hoffman; con música todos ellos de Tchaikovski (1840-1893), estos ballets conservaban la gracia de las antiguas danzas de época del “Rey sol”.

Pese al éxito que en su tiempo, e incluso después, han tenido estos grandes ballets, Petipa en realidad no era un innovador, pues sus coreografías se adherían al gusto tradicional, exhibiendo un espectáculo concebido para resaltar la habilidad de la pareja de primeros bailarines, mientras que el cuerpo de baile hacía la función de elemento escenográfico. El vestuario era el tradicional tutú, que se comenzó a utilizar después del ballet de la *Sylphide* (estrenada en 1832), aunque ligeramente modificado por las bailarinas, que poco a poco habían ido acortando el largo vestido romántico hasta llevarlo donde empiezan los muslos, transformándolo así en el tutú moderno, o

¹⁹² Véanse las láminas 6-11 y 6-12 al final de este capítulo.

“tutú a la italiana”, que no sólo no impedía los movimientos sino que concentraba la atención del público en las piernas.¹⁹³

El vestuario para los hombres seguía el modelo diseñado por Garnerey: una chaqueta corta, una camisa de mangas amplias y suaves pantalones ajustados. Nadie había pensado en apartarse de este modelo de atuendo; el propio Nijinsky (1890-1950), por acortar su traje más arriba de la ingle en la representación de *Giselle* en el teatro Marijnsky de San Petersburgo en 1911, fue despedido de los teatros imperiales. No obstante, este gusto por la tradición había experimentado ciertos cambios en Rusia, gracias al entusiasmo de un público atento y apasionado. Los avances del ballet ruso se centraron, sobre todo, en la técnica, aunque manteniendo el respeto por las escuelas italiana y francesa (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 122-123; Reyna, Ferdinando, 1981, pp. 125-132; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 111-146).

En el "Teatro del Arte de Moscú" se realizaron también algunas representaciones de ballet entre finales del XIX y principios del XX. Sava J. Mamontov (1841-1918), un rico y famoso industrial, apasionado por el teatro y el arte, convenció a algunos pintores para que trabajasen con él como escenógrafos y figurinistas (Golovín, Korovin, Simov), pero siempre bajo la supervisión de Stanislavsky. De Konstantin Alekseevitch Korovin (1861 -1939) hay que recordar la puesta en escena de *Salambó*, estrenada en el Teatro Bolshoi en 1910, con libreto y coreografía de Gorkij (1871-1924) y música de Andrei Arends (1855-1924). El espectáculo consistía en un mini-drama, más que en un ballet, cuya acción se desarrollaba en la antigua Cartago. Narraba el trágico destino de Salambó, princesa de Cartago, y del libio Mátho, tras la sublevación contra los cartagineses de sus propios mercenarios, descontentos por no haber recibido su paga tras luchar en la primera guerra púnica. El trabajo creativo de Korovin se vio en ese momento muy condicionado por la influencia estética e ideológica de la revista *Mir Iskusstva*.¹⁹⁴ El espectáculo reflejaba, por un lado, una viva policromía de conjunto y,

¹⁹³ Este nuevo tutú es introducido en Rusia por la célebre bailarina Virginia Zucchi (1849-1933), cuando debuta con un pequeño intermedio en un café concierto, alcanzando un gran éxito y logrando el reconocimiento de los críticos. Con gran delicadeza y exotismo Virginia Zucchi bailó no ya vistiendo el típico tutú romántico, sino otro mucho más vaporoso que dejaba traslucir sus piernas. Este tutú en forma de rueda fue bautizado seguidamente como “tutú a la italiana” (Reyna, Ferdinando 1981, pp. 126-127). Véase la lámina 6-13 al final de este capítulo.

¹⁹⁴ En 1898 con la ayuda del empresario Sava J. Mamontov y la princesa Tenishev, un grupo de jóvenes artistas, sobre todo pintores (Korovin, Golovín, Benois), fundaron en San Petersburgo la revista *Mir Iskusstva* ("Mundo del Arte") con la intención de resaltar y dar a conocer el arte ruso nacional. La revista se convirtió en el centro de la cultura de los más prestigiosos artistas rusos. Su director fue Diaghilev, el

por otro, el realismo de Stanislavsky; de hecho, fue el propio Stanislavsky quien sustituyó las tradicionales zapatillas de raso de las bailarinas por sandalias de inspiración fenicia. El atuendo se caracterizaba en líneas generales por su gran colorido y por el lujo de detalles. Particularmente llamativa y fastuosa debió resultar la vestimenta de Asdrubal, que bajaba por una escalera con un vestido rojo y negro, cubierto con amplia capa que reforzaba los movimientos del cuerpo (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp.123-124; Salazar, Adolfo, 1995, pp. 212-214; Pasi, Mario, 1981, pp. 148-152).

6.4 La aportación de Appia y Craig al vestuario de ballet y drama.

Las aportaciones de Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966) al ballet, aunque fueron escasas, poseen un gran valor, ya que influirían posteriormente y de forma decisiva en otros ballets, cuyo formato acabarían transformando.

Adolphe Appia, nacido en Suiza, escenógrafo y teórico de la escena teatral, revolucionó el montaje, la escenografía y, especialmente, la luminotecnia del teatro moderno, a pesar de que su mayor preocupación había sido siempre la ópera, sobre todo las obras de Wagner, aunque apenas llegó a trabajar para el teatro a nivel profesional. Appia concebía el espacio escénico como una unidad plástica o escultórica, y lo estructuraba con ayuda de plataformas, bloques y formas abstractas sobre las que dejaba actuar la luz, que fue siempre su principal elemento decorativo (Dieterich, Genoveva, 1995, pp. 17-18).

Appia no aplicó un enfoque pictórico a la escenografía. En su primer libro no había ilustraciones, aunque posteriormente crearía y llegaría a publicar espectaculares diseños. Su mayor contribución es la serie de postulados teóricos que dio a conocer. Su intención básica era “reforzar la acción dramática”, y para ello partía de un decorado tridimensional que se debía completar con distintos niveles (construidos a base de practicables), sobre los que la luz debía incidir para significar y sugerir. El actor debía moverse en ese entorno creado en parte por volúmenes y niveles, en parte por los

cual revolucionará el mundo del espectáculo con su famoso ballet. Su repercusión en los campos de la escenografía y el vestuario marca una nueva manera de concebir la puesta en escena del ballet, de ahí que su vida y su obra se analice ampliamente en el siguiente capítulo.

efectos lumínicos.¹⁹⁵ Appia pedía para los montajes escénicos, ya fueran ballets, óperas o piezas de teatros dramático, una “luz viva”, de modo que la iluminación del escenario fuera cambiando en el transcurso de la acción, según se necesitara. La *mise en scène* - escribió- es un cuadro que se compone en el tiempo (Macgowan, K., y Melnitz, W., 2003, pp. 300-303).

Para su primer montaje relacionado con el ballet, el escenógrafo escogió dos fragmentos de dos obras bien distintas; uno era la primera escena del segundo acto de *Carmen* de Bizet (1838-1875) y otro, la aparición de Astartés en *Manfred* de Byron (1788-1824). Para ese pequeño espectáculo, que se estrenó en el palacio parisino de la Condesa de Béarn (1869-1939) en 1903, con música de Schumann (1810-1856) y la colaboración del pintor Lucien Jusseume (1861-1925), empleó una novedad técnica: la cúpula diseñada por el pintor Mariano Fortuny y de Madrazo (1871-1943), que era en realidad un gran lienzo que cerraba el escenario y que se podía modificar visualmente por medio de juegos de luz.

Fue especialmente en la escenografía de *Manfred*, donde Appia mostró las enormes ventajas que ofrecía la cúpula si se utilizaba con habilidad; al levantarse el telón reinaba la más profunda oscuridad que sólo unos minutos más tarde se disipaba cuando irrumpían repentinamente unos fuertes rayos de luz roja que iluminaban la cúpula. La luz dejaba ver solamente las cabezas de los actores, mientras que los cuerpos, al estar cubiertos con ropa negra, desaparecían en la oscuridad, como si fueran realmente invisibles. Por medio de ese juego de luces la figura de Astartés (con su malla negra) adquiriría un aspecto sombrío (Guardenti, Renzo, 2001, vol.III, pp. 944-945; Sánchez, José A., 1999, pp. 58-63; Moussinac, León, 1922, pp. 25-27; Rouché, Jacques, 1910, pp. 66-79). Como indica Denis Bablet sobre la representación de *Manfred* de 1903:

Imaginons un instant que nous sommes l'un des spectateurs qui assistèrent en 1903 au *Manfred* de Byron-Schumann. Le rideau se lève. Que voyons-nous? Unique décor: le sol qui monte par degrés de la gauche vers la droite, et des piliers d'un rouge violacé. Un faisceau oblique de lumière rouge tombe de la gauche sur Némésis, et frôle la silhouette de Manfred. A droite Astarté est baignée d'une lumière

¹⁹⁵ Véase la lámina 6-14 al final de este capítulo.

argentée. La couleur possède ici deux modes d'existence: la couleur-matière, celle des piliers que appartient à l'objet, et la couleur-lumière, fournit l'éclairage. Appia a renoncé à la couleur *signifiée* par la peinture (Bablet, Denis, 1989, p. 265).¹⁹⁶

Appia elimina de la escena cualquier aspecto pictórico o decorativo, dejando solamente elementos geométricos de diverso tipo, volúmenes y planos distintos, comunicados por amplios escalones, que el actor debe utilizar físicamente en el transcurso de la puesta en escena. En este sentido, el actor constituye el elemento esencial de la puesta en escena: "Au théâtre nous venons assister à une action dramatique; c'est la présence des personnages sur la scène qui motive cette action; sans les personnages il n'y a pas d'action. L'acteur est le facteur essentiel de la mise en scène" (Appia, Adolphe, en Appia, Adolphe, 1986, p. 350).¹⁹⁷

Según Appia, el arte escénico debe basarse en la presencia física del actor, es decir, en el uso de su propio cuerpo. En su opinión, el actor debe despojarse de todo vestuario que pueda entorpecer gestos y movimientos. Estas consideraciones de Appia sobre vestuario estaban muy influidas por las teorías del suizo Jacques Dalcroze (1865-1950), compositor, coreógrafo y promotor de la gimnasia rítmica. Dalcroze hacía bailar a sus bailarines envueltos en suaves medias que dejaban las piernas y los brazos desnudos. En 1912 presentó en la sala teatral de Hellerau (Alemania) la ópera *Orfeo*, de Gluck, en colaboración con Appia y el pintor Alexander Von Salzmann (1874-1934). Entre los asistentes se encontraban la flor y nata del mundo teatral de la época: Paul Claudel, Max Réinhard, G. B. Shaw, Pavlova, Diaghilev, Nijinski, etc. Nijinski aplicó el método dalcroziano a sus coreografías con los ballets rusos a partir del 1913 (Sánchez, José A., 1999, pp. 65-72).¹⁹⁸

¹⁹⁶ Imaginemos por un instante que somos uno de los espectadores que asistieron en 1903 al *Manfred* de Byron-Schumann. Se alza el telón. ¿Qué vemos? Un decorado único: el suelo que se alza peldaño a peldaño de izquierda a derecha, y unos pilares de un rojo violáceo. Un haz oblicuo de luz roja cae por la izquierda encima de Némesis y roza la silueta de Manfred. A la derecha Astartés está bañada por una luz plateada. El color posee aquí dos modos de existencia: el color-materia, el de los pilares que pertenece al objeto, y el color-luz que proporciona la iluminación. Appia ha renunciado al color *significado* por la pintura (traducción propia).

¹⁹⁷ Vamos al teatro para asistir a una acción dramática y es la presencia de los personajes en la escena la que justifica esa acción. El actor es por tanto un elemento esencial en la puesta en escena (traducción propia).

¹⁹⁸ Sobre el método Jaques-Dalcroze véanse: Jaques-Dalcroze, Émile, 1921; y Baril, Jacques, 1987, pp. 379-390.

Siguiendo a Jaques-Dalcroze, Appia trata de vestir al actor estilizándolo al máximo, con medias negras que resalten los movimientos; además, les proyecta un haz de luz para que destaquen las expresiones del rostro. Así, hace recaer la atención del espectador en el actor que, en su opinión, debe ser el centro absoluto de la escena. Cree Appia que el actor, en tanto que ser humano en movimiento, no precisa más que unas medias negras que hagan resaltar sus miembros cuando salta, gira sobre sí mismo, se contorsiona o se comunica mediante gestos: “un maillot noir sur le corps nu, laissant le cou, les bras, les jambes et les pieds découverts et nus; (...) ou bien, dans les mêmes conditions, une courte tunique" (Appia, Adolphe, 1923, p. 14).¹⁹⁹ Aboga también Appia por la simplicidad de los decorados y rechaza los telones pintados que, según él, sacrifican la interpretación del actor y su expresión. Tampoco está a favor del traje de época ya que, como suele ser recargado y resulta ajeno al propio actor, aunque añade una nota importante al decorado y a la ambientación, dificulta en gran medida el movimiento y la gesticulación. En opinión de Appia:

Unos personajes vestidos con trajes de época escrupulosamente diseñados descienden orgullosamente por una escalera de madera. Pisan con sus lujosos y auténticos zapatos los tablados negruzcos de los practicables y se perfilan contra tabiques y balaustradas cuya pintura, adecuadamente iluminada, indica un mármol maravillosamente esculpido. El traje, en contacto ya con practicables y telones, e iluminado por una luz que le resulta ajena, está absolutamente desprovisto de expresión; es una etiqueta de museo y nada más (Appia, Adolphe, 2000, p. 140).

Las teorías de Appia sobre vestuario parecen especialmente indicadas para los miembros de un cuerpo de baile y para los bailarines de ballet, pero quizá no sean siempre adecuadas para el actor, pues quien interpreta una obra de tendencia más o menos realista encuentra en la indumentaria, siempre que se halle dentro de unos parámetros lógicos de complejidad, no un obstáculo para sus gestos y trabajo en escena, sino una gran ayuda. Esto lo hizo ya notar Stanislavsky, especialmente en sus reflexiones sobre el vestuario para el montaje de *Otelo*. De hecho, el propio Appia distingue entre la indumentaria de la ópera y la destinada a la obra dramática no

¹⁹⁹ Una malla negra sobre el cuerpo desnudo, dejando el cuello, los brazos, las piernas y los pies descubiertos y desnudos (...) o bien, en las mismas condiciones, una corta túnica (traducción propia).

musical. En los montajes operísticos, el vestuario tiene menor trascendencia, pues viene dado por una ciega necesidad de lujo; en cambio, como opina Appia:

(...) en el drama hablado, un actor serio siempre considerará la composición y adaptación de su traje como parte integrante de su papel, y pasará largas horas rodeado de espejos, buscando todo lo que pueda realzar recíprocamente el papel y el traje, pero una vez en el escenario esto no lo estudia, sabe que sería totalmente superfluo (Appia, Adolphe, 2000, pp. 165-166).

El proceso de interiorización del actor con la vestimenta de su personaje es un trabajo anterior a la representación, pero esto no quiere decir, como afirma Appia, que el traje en el escenario resulte superfluo, pues, precisamente, en el momento de la representación es cuando el vestuario se convierte en un recurso esencial para el actor, al vestir al personaje que interpreta y potenciar su interpretación.

La iluminación tradicional, según Appia, cumple una función meramente decorativa, pues no incide directamente en el actor; además, el diseño de iluminación no cambia según transcurre la propia acción dramática. Esta postura crítica de Appia se entiende perfectamente si se tiene en cuenta que en su época la iluminación era estática, porque se carecía de los medios técnicos de los que hoy se dispone y, por tanto, los cambios de luces y los efectos de luminotecnia eran difíciles de realizar. Las luces (colocadas normalmente en la parte alta del escenario) servían entonces principalmente para alumbrar la escena, de modo que se pudiera ver el decorado pintado y los actores pudieran moverse libremente por las tablas. Los intérpretes podían además aprovechar la luz baja proveniente de las candilejas, que servían también para incidir en aquellos elementos practicables y de mobiliario y utilería que se situaban en el área de proscenio. Sin embargo las candilejas sólo cumplían parcialmente la función que tenían encomendada:

La luz de las candilejas desnaturaliza las fisonomías porque anula el relieve que determina su carácter esencial (...) Con esta iluminación, el traje del actor adquiere una importancia exagerada, porque en lugar de darle luz realza minuciosamente cada uno de sus detalles. El arte del sastre escénico se vuelve, por tanto, imposible y deja de existir una

diferencia esencial entre el oficio de un gran modisto mundano y el del sastre de un gran teatro (Appia, Adolphe, 2000, pp. 164-165).

Appia escribe estas consideraciones teóricas cuando aún era normal que los actores y actrices, particularmente los que desempeñaban papeles principales, estuviesen obligados por normas del contrato a proporcionar su propio guardarropa, particularmente en las compañías que carecían de medios suficientes. En el mundo de la ópera eran las grandes divas quienes, para competir con sus rivales, optaban libremente por sufragar su propia vestimenta, recurriendo a lujosos trajes confeccionados por sastres de renombre (“modistos mundanos” como los llamaba Appia). Por lo tanto estas afirmaciones no deben tenerse en cuenta de forma generalizada, pues como ya se ha comentado en anteriores capítulos, en los dramas históricos, en el teatro de los Meiningen y de Stanislavsky, en los ballets e incluso en diversos montajes operísticos existían ya figurinistas profesionales que se encargaban parcial o totalmente del vestuario.

En cuanto al color de los trajes Appia precisa:

Parecen querer a su manera desempeñar el mismo papel multiplicador que los telones pintados, lo que es natural dado que éste es el único modo de concordar con ellos. La actividad de la iluminación, junto a la subordinación del actor en el *Wort-Tondrama*,²⁰⁰ devuelve el detalle a su valor justo; (...) el color de los trajes se tratará de manera análoga a la del material decorativo, y el efecto escénico de los personajes entrará a formar parte de la pintura del cuadro en el sentido general que hemos otorgado a esta palabra al decir que el poeta-músico pinta con la luz (Appia, Adolphe, 2000, p. 167).

Esta cita pone de manifiesto la influencia que los cambios de luz ejercen también sobre el color de los trajes, sobre los personajes y sobre toda la ambientación escénica. Appia propone una “luz activa” que debe influir de forma dinámica y esencial en todo el montaje escénico. Parece que llegó a proponer tales principios tras haber analizado

²⁰⁰ Para Appia la concepción del drama nace de la música y el poeta le da forma mediante la palabra y el sonido en la partitura. El drama se vuelve visible mediante el actor y la implantación del decorado que conlleva, a su vez, la iluminación y la pintura. Así se crea el *Wort-Tondrama*: la unión de la música, la poesía y el drama, como obra de arte total (Appia, Adolphe, 2000, p. 106).

escena por escena los dramas musicales de Wagner y haber descubierto que el efecto del decorado, de los movimientos del actor y de los cambios de luces debían reforzar el curso de la acción dramática. Así por ejemplo, al montar el tercer acto de *Die Walküre* ("La Valquiria", 1924) Appia no se limitó a un solo boceto, como hacían la mayor parte de los escenógrafos, sino que elaboró siete diseños distintos para indicar de forma minuciosa los cambios de luces y la posición de los intérpretes durante el desarrollo de toda la escena (Macgowan, K., y Melnitz, W., 2003, pp. 300, 303; Bablet, Denis, 1989, pp. 239-279).

Las teorías de Appia, expuestas en sus libros *La mise en scène du drame Wagnérien* ("La puesta en escena del drama wagneriano", 1895) y *Die musik und die inszenierung* ("La música y la puesta en escena", 1899), sobre un modelo de representación basado en la coordinación del espacio escénico con la iluminación eléctrica, tuvieron una gran repercusión en la obra de los escenógrafos, figurinistas y directores escénicos de la primera mitad del siglo XX. Su colaboración con Jacques Dalcroze le llevó a completar sus estudios sobre escenografía e iluminación interesándose también por el tipo de vestuario más adecuado para el movimiento rítmico de los bailarines y actores en el escenario.

El otro artista que, junto con Appia, rompió con las últimas tendencias del siglo XIX, aunque de manera opuesta, fue Edward Gordon Craig (1872-1966). Director y escenógrafo inglés, hijo de la actriz Ellen Terry (1847-1928), empezó a trabajar como actor a la edad de seis años, bajo la influencia de su madre y de su tutor, el gran actor Henry Irving (1838-1905), aunque, posteriormente, prefirió dedicarse al diseño escenográfico y de vestuario, y a los escritos teóricos sobre teatro.

Craig se oponía de forma aún más radical que Appia a la tradición: el dramaturgo, para él, es simplemente el autor del texto literario, mientras que el autor de la representación es el director. El texto literario, la palabra escrita, no es más que uno de los elementos que forman parte del hecho teatral. Así, abogaba por un teatro puro, de ambiente, que tenía que ser visto y escuchado, pues, como Craig decía "el arte del teatro ha surgido de la acción, del movimiento, de la danza" (Craig, en Sánchez, José A. 1999, p. 84). Los grandes textos teatrales, como las obras de Shakespeare, habían nacido, según Craig, para ser leídos y no representados (Craig, Edward Gordon, 1987, pp. 186-187).

Al igual que se hacía con los diversos movimientos de un ballet, cada detalle de la acción dramática debía ser estudiado con atención. De igual forma, el espacio escénico había de ser minuciosamente planificado, pues sería el ámbito en el que se moverían los actores; también había que estudiar todos los movimientos. El espacio del escenario debía ser calculado, por tanto, con gran precisión, pues en él había que colocar a los actores quienes, una vez situados en la escena, carecían de entidad individual y pasaban a formar parte de un conjunto que había de resultar armonioso, perfecto. Siguiendo con esta línea de razonamiento, el actor podía también ser sustituido por muñecos, incluso por sombras que simbolizaran una figura humana. De esta manera se podía llegar a la pantomima; por eso Craig fue definido por algunos críticos como coreógrafo y no como director de teatro dramático (Craig, Gordon Edward, 1987, pp. 137-148; Grande Rosales, María Ángeles, 1997, pp. 163-173).

En opinión de García Barquero y Zapatero Vicente, la concepción de Craig sobre el teatro iba más allá de lo teatral:

Emparentaba [el teatro] con el ballet, con la polifonía, con la coreografía, en un intento de hacer realidad lo inefable del arte. Él [Craig] era un evocador de ambientes, un creador de atmósferas, donde la realidad desaparecía para transmutarse en sonidos, en imágenes, en sugerencias, correspondiendo al actor una misión más plástica que verbal (García Barquero, Juan y Zapatero Vicente, Antonio, 1983, p. 70).

Craig difiere teóricamente de Appia en una cuestión importante, pues mientras Appia defiende el papel del actor, a quien confiere un puesto central y esencial en la escena, Craig considera a la figura humana un elemento subordinado al resto de los elementos que forman parte del montaje. Con la anulación de los actores o bailarines como individuos, también el vestuario pierde importancia como elemento en sí (es decir, visto como un recurso que cubre y decora la piel del actor, dependiendo del personaje) y se transforma en decoración y en parte integrante de la puesta en escena, asumiendo una función simbólica más que representativa (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp.114-115; Craig, Gordon Edward, 1987, pp. 87-89).

Craig afirma que no había que reproducir la naturaleza sino interpretarla, por lo que opta por un vestuario carente de verismo para la mayoría de sus montajes. Así, por

ejemplo, en la representación del *Hamlet* de 1910 para el Teatro del Arte de Moscú, dirigida por Stanislavsky y con escenografía y vestuario de Craig, las capas de Hamlet no son ni inglesas, ni danesas, ni pertenecen a ningún periodo histórico, sino que son meras manchas de color que sirven al director para complementar la escena:

Entre las paredes doradas, sobre un altísimo trono (...) se hallaban sentados el rey y la reina, y desde la altura del trono bajaban, cual una cascada de oro, sus mantos dorados. En estas enormes prendas, que partían desde los mismos hombros de los soberanos y se extendían y ampliaban hacia abajo, cubriendo todo el ancho del escenario, estaban abiertos unos orificios, a través de los cuales asomaba una muchedumbre de cabezas, que miraban servilmente hacia las alturas del trono: un mar dorado (...) entre cuyas crestas se dejaban ver las cabezas de los cortesanos, bañándose en el lujo palaciego (...). Craig mostraba [este lujo palaciego] bajo la iluminación de la luz mate producida por los rayos de los proyectores, que se deslizaban por la superficie de los objetos, debido a ello el manto real refulgía en horrendos chispazos, que parecían de mal agüero (Stanislavsky, 1981, p. 356).²⁰¹

Appia y Craig, sin embargo, coinciden en la importancia concedida al movimiento y la luz en la puesta en escena. De hecho, como admite Stanislavsky, en el montaje de *Hamlet*, “había que reconocer que el juego de luces, con sus destellos y manchas, era completamente necesario para transmitir el estado de ánimo de la pieza y encarar las sensaciones escénicas que experimentaba Craig” (Stanislavsky, 1981, p. 361). De hecho, en ese montaje se pretendió conseguir a base de efectos lumínicos que cada biombo (de los diseñados especialmente por Craig para este montaje) estuviera cubierto por una sombra semicircular. También se estrechaba el haz de luz de los proyectores para emitir ráfagas de luces entre y detrás de dichos biombos, en determinadas escenas.²⁰²

La importancia dada por Craig al juego de luces y al efecto de la luz sobre el decorado y el vestuario son patentes, no sólo en la puesta en escena de *Hamlet*, sino

²⁰¹ Véase la lámina 6-15 al final de este capítulo.

²⁰² Sobre el montaje de *Hamlet* véanse también Braun, Edward, 1992, pp. 110-114; Grande Rosales, María Ángeles, 1997, 289-313; y Senellick, Laurence, 1976.

también en otras experiencias teatrales anteriores, como se aprecia en el montaje de la adaptación de la ópera *Dido and Aeneas* (“Dido y Eneas”) de Henry Purcell (c. 1659-1695), que se representó en 1899 en la sala de conciertos de Hampstead (por aquel entonces todavía un pequeño pueblo de las afueras de Londres), con música de Martín Shaw (1875-1958). Los juegos de luces empleados en ese espectáculo fueron muy innovadores, pues se suprimieron las candilejas y las luces del proscenio, sustituyéndolas por puentes de luz y focos situados a ambos lados del escenario y al fondo de la sala (algunos de los focos se cubrieron con filtros coloreados). Ese tipo de luminotecnia determinaba efectos importantes y producía grandes contrastes sobre el decorado y el vestuario. Así por ejemplo, el color púrpura de los cojines del trono de Dido se convertía en negro luctuoso cuando Dido, en el último acto se lamentaba de la muerte de Eneas (Grande Rosales, María Ángeles, 1997, pp. 178-179).²⁰³

La influencia de la luz en el vestuario de este montaje se puso también de manifiesto en otra escena que tenía como fondo la luz de la luna; la preferencia artística de Craig por los colores blanco y negro para el vestuario le dio un excelente resultado. Braun reproduce la crítica realizada sobre este montaje por el estudioso Haldane Macfall, transcribiendo en su libro:

Las figuras mortecinas, a media luz, estimulaban la imaginación. Fue en la última escena donde se logró el triunfo mayor. Asistida por sus doncellas arrodilladas, la figura desconsolada de Dido, envuelta en su manto negro, se reclina en medio de los sombríos cojines de su trono. La desconsolada mujer es presentada con una dignidad al pie de un gran fondo lila, que surge en una vasta superficie que se eleva al cielo, grande y majestuosa como el cielo mismo (en Braun, Edward, 1992, p. 102).

En *The Masque of Love* (“La máscara del amor”), estrenada en el *Coronet Theatre* de Londres en 1901 y basada en la semi-ópera de Purcell, *Dioclesian* (“Diocleciano”), Craig estilizó al máximo la puesta en escena; valiéndose solamente de un lienzo de fondo gris claro, de telones y vestuarios de arpillera blancos y negros con leves trazos de verde y rojo, organizó los grupos de personajes enmascarados en varias figuras geométricas, potenciando y engrandeciendo los movimientos con luces de

²⁰³ Sin embargo, en el libreto de la ópera de Purcell Eneas no muere sino que, por mandato de Júpiter, se marcha de la ciudad y Dido se suicida por sentirse abandonada (Purcell, Henry, 1889, p. 8).

colores. En 1902 *The Masque of Love* fue nuevamente representada junto a la ópera pastoral de Händel (1685-1759) *Acis and Galatea*.

La ópera de Händel presentaba un argumento tan adecuado para la fantasía de Craig como la ópera de Purcell. No introdujo en este montaje ningún elemento pastoril, pese a que tanto trama como acción requerían elementos pastoriles y campestres, pero expresó el sentimiento bucólico en algunas partes del acto I, según su propia convención. Así, montó una carpa de tela de tapicería, colgada detrás del proscenio y sostenida por una barra que permitía la entrada y salida de los personajes: ninfas con vestidos adornados de cintas, niños con modernos sombreros de paja tirándose rosas de papel mientras se lanzaban al aire globos de colores. En el segundo acto los juegos de luces, con los que se producían los efectos de luz y de sombra sobre el decorado y el vestuario, también eran muy simples: Acis y Galatea se abrazan en un montículo situado en el centro del escenario mientras el coro, escasamente perceptible al fondo, canta, a la vez que se proyecta una inmensa sombra sobre el telón de fondo azul oscuro, y los amantes son iluminados con una luz roja en forma de cono. La transformación final de Acis en un manantial fue realizada por un truco de pantomima inventado por Charles Kean para el *Princes's Theatre*: perforaban el telón de fondo por varias partes y lo iluminaban con focos cubiertos con discos rotantes perforados, haciendo que la luz apareciera y desapareciera y creando así el efecto de una cascada (Braun, Edward, 1992, pp. 103, 105-106; Grande Rosales, María Ángeles, 1997, pp. 179-180).

Si se presta atención a los trajes del montaje de *Acis and Galatea*, uno de los figurines que destaca particularmente es el diseñado para el personaje de Galatea. Craig muestra una figura femenina de cuerpo entero muy estilizada y ataviada con una especie de túnica elaborada prácticamente en su totalidad con tiras de lana. Dicha túnica se compone de dos cuerpos: uno, que abarca desde el cuello hasta la media pierna, realizado a base de tiras de lana, y otro, simulando un friso de “teselas” desde la media pierna hasta los pies. Esta cenefa es la que rompe con la monotonía del estilo “telar” del primer cuerpo del vestido, e incluso rememora simbólicamente la época neoclásica griega. Destaca también en el dibujo la postura del personaje, con uno de los brazos abiertos en horizontal, formando con las tiras de la manga una especie de cortina y asumiendo así funciones decorativas. El tocado sigue la misma línea del vestido, elaborado también con tiras de lana asemejando una melena ondulada. El figurín viste al

personaje de forma aislada e individual, pero si se traslada al escenario, este modelo de traje adquiere funciones decorativas; por sus características puede incluso confundirse con la escenografía generando dinamismo en todo el conjunto escénico, pues la función polivalente del traje -viste al personaje y complementa la escenografía- no es estática sino que cambia con el transcurso de la acción y con los efectos producidos por el juego de luces, ya que como bien aconsejaba Craig al figurinista: "debes integrarlo [el vestuario] de alguna manera al movimiento general que con tu fantasía puedas observar en escena" (Craig, Gordon Edward, 1987, p. 87).²⁰⁴

La fusión de la luz con los colores de los trajes se pone también de manifiesto en el segundo acto del montaje *The Vikings of Helgeland* ("Los Vikingos de Helgeland" 1903), de Ibsen, con música de Martín Shaw. En una de las escenas, Craig, para crear la atmósfera tenebrosa de un primitivo salón, proyectó una luz oscura desde arriba, y el vestido de Valkiria de la actriz Hellen Terry adquirió un magnífico color azul cuando se detenía en el centro del escenario. Como si se tratara de un cuadro, Craig utilizaba con sumo cuidado el juego de luces creando no sólo fuertes contrastes sino también finos matices de luz que transformaban los colores del decorado y del vestuario (Braun, Edward, 1992, pp. 106-107; Grande Rosales, María Ángeles, 1997, pp. 182-183).

Finalmente, un último ejemplo de los contrastes de luces y sombras practicados por Craig en decorados y vestuario se pudo ver en la tragedia *Elektra*, estrenada en 1906. Para este montaje, Craig planteó un escenario de enormes dimensiones en el que la figura iluminada de la protagonista (ataviada con una larga y negra túnica que le cubría desde la cabeza a los pies y sobre la que pendía una amplia cola extendida sobre el suelo del escenario), proyectaba su sombra gigantesca en uno de los laterales del escenario. En esta escena, unas poderosas columnas dominaban la acción y algunos grupos de individuos vestidos con largas y oscuras túnicas se situaban como agazapados, confundidos entre los altos muros que rodeaban el escenario. El vestuario propuesto para *Elektra* sigue la misma línea que el de *Hamlet*, pero si se observa detenidamente a los grupos de personajes, los trajes no parecían túnicas, sino paños que se insertaban entre los bastidores de los decorados. Nuevamente en este montaje la indumentaria se fusiona con la decoración, asumiendo funciones absolutamente

²⁰⁴ Véase la lámina 6-16 al final de este capítulo.

Sobre los consejos de Craig al figurinista, véase Craig, Edward Gordon, 1987, pp. 87-92.

escenográficas (Grande Rosales, María Ángeles, 1997, pp. 209, 226-227; Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 114-115).²⁰⁵

En conclusión, lo que Craig propone en sus montajes es el desplazamiento adecuado de los actores y bailarines sobre el escenario a través de juegos de luces y sombras, potenciando además las escenas con decorado y vestuario simples y atemporales. Por lo tanto, el movimiento, la danza y el mimo resultan de gran importancia en la puesta en escena. Tanto sus planteamientos prácticos, como sus postulados teóricos²⁰⁶ tuvieron una notable repercusión en otros directores y coreógrafos del panorama internacional. Si bien en ocasiones la excesiva utilización de los colores blanco y negro en el vestuario pudiera parecer repetitiva, tal selección de colores resultaba necesaria para facilitar los efectos que Craig quería lograr con los cambios de luces, esto es, los mismos efectos que el pintor conseguía con los telones pintados. Como el propio Craig decía, “el pintor pinta con los pinceles, yo pinto con la luz” (Craig, Edward Gordon, 1987, p. 399).

6.5 Conclusiones del capítulo VI.

Existe una diferencia importante entre los diseños creados por Edel para los ballets coreográficos y los creados por Fraser y Appia para el ballet. El vestuario de estos últimos se despoja del estilo ostentoso elaborado por Edel para el *Excelsior*. En esta época, el traje de tutú en los llamados “ballets blancos” (sobre todo en Italia y en Rusia) coexiste con las vestimentas de estilo histórico-social de los llamados “ballets coreográficos”; no obstante, el tutú sufre una transformación, al acortarse su largo por encima de las rodillas. En los “ballets blancos”, las coreografías de Marius Petipa se van perfeccionando y van adquiriendo un gran protagonismo; en ocasiones, el cuerpo de baile, como en *La Bella durmiente* o en el *Lago de los cisnes*, sirve al mismo tiempo de fondo escenográfico. Asimismo, la música en estos ballets se vuelve más asequible para un público menos sofisticado.

En Rusia, los ballets producidos por Mamontov representan ya un antecedente de los ballets rusos de Diaghilev. En los ballets de Mamontov, figurinistas y

²⁰⁵ Véase la lámina 6-17 al final de este capítulo.

²⁰⁶ Recogidos principalmente en *The Art of the Theatre* (“El arte del teatro”, 1905), *On the Art of the Theatre* (“Sobre el arte del teatro”, 1911) y en los artículos publicados en sus revistas *The Mask* (“La máscara”, 1908-1929) y *The Marionette* (“La marioneta”, 1918-1929).

escenógrafos, bajo la supervisión de Stanislavsky, crearán pequeños mini-dramas dentro del ballet, integrando la técnica y la estética visual del ballet con el realismo del pequeño drama representado. Por ejemplo, en *Salambó* no hará falta llevar zapatillas de raso, sino que podrán sustituirse por otras más acordes con el personaje interpretado, aunque se sacrifique el virtuosismo técnico conseguido con el calzado de raso clásico.

La profesionalización de los figurinistas afincados en Inglaterra se sistematiza a través de los escritos publicados en revistas de arte, como es el caso de Charles Wilhelm, con sus estudios sobre el color y el estilo floral. En ocasiones, como ocurre con Wilhelm, estos figurinistas se convierten en verdaderos hombres de teatro, dirigiendo y produciendo numerosos espectáculos teatrales. En dichos montajes Wilhelm, al igual que Appia y Craig, se preocupa por los efectos que la luz produce en los colores de los trajes, y por la relación del vestuario con toda la puesta en escena. También se tiene en cuenta el trabajo de la costurera y del sastre para plasmar en la confección del traje la idea general que el figurinista pretende conseguir.

Wilhelm coincide con Ricketts en basar sus proyectos de vestuario en un color principal que se expande en sucesivos colores o matices secundarios. En ocasiones, los más famosos figurinistas ingleses, como Lovat Fraser o Charles Ricketts, triunfan primeramente como ilustradores, antes que como pintores. Con ellos, el figurín se hace más comprensible, pues se apuntan toda una serie de indicaciones en el boceto para facilitar la confección del traje. Ya no son “pequeños cuadros”, sino “pequeñas ilustraciones”. Además, los figurines y trajes se conservan en los guardarropas de teatro y en museos, no como elementos aislados, sino como grandes proyectos de una misma producción, que servirán para futuras reposiciones como, por ejemplo, el vestuario de Comelli para *La Bohème* o el de Lovat Fraser para *The Beggar's Opera*. La fuerte relación entre figurinistas y directores, como es el caso de los figurinistas Fraser y Ricketts con los directores Playfair y Barker respectivamente, facilita la idea general de conjunto que se pretende conseguir en cada puesta en escena, logrando producciones de gran espectacularidad y armonía.

En esta época se escenifican con frecuencia en Inglaterra las comedias de Shakespeare. Directores de gran prestigio montan algunas de estas piezas en estrecha colaboración con escenógrafos y figurinistas, que rivalizan con sus diseños en la puesta en escena. Así, por ejemplo, Comelli crea el vestuario para *Midsummer Night's Dream*

y *As You Like It*, mientras que Lovat Fraser, con el director Playfair, realiza, para esta última comedia una indumentaria y una escenografía revolucionarias para la época. También un espectáculo de gran contenido social, como *The Beggar's Opera*, dirigida por Playfair con diseños de Fraser, sentará un precedente en la representación de todas las comedias históricas posteriores, sobre todo, en el musical moderno y en la opereta.

En Appia y Craig el vestuario se estiliza y se simplifica al máximo. Pero si bien en Appia la vestimenta es un recurso para destacar la silueta del actor o del bailarín, en Craig dicho atuendo sirve sobre todo para integrarse dentro del decorado, asumiendo así el vestuario funciones escenográficas. Además la simplicidad del traje permite jugar mejor con los diversos efectos luminotécnicos. Appia y Craig coinciden en la importancia concedida a la luz y el movimiento. Ambos consideran que la luz estática de las candilejas no resulta muy positiva para el actor ni para su vestuario ya que, en el caso de Appia, las candilejas intensifican cualquier defecto o fallo en la expresión del actor y del traje, mientras que para Craig constituyen un obstáculo para crear la atmósfera ambiental mediante juegos de luces.

El principal legado de Craig al teatro y al ballet es precisamente su experimentación con la luz en el escenario, que abarca también, como en los simbolistas y en Appia, todos los elementos de la representación, aunque dicho juego de luces adquiere en los montajes de Craig un sello muy personal. La luz, como signo de simplicidad y no de pobreza, transforma los decorados, realza la silueta de los actores y transforma los colores de los trajes, sorprendiendo visualmente al espectador. Las luces y las sombras creadas por Craig engrandecen sus puestas de escena, no sólo evocando ambientes, sino también generando acción, energía y movimiento.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 6



Lámina 6-1. Escenografía y vestuario de Alfredo Edel para el cuadro de la electricidad del ballet *Excelsior* (1881), en una reposición montada en la Scala en 1910. Archivo Fotográfico Mondadori.



Lámina 6-2. Boceto de traje diseñado por Adolf Hohenstein (1854-1928) para la primera representación de la ópera *Falstaff* (1893), de Giuseppe Verdi. Milán, Scala Archives: DA41274.



Lámina 6-3. Charles Wilhelm. Diseño para el personaje Narciso en el Bell Flower Ballet de la pantomima *Dick Whittington* (1890). Londres, Victoria and Albert Museum: Art. 90-2011.



Lámina 6-4. Charles Wilhelm. Vestuario diseñado para la ópera *Rosa d'Amore* (1888) de Manzotti y Bayer. Londres, Victoria and Albert Museum: E.1497-1952.



Lámina 6-5. Attilio Comelli. Vestuario diseñado para el personaje Musetta de la ópera *La Bohème* (1899) de Puccini. Londres, Royal Opera House Collections online. Attilio Comelli Design Collection: ROH/COM/DES/COS/0057.



Lámina 6-6. Claud Lovat Fraser. Vestuario diseñado para el personaje Rosalinda en el montaje de la comedia *As You Like It* (1919) de Shakespeare. Londres, Victoria and Albert Museum: S.1176-2010.



Lámina 6-7. Claud Lovat Fraser. Vestuario diseñado para el montaje de *The Beggar's Opera* (1920) de John Gay. Victoria and Albert Museum.



Lámina 6-8. Charles Ricketts. Vestuario diseñado para el personaje Ildico de la tragedia *Attila* (1907) de Laurence Binyon. Costume Designs, Harry Ransom Center, Universidad de Texas en Austin.



Lámina 6-9. Charles Ricketts. Vestuario para un personaje femenino de la opereta *The Mikado* (1926) de Gilbert & Sullivan. The Gilbert and Sullivan Archive.



Lámina 6-10. Vestuario para un personaje masculino de la opereta *The Mikado* (1926) de Gilbert & Sullivan. Devon, Royal Albert Memorial Museum and Art Gallery: num. 62/1933.



Lámina 6-11. Charles Ricketts. Vestuario diseñado para el personaje Gianetta de la opereta *The Gondoliers* (1929) de Gilbert & Sullivan. Gilbert and Sullivan archive.



Lámina 6-12. Charles Ricketts. Trajes diseñados para la opereta *The Gondoliers* (1929) de Gilbert & Sullivan. Colección privada, Peter Jackson Collection, *The Bridgeman Art Library*.



Lámina 6-13. Georges Clairin. Retrato de Virginia Zucchi con el tutú de rueda (1884). París, Bibliothèque-musée de l'Opéra: MUSEE 553.



Lámina 6-14. Adolphe Appia. Espacio rítmico, *Der Taucher* (1910), de Schiller. Ginebra: Institut Jaques-Dalcroze.

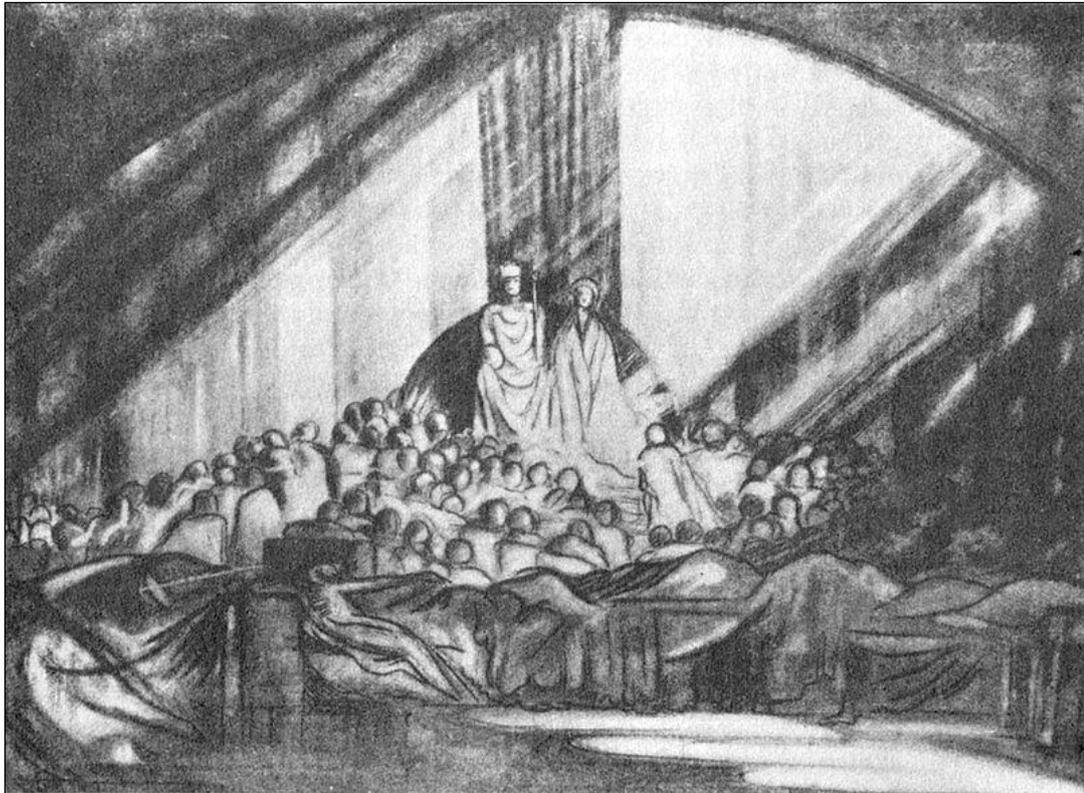


Lámina 6-15. Edward Gordon Craig. Escenografía y vestuario para el acto I, escena II de *Hamlet* (1910) de Shakespeare. Teatro del Arte de Moscú, bajo la dirección de Stanislavski. Reproducción localizada en Craig, Edward Gordon, 1913, p. 81.



Lámina 6-16. Edward Gordon Craig. Vestuario diseñado para el personaje de Galatea de la ópera *Acis and Galatea* (1902) de Händel. Shaw, Martin y Craig Gordon, 1902.



Lámina 6-17. Edward Gordon Craig. Escenografía y vestuario para *Electra* (1906) de Hugo von Hofmannsthal. Reproducción localizada en Craig, Edward Gordon, 1913, p. 35.

7. LA LLEGADA DE DIAGHILEV Y EL TRIUNFO DEL FIGURINISMO EN EL BALLET.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el público de Rusia estaba acostumbrado a asistir a espectáculos exclusivos de danza, mientras que en otros países de Europa, como Francia, Italia o Inglaterra, los ballets formaban parte de programas que incluían otros tipos de espectáculos. Los avances en la técnica de la danza, ligados al desarrollo de las zapatillas de punta, el acortamiento del tutú y la mayor libertad que fueron adquiriendo los bailarines para saltar y girar, propiciaron en Rusia el virtuosismo de los bailarines principales, quedando el cuerpo de baile reducido a una función coreográfica y decorativa. La formación impartida en Rusia a finales del siglo XIX combinaba elementos de las escuelas de danza francesa e italiana y produjo bailarines excepcionales.

En esta época el repertorio ruso estaba dominado por los ballets de Marius Petipa y Lev Ivanov (1834-1901), que consiguieron extraordinarios montajes como los ya citados de *La bella durmiente* (1890), *Cascanueces* (1892) y *El lago de los cisnes* (1894). Sin embargo, en los albores del siglo XX se produjo un cierto estancamiento en las producciones de ballets, ya que obedecían a fórmulas repetitivas y carentes de originalidad. Una nueva generación de coreógrafos percibió la necesidad de crear producciones innovadoras.

La mayoría de los bailarines de Diaghilev se había formado en las escuelas de danza de San Petersburgo, Moscú y Varsovia, pero también se incorporaron a su compañía bailarines especializados en danzas tradicionales del folklore, y otros que se habían formado en escuelas occidentales de ballet clásico. Coreógrafos, compositores, figurinistas y escenógrafos se inspiraron en fuentes tan variadas como la pintura, los "teatros de juguete" británicos, la mitología, los cuentos y la música tradicionales de la cultura rusa. En sus diversos viajes, especialmente a París y a Londres, Diaghilev conoció las tendencias que surgían en las artes visuales, lo que unido a sus conocimientos de música clásica, a su capacidad para absorber y combinar ideas y a su inquietud por obtener un reconocimiento en el campo artístico, sentó las bases de su gran éxito (Pritchard, Jane, en Pritchard, Jane, 2011, p. 67).

7.1 Vida de Diaghilev y nacimiento de la compañía.

Serguéi Paulovitch Diaghilev nació en Sélischi, un pueblo situado en el centro de Rusia, el 19 de marzo de 1872 en el seno de una culta y acaudalada familia. Al morir su madre, su padre se casó en segundas nupcias con Elena Valerianovna Panaeva, una mujer bastante más joven que su esposo, con grandes inquietudes artísticas. Elena ejerció una notable influencia sobre su hijastro Serguéi. Tras graduarse en el Gimnasio de Perm en 1890, se marchó a San Petersburgo para estudiar Derecho, pero también recibió clases de música y canto en el Conservatorio de Música. Una vez licenciado en Derecho, inició en 1896 su carrera como crítico de arte y organizó numerosas exposiciones de pintura, además de fundar la revista *Mir Iskusstva* ("El mundo del Arte") (Marsh, Geoffrey, en Pritchard, Jane, 2011, p. 20). En 1899 fue nombrado "funcionario de la administración de los Teatros Imperiales para misiones especiales". Aunque su cometido inicial era dirigir el *Anuario de los Teatros*, publicación que reseñaba las funciones de los teatros subvencionados de San Petersburgo y Moscú, Diaghilev aprovechó esta oportunidad para asumir un papel artístico más activo, planteando una serie de nuevas producciones para el teatro Mariinski, entre ellas, por recomendación de sus amigos Walter Nouvel (1871-1949) y Alexander Benois (1870-1960), el ballet *Sylvia*. Este ballet, aunque se había representado en otros países europeos, era poco conocido en Rusia; sin embargo, su partitura había inspirado a Chaikovski (1840-1893), y su creador, el compositor francés Léo Delibes (1836-1891), era muy admirado por Benois. La coreografía de este montaje corrió a cargo de los hermanos Nikolai y Serguéi Legat (1869-1937; 1875-1905), mientras que el equipo de la revista *Mir Iskusstva* se ocupó de los decorados y del vestuario, en lo que sería su primera experiencia teatral. Los decorados fueron diseñados por Benois, Konstantín Korovin (1861-1936), Eugene Lanceray (1875-1946) y León Bakst (1866-1924); este último también se encargó de diseñar los trajes. El boceto de Bakst, destinado al personaje de Sylvia, muestra ya su primer traje suelto "a la griega", que no precisa ni del tutú corto ni de las tradicionales zapatillas de punta.

En febrero de 1901, precisamente cuando estaba previsto el estreno del ballet *Sylvia*, el director de los Teatros Imperiales, el príncipe Serguéi Volkonski (1860-1937) le retiró el apoyo, al apreciar que los ambiciosos planes de Diaghilev causaban cierto malestar en algunos de sus compañeros. Diaghilev se negó a dimitir y fue destituido.

Tras esta humillación se centró en su revista de arte y en la organización de exposiciones; de hecho, hasta el final de la década no volvió a pensar en el ballet (Pritchard, Jane , 2011, pp. 47-48).

En 1905 Diaghilev obtuvo un gran triunfo con su espectacular exposición “Retratos históricos rusos”. En 1906, aprovechando la política del gobierno ruso que pretendía mejorar las relaciones con Francia, Diaghilev convenció al ministro de Finanzas para que subvencionara una gran exposición de pintura rusa en el Salón de Otoño de París. La exposición fue todo un éxito. Ese mismo año, la condesa Greffulhe, protectora de las artes e inmensamente rica, impresionada por la excelente manera que tenía Diaghilev de interpretar al piano algunas piezas de música rusa se brindó a patrocinar una serie de conciertos rusos en la Ópera de París. Además de contar con la condesa Greffulhe, Diaghilev estableció contacto en París con otros intelectuales relacionados con las artes y el teatro tales como el crítico musical del periódico *Le Figaro*, Robert Brussel y el judío francés Gabriel Astruc, importante promotor y editor musical de París, que proporcionó a Diaghilev una sólida base organizativa para la producción de espectáculos teatrales en París.

Durante estos años (1906-1908) Diaghilev, que seguía en contacto con los bailarines de los ballets imperiales, fue madurando la idea de producir espectáculos de ballet a modo de presentación de las diversas culturas europeas. Un hecho le sirvió de acicate para materializar estas nuevas inquietudes: en marzo de 1909, el Zar, sin previo aviso, le retiró toda ayuda financiera, de modo que un mes más tarde, Diaghilev, que dirigía los ensayos de un grupo de bailarines en San Petersburgo, telegrafió a su promotor en París: "Nada de ópera este año. Llevo brillante compañía de ballet, ochenta bailarines, los mejores solistas, quince representaciones. Repertorio ampliable (...) tres ballets por programa (...) Empiece gran publicidad" (Marsh, Geoffrey, en Pritchard, Jane, 2011, p. 24).²⁰⁷

A partir de ese momento se puso en marcha la agrupación de bailarines, coreógrafos, artistas y técnicos que habían de convertirse en los Ballets Rusos. La corte del Zar vio con asombro cómo Diaghilev, en lugar de desistir en su empeño, seguía

²⁰⁷ Este telegrama, fechado el 6 de abril de 1909, se conserva en la colección Astruc Papers de la Biblioteca Pública de Nueva York, sección de Artes Escénicas.

adelante, aunque fuese a costa de dejar la ópera y centrarse en el ballet, que resultaba más fácil de financiar.²⁰⁸

Diaghilev comprendió que el único modo de sufragar sus producciones artísticas era desarrollar un modelo económico "mixto", basado en la explotación comercial y la ayuda de patrocinadores ricos. Gracias a este modelo de financiación y a la calidad de los espectáculos representados, Diaghilev consiguió dos años más tarde tener una compañía propia de ballet, con excelentes producciones y contar con una "marca" y numerosos admiradores, no sólo en Europa, sino también en América.

Durante los años siguientes y hasta su muerte, el 19 de agosto de 1929, en Venecia, los Ballets Rusos, aunque no le reportaran grandes beneficios, sí constituyeron un cauce de expresión para su singular mezcla de dotes artísticas, proporcionándole además una "familia" que dependía de él. De hecho, los bailarines Tamara Karsávina (1885-1978), Lydia Sokolova (1896-1974) y Serge Lifar (1904-1986) recordaban cariñosamente a Diaghilev como un padre severo pero nada egoísta, pues por encima de sus necesidades estaban las de sus bailarines y las de su compañía. Los Ballets Rusos se convirtieron para Diaghilev en un modo de vida, y su fama y prestigio perdurarían en el tiempo (Marsh, Geoffrey, en Pritchard, Jane, 2011, pp. 24, 29; Buckle, Richard, 1991, pp. 115-122).

7.2 El proceso de producción y representación. El legado de Diaghilev.

Diaghilev coincidía con Wagner en la idea de "espectáculo total", no sólo para la ópera sino también para el ballet. Precisamente, el gran éxito de sus ballets, a veces no exentos de escándalo debido a su estética revolucionaria, radicaba en su capacidad de aglutinar y coordinar a un equipo de bailarines, coreógrafos, músicos, pintores y figurinistas que se convirtieron en creadores de vanguardia de fama internacional.

Diaghilev fue el precursor del arte total en los ballets, pues su puesta en escena era el resultado de un trabajo armonizado donde la coreografía, la danza, el vestuario, la

²⁰⁸ Algunos estudiosos han tomado los ensayos que dieron comienzo el 15 de abril de 1909 como el punto de arranque de la compañía de los Ballets Rusos, pero, en realidad, lo que hacía Diaghilev era contratar a los bailarines del Zar durante sus vacaciones del Ballet Imperial. Fue en el otoño de 1910 cuando, al cabo de dos temporadas de ballet, Diaghilev decidió formar su propia compañía y empezó a firmar contratos con colaboradores importantes (Marsh, Geoffrey, en Pritchard, Jane, 2011, p. 31).

escenografía y la música sacrificaban el protagonismo individual para integrarse en un proyecto de espectáculo común. Como dijo en su día la gran bailarina Tamara Karsavina (1885-1978) y reproduce Abad Carlés en su libro sobre la historia del ballet y de la danza: "Hombres del calibre de Diaghilev son pocos y distantes en el tiempo (...) Él fue la antología de una época única en la vitalidad y rápida madurez de sus artistas, él fue el resumen y sustancia de su tiempo. Él recogió en sí mismo y presentó a sus contemporáneos la esencia de los valores artísticos como si se proyectaran por un prisma" (Abad Carlés, Ana, 2012, p. 162).

Es revelador que donde quiera que fuese y en todas las etapas de su carrera, Diaghilev creara una atmósfera familiar en sus empresas. No tuvo el respaldo de una organización profesional ni cuando publicaba *Mir Iskusstva*, ni cuando hacía exposiciones, ni siquiera para los grandes proyectos de colaboración que dieron forma a los Ballets Rusos. En su lugar, dependió siempre de amigos y parientes para apoyar sus esfuerzos. Al final de su vida, en 1929, cuando era mundialmente famoso y llevaba más de veinte años reinando en el ballet europeo, la estructura de gestión de su empresa era la misma que en 1898, cuando empezó a publicar *Mir Iskusstva* en San Petersburgo (Scheijen, Sjen, en Pritchard, Jane, 2011, p. 37).

Aunque no todos los ballets de Diaghilev contaron con la misma plantilla, ciertos grupos de colaboradores participaban siempre, como el gabinete informal de consejeros, amigos y patrocinadores, que daban sugerencias y aprobación. A menudo era este gabinete el que proponía temas de ballets y de óperas, constituyendo un banco de pruebas para las ideas. El círculo inicial de Diaghilev, al que pertenecían muchos de los colaboradores de la revista *Mir Iskusstva*, se reunía en su piso de San Petersburgo; fueron miembros fundamentales los diseñadores Alexander Benois (1870-1960) y Léon Bakst, el general Bezobrázov, gran aficionado al ballet, el crítico Valerian Svetlov (1860-1934), a quien Diaghilev envió en ocasiones a París para que escribiera reseñas de sus producciones destinadas a los lectores rusos, y Walter Nouvel (1871-1949), que estuvo siempre ligado a la compañía. Completaban este equipo de colaboradores el coreógrafo Mijail Fokine (1880-1942), el *regisseur* y maestro de ballet Serguéi Grigóriev (1883-1968) y otros que colaboraron de manera más esporádica, como el artista Valentin Serov (1865-1911) y el compositor Nicolai Cherepnin (1873-1945). El círculo de consejeros se hacía más fluido cuando la actividad de Diaghilev se

desarrollaba en París; entonces participaban también Misia Sert (1872-1950), la condesa Greffulhe (1860-1952) y el empresario Gabriel Astruc (1864-1938). Mientras que el grupo ruso se centraba en los aspectos artísticos, el de París se ocupaba también de la captación de fondos y de la promoción.

A Diaghilev no le fue difícil encontrar bailarines para sus programas de verano de 1909 y 1910; muchos de ellos regresarían al Ballet Imperial al comenzar la nueva temporada rusa en septiembre. Otra cuestión fue cuando, a finales de 1910, decidido a formar una compañía estable, Diaghilev les propuso renunciar a la seguridad de un contrato a largo plazo y a la esperanza de una pensión con el Ballet Imperial, a cambio de un sueldo mayor en su compañía, pero sin la estabilidad que proporcionaba el ballet subvencionado por el Zar. Algunos bailarines se arriesgaron y pasaron a la plantilla de Diaghilev, como fue el caso de Váslav Nijinski (1890-1950), de su hermana Bronislava Nijinska (1891-1972) y de Adolph Bolm (1884-1951). Sin embargo, Diaghilev se vio obligado, desde el primer momento, a reclutar bailarines fuera del Ballet Imperial; algunos pertenecían a escuelas de ballet independientes de Varsovia y Moscú y otros eran bailarines rusos que actuaban en Occidente; también contrató, aunque en menor escala, a bailarines británicos, italianos y americanos, todos bajo supuestos nombres rusos. Fue importante el trabajo pedagógico realizado para forjar un grupo cohesionado con bailarines de diferentes países y elevar al nivel requerido a quienes habían tenido una formación menos completa. Para esta tarea de enseñanza técnica Diaghilev contó con los servicios del maestro italiano de ballet Enrico Cecchetti (1850-1928) (Salazar, Adolfo, 1995, pp. 215-216; Buckle, Richard, 1991 pp. 150-154; Pritchard, Jane, 2011, p. 63).

Durante el proceso de planificación de cada ballet Diaghilev consultaba a los amigos recabando ideas y aprobación, pero, cuando llegaban los ensayos generales se convertía en un dictador, dirigiendo y disponiendo todo, desde el baile hasta la iluminación o los efectos especiales. Su concentración no flaqueaba nunca. Como comentaba Vladimir Dukelski (1903-1969), compositor del ballet *Céfiro y Flora*, Diaghilev no pedía enmiendas concretas: "Se sienta, se ajusta el monóculo y exuda una nube benéfica de inspiración (...) Lo que le gusta pasa, lo que no va fuera. Él ni baila, ni pinta, y de la composición solo ha aprendido la teoría. Pero, de una manera u otra sabe.

Y los expertos saben que sabe y reverencian su consejo" (Nichols, Beverley, *The Sketch*, 30 de junio de 1926, p. 526, en Pritchard, Jane, 2011, p. 63).

Otro de los factores importantes de la producción, además de los ensayos y de la labor de cohesión de la compañía, fue la búsqueda, y posterior redacción, de los contenidos y argumentos para los ballets. Los temas de los Ballets Rusos se repartían en distintas categorías. Entre sus fuentes estaban los cuentos de hadas y el folklore, la arqueología y la historia. La mayoría de las fuentes eran rusas, pero también se inspiraron en los cuentos de Andersen, por ejemplo, en el ballet *Le chant du rossignol* ("El canto del ruiseñor", 1920), y en las fábulas de Esopo; así pues, la historia de la mujer-gata que no puede resistirse a perseguir a un ratón sirvió para el argumento del ballet *La Chatte* ("La gata", 1927). La historia de *L'oiseau de feu* ("El pájaro de fuego", 1910) combinaba personajes y elementos de varios cuentos populares eslavos, recogidos por el folklorista ruso Alexander Afanásiev (1826-1871), para crear un cuento de hadas que pudiera exportarse a la Europa Occidental. También sirvieron como fuentes de inspiración las historias bíblicas, como *Salomé* ("Salome", 1913), *La légende de Joseph* ("La leyenda de José", 1914) y *Le fils prodigue* ("El hijo pródigo", 1929), así como la literatura clásica, con obras como *Narcisse* ("Narciso", 1911), *Daphnis et Chloé* ("Dafnis y Cloe", 1912) y *Apollon Musagète* ("Apolo Musageta", 1928), que sirvieron de argumento a numerosos ballets.

En ocasiones, los Ballets Rusos solían rendir homenaje a la historia del país donde estuvieran actuando; así se hizo en Francia con *Le pavillon d'Armide* ("El pabellón de Armida, junio 1909) y *Les Sylphides* ("Las sílfides", 1909), en Alemania, con *Le Carnaval* ("El Carnaval", 1910), y en Inglaterra con *The Triumph of Neptune* ("El triunfo de Neptuno", 1926), ballets en los que la trama se unía a la escenografía para evocar una época pasada. En *Le pavillon d'Armide*, Benois manifestó su pasión por la corte de Luis XIV y, en particular, por los trajes de Louis-René Boquet, diseñados para los espectáculos cortesanos. También Bakst utilizó como modelo los diseños de Boquet, de Jean Bérain y de Jean Baptiste Martín para los figurines de *The Sleeping Princess* ("La princesa durmiente", 1922). Por otra parte, los palacios diseñados por Bakst para el ballet, memorables por sus maravillosas perspectivas, procedían de las escenografías de Ferdinando Galli da Bibbiena (1657-1743). En París, el traje de *Les Sylphides* fue el tutú blanco roto con falda larga de ballet romántico y la inclusión de

alas inspiradas en las que llevaba el traje de *La Silphide* de 1832. En el Ballet Imperial de 1908 las bailarinas vestían tutús románticos, pero Benois los modificó para Diaghilev, dándoles un aire más estilizado y favorecedor. En cuanto a Inglaterra, para *The Triumph of Neptune* se buscó inspiración en decorados y trajes del siglo XIX para teatrillos de juguete y se emplearon unas túnicas con incrustaciones de piedras falsas, que eran restos de una pantomima victoriana encontrados en la sastrería teatral de C. W. May (Pritchard, Jane, 2011, p. 68).

No obstante, a pesar de tener en cuenta los gustos del público francés e inglés, Diaghilev era consciente de que su compañía hacía en realidad un ballet ruso de exportación, lo que se evidencia en la mayoría de sus montajes: los ballets rusos representaban las estepas rusas en *El príncipe Igor* (1914), las tierras de Mongolia en *Le sacre du printemps* ("La consagración de la primavera", 1913), la región del Cáucaso en *Thamar* (1912), la frontera con la India en *Le dieu bleu* ("El dios azul", 1912) y el oriente sensual de Samarcanda en *Sheherezade* (1910); los famosos "krémlines" (ciudadelas) con iglesias de cúpulas bulbosas aparecían en los decorados de *L'oiseau de feu*.

Tras la Primera Guerra Mundial se mostraron en algunos ballets las tendencias artísticas rusas más actuales, como el constructivismo en el ballet *Le pas d'acier* ("El paso de acero", 1927), así como acontecimientos de actualidad, como los Juegos Olímpicos de París de 1924, que fueron objeto de homenaje en el ballet *Le train bleu* ("El tren azul", 1924).

Los trajes folklóricos contemporáneos y los artefactos históricos influyeron en los decorados, el vestuario y la utilería de los Ballets Rusos. Roerich (1874-1947) consultó colecciones de indumentaria y accesorios étnicos para el ballet *La consagración de la primavera* y muchos de los trajes de *El Príncipe Igor* eran túnicas de telas *ikat* compradas en los mercados de San Petersburgo. Natalia Goncharova (1881-1962) y Mijail Larionov (1881-1964) fueron más imaginativos y teatrales que Roerich en el uso de la indumentaria campesina y del arte popular, pero los singulares diseños de Larionov para *Le soleil de nuit* ("El sol de medianoche", 1915) y *Le Chout* ("El Bufón", 1921) constituyeron un auténtico suplicio para los bailarines ya que, como explicaba la propia bailarina Lydia Sokolova tras el estreno de *Le soleil de nuit*: "We had horrible thick pads tied around our waists, then there were tight heavy costumes on

top of them. The tall, mitre-shaped Russian head-dresses, once they had slipped slightly to one side, just refused to stand up straight again (Sokolova, Lydia, 1989, p. 71).²⁰⁹

En cuanto a efectos especiales y figuración, Diaghilev trató en un principio de reproducir los elementos del teatro de gran espectáculo, similares a los empleados en los Teatros Imperiales o incluso en los ballets coreográficos del *Éden-Théâtre* y en diversos espectáculos del *Théâtre du Châtelet*, que tenía gran tradición en la creación de efectos de agua. Durante su primera temporada llevó a París al gran maquinista ruso Karl Waltz (1846-1929) para asegurarse de que efectos especiales tales como las fuentes de *Le pavillon d'Armide*, funcionarían sin problemas. Para el estreno de *L'oiseau de feu*, se utilizaron en 1910 llamativos efectos especiales; así, el pájaro de fuego volaba sobre alambres, mientras que los Caballeros del Día y de la Noche salían montados a caballo. Pronto se vio que esas complicaciones eran innecesarias y se eliminaron una vez que *L'oiseau de feu*, tras año y medio sin representarse, volvió a los escenarios como un ballet más potente y estilizado.

Respecto a la organización de la figuración, Diaghilev, que ya tenía una compañía independiente y estable, no manejó grandes masas de actores, aunque en cada sitio contrataba un cierto número de extras y, hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, siguió trayendo de Rusia grandes coros de ópera para las temporadas estivales de París y Londres (Pritchard, Jane, 2011, pp. 45-48; Buckle, Richard, 1991, pp. 201-202; Pasi, Mario, 1981, pp. 163-164).²¹⁰

Hay que reconocerle a Diaghilev su gran habilidad para dirigir a quienes intervenían en aquellas obras maestras, si bien no todos sus estrenos fueron éxitos absolutos. Fueron muchas sus creaciones, y siempre anduvo a la búsqueda de innovaciones. Todavía hoy, al cabo de un siglo, los espectáculos de los Ballets Rusos siguen interesando.²¹¹ Del mismo modo hay que reconocer también que el éxito de los Ballets Rusos no sólo se debió a Diaghilev, sino también al grupo de artistas (además de los bailarines) que aportaron su genio y su creatividad, aunque como afirma Stravinski:

²⁰⁹ Llevábamos unas horribles y gruesas almohadillas atadas alrededor de la cintura y, por encima, unos trajes estrechos y pesados. Los altos tocados rusos, en forma de mitras, una vez que habían resbalado ligeramente hacia un lado, se negaban a enderezarse de nuevo (traducción de Ignacio Malaxecheverría).

²¹⁰ Para mayor información acerca de la participación del coro del teatro Bolshoi de Moscú en las óperas de esas temporadas véase el archivo THM/7/4/33 del Victoria & Albert Museum de Londres.

²¹¹ Como muestra de este interés, véase el artículo de Pablo J. Vayón, "Un escándalo centenario", *Diario de Sevilla*, 26 de mayo de 2013, p. 50, sobre el reestreno de *La consagración de la primavera* en el *Théâtre Champs Elysees* de París con motivo del centenario de su estreno.

"Los ballets rusos son una creación de Diaghilev y sus colaboradores. No existió nada parecido antes de él y a él es a quien se le debe el desarrollo reciente del arte coreográfico en el mundo entero" (Pritchard, Jane, 2011, p. 45).

Estas palabras de Stravinski no parecen ser un mero halago amistoso, sino una apreciación hecha desde los propios conocimientos artísticos del compositor; sus consideraciones coinciden con la crítica favorable de Juan J. Luna, conservador del Museo del Prado, quien escribe:

Diaghilev fue un magnífico exportador de las tradiciones de Rusia a Europa Occidental, que se rindió ante sus ballets. Si en una primera etapa sus representaciones tuvieron matices conservadores, posteriormente fueron claramente vanguardistas (...) Muchas de sus más célebres producciones aglutinaron a un sin fin de valiosos profesionales de la indumentaria, la danza y la escenografía. Se trataba de trabajos de arte unificados que aún un siglo después continúan recibiendo el aplauso de los nuevos espectadores. El resultado de esta cooperación de artistas, bajo la dirección de Diaghilev, dio fruto a una serie de creaciones conjuntas que fueron esenciales para el modernismo de la época y para la estética del siglo XX (Luna, Juan J., 2011, p. 3).

La muerte de Diaghilev en 1929 tuvo un efecto fulminante sobre la continuidad de la compañía, que se desmembró de inmediato y, pese a los intentos por mantener a los Ballets Rusos en los escenarios, ya no volverían a ser lo que Diaghilev hizo de ellos. Tal vez por eso en la actualidad sigan suscitando aquellos Ballets Rusos tanto interés. La realidad demostró que sin él ya la compañía no podía sobrevivir. La paradoja es que este hombre, que no era bailarín, ni músico, ni pintor, ni coreógrafo, logró durante veinte años guiar a toda una generación de artistas en un proyecto común, renovador y dinámico. Pese a lo desigual de los resultados obtenidos, Diaghilev siempre arriesgó en sus propuestas y nunca dejó de apostar por una generación de jóvenes artistas que, gracias a él, pudieron desarrollarse. Diaghilev logró con sus espectáculos la consolidación del proyecto de vestuario ligado de forma magistral a toda la puesta en escena y, además, consiguió que la danza, y en particular el ballet, llegaran a ser tenidos en cuenta por las demás artes, de modo que la danza, que hasta entonces había estado reservado a minorías, adquiriera con Diaghilev protagonismo artístico y social. En

opinión de diversos historiadores, la danza no ha vuelto a recuperar el lugar que tuvo en tiempos de aquel genial artista. Por otra parte, algunas de sus más logradas producciones se mantuvieron durante mucho tiempo como verdaderas obras maestras. En tan sólo veinte años la compañía contó con cinco coreógrafos (Fokine, Massine, Nijinski, Balanchine y Nijinska) que, al igual que los artistas que trabajaron con ellos, se acabarían desplazando en diversas direcciones, de modo que la danza llegaría a florecer a lo largo del siglo XX principalmente en América, Francia e Inglaterra. De esta manera nacerían dos nuevas escuelas que se convertirían en fundamentales hasta nuestros días: la británica y la americana (Pritchard, Jane, 2011, p. 83; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 219-221).

7.3 El vestuario en los ballets rusos. Relación entre coreografía e indumentaria.

Confección de los trajes y guardarropía.

El estilo dominante en el ballet clásico de la década de 1890 era el realismo detallista. La escenografía corría a cargo de pintores virtuosos, aunque también carentes de imaginación, ya que cultivaban el decorado típicamente localista. En los papeles con mímica, los actores (figurantes) llevaban trajes de época, mientras que para las danzas nacionales se añadían a la indumentaria diversas características del traje típico correspondiente. Casi sin excepción, la primera bailarina, las solistas y el cuerpo de baile vestían el tutú de falda acampanada, adornado con símbolos indicativos de época o país (por ejemplo, lotos para Egipto, grecas para Grecia, racimos para las bacantes) y zapatillas de punta. Los hombres aparecían ataviados casi siempre con diversos tipos de túnica y con mallas. No existía, en general, una coordinación del vestuario con el resto de los elementos de la puesta en escena y era frecuente que el diseñador de los decorados no conociera los figurines y viceversa. En las postrimerías del siglo XIX el realismo escénico era ya una fórmula pasada; era aceptada por los profesionales, pero resultaba rancia, ya que se aplicaba sin imaginación ni fuerza dramática (Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, p. 111).

Todo eso habría de cambiar con la llegada de los Ballets Rusos cuyos trajes, que representaban una amplia variedad de estilos y modelos, supusieron una innovación en cuanto a vestuario, debida en parte a las reformas puestas en marcha por Mijail Fokine. Pero este coreógrafo y Diaghilev no fueron los únicos en emplear a pintores como figurinistas; una serie de jóvenes artistas también estaban renovando el panorama

escénico europeo. Ya en el capítulo anterior, al tratar de la opereta londinense, se ha aludido a la profesionalización de los pintores como diseñadores de vestuario. Este nuevo cambio de rumbo en los diseños de escenografía y vestuario lo explica Léon Bakst al analizar las diferencias entre lo viejo y lo nuevo en decoración y vestuario:

(...) es decir adiós al decorado diseñado por un pintor ciegamente sometido a una sola parte de la obra, [adiós] a los trajes hechos por cualquier vieja costurera que introduce en la producción una nota falsa y discordante; es decir adiós al tipo de actuación, de movimientos, de notas falsas y de esa terrible riqueza de detalles puramente literaria, que hacen de la moderna producción teatral una colección de impresiones pequeñas, sin esa simplicidad inimitable que emana de la verdadera obra de arte (Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, pp. 111-112).

Bakst reivindicaba así un ballet con personajes más diferenciados, que dejase atrás los arquetipos de los ballets coreográficos, proponiendo una escenografía y un vestuario más acordes con la parte emocional de los personajes.

Precisamente en los Ballets Rusos el vestuario genérico no era ya posible, porque las coreografías cambiaban de estilo con cada ballet, y el personaje individual reemplazaba al tipo. Los figurinistas tenían que pensar en términos dinámicos, por lo que la reconstrucción localista dio paso al patrón rítmico y a los colores nítidos, que sugerían atmósfera y emoción. Se seleccionaba un detalle para crear una realidad intensificada, en la que lo teatral pareciera más real que lo real. Así, por ejemplo, en *El sombrero de tres picos*²¹² (1919) el coreógrafo Massine y Picasso, diseñador de los decorados y los trajes, crearon una imagen de España tan convincente que cuando Diaghilev presentó *Cuadro flamenco* (1921) en Londres, donde los intérpretes eran auténticos gitanos españoles, el público lo encontró extrañamente falto de españolidad (Buckle, Richard, 1991, pp. 414-419).²¹³

Lo viejo y lo nuevo coexistieron por poco tiempo en los Ballets Rusos; sin embargo, en la primera etapa se puso de manifiesto la precisión histórica en cuanto a

²¹² Sobre el estreno y coreografía de *El sombrero de tres picos* véase Fundación Juan March, 1993; Buckle, Richard, 1991, pp. 369-371 y 391-392; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 200-203.

²¹³ Sobre la repercusión del baile flamenco en París y Londres y las relaciones de las bailarinas españolas con Diaghilev véase Almeida Cabrera, Pedro Juan, 1995, pp. 25, 27, 32-33, 27, 41-42, 44-45, 47-48.

vestuario en la representación de la ópera *Borís Godunov* (1908); así se refleja en una carta enviada en 1908 por Diaghilev a un periodista de París, donde explica los planes para la puesta en escena de dicha ópera. En esa carta²¹⁴ manifiesta él que la fidelidad histórica en el montaje impresionará al público, pues: "los trajes de Boris Godunov serían réplicas exactas (...) basadas en (...) el famoso grabado La Embajada de Iván el Terrible al emperador Maximiliano (...) Los accesorios proceden de documentos auténticos guardados en los gabinetes secretos de los museos de Moscú" (Pritchard, Jane, 2011, 55).

Diaghilev se mantuvo en esta tendencia histórica no sólo por su propio interés personal, como ocurrió con el montaje de *Boris Godunov*, sino también por necesidad y sentido práctico; así, por ejemplo, en 1911 compró trajes de la producción de 1901 de *El lago de los cisnes* del Ballet Imperial de Moscú, que habían sido diseñados, según el prototipo tradicional, por el pintor y figurinista Alexander Golovín (1863-1930).

Esta tendencia histórica sería luego abandonada para dar paso a un enfoque más impresionista de la escenografía y del vestuario, un tratamiento en el que el color y la imaginación primaban sobre el interés arqueológico. Así, en contraste con el trabajo de Golovín, los diseños de Bakst para *La princesa durmiente* de 1921 tienen cohesión, no sólo en el diseño del figurín, sino también en su realización como traje, aunque se empleara en su confección a varios sastres independientes (Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, pp. 111-112).

7.3.1 La relación entre coreografía e indumentaria.

Una de las aportaciones más interesantes de los Ballets Rusos en el área de vestuario fue su estrecha relación con la coreografía. Hasta ahora, el diseño de vestuario para los ballets de principios de siglo había estado muy ligado al de escenografía, pero no había tenido relación alguna con la coreografía; ni siquiera en ballets coreográficos como *El Excelsior*. De hecho, la coreografía moderna surgió con Fokine y con los demás coreógrafos que trabajaron en los Ballets Rusos. Los cinco coreógrafos principales de los Ballets Rusos -Fokine, Nijinski, Nijinska, Massine y Balanchine- se caracterizaron por sus originales enfoques del movimiento, lo que a veces chocaba con

²¹⁴ Conservada en Jerome Robbins Dance, División de la New York Public Library for the performing Arts, MYPL (s) MGZM (-res-10).

la formación académica de los bailarines; por ejemplo, cuando Nijinski, en sus coreografías de *L'après-midi d'un faune* ("La siesta de un fauno") y *Le sacre du printemps*, los obligaba a moverse de manera muy diferente a la establecida en el ballet tradicional.

Mijail Fokine estaba decidido a liberarse del movimiento estereotipado y de las estructuras formales propias de los ballets de finales del siglo anterior. En su opinión, los personajes debían relacionarse con el entorno y con los otros personajes, en lugar de disponerse simétricamente en una danza "de cara al público". Los movimientos de Fokine se apoyaban en los desplazamientos naturales del cuerpo, evitando la exageración; así pues, los bailarines, en lugar de situarse rígidamente en posiciones formales con los pies vueltos hacia fuera, se paraban con normalidad, adoptando incluso posturas y perfiles asimétricos. Con este tipo de movimiento Fokine se inclinaba hacia el estilo de danza preconizado por Isadora Duncan (1877-1927), pero el trabajo de Fokine no rompió drásticamente con las técnicas clásicas, sino que prefirió modificar los cánones establecidos. De esta manera el baile de puntas, además de servir como recurso técnico de algunos pasos de danza, se utilizó para lograr efectos de caracterización del personaje, como fue el caso de mostrar el carácter ultramundano de las sílfides en el ballet del mismo nombre, o, por ejemplo, cuando se recurrió a las zapatillas de punta para reforzar la imagen de tieso tronco de madera en el personaje de la bailarina títere de *Petrushka*. Fokine intentaba acoplar el movimiento al tema, de modo que cuando tuvo que crear danzas para los guerreros polovtsianos, trataba de imaginar cómo habrían podido bailar. Su coreografía no sólo buscaba el lucimiento de los grandes bailarines, como Nijinski y la Karsavina, sino también el del cuerpo de baile, que adquirió un relieve hasta entonces inusual (Salazar Adolfo, 1995, pp. 221-222; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 181-183; Pritchard, Jane, 2011, p. 70).²¹⁵

Vaslav Nijinski, que sucedió a Fokine como coreógrafo de los Ballets Rusos, aportó grandes innovaciones, tanto en el movimiento como en la gesticulación de los bailarines. Él y Massine eran completamente inexpertos cuando Diaghilev les insistió para que experimentaran en el campo de la coreografía. El figurinista y pintor Larionov motivó sobre todo a Massine para que introdujera en sus coreografías rasgos y danzas del folclore ruso. Ya en la década de 1920, los coreógrafos Bronislava Nijinska y

²¹⁵ Sobre las reformas de Fokine en coreografía véase su carta publicada en *The Times*, de 6 de julio de 1914, p. 6.

George Balanchine volvieron a utilizar la técnica académica, pero cada uno la condujo por nuevos derroteros. Nijinska empleó el calzado de puntas para sugerir el punzante trenzado del pelo en el ballet *Les noces* ("Las bodas", 1923) y justificó su uso cuando, conversando con Diaghilev (según ella misma relata) manifestó que la danza con calzado de puntas podía expresar el ritmo del trenzado, sin necesidad de que unas bailarinas peinen y trencen el cabello de la novia. Contaba Nijinska:

(...) "No Serguéi Pávlovich -interrumpí- .¡No puede haber sillón, ni peine, ni cabello!" Tomé una hoja de papel y dibujé a la novia con trenzas de tres metros de largo. Sus amigas, que sostenían sus trenzas, formaban grupo en torno a ella. Diaghilev rompió a reír -en él, era a menudo señal de satisfacción-. "¿Qué pasa a continuación? ¿Cómo pueden peinar las muchachas unas trenzas tan largas?", preguntó. "No van a peinarlas - dije-. Su danza de puntas, y la de la novia, expresarán el ritmo del trenzado." Seguí dibujando y explicándole mi idea de la coreografía y de la puesta en escena. Serguéi cada vez se divertía más. "¡Un ballet ruso de puntas!", exclamó, mientras Kojno escuchaba con toda seriedad (en Buckle, Richard, 1991, p. 448).

Nijinska, pues, no se limitaba solamente a plantear los movimientos y agrupaciones de sus bailarines, sino que se preocupaba precisamente de interrelacionar la caracterización del personaje (vestuario, calzado, peluca) con el sentido que deseaba plasmar en su coreografía. De esta manera, las zapatillas de punta no son únicamente un instrumento técnico que potencia saltos y movimientos, sino que se convierten en un recurso que resalta el carácter del personaje. En contraste, utilizaría de nuevo las zapatillas de punta para expresar una manera de caminar elegante en el ballet *Les Biches* ("Las ciervas", 1923).

Balanchine, con una línea muy diferente a la de Nijinska, ofrecía movimientos amplios y claros e ideas nuevas, como los giros descendentes en los ballets *La Chatte* ("La Gata", 1927) y *Apollon Musagète* ("Apolo Musageta", 1928). Massine, por su parte, intentaba crear movimientos que fueran a la vez atemporales y modernos, recurriendo al recién llegado cinematógrafo para experimentar movimientos y estudiar nuevas coreografías. Así, por ejemplo, para preparar *El sombrero de tres picos* Massine viajó a España y filmó varios pasos de baile español, mientras estudiaba con el bailarín

flamenco Félix Fernández García (1893-1941) (Pritchard, Jane, 2011, pp. 70-78; Buckle, Richard, 1991, pp. 369-371, 391-393, 448-449; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 200-203).

En cuanto a los figurinistas, éstos se inspiraban asistiendo a los ensayos; así, por ejemplo, Pablo Picasso estaba presente cuando ensayaba Tamara Karsavina *El sombrero de tres picos* para asegurarse de que el traje que había diseñado para ella se movía con la danza.²¹⁶ La propia Tamara Karsavina cuenta en sus memorias: "At the time of the rehearsals he had completed all the costumes save mine, and he would come and watch me dance. The costume he finally evolved was a supreme masterpiece of pink silk and black lace of the simplest shape - a symbol more than an ethnographic reproduction of a national costume" (Karsavina, Tamara, 1961, p. 247).²¹⁷

Bronislava Nijinska, después de rechazar los complicados diseños de Goncharova para *Les noces*, insistiendo en que la boda aldeana tenía más de ritual que de celebración gozosa, la invitó a que presenciara los ensayos. A partir de esos encuentros, los trajes de Goncharova cambiaron drásticamente en favor de una austeridad en la que los colores marrón y crema reemplazaron a las coloristas gamas cromáticas de la primera idea de vestuario (Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 206-207, 210).

A partir de la fuerte relación establecida entre la coreografía y el vestuario, coreógrafos y figurinistas empezaron a traspasar los límites de sus respectivas disciplinas. Los coreógrafos estudiaron arte para aprender el significado del gesto, la postura y la agrupación, mientras que los figurinistas aprendían a observar el movimiento para que sus diseños realzaran la coreografía de cada ballet. Así, por ejemplo, en el ballet *Cléopâtre* ("Cleopatra"), estrenado en París en 1909, los trajes realizaban los gestos y las actitudes sensuales, acentuando la angulosidad de la coreografía de Fokine.

En el ballet *Narcise* ("Narciso", 1911) las curvas fluidas de los fulares diseñados por Bakst se integraban en la coreografía de Fokine extendiendo los movimientos más

²¹⁶ Véase la lámina 7-1 al final de este capítulo.

²¹⁷ En el momento de los ensayos había completado todos los trajes, menos el mío, y venía a verme bailar. El traje que finalmente diseñó era una suprema obra maestra de seda rosada y encaje negro con la forma más sencilla; era más un símbolo que una reproducción etnográfica de un traje nacional (traducción propia).

allá del cuerpo. Picasso, que hizo los figurines para *El sombrero de tres picos*, asistía a los ensayos de este ballet y Massine, su coreógrafo, reconocía la influencia de la evolución de los figurines en la coreografía; precisamente la colaboración de Massine con el figurinista Larionov produjo, como se indica más abajo, una de las obras maestras de la puesta en escena de los Ballets Rusos: *Le Soleil de nuit*. En *La boutique fantasque* ("La boutique fantástica", 1919) el movimiento de las señoras inglesas al entrar en la tienda interactuaba con el vaivén de los trajes diseñados por André Derain (1880-1954) pues, aunque los dibujos de Derain parecían ingenuos e inacabados y sus figuras desmañadas y regordetas, transmitían exactamente la información que necesitaba un sastre. A pesar de que, por regla general, los figurinistas (o los pintores) que diseñaban los trajes se preocupaban de que éstos estuviesen en consonancia con la coreografía, hubo algunas excepciones en determinados ballets, como es el caso de los figurines que el pintor Matisse (1869-1954) diseñó para *Le Chant du rossignol* ("El canto del ruiseñor", 1920).

La selección de los tejidos y de los colores era esencial, en especial para Bakst, que empleaba el color en términos no sólo decorativos sino también simbólicos. Esta selección, por parte de los figurinistas, dependía del tipo de coreografía elegido. En Bakst las telas abarcaban desde tejidos étnicos auténticos hasta material de tapicería, desde costosos terciopelos de seda y linos estampados hasta los algodones más baratos. Para la ropa de trabajo de *Le pas d'acier* ("El paso de acero", 1927) se emplearon materiales innovadores como la ropa de segunda mano, mientras que la mica²¹⁸ era perfecta para el estilo futurista de *La Chatte*. Una tela inadecuada podía arruinar el efecto coreográfico; aunque los fulares sueltos de los diseños de Bakst para *Narcisse* parecen diáfanos y delicados, como los tejidos de poco peso, son difíciles de controlar, y por eso en lugar de seda se utilizó una lana fina para su confección.²¹⁹

En *Le Sacre du printemps* se podía haber elegido el algodón para una coreografía que exigía a los bailarines un gran esfuerzo físico; sin embargo, como el figurinista Roerich quería ser fiel a los trajes étnicos de la antigua Rusia, el vestuario de las mujeres se confeccionó con lana muy fina, y el de los hombres con una franela muy pesada; de esta manera los trajes no sólo resultaban más auténticos, sino que también

²¹⁸ El tejido de mica está formado por un tejido de vidrio más láminas delgadas de papel de mica impregnadas en resina. Véase la lámina 7-2 al final del capítulo.

²¹⁹ Véase la lámina 7-3 al final de este capítulo.

limitaban la ligereza de los movimientos, adecuándolos a las características de los personajes.²²⁰ Las sedas empleadas para las *Dances polovtsiennes du Prince Igor* ("Danzas polovtsianas del Príncipe Igor", 1909) eran auténticos *ikats*, tejidos en Uzbekistan, que Nikolai Roerich compró en los mercados de San Petersburgo; sus mil tramas y colores intensificaban la fuerza, la energía, la sensualidad y el sentido de libertad de la coreografía de Fokine, pero este efecto múltiple y cambiante se perdió en las reposiciones posteriores, cuando ya no se pudo disponer de los *ikats* (Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 206-207, 210; Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, p. 113).

Durante la vida de los Ballets Rusos, las mallas evolucionaron hasta constituir un traje en sí. Su decoración era una técnica nueva y los responsables no tardaron en darse cuenta de que para evitar deformaciones había que aplicar el dibujo sobre la prenda una vez puesta. Bakst lo descubrió en el ensayo con trajes de *Le Spectre de la Rose* ("El espectro de la rosa", 1911); él y Diaghilev observaban atentos a la costurera María Stepanova mientras ella iba descosiendo y volviendo a distribuir todos los pétalos sobre el traje que vestía Nijinski. En *L'après-midi d'un faune* se pintaban las mallas y el cuerpo con manchas que cubrían el tejido y la piel. A veces eran los propios figurinistas los que ejecutaban esa pintura: Picasso pintó los remolinos y las estrellas de los acróbatas en *Parade* ("Parada", 1917), Georges Braque (1882-1963) pintó las flores de las mallas y el corpiño de Flora en *Zéphyr et Flore* (Céfiro y Flora, 1925) y Pável Chelichev (1898-1957) diseñó para el ballet *Ode* ("Oda", 1928) leotardos y mallas blancas sin adornos y cascos blancos ceñidos que tapaban el pelo, convirtiendo a los bailarines en esculturas abstractas.²²¹ En este ballet el proyecto de vestuario estaba plenamente fusionado con la escenografía y la coreografía, para lo cual el juego de luces desempeñó una función primordial, empleándose una serie de recursos técnicos propios del teatro expresionista.²²²

Si bien los figurinistas trataron de adaptar sus creaciones a las coreografías, los modistos de moda que diseñaron trajes para algunos ballets de Diaghilev no siempre valoraron la importancia de adaptar los diseños a la coreografía. En 1924, Coco Chanel (1883-1971), en vez de diseñar trajes específicos para el ballet *Le train bleu* ("El tren

²²⁰ Véase la lámina 7-4 al final de este capítulo.

²²¹ Véanse las láminas 7-5 y 7-6 al final de este capítulo. Para una información más detallada sobre el ballet *Parade* véase Buckle, Richard, 1991, pp. 363-365.

²²² Véase la relación del juego de luces con el vestuario expresionista en Roldán, Moral, María Sierra, 2002, p. 37.

azul", 1924) lo que hizo fue vestir a los bailarines con modelos de su colección creada en ese momento, sin tener en cuenta que estos trajes, destinados a personas que deseaban presumir de nuevos modelos deportistas y playeros, no eran adecuados para los bailarines. El resultado fue que sus trajes de baño de punto constituyeron un peligro potencial, pues su holgura dificultaba que el bailarín, León Voisikovski, en el papel de golfista, pudiera sujetar bien a su pareja en los complicados lanzamientos y encuentros ideados por la coreógrafa Bronislava Nijinska. Además, Lydia Sokolova, en el papel de Perlouse, lucía unos pendientes de tornillo con perlas falsas que se convirtieron en el accesorio de moda para toda la década, pero que no eran los más adecuados para un escenario, ya que pesaban tanto que le impedían oír la música debidamente. Como a Chanel también se le había olvidado el calzado, Sokolova eligió unas zapatillas de baño de goma, poco apropiadas para bailar.²²³

En general, los pintores y figurinistas profesionales no cometían esa clase de errores; ni siquiera los recién llegados al diseño teatral. Así, por ejemplo, Picasso asignó a la niña americana de *Parade* un agradable *blazer* y una cómoda falda plisada; Marie Laurencin (1883-1956) simplificó, para el ballet *Les Biches*, modelos de los años veinte realizados en chifón, que era una tela muy ligera y liviana, para mostrar la superficialidad y la ligereza de las llamadas mujeres *flappers*,²²⁴ mientras que el vestido de encaje más pesado de la anfitriona y sus sartas de perlas denotaban una mayor sofisticación (Woodcok, Sarah, en Pritchard, Jane, 2011, pp. 125,127; Sokolova, Lydia, 1989, pp. 221-222; Buckle, Richard, 1991, pp. 364-365, 470-472; Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 211-213).

Independientemente de la buena coordinación de los coreógrafos con los figurinistas, cabe preguntarse si los trajes diseñados por éstos eran prácticos para bailar. No es fácil interpretar los testimonios de los bailarines, pues éstos, por regla general, siempre se quejaban cuando el traje se salía del convencional tutú o de la casaca clásica. Como argumenta Sarah Woodcock: "(...) cualquier elemento que haya que ponerse en la cabeza estorba el movimiento y rompe la línea de la nuca; las pelucas aprietan y dan

²²³ Véanse las láminas 7-7 y 7-8 al final de este capítulo.

²²⁴ Las mujeres *flappers* eran chicas jóvenes de los años veinte que usaban faldas cortas, no llevaban corsé y lucían el pelo cortado simétricamente, formando una media melena. Escuchaban y bailaban jazz (música no convencional en esos años), fumaban, bebían, tenían un tratamiento del sexo bastante abierto, conducían automóviles y, en general, alardeaban de un comportamiento que se burlaba de las convenciones sociales y sexuales de la época.

calor. No soportan [las bailarinas] el menor almohadillado en las caderas y se quitan subrepticamente las ballenas de los corpiños" (Woodcock, Sarah, en Pritchard, Jane, 2011, p. 128).

Hay, por tanto, que comprender y valorar el sacrificio y los esfuerzos de adaptación de aquellos bailarines de los Ballets Rusos, pues la mayoría procedía de teatros oficiales, donde seguía utilizándose el tutú convencional, y les costaba trabajo acostumbrarse no sólo a las nuevas vestimentas, sino también a bailar en varios ballets distintos, dentro de una misma función, y mucho más cambiar de traje y maquillaje en cada ballet, además de tener que acoplarse continuamente a distintos escenarios coreográficos.

Bronislava Nijinska describía sus problemas con el traje para el ballet Carnaval (1910) de esta manera:

When I tried to dance my Papillon for the first time onstage in Paris, in costume, I discovered that I had to increase my speed as I circled the stage to hold a precarious balance at a forty-five-degree angle. With the slightest deviation I would fall over, and so I had to do my dance time and again until finally I had mastered the effect of the incline and was dancing the Papillon on the outermost point of this equilibrium, which contributed so much to my speed, lightness, and freedom of movement (Nijinska, Bronislava, 1992, p. 294).²²⁵

Nijinska pone de manifiesto que el traje podía, en determinados momentos, incentivar a la bailarina para lograr una mayor destreza técnica, así como lo importante que era ensayar con dicho vestuario, quizá no sólo para interiorizar el personaje como sucede en los dramas y comedias, sino también para aprender a moverse con agilidad en el escenario; de hecho, la rápida rotación que exigía el paso a solas lo conseguía con una

²²⁵ Cuando traté de bailar mi Papillon por primera vez sobre el escenario en París vestida con el traje, descubrí que tuve que aumentar la velocidad al recorrer la escena en círculos para mantener un precario equilibrio en ángulo de cuarenta y cinco grados. Con la más leve desviación me caería, así que tuve que repetir el baile una y otra vez hasta que finalmente dominé el efecto de la inclinación y logré bailar el Papillon en el punto más extremo dentro de ese equilibrio y de ese modo gané mucho en velocidad, ligereza y libertad de movimiento (traducción propia).

simple malla, pero con el traje correspondiente tenía que girar más deprisa para superar la inercia que provocaba la falda de crinolina.²²⁶

Había trajes que suponían un cierto riesgo para la integridad física de los bailarines, como los ya citados trajes de baño de Chanel para *Le train bleu*; otros resultaban demasiado aparatosos, como, por ejemplo, los trajes diseñados por Larionov para el ballet *Chout*. Los trajes de este ballet llamaban la atención por su gran colorido y su perfecta integración con el decorado, también diseñado por Larionov, pero las varas de mimbre que llevaban dichas vestimentas, aunque apenas se veían entre los espectaculares colores de las faldas de las bailarinas, resultaban un verdadero estorbo para ellas, especialmente en los pasos de saltos y giros (Buckle, Richard, 1991, pp. 418, 420-421; Sokolova, Lydia, 1989, p. 180).

Bailar *Le Sacre du printemps* con los trajes diseñados por Roerich suponía todo un reto para los bailarines, pues la enérgica coreografía de Nijinski, los trajes de lana y de franela, la cantidad de bailarines situados muy juntos, unos con otros, sudando por el esfuerzo y los nervios, y el olor insoportable de la lana húmeda y caliente de las vestimentas hacían del espacio escénico un ambiente poco agradable para los sentidos. Cuando se volvió a usar el vestuario original en la versión de Massine de 1920, la danza de la doncella elegida para el sacrificio era tan vigorosa que hubo que sustituir el traje de lana por otro de seda, y en lugar de llevar una pesada peluca, la bailarina Lydia Sokolova salió con su pelo natural, aplastado mediante un cosido de puntadas en zig zag (Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, p. 129).²²⁷

A pesar de estas dificultades, los bailarines acababan aceptando los trajes y también las innovaciones en maquillaje y peluquería. En los Ballets Rusos se intentó que cada figurín y personaje tuviera su propio *look*, abandonando así la monótona caracterización tipo que ofrecían los bailarines de los ballets tradicionales. Benois, maravillado por la transformación física del rostro de los bailarines en el ballet *Schéhérazade* (por obra de Bakst), escribía sobre la imposibilidad de identificar a ninguno de sus intérpretes, ni siquiera desde la cercanía del escenario (Woodcock, Sara, en Pritchard Jane, 2011, p. 130).

²²⁶ Para una mayor información sobre el decorado y vestuario del ballet *Carnaval* véase Buckle, Richard, 1991, pp. 192-193. Asimismo véase la lámina 7-9 al final de este capítulo.

²²⁷ Para una mayor información sobre las dos coreografías de *Le Sacre du printemps* véanse Buckle, Richard, 1991, pp. 282-286, 403-405; Kochno, Boris, 1970, pp. 87-89.

El propio Benois supervisó el maquillaje de Tamara Karsavina en el personaje de *Petrushka*; para ello le pintó el rostro con un redondel de colorete en cada mejilla y le perfiló los ojos sin expresión, para dar la impresión de la cara de una muñeca. En ocasiones eran los propios coreógrafos los que tomaban la iniciativa en la creación de maquillaje y peluquería, preocupándose de que ambos elementos se integraran en la coreografía y en el vestuario seleccionados. Así ocurrió en el ejemplo ya citado del ballet *Les nocces* con coreografía de Nijinska. Recuérdese la insistencia en caracterizar a la novia con largas trenzas.

La aplicación de distinto maquillaje y peluquería para cada personaje conllevaba una serie de problemas importantes cuando los bailarines tenían que interpretar diversos ballets en una misma función. El proceso de volver a maquillarse se realizaba con gran rapidez en los descansos entre un ballet y otro. En una ocasión, Sokolova bailó el papel de Ta-Hor en *Cléopâtre*, con la cara, los hombros, los brazos y las piernas maquillados, los pies descalzos y una peluca negra, y, a continuación, debía representar el papel de una recatada joven de la época victoriana en el ballet *Le spectre de la rose*. Ella misma narraba el suplicio que suponía el cambio de vestuario y de maquillaje en tan corto intervalo de tiempo:

Tired and hot, I had to undo the thirty safety-pins with which my long, thick sash was fixed tightly around me. I was standing in a hot bath, scrubbing the brown make-up and dirt off my feet and legs, when the stage manager flew into my dressing-room without stopping to knock (...) How I got myself cleaned up or put on the new white make-up, with tights and ballet shoes, in order to open *Spectre* looking like a débutante radiant after her first ball, I simply do not know. It is the sort of thing that still happens to me in nightmares (Sokolova, Lydia, 1989, p. 92).²²⁸

Sin embargo, a pesar de todas estas dificultades, el deseo de estos grandes bailarines por participar en los Ballets Rusos al lado de Diaghilev y de los grandes

²²⁸ Cansada y acalorada, tuve que quitarme los treinta imperdibles que me ceñían la faja larga y gruesa. Estaba de pie metida en un baño caliente, restregándome los pies y las piernas para quitarme el maquillaje marrón y la suciedad, cuando el regidor apareció en mi camerino sin molestarse en llamar [el regidor le dijo que volviera a vestirse para salir otra vez a saludar pues el público la reclamaba]. Cómo conseguí limpiarme y ponerme el nuevo maquillaje blanco con mallas y zapatillas de ballet para empezar *Spectre* como si fuera una debutante radiante después de su primer baile, simplemente no lo sé. Esto es el tipo de cosas que aparece en mis pesadillas (traducción propia).

coreógrafos del momento compensaba en gran medida todas estas vicisitudes. Además, en determinados momentos, los bailarines, sobre todo los más veteranos de la compañía, eran conscientes no sólo de la calidad artística de los trajes, sino también de la gran ayuda que prestaban a la coreografía y a la visión plástica y estética de cada ballet. Así, por ejemplo, en el ballet *Ode*, algunas bailarinas tenían la horrible sensación de salir desnudas con los leotardos y mallas blancas y lisas diseñadas por Chelichev, pero la bailarina Alexandra Danilova (1903-1997) reconocía que dicho vestuario resultaba muy adecuado para los cambiantes dibujos geométricos de la coreografía de Massine.

Por otra parte, Diaghilev jugó un papel imprescindible en este proceso de simbiosis entre el vestuario y la coreografía, pues el que una generación de pintores rusos y europeos diseñaran figurines no sólo memorables, sino también prácticos, se debió en gran medida a la sabiduría de Diaghilev para intuir lo que daba resultado en el escenario, y a su vigilancia constante durante el proceso de diseño, ya que a menudo se olvida que el figurinismo teatral era una experiencia tan nueva para Bakst y Benois como para Picasso o Matisse, si bien para los primeros acabó convirtiéndose en una profesión. Esta supervisión del vestuario por parte de Diaghilev queda constatada por el librero Cyril Beaumont (1891-1976) cuando asistió a una prueba de indumentaria en escena, pues previamente a los ensayos generales se hacía esta revisión de los bailarines ya vestidos con sus respectivos trajes. Beaumont, antes del estreno de *The Sleeping Princess*, contaba:

Diaghilev se sentaba en el escenario, de espaldas a las candilejas, mientras Grigóriev, entre bastidores, llamaba a un bailarín tras otro, que se acercaban, sosteniendo los dibujos de sus trajes. Se los entregaban a Diaghilev, que los comparaba con el resultado final, y a veces pedía a un bailarín que ejecutase algunos pasos. Cuando salió Vladimirov, espléndido de oro y escarlata para la escena de la caza, resultó que el peso de su traje reducía considerablemente su "élévation". Diaghilev mandó acortar los faldones de su casaca, modificar las mangas y arrancar parte del galón dorado. El sastre se echó a llorar. Baks se vio forzado a someterse cortésmente (Beaumont, Cyril, 1940, p. 197, citado en Buckle, Richard, 1991, p. 427).

Como cuenta Beaumont, Diaghilev no sólo supervisaba el vestuario, sino que se atrevía a modificarlo, no por mero capricho, sino para impedir que dichos trajes obstaculizaran cualquier paso de danza, o incluso también para mejorar visualmente una determinada escena coreográfica. Otro ejemplo de estas iniciativas se encuentra en el día del estreno del ballet *Les Biches* ("Las ciervas", 1924); Diaghilev vio el traje que Marie Laurencin (1883-1956) había diseñado para la bailarina Vera Nemchinova (1899-1984) en el papel de la *Garçonne* (una larga levita en terciopelo azul) y decidió que había que cortarla, "¡Dame las tijeras, Grigoriev!", exclamó Diaghilev. Cortó el cuello creando un amplio escote en pico; siguió cortando la levita hasta que apenas cubría las nalgas de la bailarina.²²⁹ Nemchinova, horrorizada, exclamó: "¡Me siento desnuda!". Diaghilev respondió: "¡Pues ve a comprarte unos guantes blancos!" (Buckle, Richard, 1991, p. 458). El resultado fue que el personaje de la *Garçonne*, desde su estreno, se ha caracterizado por ser bailado con guantes blancos, aportándole al personaje cierto aire de glamour y elegancia (Abad Carlés, Ana, 2012, pp. 212-213; Pritchard, Jane, (ed.), 2011, pp. 78, 82).

Como se ha podido ver a lo largo de este apartado, el vestuario y la coreografía se interrelacionan mutuamente, pues, a veces es la coreografía la que puede condicionar el tipo de vestimenta que se usa (recuérdese a Nijinska con su coreografía de *Les Noces*) o bien, como ocurre en *Les Biches*, una simple modificación del traje y complementos cambia el estilo coreográfico y la caracterización del personaje. Existe, pues, un proyecto de vestuario íntimamente interrelacionado con la coreografía, y también con la escenografía, aunque ésta pase a un segundo plano, si bien se sigue coordinando todo para dar idea de conjunto.²³⁰

7.3.2 La guardarropía en los ballets rusos. Confección y recopilación.

En los ballets rusos de Diaghilev, los grandes proyectos de escenografía y vestuario creados por pintores y figurinistas de renombre necesitaron, para poder materializarse, de una serie de profesionales que trasladaran los diseños de vestuario y decorado del papel a la escena. Entre éstos se hallaban los que pintaban los decorados, como Oreste Allegri (1859-1954) y Boris Anisfeld (1878-1973), que realizaron en

²²⁹ Véase la lámina 7-10 al final de este capítulo.

²³⁰ Para una mayor información sobre la coreografía y el estreno del ballet *Les Biches* véase, Pasi, Mario, 1981, p. 1924; Buckle, Richard, 1991, pp. 456-457.

Rusia los decorados de las primeras producciones, y Vladimir Polunin (1880-1957) y su esposa Elisabeth Polunin, de soltera Elisabeth Violet Hart (1880-1950), que pintaron, a partir de la Primera Guerra Mundial, casi todos los telones de los Ballets Rusos. También estaban las sastras, como María Stepanova, el equipo de costureras y sastres dirigido por Grace Lovat Fraser (viuda de Lovat Fraser) y el peluquero que se encargaba de las pelucas, de los tocados, y del estilismo en general.

Los trajes de las primeras temporadas se confeccionaron en un taller de San Petersburgo, pero ya en 1910, a partir de *L'oiseau de feu* se encargó de confeccionarlos una firma de París: *La Maison Muelle*. La colaboración con dicha sastrería perduró durante toda la historia de la compañía, sumándose a esta colaboración, ya en la década de 1920, el taller que tenían en Montecarlo la bailarina Vera Sudeikina (1888-1982), segunda esposa de Stravinski, y Madame A. Youkin (Pritchard, Jane, 2011, p. 82-83).

Cuando Diaghilev formó su propia compañía no pudo seguir utilizando los talleres y la guardarropía de los Teatros Imperiales, en los que se había surtido de trajes para las primeras temporadas; tras la Primera Guerra Mundial, Diaghilev recurrió a las sastrerías teatrales de Londres, siendo la firma *Alias*, que llevaba treinta años haciendo casi todo el vestuario de los ballets del teatro Alhambra, la que rehizo entonces los trajes de los personajes principales de los ballets *Schéhérazade* y *Les contes russes* ("Los cuentos rusos"), y confeccionó el vestuario completo de *La Boutique fantasque* y *El sombrero de tres picos*²³¹ (Woodcock, Sara, en Pritchard, Jane, 2011, p. 130). Las pelucas y complementos se encargaban a firmas como Gustave y Clarksons, pero ni siquiera estas casas podían responder siempre a la demanda. Así, por ejemplo, tres semanas antes del estreno de *The Sleeping Princess* Diaghilev convenció a Grace Lovat Fraser (que además de actriz era empresaria de confección de trajes teatrales) para dirigir un equipo que arreglara los trajes que habían llegado de París, muchos incompletos y algunos prácticamente sin confeccionar. Bakst instruyó a Grace Lovat Fraser sobre cómo había que confeccionar los trajes siguiendo las instrucciones de sus figurines: la ornamentación tenía que ir toda bordada, no pintada (que hubiese sido más rápido) y, como sólo había diseñado la parte frontal del figurín, dejaba que la sastra terminase la parte trasera con una confección acorde con su parte delantera. A la tarea de coser, teñir, pintar y bordar los trajes había que añadir la de los arreglos, pues cada

²³¹Véase Ekstrom Collection, Diaghilev and Stravinski Foundation, Victoria & Albert Museum: THM/7/4/4.

traje había que ajustarlo individualmente a cada bailarín. Cuando variaba el reparto de papeles, la sastra tenía que volver a arreglarlos, pues los trajes que usaba un bailarín no servían, en algunos casos, para otro. Así, los trajes que se puso Alicia Markova (1910-2004) cuando tenía diecisiete años hubo luego que adaptarlos en diversas ocasiones. Además, el vestuario de determinados montajes sufría un desgaste continuo; así, por ejemplo, los calzones masculinos del vigoroso príncipe Igor se ven muy distintos de una actuación a otra.

Otro problema relacionado con el atuendo era que en cada lugar de actuación había que buscar proveedores para el funcionamiento diario de la guardarropía y, además, lavanderías donde lavar centenares de prendas. El único personal permanente estaba formado por una jefa de guardarropía y su ayudante, de modo que en cada ciudad donde hubiera que actuar se buscaban costureras temporales ya que, cuando había cambios en el reparto del ballet se necesitaba adaptar los trajes a los nuevos bailarines.

Sergei Grigoriev (1883-1968), que en diversos programas figuraba como director de algunos ballets, desempeñó una gran labor como responsable de la guardarropía, examinando el estado de las vestimentas y aconsejando su arreglo o sustitución, aunque siempre teniendo en cuenta la idea de Diaghilev de que el público sólo debía ver perfección y, para conseguirla, se debía pasar revista a cada bailarín antes de su salida a escena y se penalizaba cualquier cambio en indumentaria y maquillaje, así como el uso de joyas inadecuadas. En la década de 1920 también Chanel y Misia Sert colaboraron en la supervisión del vestuario, examinando los trajes minuciosamente para dictaminar si un tutú tenía el largo adecuado, si los colores estaban bien y si había que añadir o quitar adornos, aunque siempre realizando pruebas con movimiento antes de tomar la decisión definitiva (Pritchard, Jane, 2011, pp. 82-83; Woodcock, Sarah, en Pritchard, Jane, 2011, pp. 130-131).

La intensa colaboración entre los profesionales que intervenían en el diseño, confección y arreglos de toda la producción de los ballets venía motivada por la fuerza y autoridad que Diaghilev proyectaba sobre todos los integrantes de la compañía para plasmar en el escenario la idea de conjunto artístico que él quería transmitir; y si bien, hasta ahora, el proyecto de vestuario podía quedarse en el montaje de una determinada representación, ya fuera drama, ballet, ópera, incluso opereta, en el caso de los Ballets Rusos el proyecto de vestuario ya no se limitaba a un solo proyecto de forma individual,

sino a un conjunto de ellos, creándose uno para cada ballet. Además la guardarropía ya no se almacenaba en un determinado teatro, sino que era la propia compañía la que guardaba y trasladaba de un lugar a otro todas las vestimentas junto con sus tocados y complementos. El cuidado y atención con que se trataba el vestuario representa el sello estético y personal de los Ballets Rusos, de manera que los trajes que se conservan actualmente continúan transmitiendo una gran fuerza emocional, como se demostró recientemente en la exposición celebrada en Madrid entre febrero y junio de 2012. En aquella exhibición, los trajes envolvían a los asistentes, transportándolos al mundo mágico de los ballets para los que fueron creados.

Cuando los figurinistas y sastres realizaron este vestuario no pensaron en el futuro, ya que ellos trabajaban pensando solamente en el día del estreno; por eso no pudieron imaginar que sus trajes podrían acabar asombrando a figurinistas de generaciones posteriores, o que serían objeto de estudio para los sastres de los ballets actuales. Tal vez el verdadero legado haya sido que dichos trajes reflejaron la función principal del figurín, pues como escribió Sarah Woodcock: "El éxito de un figurín no está tanto en su valor artístico como en que el dibujo se preste bien a ser traducido a tela y ornamentación, o funcione sobre el bailarín con la coreografía como parte del cuadro escénico" (Woodcock, Sarah, en Pritchard, Jane, 2011, p. 111).

7.3.3 Principales figurinistas en los ballets de Diaghilev.

La mayoría de los pintores y figurinistas que trabajaron con Diaghilev fueron artistas que crearon verdaderas obras de arte en el figurinismo teatral; algunos de ellos, como Bakst, Benois, Goncharova y Larionov, colaboraron intensamente en diversos ballets, mientras que otros, como Golovín, Derain, Roerich, Picasso o Matisse, participaron de forma más esporádica, pero dejando también su sello personal en el vestuario diseñado para uno o varios ballets. Como sería muy extenso estudiar cada uno de ellos, se ha considerado oportuno seleccionar tan sólo a aquellos pintores y figurinistas que trabajaron de forma más continuada y participativa con Diaghilev o, como en el caso de Golovín con el vestuario de *Boris Godunov*, a los que marcaron un hito en el diseño de trajes históricos.

León Bakst (1866-1924) nació en Gorodnia (Bielorrusia) en el seno de una familia judía de clase media. Tras graduarse en el *Gymnasium*, estudió en la Academia

de Arte de San Petersburgo como estudiante libre, trabajando a tiempo parcial como ilustrador de libros. En 1890 se hizo miembro del movimiento *Mir Iskusstva*, y en 1899 participó junto a Diaghilev en la fundación de la revista del mismo nombre. Los gráficos y dibujos que creó para esta revista le otorgaron cierta notoriedad.

Bakst comenzó su despegue artístico diseñando la escenografía y el vestuario de algunas tragedias griegas, como *Hipólito* (1902) y *Edipo en Colonna* (1904), representadas en el teatro Aleksandrinski de San Petersburgo, inspirándose para dichos diseños en los descubrimientos realizados por el arqueólogo Schliemann (1822-1890) en las ruinas de la ciudad de Micenas. Según Helena Kriúkova, hasta bien entrado el siglo XX las tragedias griegas se representaban con los trajes de la época en la que se habían escrito los textos: túnicas, peplos, *himations* y *chitones* blancos adornados con grecas, inundaban los escenarios con su repetitivo estilo seudoclásico. Pero la antigua civilización micénica del siglo XVI a. C. ideada por Bakst era mucho más variada, pues incluía elementos aportados por las culturas babilónica, siria, egipcia y cretense. De ahí que los figurines de Bakst destinados a la tragedia de Eurípides y a la tragedia de Sófocles resulten imprescindibles para la comprensión de la estructura y esencia del traje escénico griego (Kriúkova, Helena, 2001, pp. 25-40). En las producciones escénicas realizadas en París entre 1909 y 1914, de las cuales diseñó doce para Diaghilev, Bakst ponía al descubierto la movilidad del cuerpo humano, rechazando la idea tradicional del traje de escena como disfraz ornamental. Además, en sus proyectos no tenían cabida la pobreza o la austeridad en cuanto a ideas y materiales; así, por ejemplo, la bailarina Ida Rubinstein (1885-1960) salía en el papel de Cleopatra desde un sarcófago cubierto de decoraciones barrocas, toda envuelta en flores plateadas.

Bakst no solía utilizar colores demasiado fuertes en un mismo vestido, pero sí buscaba el contraste entre el color del decorado y el del vestuario; así, por ejemplo, para *Schéhérazade* ideó una cortina verde esmeralda que resaltaba el traje dorado de Nijinski, mientras que para *Carnaval* creó una escenografía con un fondo en tono azul cobalto ante el cual colocó dos sillones de rayas rojas y verdes, mientras que los vestidos de los bailarines eran rojos, azules y dorados. En el ballet *Les Orientales* ("Las orientales", 1910) montó una escenografía en color azul y oro, con unos trajes con complementos dorados que evocaban lujosos ambientes orientales.

La fantasía proyectada en estos ballets también la plasmó en montajes de ambiente clásico: la sala romana del ballet *Le martyre de Saint Sébastien* ("El martirio de San Sebastián", 1911) fue transformada por Bakst en un fastuoso salón de estilo entre barroco y persa; con similar fantasía oriental vistió a las bacantes del ballet *Narcise*, pues llevaban una originales túnicas de color naranja y azul; vistió al personaje de la nodriza en *Phédre* ("Fedra", 1923) con un *himation* de color rojo y oro sobre una túnica blanca; los bailarines y figurantes de *Le Dieu Bleu* llevaban trajes en color oro, azul, verde y rojo que recordaban a las antiguas miniaturas persas.

En ocasiones, la arrolladora imaginación de Bakst proponía combinaciones aparentemente absurdas, como puede verse en los trajes clásicos griegos para el ballet *Daphnis et Chloé* que tenían como fondo paisajes vagamente simbolistas en donde las formas de la naturaleza se plasmaban mediante decoraciones puramente pictóricas. Otras veces jugaba con fuertes contrastes entre los diversos trajes, como ocurría, por ejemplo, en el ballet *La Légende de Joseph*, con música de Richard Strauss (1864-1949), donde Bakst diseñó para la mayoría de los bailarines y figurantes un vestuario suntuoso, con adornos de piedras preciosas y plumas de pájaro, en contraste con la sencillez de la túnica de color claro que vestía el personaje de Joseph (Angiolillo, Marialuisa, 1989, pp. 125-126; Regner, Otto Friedrich, 1965, p. 162; Ingles, Elisabeth, 2000, pp. 120-121, 145, 148-150; Bowlt, John, en Pritchard, Jane, 2011, p. 92).²³²

Bakst cultivaba una gran variedad de estilos, dependiendo del ballet para el que diseñara el vestuario, y, si bien es cierto que destacó especialmente en los diseños de indumentaria para las tragedias griegas y para los ballets de estilo exótico y oriental, también supo crear con maestría trajes refinados que recordaban las comedias de Goldoni y la *Commedia dell'Arte*, como, por ejemplo, los figurines realizados para *Carnaval*, o el precioso vestido para el personaje de Colombina creado en 1921 para el ballet *The Sleeping Princess*.²³³ El vestuario de este último ballet, ambientado en la época barroca francesa, puede considerarse como una de sus obras maestras; todos los trajes, tanto el del bailarín principal como los de los figurantes, eran extraordinarios; las vestimentas más pesadas correspondían a una escena que se desarrollaba durante la cacería: los personajes interpretaban una serie de danzas cortesanas, por lo que los vestidos estaban diseñados para que con ellos fuera posible el baile. Si bien la mayoría

²³² Véanse las láminas 7-11 y 7-12 al final de este capítulo.

²³³ Véase la lámina 7-13 al final de este capítulo.

del vestuario de este ballet se confeccionó en París, varios de los trajes de esa escena concreta fueron elaborados, en los días previos al estreno en Londres, en el taller regentado por Grace Lovat Fraser (Buckle, Richard, 1991, pp. 427-429).

Uno de los trajes de *The Sleeping Princess* que muestra mayor riqueza, tanto en el tejido como en los complementos, fue el destinado al personaje del Príncipe Encantador, utilizado por el bailarín Pierre Vladimirov (1893-1970) en el acto III para la escena de la boda. Dicho traje está confeccionado en terciopelo de seda, algodón y tisú de plata; lleva un fajín de color rojo con flecos dorados y, como tocado, un gran sombrero de lana con adornos de hilo metálico y pluma; destacan los enormes puños de las mangas, de las que sobresale, en fino contraste, un delicado encaje, el cuello con "chorrera" de encaje, y adornos con tiras de terciopelo rojo, aparte de la valiosa ornamentación compuesta de cadeneta incrustada por toda la casaca, en color oro viejo y plateado envejecido. El barroquismo de este traje no está reñido con la elegancia y majestuosidad que desprende, y constituye un ejemplo más de la gran diversidad de estilos que Bakst podía desplegar en sus figurines. Si se compara con los trajes diseñados para *Schéhérazade*, *Cléopâtre* o *Narcise*, resulta radicalmente distinto; incluso las tonalidades de color tierra de esta casaca son completamente diferentes de las vestimentas de estilo oriental.²³⁴

A diferencia de la mayoría de los figurinistas de su tiempo y de los de ahora, Bakst solía representar, salvo algunas excepciones, las figuras humanas en una actitud dinámica, lo que, fusionado con el traje, venía a conformar al personaje. Por ello, más que de figurines al uso, se debería hablar de un estudio y de una propuesta, pensada para ofrecer al coreógrafo, al director y al bailarín una visión global sobre la caracterización del personaje. Como indica Helena Kriúkova en su artículo sobre Bakst: "Pensaba que el traje escénico tenía que ser real e irreal a un tiempo, que debía suspirar, deleitar (...) Era exagerado y creía que el traje teatral era un ser humano real y que para inventarlo resultaba imprescindible pensar con el corazón y sentir con la cabeza; le dolían los colores" (Kriúkova, Helena, 2001, p. 37).

En cuanto a la difusión y repercusión de su obra, muy diferente de la de los escenógrafos y figurinistas que lo habían precedido, se puede afirmar que Bakst rompió con los cánones del tradicional atuendo para ballet, introduciendo en el sistema teatral

²³⁴ Véase la lámina 7-14 al final de este capítulo.

europeo los cortes y las prendas de culturas lejanas y exóticas, transformándolas en ropajes teatrales, sujetos a las leyes del escenario. Aunque también fue criticado entre algunos profesionales de la danza por hacer desaparecer los movimientos de los bailarines bajo el juego de las telas y de los decorados, lo cierto es que su aportación al vestuario escénico resulta indiscutible, pues se dedicó principalmente a la indumentaria, diseñando la escenografía en función del vestuario, y no al revés, como había venido siendo la costumbre hasta entonces (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 126; Regner, Otto Friedrich, 1965, pp. 79, 234). No se trataba de una fusión de escenografía e indumentaria, sino de una adaptación de la escenografía al vestuario; por esta razón, en sus puestas en escena, la indumentaria era la que marcaba el modelo escenográfico. Naturalmente, este cambio de rumbo dado a la relación entre los recursos escenográficos y el vestuario se debe no solamente a Bakst, sino también a Diaghilev, ya que él supo canalizar y reconducir la incesante pasión creadora del primero.

Alexander Nikolaevitch Benois (1870-1960) es considerado como el segundo de los grandes figurinistas y escenógrafos más estrictamente ligados a los Ballets Rusos de Diaghilev. Más refinado y clásico que Bakst, su obra es el resultado de una profunda cultura artística, pues, antes de dedicarse al teatro, fue crítico e historiador del Arte, director del museo *Ermitage* de San Petersburgo, pintor y miembro del grupo artístico formado en torno a la revista *Mir Iskusstva*.

Desde muy joven Benois había demostrado gran afición por el ballet y coincidía con Diaghilev en que dicho género podía ser elevado a la categoría de obra de arte total, si se planteaba como drama musical. En efecto, como recoge Helena Kriúkova, el ballet, para Benois, "no se trata tan sólo del arte de la danza, sino de un género dramático y de un estado dramático del espíritu" (Kriúkova, Helena, 2001, p. 39). Por esta razón, y también debido a sus conocimientos y contactos en el mundo del ballet, Benois estuvo al lado de Diaghilev no sólo como mero figurinista y escenógrafo, sino también como director artístico de los Ballets Rusos hasta 1911, cuando abandonó dicho cargo por decisión propia.

El primer diseño de escenografía y vestuario firmado por Benois fue el realizado para el montaje de la ópera *Götterdämmerung* ("El Crepúsculo de los dioses", 1876), de Richard Wagner, estrenada en el teatro Mariinski de San Petersburgo durante la temporada 1899-1900. Entre 1913 y 1915 Benois formó parte de la plantilla del Teatro

del Arte de Moscú, en calidad de escenógrafo, figurinista y subdirector de escena (en colaboración con Stanislavsky) y, luego, tras abandonar Rusia, trabajó en los teatros de París, Milán, Londres y Nueva York.

Benois tuvo un papel destacado en los montajes de la primera etapa de los Ballets Rusos, pues participó activamente en la confección del libreto, en la dirección artística y en la elaboración de la escenografía y del vestuario (con la colaboración de Bakst) del ballet *Le pavillon d'Armide* ("El pabellón de Armida"), estrenado primero en 1907 en San Petersburgo y luego en París, en mayo de 1909. Tanto en los decorados como en el vestuario de este ballet, Benois mostraba la magnificencia de Versalles junto con reminiscencias de los cuentos populares rusos: melindrosos personajes barrocos, demonios, juglares y monstruos enmascarados.²³⁵ El vestuario, en particular, recordaba los diseños de Louis René Boquet (1717-1814) realizados para los espectáculos cortesanos en la Francia de Luis XV y de Luis XVI (Angiolillo, Marialuisa, 1989, 126-127; Buckle, Richard, 1979, 145-146, 170; Regner, Otto Friedrich, 1965, 235; Kriúkova, Helena, 2001, p. 39).

En *Les Sylphides* ("Las Sílides"), Benois había hecho revivir el llamado *ballet blanc* ("ballet blanco") y los elegantes trajes de la época de la Taglioni. El único hombre, Nijinski, con ropa al estilo Garnerey (pantalón ajustado y chaqueta de pana oscura sobre una camisa cerrada al cuello por un gran lazo blanco), resaltaba entre los ligeros vestidos de las bailarinas; este vestuario (el del bailarín), que permaneció luego en el guardarropa del teatro, es conocido en la actualidad como "traje a lo Nijinski". El vestido de la sílfide, que lucía la bailarina Lydia Lopokova, revelaba el encanto y la delicadeza del diseño de Benois; estaba confeccionado con seda, algodón y tarlatana, y llevaba un armazón metálico para las pequeñas alas adosadas a la espalda. Este traje muestra algunas diferencias con el clásico tutú; así la falda presenta una mayor caída y un ligero acortamiento respecto a los modelos exhibidos por Marie Taglioni y, en cuanto al color, se pasa del "blanco puro" al "blanco roto" que presta más calidez a la vestimenta. El cuerpo del vestido, de color crudo viejo, rompía la monotonía del color y del tejido de la falda, estaba confeccionado con la citada tarlatana (tejido áspero a modo de fina arpillera) y se componía de mangas cortas y amplio escote, que terminaba por la

²³⁵ Para más información sobre el argumento y representación de *Le pavillon d'Armide* véase Pasi, Mario, 1980, p. 154; Benois, Alexandre, en Kochno, Boris, 1970, pp. 2-21; Benois, Alexandre, 1947, pp. 286-287, 291-292.

espalda en las pequeñas alas, características del personaje de la sílfide. Otra diferencia que se observa en la falda es que ésta se halla terminada sin remate, como si el velo de tul hubiese sido cortado con las manos; su aspecto vaporoso se consigue gracias a la abundancia de tul de seda empleado en su confección y dispuesto en varias capas superpuestas.

La visión del traje en vivo, como se pudo comprobar en la exposición que tuvo lugar en Madrid en el año 2012, refleja más perfección y belleza que su reproducción en la lámina del catálogo, pues muestra el aire estilizado y favorecedor que le dio Benois y del que carecen los anteriores atuendos de la sílfide.²³⁶ Aunque se utilizaron varios decorados, realizados por diversos escenógrafos en este ballet, el más famoso de todos ellos fue el realizado por Benois, que muestra una escena romántica bajo la luz de la luna, con una iglesia en ruinas y un cementerio (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 127; Buckle, Richard, 1991, pp. 172-174; Kochno, Boris, 1970, pp. 11, 14, 32).²³⁷

El 13 de junio de 1911 se estrenó en el *Théâtre du Châtelet* de París el ballet *Petrushka*. Benois escribió el libreto y Stravinski compuso la música. En un principio *Petrushka* no nació como ballet, pues la idea originaria de Stravinski era escribir un concierto para piano y orquesta, donde la música de piano sugiriese el muñeco que representa el Pierrot ruso. Diaghilev escuchó la música y, le gustó tanto, que pidió a Stravinski que transformase la pieza musical en un ballet; luego, convenció a Benois, debido a su nostálgica pasión por las tradiciones de San Petersburgo, para que crease la ambientación y el vestuario. En palabras de Benois:

Petrouchka, the Russian Guignol or Punch, no less than Harlequin, had been my friend since my earliest childhood. (...) I immediately had the feeling that "it was a duty I owed to my old friend" to immortalise him on the real stage. I was still more tempted by the idea of depicting the Butter Week Fair on the stage, the dear *balagani* which were the great delight of

²³⁶ Véase la lámina 7-15 al final de este capítulo.

²³⁷ Para mayor información sobre el montaje y los decorados del ballet *Les Sylphides* véase Pasi, Mario, 1980, 156-158 y Benois, Alexandre, 1947, 292-294.

my childhood, and had been the delight of my father before me (Benois, Alexandre, 1947, pp. 324-325).²³⁸

Benois colaboró con Stravinski en la escritura del libreto, encargándose Fokine de la coreografía. Los figurines de Benois reflejaban en primer lugar el nivel social y la profesión de los personajes (un campesino, un mozo de cuadra, un comerciante rico, unas niñeras...) que se divertían en la tradicional feria de "la semana de la mantequilla" en San Petersburgo.²³⁹ En esta ambientación festiva se sitúan los pintorescos personajes de la feria: un organillero, unos gitanos danzantes callejeros, acróbatas..., que colectivamente definen el marco donde se presenta el Mago Oriental y sus fantásticos títeres.

Para el cuerpo de baile, representado por la gente del pueblo, Benois había ideado un vestuario con tonalidades cromáticas apagadas (azul arena, matiz de herrumbre, verdes oscuros) que contrastaban, además de con el maquillaje, con el vestuario de las tres marionetas: la muñeca bailarina, interpretada por Karsavina, vestía un traje blanco con rayas de color rojo y azul; el muñeco Petrushka, interpretado por Nijinski, llevaba maquillaje blanco y un traje formado por chaqueta blanca con un gran cuello bordado de color naranja, además de pantalón verde oscuro y naranja. El moro, interpretado por Alexander Orlov, lucía chaqueta verde y plata con mangas de color azul añil, pantalón bombacho color naranja y botas verdes; su turbante, verde y plata, adornado con un penacho blanco plata, contrastaba con el modesto sombrero de Petrushka (Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 127; Buckle, Richard, 1991, pp. 205-207, 227-229; Woodcock, Sarah, en Pritchard, Jane, 2011, p. 127; Benois, Alexandre, 1947, pp. 324-338).²⁴⁰

Tras la Primera Guerra Mundial Benois dejó de trabajar con Diaghilev, y hacia 1930 abandonó definitivamente Rusia y se instaló en París. En esta segunda etapa de su actividad, Benois trabajó para la compañía de Ida Rubinstein (1885-1960), diseñando escenografías y figurines que evocaban la ópera-ballet de la Francia barroca; realizó,

²³⁸ Petrushka, el guiñol o polichinela ruso, no menos que Arlequín, había sido mi amigo desde mi más tierna infancia. (...) Inmediatamente sentí que "era un deber para con mi viejo amigo" el que yo lo inmortalizase sobre un escenario real. Más aún me tentaba la idea de representar la Feria de la Semana de la Mantequilla en el escenario, las queridas "balagni" [casetas de feria] que habían sido el deleite de mi niñez, y fueron el deleite de mi padre antes de mí (traducción propia).

²³⁹ Para mayor información sobre el argumento de *Petrushka* y su repercusión en la historia del ballet véase Pasi, Mario, 1980, pp. 167-168; Reyna, Ferdinando, 1981, p. 140.

²⁴⁰ Véanse las láminas 7-16, 7-17 y 7-18 al final de este capítulo.

por ejemplo, los figurines para el ballet *Les Enchantements d'Alcine* ("Los encantamientos de Alcina", 1929) de George Auric (1899-1983).

En la reposición en 1927 del ballet *Le coq d'or* ("El gallo de oro"), estrenada por los Ballets Rusos en 1914, Benois evitó seguir el personal estilo de los figurines creados para la representación de 1914 por Goncharova y optó por dar al festivo colorido del vestuario popular ruso un matiz casi caricaturesco, cercano al siglo XVIII. Sin embargo, pese a la riqueza y perfección de los trajes diseñados por Benois, la propuesta realizada por Goncharova parece ser más original y creativa, debido a la fuerza del colorido, tanto de los decorados como del vestuario.

Ya en sus últimos años, Benois trabajó para los más prestigiosos teatros de Europa, permaneciendo siempre fiel a sus primeras ideas, que están presentes en el alegre vestuario de la ópera *Falstaff* (1947) de Verdi (1813-1901) y en el de la ópera *Eugenio Onegin* (1948) de Chaikovski, ambas estrenadas en la Scala de Milán. Refiriéndose a su legado, Regner escribe que Benois se ha convertido en un clásico de la escenografía, "un eslabón intermedio que comunica con todos los modernos que después de él se dedicaron al ballet" (Regner, Otto Friedrich, 1965, p. 235).

Aleksander Golovín (1863-1930) también colaboró con Diaghilev durante la primera etapa de los Ballets Rusos. Ya en 1900 había participado, junto a su amigo Konstantin Korovin (1861-1939), en el diseño del pabellón de la "Rusia Imperial" para la Exposición Universal celebrada ese año en París. En los inicios del siglo XX se trasladó a San Petersburgo desde Moscú, iniciándose como diseñador escénico en diversas producciones de ópera, drama y ballet; así, por ejemplo, realizó con Korovin los diseños de escenografía y vestuario para el montaje de *Le lac des cygnes* ("El lago de los cisnes") de 1901.

Golovín fue miembro del famoso movimiento artístico *Mir Iskusstva* y, entre 1908 y 1917, ocupó el cargo de pintor-decorador jefe en la plantilla de los Teatros Imperiales de San Petersburgo, siendo nombrado académico de Bellas Artes en 1912. Considerado uno de los escenógrafos y figurinistas más importantes de la historia del teatro, sus figurines son excepcionales no sólo por la calidad artística, precisión de detalles y conocimiento profundo de las épocas históricas, sino también por la extraordinaria claridad en la expresión (Benois, Alexandre, 1947, pp. 198-200).

Entre sus diseños escenográficos y de vestuario realizados para Diaghilev destacan los decorados y trajes para la ópera *Boris Godunov*, del músico Modest Mussorgski (1839-1881), estrenada en París en la temporada de 1908. En este montaje, la decoración y el vestuario se hallaban enmarcados dentro de la línea de precisión histórica de los Ballets Rusos de la primera etapa. Golovín contó con la colaboración del pintor Bilibin (1876-1942), muy atraído por el folklore ruso, que consiguió una serie de trajes antiguos, algunos de los cuales sirvieron como vestuario para determinados intérpretes y figurantes, y otros, como modelo de referencia para los diseños de diversos vestidos. Así lo indica el propio Diaghilev:

Como quería que los trajes de Boris fueran lo más espléndidos y auténticos que fuera posible, había enviado una especie de expedición al mando del pintor Bilibin, el famoso experto en la Rusia antigua, a explorar las provincias del norte, especialmente las de Arjanguelsk y Vólogda. Bilibin viajó de aldea en aldea, comprando a los campesinos un montón de preciosos sarafanes tejidos a mano, tocados y bordados que llevaban siglos acumulándose en cofres. A partir de la pila de material que me trajo Bilibin, Golovín creó los trajes para la ópera (...), dos famosas empresas de Moscú tejieron brocados especiales para nosotros, siguiendo las instrucciones de Golovín (Buckle, Richard, 1991, p. 127).

La representación de esta ópera supuso un gran esfuerzo de coordinación entre todos los miembros de la compañía. Diaghilev intentó hacer realidad ese "espectáculo total" que tanto deseaba. En particular, su deseo de conseguir la mayor verosimilitud histórica posible en cuanto a vestuario recuerda la expedición que hizo Stanislavski para conseguir parte del vestuario del *Zar Fedor*. Golovín, trabajando en equipo con Bilibin y Diaghilev, diseñó varias propuestas de escenografía y vestuario; el resultado de una labor tan cuidadosa se muestra magistralmente en el traje que vestía el cantante Fiódor Shaliapin en su papel de Boris Godunov en la escena de la coronación (Buckle, Richard, 1991, pp. 126-132; Benois, Alexandre, 1947, pp. 267-270; Kochno, Boris, 1970, pp. 5, 10).

Este traje, inspirado en los vestidos de la Corte rusa, tiene forma de túnica con amplias mangas acampanadas y una especie de doble cuello "babero" rompiendo la simetría de la larga túnica. Todo en él refleja gran solemnidad y lujo, gracias a la

riqueza de los tejidos y complementos utilizados, pues está confeccionado con hilo metálico, seda con cuentas de cristal, perlas de estilo oriental, forro de seda pintada en color metal y réplica de piel; los tonos dorados y las ramificaciones de hojas verdosas contrastan con la blancura de la infinidad de perlas incrustadas a lo largo de toda la túnica. El vestido se complementa con un largo cordón dorado, del que pende una cruz, en torno al cuello, y un gorro, a modo de corona, realizado en tejido dorado y con un ancho borde circular de piel, con suave pelo marrón.²⁴¹

Golovín también colaboró con Bakst en el diseño de escenografía y vestuario para el ballet *L'oiseau de feu*, en el estreno de 1910; sus decorados y trajes reflejaban un indudable equilibrio entre la fantasía y lo puramente visual, por medio de un estallido de colores rojos, amarillos y anaranjados, cuyas tonalidades iban cambiando gradualmente hasta conseguir virtualmente el color de la figura solar (Buckle, Richard, 1991, pp. 200-202; Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 128; Benois, Alexandre, 1947, pp. 306-308).²⁴²

Golovín colaboró no sólo con Diaghilev, sino también con Meyerhold (1874-1940) en varios montajes, entre los que destacaron *Don Juan* (1910), de Molière, *Masquerade* "El baile de las máscaras", 1917), de Lérmontov, y los realizados con el Teatro del Arte de Moscú. Respecto al vestuario de *Don Juan*, el actor vestía un traje suntuoso, confeccionado con rico tejido de paño que llevaba decoraciones doradas y preciosos bordados que se complementaban con la ambientación escénica y situaban al personaje en el clima fastuoso de la corte de Luis XIV. En *Masquerade*, Meyerhold y Golovín quisieron mostrar la época de la Rusia zarista con motivos extraídos de la *Commedia dell'Arte* y utilizando un vestuario caracterizado por un fuerte contraste cromático que, unido a la suntuosidad del marco escenográfico, contribuía a mostrar una visión fantasmagórica de la época representada; sin embargo, Benois criticaba el exceso de detalle y de refinamiento de los cuadros escénicos diseñados por Golovín para *Masquerade* que resultaban, en cierta forma, incoherentes con respecto a la acción. A pesar de estas críticas nadie puede dudar de la maestría de Golovín en el uso del color y de su capacidad para diseñar propuestas diversas en cuanto a decorado y vestuario para un solo montaje (Guardenti, Renzo, en Alonge, Roberto, 2001, p. 959; Benois, Alexandre, 1947, p. 199).

²⁴¹ Véase la 7-19 al final de este capítulo.

²⁴² Véanse las láminas 7-20 y 7-21 al final de este capítulo.

Natalia Sergeyevna Goncharova (1881-1962) estudió escultura en la Academia de Arte de Moscú, pero comenzó a pintar en 1904. En sus cuadros, aunque incorporó elementos fauvistas y cubistas, están presentes los rasgos más primitivos del arte folklórico ruso. En 1912 organizó, con su marido Mikail Larionov, la exposición "La cola del burro", concebida como una ruptura con la influencia del arte europeo y un intento de establecer una escuela independiente rusa de arte moderno. Goncharova provenía también del movimiento *Mir Iskusstva*, y en 1914 comenzó a diseñar trajes de ballet y decorados en Ginebra; ya en 1921 se trasladó a París, donde trabajó para Diaghilev y sus Ballets Rusos. En esa época Goncharova y Larionov se encontraban en su plenitud artística y gracias a Diaghilev lograron consagrarse mundialmente como escenógrafos y figurinistas; por desgracia, la muerte de Diaghilev supuso para ambos el declive en prestigio y posición económica.

El reconocimiento de la vitalidad del arte autóctono ruso animó a Goncharova a adquirir y coleccionar artefactos rústicos, álbumes de ornamentación eslava y oriental, así como documentos y libros referidos a las tradiciones populares rusas. Esta afición le llevó además a colaborar en la organización de la exposición de "Iconos y hojas volantes", celebrada en Moscú en 1913, e influyó en el estilo de su pintura, basado en una estilización intensa y en vigorosas combinaciones de color aplicadas a un dibujo de proporciones imperfectas, cualidades que ella y otros pintores vanguardistas asociaban más con la cultura oriental que con la occidental (Buckle, Richard, 1991, p. 301; Angiolillo, Marialuisa, 1989, p. 128; Bowlt, John E., en Pritchard, Jane, 2011, pp. 94-95). Así, en 1913, expresaba su alejamiento de las formas artísticas de Occidente y alababa el arte de su país, más cercano a las corrientes orientalistas, pues para ella "the East means the creation of new forms, an extending and deepening of the problems of color" (Goncharova, Natalia, en Bowlt, John E., 1976, p. 60).²⁴³

A Goncharova le atraían los sencillos placeres de la vida campestre, que ella imaginaba con campesinos danzantes, trajes étnicos y animales en libertad; y ese interés halló su máxima expresión en los bulliciosos decorados y trajes de la ópera-ballet *Le coq d'or*, con música de Rimski-Korsakov y coreografía de Fokine. Goncharova, exagerando los colores populares de su tierra, pintó una escenografía viva, casi caricaturesca, toda ella a base de ocre, rojos y dorados, en el centro de la cual se

²⁴³ Oriente significa la creación de formas nuevas, una extensión y profundización de los problemas del color (traducción propia).

situaban bailarines con trajes de color dorado y detrás, funcionando como elementos escenográficos y vestidos de rojo, los coristas del Bolshoi. Era una escenografía en la que un poderoso colorido acompañaba los pasos de los bailarines, limitándose la música a actuar como mero hilo conductor de una cuidada coreografía.

En *Le coq d'or*, Goncharova no sólo asumió las funciones de escenógrafa y figurinista, sino también las de directora escénica, aceptando la sugerencia de Benois de plantear la puesta en escena como un ballet-ópera en donde los bailarines representarían la acción, mientras que los cantantes se situarían fuera del escenario. Debido a las dificultades que entrañaba situar a los cantantes entre bastidores o dentro del foso de orquesta, Goncharova los distribuyó sobre rampas situadas a ambos lados del escenario, colocándose los cantantes en filas superpuestas, lográndose una perfecta fusión del coro con la escenografía (Buckle, Richard, 1991, pp. 300-301; Goncharova, Natalia, y Larionov, Michel, en Goncharova et al., 1955, p. 32; Benois, Alexandre, 1947, pp. 355-357; Kochno, Boris, 1970, pp. 16-17).²⁴⁴

Otro gran proyecto, que no llegó a estrenarse, fue *Liturgie* ("Liturgia"), una interpretación coreográfica de la vida de Cristo en el que colaboraron de forma conjunta Goncharova y Larionov con Diaghilev y Massine. *Liturgie* sintonizaba a la vez con las creencias religiosas de Goncharova (profesaba la religión cristiana ortodoxa) y con la idea que ella tenía del teatro: un templo o espacio consagrado en donde se interrelacionaban el "proscenio" con el "auditorio". La mala suerte, sin embargo, persiguió a esta producción que, pese a los esfuerzos de Goncharova, no llegó a feliz término. Diaghilev contaba con Stravinski para que escribiera una partitura de cuatro interludios, pero el compositor se negó a colaborar en un espectáculo de tema sacro.²⁴⁵ Entonces Diaghilev jugó con la idea de utilizar meros sonidos como acompañamiento, pero, aunque había discutido este sistema con Filippo Marinetti (1876-1944), esperando la colaboración de una orquesta futurista, al final no se consiguió ninguna partitura. Recuerda Massine que Diaghilev procuró incluso hacerse con partituras de antiguos cánticos de Kiev, pero el caos producido por la guerra lo impidió, por lo que las ilusiones se desvanecieron ante tantos obstáculos (Buckle, Richard, 1991, pp. 326-327; Bowlt, John E., en Pritchard, Jane, 2011, 96).

²⁴⁴ Véase la lámina 7-22 al final de este capítulo.

²⁴⁵ Véase un fragmento de la carta, de 8 de marzo de 1915, que Diaghilev dirigió a Stravinski sobre el particular (Kochno, Boris, 1970, p. 101).

Todavía se conservan algunos de los bocetos escenográficos y figurines diseñados por Goncharova para dicho proyecto: ángeles con alas color bermellón y serafines de cuatro ojos, con vestidos de oro y plata; pero, como escribe Buckle: "es difícil imaginar cómo podrían haberse realizado en el escenario las angulosas formas bizantino-cubistas de sus drapeados, salvo que se hicieran en escayola" (Buckle, Richard, 1991, p. 326).

Uno de los proyectos de vestuario que Goncharova logró materializar fue el diseño de los trajes reales para el reestreno en 1918 de la ópera-ballet *Sadko*, en el teatro Coliseum de Londres. Diaghilev, que había estrenado la obra en París en 1911, volvió a presentarla el año del armisticio de la Primera Gran Guerra con una nueva coreografía de Adolph Bolm (1884-1951), pues había partes de la antigua coreografía de Fokine que no se recordaban. El vestuario, diseñado por Boris Anisfeld (1879-1973) para el estreno de 1911, había quedado algo anticuado y estaba ya muy deteriorado, por lo que Diaghilev encargó a Goncharova el diseño de nuevos trajes. Entre ellos destacan los correspondientes a la escena del fondo del mar, que muestran inequívoca influencia del folklore ruso, sobre todo en los adornos y en los tocados que se incorporan como complementos. Así, por ejemplo, el traje de la Princesa del Mar combina las escamas de sirena en el corpiño con el tocado y las trenzas inspirados en los trajes del folklore ruso; este traje, conservado en el Victoria and Albert Museum, se halla confeccionado en raso de seda con medias lunas de lentejuelas de plata, tisú y metal, y combina a la perfección los colores anaranjados, amarillentos y pardos con los tonos plateados y rojos de los dibujos que simulan las escamas. Las amplias mangas acampanadas, los adornos dorados y, sobre todo, las largas trenzas de rafia y el imponente tocado de estilo bizantino, acentúan la realeza mágica del personaje.²⁴⁶

El periódico *The Times* describía el ambiente que Goncharova quería reflejar con sus trajes: "Fishiness, scaliness, greenness, wetness, underwaterness" ("The Russian Ballet. Sea Production at the Coliseum." *The Times*, 4 de noviembre de 1918, p. 11),²⁴⁷ mientras que la revista *Lady*, en otro artículo fechado el 7 de noviembre del mismo año, destacaba el gran tocado bizantino "de tejido metálico y hojas tiesas" (en Buckle, Richard, 1991, p. 383).

²⁴⁶ Véase la lámina 7-23 al final de este capítulo.

²⁴⁷ Peces, escamas, verde humedad y submarinismo (traducción propia).

Para el ballet *Les Noces* ("Las Bodas", 1923), estrenado en París, Goncharova había realizado dos proyectos completos de diseño de escenografía y vestuario. En primer lugar, durante los años de la Primera Guerra Mundial, diseñó el ballet con los rojos y amarillos estridentes que había empleado en *Le coq d'or*; más tarde, creó un diseño de vestuario en el que predominaban los azules y rosas pastel, con bordados de oro y plata.²⁴⁸ Sin embargo, la coreógrafa Nijinska rechazó ambas propuestas de vestuario, pues aunque los diseños le parecían adecuados para una ópera rusa, no los consideraba apropiados ni para la música que había compuesto Stravinski ni para la coreografía que ella misma imaginaba. Este planteamiento de Nijinska molestó inicialmente a Diaghilev, aunque luego reconsideró su propuesta de que los trajes fueran más sencillos, e iguales para todo el mundo; también se avino a que el ballet se interpretara con calzado de puntas para alargar las siluetas de los bailarines y hacer que se parecieran a los santos de los mosaicos bizantinos. Así pues, Diaghilev aceptó un vestuario basado en las prendas reglamentarias que se llevaban en la clase de baile, pensando que " It was easy to 'Russianize' these costumes by lengthening the women's tunics to convert them into sarafans (an old style of Russian peasant dress) and by changing the neckline of the men's shirts to turn them into villagers (Kochno, Boris, 1970, p. 189).²⁴⁹

Aunque Kochno sostiene que esta idea provenía de Diaghilev, Goncharova afirma que era suya propia. En cualquier caso, tanto Goncharova como Nijinska concibieron esta tercera propuesta de *Les Noces* como el último disfrute de libertad individual de una muchacha campesina rusa, antes de contraer matrimonio. El resultado fue un vestuario muy sobrio, en dos colores, marrón y blanco, que reflejaba una visión muy distinta de la boda de oropel también diseñada por Goncharova por encargo de Diaghilev para la producción parisiense *Le mariage de la Belle au bois dormant* ("La boda de la Bella Durmiente del Bosque", 1922). Aunque Goncharova se plegó a todas las propuestas de Nijinska y Diaghilev, en sus dibujos nunca aparecen las bailarinas con calzado de puntas sino con alpargatas (Buckle, Richard, 1991, p. 437,449; Kochno,

²⁴⁸ Para una mayor información sobre estos proyectos, véase *Ballet Magazine*, vol. 8, nº 3, 25-26.

²⁴⁹ "Era fácil 'rusificar' los trajes, alargando los vestidos de las mujeres para convertirlos en sarafanes (antiguos trajes de campesinos rusos) y cambiando los cuellos de las camisas de los hombres, para transformarlos en campesinos" (traducción propia)

Boris, 1970, pp. 186-189; Goncharova, Natalia y Larionov, Michel, en Goncharova et al., 1955, p. 35).²⁵⁰

En 1926, con ocasión de la reposición de *L'oiseau de feu*, Diaghilev brindó a Goncharova la posibilidad de diseñar de nuevo el decorado y vestuario de este ballet para su presentación en Londres y posterior gira europea. En una carta dirigida a Kochno, fechada el 7 de agosto de 1926, Diaghilev le indica cómo han de ser los nuevos decorados para las escenas del vergel mágico y la boda final:

First scene: A dark night, with phosphorescent apples. The stage is full of apples, and not a single tree; the garden [orchard] is dark brown. The décor must be worked out in minute detail-like Mantegna's "hunt" in Mantua, or like the Avignon frescoes. Then, for the second scene the back cloth is changed: the garden is transformed into the Holy City, the apples become the gilded onion domes of churches, a countless swarm of churches crowded together (citada en Kochno, Boris, 1970, p. 54).²⁵¹

Goncharova siguió las instrucciones de Diaghilev al pie de la letra, omitiendo únicamente y con su permiso el detalle de la fosforescencia de las manzanas. La puesta en escena sugería una Rusia antigua, impregnada de la nostalgia sentida por todos aquellos que se habían visto obligados a alejarse de su tierra por la Revolución de octubre de 1917. Esta añoranza de la tierra natal se plasmó muy bien en la pintura con la que decoró el telón de fondo de la escena final de *L'oiseau de feu*: una ciudad rusa amurallada, símbolo de la Santa Rusia de los tiempos previos a la Revolución.²⁵²

Respecto al vestuario, Goncharova pudo ver los antiguos trajes, diseñados por Golovín y Bakst para el estreno de 1910 que se hallaban almacenados en Montecarlo; el propio Diaghilev aconsejó a Grigoriev que se limpiaran cuidadosamente antes de ser mostrados. Para la confección de los nuevos trajes, Goncharova contó con la colaboración de Vera Sudeikina (1888-1982), segunda esposa de Stravinski, quien por

²⁵⁰ Véase la lámina 7-24 al final de este capítulo.

²⁵¹ Primera escena: noche oscura, con manzanas fosforescentes. El escenario está lleno de manzanas, no un árbol solamente; el huerto es de tono marrón oscuro. El decorado debe ir pintado con detalles minuciosos, como la cacería de Mantegna en Mantua, o como los frescos de Avignon. Luego, para la segunda escena, se cambia el telón de fondo: el jardín se transforma en la Ciudad Santa, y las manzanas se convierten en los bulbos dorados de las iglesias, una multitud incontable de iglesias apiñadas (traducción de Ignacio Malaxecheverría en Buckle, Richard, 1991, p. 512-513).

²⁵² Véase la lámina 7-25 al final de este capítulo.

su propia iniciativa realizó algunos trajes nuevos y modificó algunos viejos con el consentimiento de Goncharova, quien se amoldaba bien a cualquier contingencia y no era nada exigente cuando se trataba de ahorrar dinero. Vera compró varios metros de viejas cortinas de encaje ordinario, las pintó de color dorado y las cortó en patrones para pegarlos sobre los viejos trajes de boyardos diseñados por Golovín para la escena de la boda (Buckle, Richard, 1991, p. 512-516).

El resultado de recopilar, arreglar y diseñar trajes nuevos supuso un gran acierto y contribuyó junto con el decorado al éxito del estreno. Así *The Times* elogió la puesta en escena, destacándola como "one of the most beautiful spectacles which this company has provided either before or since the war" ("Russian Ballet. The Fire Bird", *The Times*, 26 de noviembre de 1926, p. 12).²⁵³ Esta cita pone de manifiesto que una recopilación de trajes bien hecha no está reñida con una nueva creación de vestuario. Para ello se necesita que haya una buena coordinación entre la sastra -Vera Sudeikina- que arregla y recompone los viejos trajes, y la diseñadora -Goncharova- que, huyendo de todo divismo, se presta a que sus nuevos diseños se adapten y se muestren en escena junto con otros trajes creados anteriormente por otros figurinistas. Para concluir, se puede afirmar que la gran aportación de Natalia Goncharova al ballet está no sólo en la calidad artística de sus bocetos y figurines, sino también en su conocimiento de todos los recursos teatrales y en la valoración del conjunto escénico por encima de todo. En efecto, la propia Goncharova, resumiendo su concepción escénica del vestuario y del decorado, explica:

En établissant le projet d'un costume, il convient donc de rechercher le rapport optimum de ses tons et du jeu de ses volumes avec ceux des autres costumes et du décor afin que ces diverses combinaisons ne contredisent pas le sens de la vision théâtrale et créent psychologiquement et visuellement une unité de spectacle (Goncharova, Natalia y Larionov, Michel, en Goncharova et al., 1955, pp. 37-38).²⁵⁴

²⁵³ Uno de los espectáculos más hermosos que nos ha ofrecido esta compañía antes y después de la guerra (traducción propia).

²⁵⁴ En la planificación de un proyecto de vestuario, conviene pues buscar la relación óptima de sus tonos y del juego de sus volúmenes con los de los otros trajes y el decorado, con el fin de que estas diversas combinaciones no contradigan el sentido de la visión teatral y creen psicológica y visualmente una unidad de espectáculo (traducción propia).

Mijail Larionov (1881-1964) nació en la región de Moldavia y allí, en la casa de sus abuelos, transcurrió su primera juventud, rodeado de la belleza natural de sus paisajes, que influirían decisivamente en su arte. En 1898 se trasladó a Moscú, donde estudió en la escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura y allí, junto a su mujer, Natalia Goncharova, conoció a Konstantin Korovin (1861-1939), cuando éste fue nombrado profesor en la escuela citada en 1902; sus enseñanzas tuvieron una importancia capital para ambos pintores. En 1903, a raíz de una importante exposición, Larionov conoció a Diaghilev, y entabló con él una gran relación, tanto de amistad como profesional.

Por esos años, en colaboración con Goncharova, desarrolló su propia versión del Futurismo: el Rayonismo.²⁵⁵ Con este movimiento pretendía representar la carga emocional de los colores, llegando a una pintura abstracta en la que la textura y la intensidad del color reflejaran matices cubistas y constructivistas. En 1913 publicó el manifiesto del movimiento, firmado por numerosos artistas, como su compañera Goncharova; en 1914 dio a conocer su pintura en París, pero regresó a Rusia al estallar la guerra, abandonando prácticamente desde entonces la pintura de caballete para centrarse en el diseño teatral para los Ballets Rusos de Diaghilev.

Entre 1914 y 1929 Goncharova y Larionov trabajaron juntos realizando bocetos de escenografía y diseños de vestuario para Diaghilev, pero, aunque el trabajo común les sirvió de inspiración mutua, siguieron caminos artísticos independientes. Entre los diseños de Larionov destacaron los decorados y figurines realizados para los ballets *Le Soleil de Nuit* ("El Sol de Medianoche", 1915), *Les contes russes* (1917), *Chout* ("El bufón", 1921) y *Le Renard* ("El zorro", 1922) (Buckle, Richard, 1991, p. 301).

Larionov albergaba novedosas teorías sobre todas las ramas del arte teatral, incluido el ballet. Así, colaboró con Massine en la creación de los movimientos coreográficos de *Liturgie* y, por indicación de Diaghilev, supervisó el trabajo de este coreógrafo, llegándose a una gran compenetración entre ambos. Tal es el caso del ballet

²⁵⁵ El rayonismo fue un movimiento artístico ruso, encabezado por Mijail Larionov, que se basaba en la observación de los rayos solares analizando la luz, las inflexiones y reflexiones luminosas que se entrecruzan entre sí. Intenta plasmar la percepción de los rayos que emanan del objeto y la propagación rápida y simultánea de la luz, deformando la realidad y convirtiendo el color en el tema central de la obra. Este movimiento vanguardista transgredía los códigos figurativos tradicionales atendiendo a los estudios científicos realizados sobre la luz y su incidencia en los objetos; fue reconocido como una de las primeras manifestaciones del arte abstracto, aunque tuvo corta vida y no llegó a crear escuela (Rayonismo. <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/rayonismo.htm>. Acceso: 5/10/2013).

Le Soleil de Nuit, donde Larionov no sólo realizó la escenografía y el vestuario sino que colaboró con Massine, sugiriéndole que la coreografía girara en torno a los personajes del dios-sol "Yarilo" (a quien los campesinos rusos rendían tributo en ceremonias rituales y danzas, celebrando la llegada de la primavera) y la Doncella de la Nieve, hija del Rey Escarcha, destinada a derretirse al calor del sol cuando se enamorase de un mortal. Esta colaboración de Larionov y Massine es señalada por Buckle en su libro sobre Diaghilev, donde recoge este comentario de Massine: "Trabajando en *Sol de noche* parecía que Larionov y yo nos inspirábamos mutuamente (...) Creo que gracias a Larionov comprendí por vez primera la verdadera índole de aquellas antiguas danzas rituales de los campesinos" (Buckle Richard, 1991, p. 326).²⁵⁶

La primera representación de este ballet tuvo lugar el 20 de diciembre de 1915 en el *Grand-Théâtre* de Ginebra; la bailarina Lydia Sokolova comentaría sobre el vestuario:

Although the costumes were vivid in colour and wonderful to look at, they were appallingly uncomfortable (...) The boys had a delightful number led by Kremnev as principal character dancer. They carried pigs' bladders on the end of sticks which they banged on the ground (...) Massine wearing clappers on his hands painted with great sun symbols, performed all those eccentric jumps he liked so much (Sokolova, Lydia, 1989, pp. 71-72).²⁵⁷

Larionov diseñó un vestuario bastante variado. En primer lugar creó unos trajes para campesinas y campesinos, inspirados en el folklore ruso, que contrastaban con otras vestimentas, como el traje de Massine, totalmente irreal, que lo hacía parecer un saltimbanqui. Destacaba también el traje de la Doncella de la Nieve, personaje interpretado por la bailarina Lydia Lopokova; estaba confeccionado en seda, terciopelo y lino con aplicaciones, y era mucho más sencillo que el del resto de las mujeres de este ballet, para facilitar la libertad de movimientos, ya que Lopokova bailaba "el solo" al

²⁵⁶ Sobre la colaboración de Massine con Larionov en *Le Soleil de Nuit* véase también García Márquez, Vicente, 1995, pp. 56-60.

²⁵⁷ Aunque los trajes eran de vivos colores y maravillosos de contemplar, eran terriblemente incómodos (...) Los chicos tenían un número encantador, liderados por Kremnev como principal bailarín de carácter. Llevaban vejigas de cerdo sujetas al extremo de palos que golpeaban ruidosamente contra el suelo (...). Massine con platillos en las manos pintadas con grandes símbolos solares, realizaba todos aquellos excéntricos saltos que tanto le gustaban (traducción propia).

ritmo de una canción interpretada desde fuera del escenario por la cantante Soia Rosovska.²⁵⁸

En el *Journal de Genève*, de 21 de diciembre de 1915, se publicó la siguiente reseña sobre el estreno del ballet:

Le Soleil de nuit (...) Ce fut un enchantement. C'était comme toute une botte de jouets russes qui se mettaient à vivre et à rire, reluisants de papier doré, bariolés de couleur. De comiques costumes de paysans, de paysannes et de bouffons; parmi eux, Bobyl, un pitre avec blouse blanche, et Massine, le choréographe longuement applaudi, en pantin à cymbales, et la face vermillon. Le public acclama avec raison ce ballet, dansé sur la musique de Rimski-Korsakoff ("Théâtre. Les Ballets Russes au Grand-Théâtre", *Journal de Genève*, 21 de diciembre de 1915, p. 6).²⁵⁹

Este texto viene a confirmar la importancia del vestuario en toda la puesta en escena de *Le Soleil de nuit*; los trajes, como acertadamente comenta el crítico anónimo, cobran y dan vida a estos personajes tan dispares y auténticos. Pero el éxito no sólo se debió al figurinista, sino al resultado de la compenetración de éste con el coreógrafo (Buckle, Richard, 1991, pp. 325-326, 329; Kochno, Boris, 1970, p. 102; García-Márquez, Vicente, 1995, pp. 56-60).

La colaboración de Massine con Larionov continuó en otro montaje de ballet que tuvo también gran éxito y repercusión; se trataba de *Les Contes Russes*. Este ballet, con música de Anatole Liadov (1855-1914), se estrenó en el teatro Le Châtelet de París, el 11 de mayo de 1917. El primero de los cuentos fue "Kikimora", que ya se había estrenado en España, en el teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 25 de agosto de 1916; al año siguiente, al estrenarse en Roma, Massine en colaboración con Larionov añadió otros dos cuentos, "Bova Korolevich" y "Baba-Yagá", pertenecientes al folklore

²⁵⁸ Véanse las láminas 7-26 y 7-27 al final de este capítulo.

²⁵⁹ *Le Soleil de nuit* fue una delicia. Era como una caja de juguetes rusos que hubieran cobrado vida y risa, brillantes con su papel dorado, salpicados de color. Trajes cómicos de campesinos, campesinas y bufones; entre ellos, Bobyl, un payaso con casaca blanca, y Massine, el coreógrafo largamente aplaudido, caracterizado como una marioneta con címbalos, y la cara de color bermellón. El público aclamó con razón este ballet, danzado con la música de Rimski-Korsakoff (traducción propia).

ruso; en la versión definitiva para el estreno de Londres de 1918, Massine adaptó la coreografía y añadió el *pas de deux*²⁶⁰ para los personajes de Bova y la Princesa Cisne.

En una carta de 5 de diciembre de 1918, Diaghilev mencionaba el *pas de deux* y sugería algunos cambios en el vestuario. Así, el traje de la Princesa Cisne debía llevar colores delicados: leotardos pálidos, de un tono gris perla, las partes del traje que en el dibujo aparecen en gris deberían ser de lamé plata y la bufanda de color azul pálido. Para la entrada del *pas de deux*, Diaghilev sugiere que la Princesa aparezca como flotando sobre el escenario, perseguida por Bova, que agarra un extremo de la bufanda y que al saltar parece volar, como si la bufanda lo sostuviera. Luego la bufanda cae al suelo y se inicia el *pas de deux*; los leotardos del bailarín deben ser de un color azul pálido y las zapatillas de color gris perla. Sobre las zonas del boceto del traje de Bova que había dejado en blanco, Diaghilev indica a Larionov que esas partes deberían ir de lamé plata y que su escudo de héroe debe llevar un sol rojo. Finalmente apunta que Bova debería cubrir el rostro con máscara de plata que podría reproducir la propia cara de Massine con los ojos, la boca y la nariz perfilados en nielo (Kochno, Boris, 1970, p. 112).²⁶¹ La vivacidad y variedad de las danzas y su colorido contribuyeron a que este ballet fuese uno de los más requeridos por el público, tanto en la primera como en la segunda etapa de los Ballets Rusos.

Para el ballet *Chout*, estrenado en el teatro *La Galerie-Lyrique* de París, en mayo de 1921, con música de Prokofiev, Diaghilev, debido a la ausencia de Massine, encargó la coreografía al bailarín Thadée Slavinski (1901-1945) bajo la dirección de Larionov. En realidad, Diaghilev no sólo confió a Larionov la dirección coreográfica de este ballet, sino que, a partir de marzo de 1921, lo nombró director artístico de la compañía. En una entrevista concedida al periódico *Observer*, Diaghilev comentaba que:

El decorado y el vestuario han sido diseñados por el Sr. Larionov y la coreografía es de un joven bailarín, Slavinski, según indicaciones de

²⁶⁰ El *pas de deux* es un paso de ballet realizado por dos bailarines que actúan conjuntamente. Su estructura coreográfica consiste normalmente en una *entrée* (introducción), un *adagio* (bailado conjuntamente), dos variaciones (un "solo" para cada bailarín) y una coda final que reúne de nuevo a los dos bailarines.

²⁶¹ El nielo es un tipo de decoración metálica que presenta un cierto parecido con la técnica del esmalte. Consiste en una mezcla de plata/cobre/plomo/azufre, que se funde muy fácilmente en las cavidades del metal base tomando un color negro azulado. Se utiliza preferentemente con la plata, no sólo porque destaca los relieves, suministrando un tinte negro opaco a las partes más profundas e incisas y dándoles un toque de antigüedad, sino porque también reacciona con el metal suministrándole una mayor consistencia (<http://www.arte-y-plata.com/joyeria/nielo.html>. Acceso: 7/octubre/2013).

Larionov. De hecho, se ha introducido aquí un principio nuevo: el de conferir al artista decorador la dirección del movimiento plástico, y hacer que un bailarín simplemente le dé forma coreográfica. Tanto el decorado como la música de este ballet son extremadamente modernos, y acordes con las características rusas sin los temas musicales derivados del folclor (*Observer*, 5 de junio de 1921, en Buckle, Richard, 1991, pp. 420-421).

Este poder conferido al artista plástico sobre la coreografía no dio resultado en la práctica; en primer lugar, porque Slavinski carecía de la experiencia y del talento coreográfico de un Massine, y, en segundo lugar, porque Diaghilev olvidaba que en los anteriores ballets presentados por Larionov y Massine, cada uno de ellos había conservado su autonomía, pese al intercambio de ideas producido respecto a los campos artísticos -indumentaria y escenografía por un lado, y coreografía, por otro- propios de cada uno. Así, en la reseña publicada en *The Times*, el 10 de junio de 1921, se indicaba: "and in spite of the brilliant Cubist scenery and dresses with which M. Larionov has provided it and the equally brilliant and equally Cubist music of M. Prokofiev, it has the effect of a loosely improvised charade" ("The Russian Ballet. First Performance of *Chout*", *The Times*, 10 de junio de 1921, p. 12).²⁶² También se pronunciaba sobre la coreografía el periódico *Pall Mall and Globe*, opinando, en su artículo de 10 de junio de 1921, que la coreografía era el más débil de los tres elementos.

El ballet *Chout* narraba la historia de cómo un bufón engañó a siete bufones viejos y a un mercader estúpido; Larionov diseñó unos trajes que iban desde el estilo futurista hasta el del cabaret ruso. Para su confección, eligió materiales poco habituales, como cartón, lienzo y ropa usada, buscando no sólo el contraste, sino también la complementación con el vistoso colorido de los elaboradísimos telones de fondo.

El vestuario y los decorados provocaron un gran impacto en el París de la posguerra, debido a la fuerte radicalidad y diversidad de estilos que presentaban. Los trajes masculinos llevaban en los bordes de la chaqueta varillas de alambre para que quedaran tiesos, y su colorido era una mezcla de tonalidades muy diferentes: rojos, verdes y naranjas, dando la impresión de estar confeccionados con grandes retazos de

²⁶² A pesar del brillante decorado y vestuario cubistas con que lo había dotado el Sr. Larionov, y de la música igualmente brillante e igualmente cubista del Sr. Prokofiev, produce el efecto de una charada flojamente improvisada (traducción propia).

tela. Así el traje de uno de los bufones se hallaba confeccionado en lana, algodón, tejido "buckram"²⁶³, franela, raso y percal, con metal y pintura.²⁶⁴ Los trajes femeninos llevaban también varillas de alambre en los bordes de la falda y de bambú a lo largo de la misma, para arquear la falda y dar sensación de volumen (Buckle, Richard, 1991, pp. 413-415, 418, 420-421; Kochno, Boris, 1970, pp. 156, 159-160; Sokolova, Lydia, 1989, p. 180).

Uno de estos trajes lo había llevado Lydia Sokolova (en el papel de esposa del Bufón), quien por cierto no se sentía muy contenta en ese papel por considerar que no había verdadero baile. El citado traje se exhibió en la exposición de los Ballets Rusos celebrada en Madrid en el año 2012 y apareció como portada del programa de dicha exposición. Esta vestimenta se componía de dos cuerpos: corpiño hasta la cintura y falda con vuelo, y una serie de jaretas armadas con tiras de bambú que, junto con el alambre de los bordes de la falda, aportaban volumen a esta parte del vestido. Además, la falda tenía una abertura lateral que servía para facilitar la entrada de aire y aliviar el calor que pudiera sentir la bailarina con sus movimientos de danza. Llamaba la atención la variedad del colorido y los dibujos de estilo rayonista cosidos a la falda. El traje se complementaba con un tocado tradicional ruso, el *kokoshniks*, tan característico de algunos figurines creados por Goncharova y Larionov. Para concluir, podría afirmarse que la fuerza que proyectan las diferentes tonalidades de color, con esos raros dibujos esparcidos por la falda, la diversidad de los tejidos empleados en su confección y la propia hechura del traje provocan un gran impacto en los ojos del espectador; por ello, aunque la bailarina permanezca quieta en algunos momentos de su actuación, su propio traje continúa generando sensación de ritmo y movimiento.²⁶⁵

Le Renard ("El Zorro") fue el último trabajo de vestuario diseñado por Larionov para los Ballets Rusos. Este ballet de estilo burlesco, con música de Stravinski y coreografía de Nijinska, se estrenó en el *Théâtre National de L'Opéra* de París en mayo de 1922. Posteriormente se repuso en el teatro Sarah Bernhard de París en 1929, con coreografía de Lifar, bajo la supervisión de Larionov.²⁶⁶ El vestuario diseñado por

²⁶³ Tela gruesa de lino o algodón muy utilizada en los forros de los sombreros y en la encuadernación de libros.

²⁶⁴ Véanse las láminas 7-28 y 7-29 al final de este capítulo.

²⁶⁵ Véase la lámina 7-30 al final de este capítulo.

²⁶⁶ Para mayor información sobre el argumento y los estrenos de este ballet véase Pasi, Mario, 1981, pp. 192-193.

Larionov estaba basado en ilustraciones de fábulas, e incorporaba matices caricaturescos. Así, por ejemplo, los bailarines llevaban el nombre de su personaje muy a la vista, sobre la malla pintada, mientras que el zorro, para engañar al gallo en una de las escenas, iba peinado como una muñeca de trapo y escondía el rostro tras una máscara de cartón, mostrando la cola peluda que despuntaba por debajo de la falda a cuadros.

Los trajes de los diferentes personajes proyectan una fantasía arrolladora que traslada al espectador no sólo a la tradición del folklore ruso, sino también al mundo de los cuentos e imágenes infantiles de proyección universal. Así lo atestigua el entrañable figurín del zorro disfrazado de monja; este figurín muestra uno de los muchos disfraces del astuto zorro, que pretende ser más listo que el gallo, el gato y la cabra. El zorro viste una especie de abrigo con caperuza que lo cubre hasta las pantorrillas, pero que deja ver parte de la cola y de las piernas peludas; el traje se complementa con unas medias de malla y unas zapatillas grandes, evocadoras del estilo lúdico de las ilustraciones infantiles. Como contraste, y para recordar que va disfrazado de monja, el zorro lleva un rosario colgando de la manga izquierda.²⁶⁷

Respecto a los decorados, Larionov fusionó completamente la coreografía con la escenografía, hasta el punto de que los bailarines se servían de elementos del escenario para realizar los movimientos; por un lado, Larionov diseñó un decorado tradicional con telón de fondo, y, por otro, creó un decorado constructivista que fue ampliamente desarrollado en la reposición de 1929. Para el telón de fondo adaptó su obra pictórica "El invierno" (1912), que pertenecía a una serie de pinturas de la colección "Las estaciones", expuesta en Moscú en 1913; por otro lado, reformó el decorado constructivista de 1922, transformando algunos de sus elementos para el montaje de 1929; por ejemplo, *le perchoir*²⁶⁸ se alargó considerablemente tomando las proporciones de una plataforma sostenida por un poste y fijada al suelo por cuatro finos cables de acero. Por sugerencia de Diaghilev, el equipo de cuatro bailarines sería sustituido por cuatro acróbatas, de forma que cuando un bailarín saliese del escenario, un acróbata idénticamente vestido y enmascarado por Larionov, ocuparía su lugar para realizar sobre esa plataforma inesperadas acrobacias y así, según la concepción escénica de Larionov: "chacun des éléments du décor avait donc sa fonction propre et permettait

²⁶⁷ Véase la lámina 7-31 al final de este capítulo.

²⁶⁸ La barra de la que se colgaba el bailarín que interpretaba al gallo.

d'utiliser la scène sur toute sa hauteur, conformément aux objectifs visés par le constructivisme" (Goncharova, Natalia y Larionov, Michel, en Goncharova et al. 1955, 33).²⁶⁹

El vestuario, al igual que la coreografía, se hallaba plenamente integrado en este decorado constructivista; hasta el tipo de diseño dependía en parte de esta innovadora escenografía, pues los bailarines que saltaban y se desplazaban por los variados artilugios que la componían necesitaban prendas ágiles y flexibles para facilitar los movimientos; de ahí que Larionov recurra a la creación de mallas de diferentes colores para algunos bailarines y acróbatas. Sin embargo, también diseñó trajes más elaborados para situaciones en las que los personajes interpretan escenas menos dinámicas, como, por ejemplo, el disfraz de monja utilizado por el zorro.

Para concluir, se puede afirmar que Larionov contribuyó al éxito de los ballets en los que intervino con sus proyectos de escenografía y vestuario, divulgando con sus creaciones las tendencias pictóricas y teatrales de vanguardia. Para conseguir esos objetivos Larionov fusionó las corrientes artísticas del momento, como el Cubismo, el Constructivismo, el Futurismo y el Rayonismo, con las experiencias del grupo de pintores que se inspiraron, al igual que él, en las tradiciones del folklore ruso (Kochno, Boris, 1970, pp. 176-177, 179; Buckle, Richard, 1991, p. 559; Goncharova, Natalia, y Larionov, Michel, en Goncharova et al., 1955, pp. 32-33).

Con este grupo de figurinistas de los Ballets Rusos la indumentaria logrará estar al mismo nivel que la escenografía en creación y perfección; incluso, en algunos casos, superará el proyecto escenográfico. El arte de los pintores y figurinistas rusos que trabajaron con Diaghilev en su primera etapa -Bakst, Benois, Golovín, Roerich- dio luego paso a jóvenes como Goncharova, Larionov, Picasso, Derain, Matisse, Chelenev, Chirico, Braque, Chagall, etc. Algunos de ellos trabajaron intensamente con Diaghilev en su última etapa e iniciaron nuevos caminos artísticos, como el Constructivismo, el Cubismo o el Expresionismo, dejando atrás las visiones barrocas de sus predecesores, aunque, excepcionalmente en algunos ballets, se olvidaron de la visión de conjunto escénico que deberían tener sus figurines, siempre, como deseaba Diaghilev, al servicio de un personaje y de una puesta en escena teatral y no meramente pictórica.

²⁶⁹ Cada uno de los elementos del decorado tenía pues su propia función y permitía utilizar el escenario en toda su altura, conforme a los objetivos apuntados por el Constructivismo (traducción propia).

7.4 Conclusiones del capítulo 7.

Diaghilev consiguió realizar en sus montajes de ballet el objetivo que perseguía Wagner de lograr el "espectáculo total" con sus óperas. Para ello, se convirtió en empresario y director de su propia compañía, potenciando el talento de las primeras figuras que participaban en sus ballets; de esta forma, los músicos, los coreógrafos y los bailarines, junto con los escenógrafos y figurinistas formaron con él un verdadero equipo con un objetivo común: lograr el éxito de un ballet como espectáculo teatral.

Diaghilev, en una primera etapa, se mostró más cercano a la tendencia histórica en la escenografía y el vestuario, como se ve en la ópera *Boris Godunov*, en cuya producción se puede apreciar una cierta similitud con la labor de búsqueda de trajes y utensilios de la antigua Rusia que llevó a cabo Stanislavski para el proyecto de vestuario y decorados del *Zar Fédor*. En esos años, Diaghilev, debido sobre todo a sus problemas económicos, recopiló trajes procedentes de los ballets imperiales. Ya en una segunda etapa, con ocasión de la reposición de algunos de sus propios ballets, también cultivó la recopilación, pero esta vez con trajes de su propia compañía alternados con nuevas creaciones dentro del mismo ballet, como ocurrió con la reposición de *L'oiseau de feu* en 1926.

El vestuario supuso para Diaghilev un aval económico, especialmente en los periodos en los que la compañía atravesó dificultades financieras; ello fue posible porque el guardarropa de los Ballets Rusos no se almacenaba en un teatro determinado, como sucedía con el vestuario de las grandes producciones operísticas y teatrales, sino que permanecía en posesión de la propia compañía, aunque esto supusiera un gran esfuerzo económico para su traslado, arreglo y mantenimiento en las ciudades donde actuaba la compañía.

En los Ballets Rusos la coreografía se convirtió en la gran aliada del vestuario, pues aunque en los montajes de Diaghilev todos los elementos de la puesta en escena están íntimamente relacionados, la propia naturaleza del ballet hace que la escenografía pase a un segundo plano y sea la coreografía la que marque, o de la que dependa, en cierta forma, el proyecto de escenografía y vestuario. Precisamente, el éxito logrado por los figurinistas desde el punto vista pictórico abrió el camino a dos tendencias contrapuestas: la primera planteaba que el vestuario se coordinara con la coreografía, e,

incluso, que dependiera de las exigencias de ésta; la segunda proponía que la calidad pictórica de los trajes debía resultar estéticamente autosuficiente, aunque los trajes obstaculizasen el movimiento de los bailarines, limitando el espectáculo a una mera exhibición de trajes, como sucedió con el proyecto de vestuario de Matisse para *Le Chant du rossignol*.

En un proceso tan largo y fecundo de creación de producciones, estas raras excepciones no empañan la gran aportación de Diaghilev al mundo del espectáculo en todas sus facetas artísticas, pues su inmenso amor al arte, su cultura y su incesante pasión por arriesgarse a nuevas experiencias creativas hicieron que sus ballets mostraran todas las tendencias vanguardistas del momento (Cubismo, Constructivismo, Futurismo, Rayonismo, Expresionismo, etc.). Diaghilev resultó imprescindible para que la compañía de los Ballets Rusos funcionara como espectáculo teatral y no como la simple representación de un ballet.

ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO 7



Lámina 7-1. Traje diseñado por Pablo Picasso para la bailarina Tamara Karsavina en el ballet *El sombrero de tres picos* (1919). Archivo Manuel de Falla, Granada.



Lámina 7-2. Trajes y tocados diseñados por Antoine Pevsner y Naum Gabo para el ballet *La Chatte* (1927). Fotografía de Sascha. Londres, Victoria and Albert Museum, Theatre Performance Collection: IMAGE NO. 2010 EB 5030-

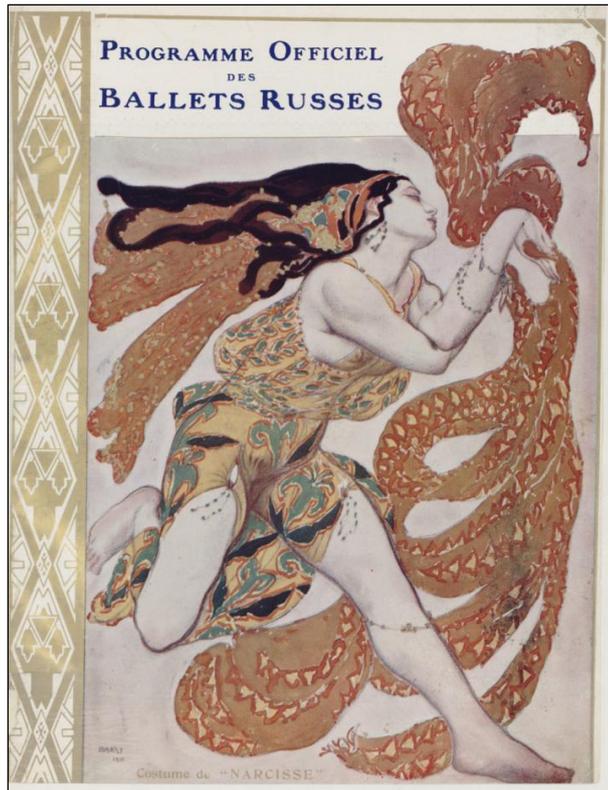


Lámina 7-3. Vestuario diseñado por Leon Bakst para el ballet *Narcisse* (1911). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.



Lámina 7-4. Trajes diseñados por Nicolai Roerich para los Ancianos y un Joven en el ballet *Le sacre du printemps* (1913). Londres, Victoria and Albert Museum: S.683-1980.



Lámina 7-5. Malla diseñada por Pablo Picasso para uno de los bailarines del ballet *Parade* (1917). Fotografía de Lachmann. Londres, Victoria and Albert Museum: S.5424-2009.

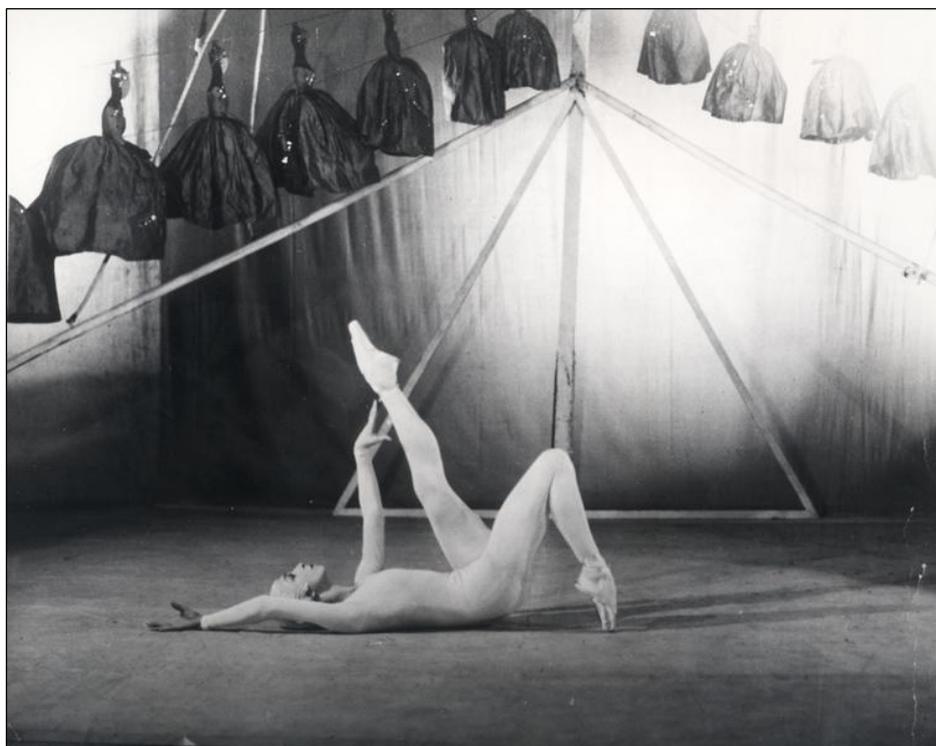


Lámina 7-6. Malla diseñada por Pável Chelichev para una bailarina del ballet *Ode* (1928). Cambridge (Massachusetts), Harvard College Library, Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection: b MS Thr 502 (103).



Lámina 7-7. Trajes diseñados por Coco Chanel para los bailarines Leon Woizikovsky y Lydia Sokolova en el ballet *Le Train Bleu* (1924). Fotografía de Sasha. Londres, Victoria and Albert Museum, Theatre & Performance Collection: Imagen No. 2010EA6779-01.



Lámina 7-8. Trajes diseñados por Coco Chanel para el ballet *Le Train Bleu* (1924). Londres, Victoria and Albert Museum: S.837-1980.



Lámina 7-11. Traje diseñado por Léon Bakst para la mujer de Putifar en el ballet *La Légende de Joseph* (1914). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.

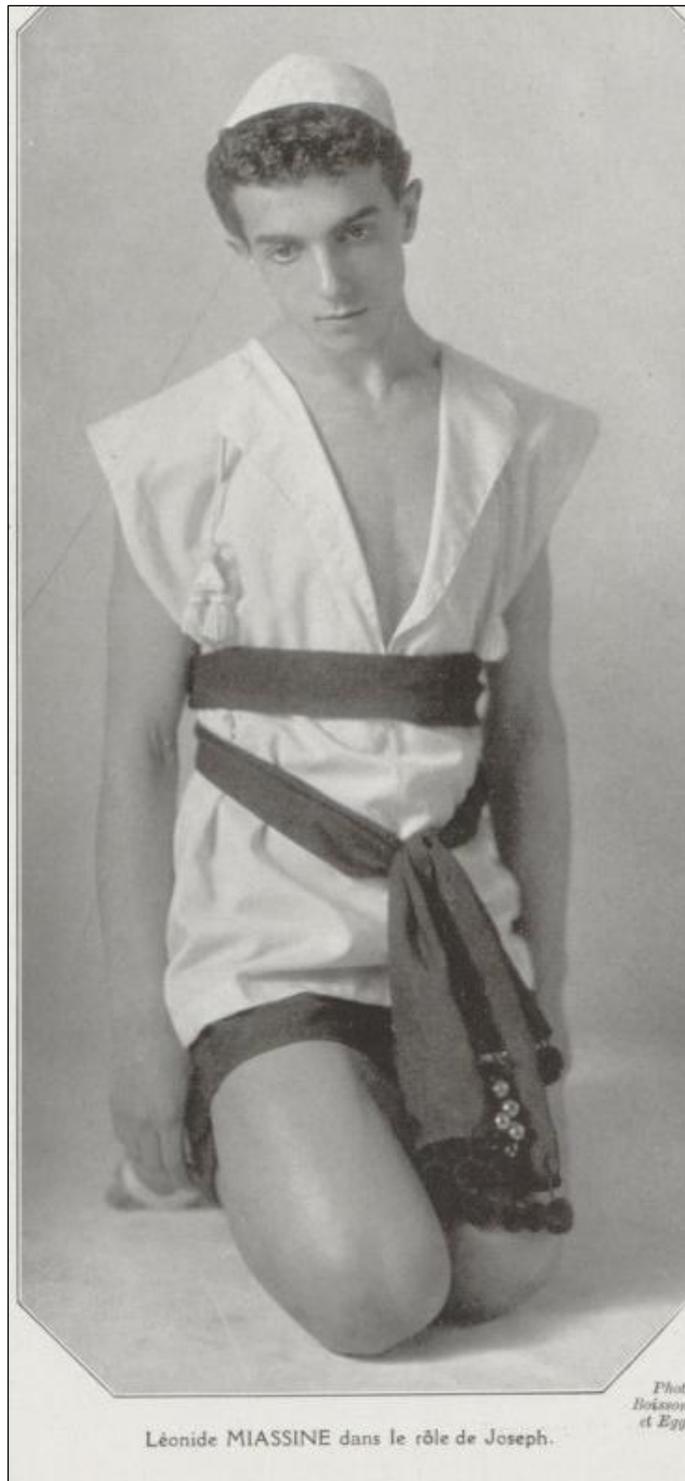


Lámina 7-12. Traje diseñado por Léon Bakst para el personaje Joseph en el ballet *La Légende de Joseph* (1914). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.

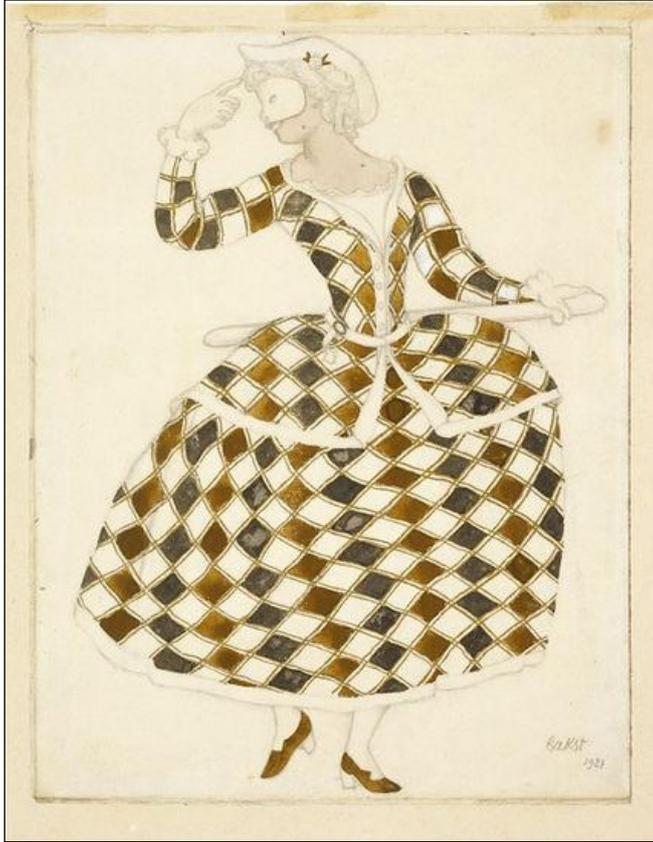


Lámina 7-13. Figurín de Léon Bakst para el personaje Colombina en el ballet *The Sleeping Princess* (1922). Londres, Victoria and Albert Museum: E.1108-1922.



Lámina 7-14. Traje diseñado por Léon Bakst para el personaje El Príncipe Encantador del ballet *The Sleeping Princess* (1922). Londres, Victoria and Albert Museum: S.829-1980.



Lámina 7-15. Traje diseñado por Alexandre Benois y utilizado por Lydia Lopokova en una reposición ca. de 1920 del ballet *Les Sylphides* (1909). Londres, Victoria and Albert Museum: S.874-1980.



Lámina 7-16. Traje diseñado por Alexandre Benois para Tamara Karsavina en el ballet *Petrouchka* (1911). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.



Lámina 7-17. Traje diseñado por Alexandre Benois para Nijinski en el ballet *Petrouchka* (1911). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.



Lámina 7-18. Decorado de Alexandre Benois para las escenas primera y cuarta del ballet *Petrouchka* (1911). Moscú, Museo del Teatro Bolshoi.



Lámina 7-19. Traje diseñado por Alexandre Golovin para el personaje Boris Godunov en la escena de la coronación de la ópera *Borís Godunov* (1908). Londres, Victoria and Albert Museum: S.459 a E-1979.



Lámina 7-20. Traje de caballero diseñado por Alexandre Golovín para el ballet *L'oiseau de feu* (1910). San Petersburgo, Museo Estatal de Teatro y Música.



Lámina 7-21. Figurín diseñado por Léon Bakst para Tamara Karsavina en el ballet *L'oiseau de feu* (1910). Sotheby's, Private Collection. Reproducción localizada en Ingles, Elisabeth, 2000, p. 92.



Lámina 7-22. Decorado diseñado por Natalia Goncharova para la ópera-ballet *Le coq d'or* (1914). Colección particular. Reproducción localizada en Pritchard, Jane, 2011, p. 95.



Lámina 7-23. Traje diseñado por Natalia Goncharova para el personaje La Princesa del Mar en el reestreno de la ópera ballet *Sadko* (1918). Londres, Victoria and Albert Museum: S.741-1980.



Lámina 7-24. Vestuario diseñado por Natalia Goncharova para el ballet *Les Noces* (1923). Washington, DC, Bronislava Nijinska Collection, Music Division, Library of Congress (045.00.00) Digital ID # br0045.

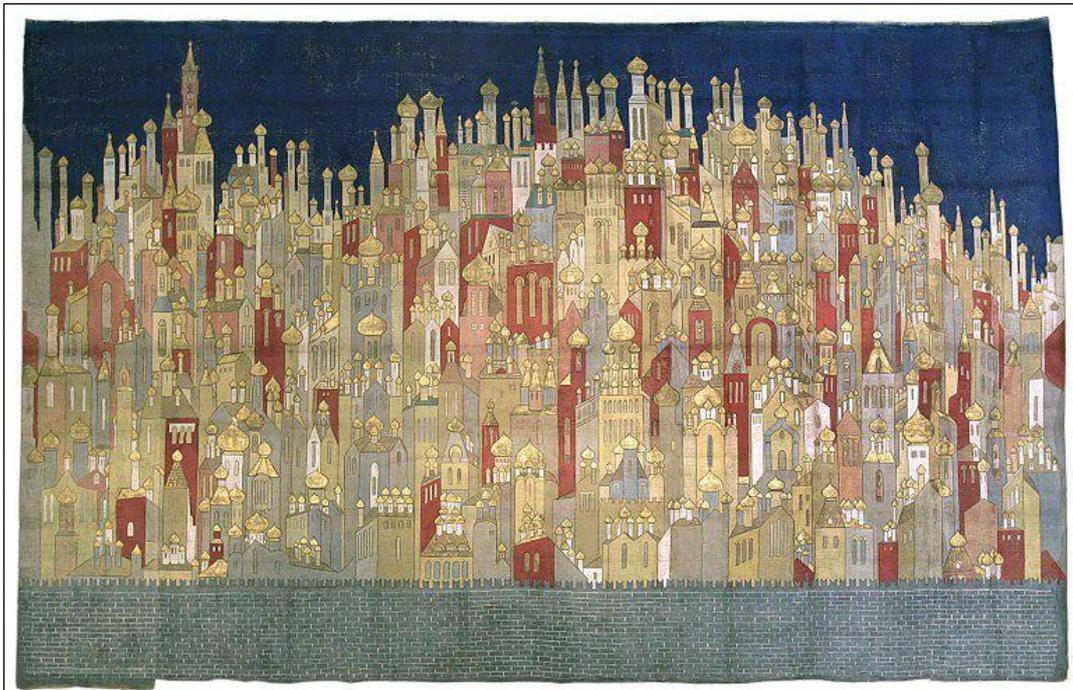


Lámina 7-25. Decorado diseñado por Natalia Goncharova para la reposición del ballet *L'oiseau de feu* (1926). Londres, Victoria and Albert Museum: S.455-1980.



Lámina 7-26. Traje diseñado por Mijail Lariónov para el personaje La Doncella de las Nieves en el ballet *Le Soleil de Nuit* (1915). Londres, Victoria and Albert Museum: S.830-1981.



Lámina 7-27. Traje diseñado por Mijail Lariónov para el bailarín Massine como Rey Sol en el ballet *Le Soleil de Nuit* (1915). Collection *Comoedia Illustré 1909-1921*. París, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et Art: B-144.

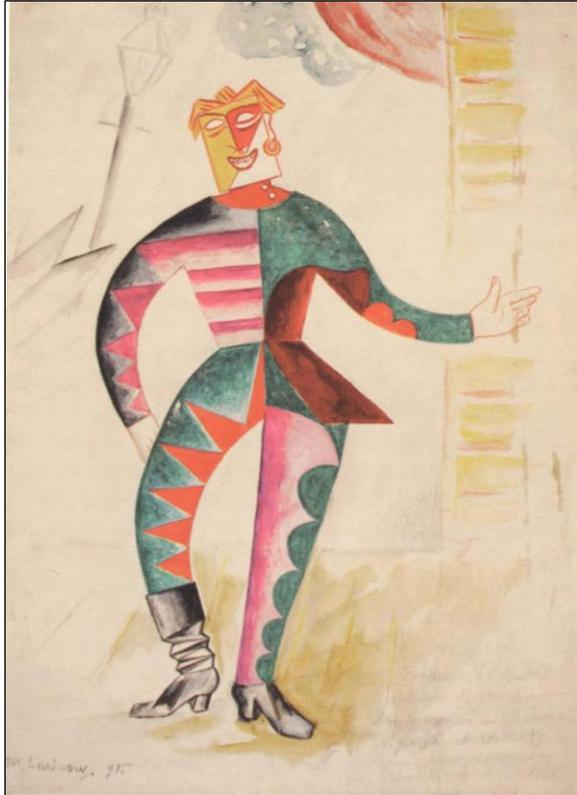


Lámina 7-28. Figurín diseñado por Mijail Lariónov en 1915 para el ballet *Chout* (1921). Londres, Victoria and Albert Museum: E.283-1961.



Lámina 7-29. Delantera y trasera del traje diseñado por Mijail Lariónov para uno de los bufones del ballet *Chout* (1921) según el figurín de la lámina 7-28. Londres, Victoria and Albert Museum: S.761-1980.



Lámina 7-30. Traje diseñado por Mijail Lariónov para la Mujer del Bufón en el ballet *Chout* (1921). Londres, Victoria and Albert Museum: S.762-1980.



Lámina 7-31. Figurín diseñado por Mijail Lariónov en 1921 para el personaje del Zorro disfrazado de monja en el ballet *Le Renard* (1922). Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA): 42.1936.1.

CONCLUSIONES

Aunque al final de cada capítulo se ofrecen conclusiones parciales sobre el periodo estudiado, un trabajo de estas características, que ha pretendido abarcar toda la historia del teatro europeo, desde el siglo XVI hasta los albores del siglo XX, precisa unas conclusiones generales que, de algún modo, definan los orígenes y establezcan las etapas y los logros principales de la disciplina que hoy se conoce como diseño de vestuario.

En principio se puede afirmar que, en líneas generales, durante los siglos XVI Y XVII no se tiene conciencia de que hubiera que planificar el vestuario a utilizar en las representaciones teatrales. Sin embargo, el presente estudio demuestra que tanto en el siglo XVI como en el XVII hubo ya atisbos de figurinismo teatral, principalmente en Italia y Francia, aunque siempre en relación con personajes que deben aparecer agrupados en escena, sobre todo en espectáculos de música y danza, y, de forma muy especial, en los espectáculos cortesanos y aristocráticos. Dan buena fe de ello los *Intermezzi* de la *Pellegrina* (Florencia, 1589) y los *ballets de cour*, especialmente *Le ballet comique de la Reine* (París, 1581) ambos de naturaleza musical y coreográfica.

Excepcionalmente se produce también un intento de diseño de vestuario, al margen de lo coreográfico y cortesano, en relación con la práctica teatral de las compañías italianas ambulantes. De hecho las diversas troupes de la *Commedia dell'Arte* que ya desde mediados del XVI recorren las ciudades de Italia y países limítrofes ofreciendo espectáculos callejeros, van imponiendo ya una convención de vestuario bastante precisa, sobre todo para los personajes-tipo, los que popularmente se conocen hoy como "máscaras" (Pantalone, Pulcinella, Arlechino, Capitano, Dottore, etc.).

Tal vez, de no haber existido durante todo el siglo XVII la costumbre tan extendida de acudir al préstamo y a la donación de trajes (lo que a su vez propició el anacronismo y la falta de coherencia entre atuendo y personaje) las compañías teatrales habrían desarrollado más y mejor una disciplina de diseño de indumentaria. Sin embargo, dos fenómenos espectaculares del XVII aparecen como excepción a esa circunstancia, y son, de una parte, las representaciones palaciegas de España,

especialmente las que exhibían personajes alegóricos y mitológicos (en los autos sacramentales y en las "invenciones" o mascaradas), y, de otra, los espectáculos musicales de la corte londinense en tiempos de Jacobo I de Inglaterra (1603-1625), para cuyos personajes mitológicos y alegóricos Iñigo Jones diseñó diversos figurines que se han conservado hasta hoy.

En el siglo XVIII, debido a la pujanza de la burguesía, proliferan por toda Europa teatros comerciales ubicados en edificios cerrados y con techumbre (los llamados "teatros a la italiana"), lo que redundó en un mayor realismo en la puesta en escena. Esta nueva situación posibilita un mayor lucimiento de los actores y actrices, que se afanan por llevar trajes llamativos y lujosos, para lo que, a título privado, encargan trajes a figurinistas profesionales. Por otra parte, importantes intelectuales y escritores de la Ilustración francesa defienden en sus escritos la verosimilitud en el vestuario teatral. Esa idea es también apoyada por actores franceses e ingleses, tales como Clairon (1723-1803), Lekain (1729-1778), Garrick (1717-1779) y Macklin (c. 1699-1747).

Merecen especial mención las importantes innovaciones que se producen en Francia con respecto al ballet, que conducirán al establecimiento, no solamente de un nuevo estilo musical y coreográfico, sino también de una concepción distinta del vestuario. A partir de ahora los maestros de ballet prestarán atención a la uniformidad del grupo y, además, procurarán que la indumentaria facilite el movimiento de los bailarines. El principal artífice de esta renovación es Noverre (1727-1810), quien con la ayuda de numerosos artistas de ballet consiguió la eliminación de las máscaras, de las prendas encorsetadas y de los zapatos y botas de tacón, que serían sustituidas por zapatillas blandas y flexibles.

Avanzan de manera significativa hacia lo que podría considerarse una cierta sistematización del vestuario teatral tres importantes actores, que a su vez fueron cabeza de cartel en sus respectivas compañías. De una parte, tanto Garrick (1717-1779), como Macklin (c. 1699-1747) se empeñaron en introducir mayor coherencia entre atuendo y personaje así como entre vestuario y época histórica. De otra parte, Kemble (1757-1823) intentó que el vestuario de cada representación se adaptara a la época de la obra representada y que el montaje se atuviera a su propia visión subjetiva de la puesta en escena.

Al despuntar el siglo XIX y puesto que el drama romántico se suele ambientar en el pasado, las compañías empiezan a plantearse un cierto rigor historicista y, por lo tanto, empiezan a coordinarse con pintores y artistas gráficos que, en un principio, se responsabilizan también de la escenografía (en su mayor parte, telones pintados). Tal maridaje entre escenógrafo y diseñador de vestuario seguirá siendo un fenómeno habitual en numerosos teatros europeos durante todo el siglo XIX e incluso a principios del siglo XX.

Irrumpen con fuerza a principios del siglo XIX las óperas y los ballets, cuya necesidad de vestuario para grupos propicia el que surjan figurinistas mucho más profesionales y especializados. De hecho todos los indicios apuntan a que es la necesidad de vestir a la figuración lo que impulsa el proyecto de vestuario colectivo para cada puesta en escena. Habría que citar en primer lugar a Garnerey (1785-1824), y especialmente su diseño para el vestuario de la ópera *L'Olympie* (1819). La labor de Garnerey se verá grandemente entorpecida por la normativa que luego impone Lami (1800-1890) con la colaboración de la bailarina Marie Taglioni (1804-1884) y que desemboca en el establecimiento, a partir de 1832, del clásico tutú como prenda normativa.

Las compañías inglesas, en su afán por optimizar los gastos de montaje sin renunciar a la precisión histórica, optan por el abaratamiento de materiales, de modo que la apariencia escénica pueda suplir el verismo histórico. Al bajar los costes de tejidos y materiales de vestuario, el diseño se hace más asequible, y se pone al alcance de compañías teatrales de menor presupuesto.

Las óperas, sobre todo las que se producen y exportan desde Italia, conceden ya en esta época gran importancia al vestuario. Sin embargo, se aprecia todavía una gran diferencia entre los divos y divas, encargados de dar vida a los personajes principales, y el resto del reparto. No obstante, la idea de que la figuración ha de ser homogénea y acorde con el resto de la puesta en escena se va imponiendo de forma progresiva. Se diseñan ya en esta época vestuarios para los figurantes, sobre todo en los montajes de elevado presupuesto. Al mismo tiempo se empieza a generalizar la costumbre de almacenar vestuario de montajes anteriores para reciclarlos y usarlos en espectáculos futuros. Nacen así los grandes guardarropas de los principales teatros de ópera; paradójicamente tal riqueza de vestuario acumulado conlleva un

empobrecimiento en la creación, sobre todo por lo que se refiere a diseño de figurines.

Un fenómeno muy importante de la segunda mitad del XIX es la aparición de compañías dirigidas por figuras prominentes, que se pueden considerar ya verdaderos directores de escena. Estos directores hacen especial hincapié en el diseño y coherencia del vestuario de sus montajes, que conciben desde una óptica realista, e incluso naturalista. Ellos impondrán a figurinistas y escenógrafos ideas propias y de conjunto sobre la puesta en escena, por lo que el vestuario se creará a partir de ahora como elemento que forma parte de una idea más completa de espectáculo. Dos casos particularmente relevantes son el de la compañía del duque de Saxe-Meiningen (Alemania, 1826-1914) y el *Théâtre Libre* de Antoine (1858-1943). A ellos les siguen otros grupos importantes como *Freie Buchne* (Berlín, 1889) y *The Independent Theatre Society* (Londres, 1891).

Como reacción contra el Realismo y el Naturalismo surge el movimiento simbolista que, en los montajes teatrales, se preocupa por sugerir estados de ánimo, más que por describir una ambientación realista. El vestuario, tanto en su diseño material como en el color, adquiere enorme protagonismo, sobre todo porque ahora ya entra en juego la luminotecnia, que andando el tiempo se acabará convirtiendo en complemento esencial, tanto de la escenografía como de la indumentaria. Un ejemplo lo constituye el uso del terciopelo negro, sin duda un precedente de lo que hoy se denomina "cámara negra". Desempeñan ahora un papel primordial los pintores, sobre todo los vanguardistas, que conceden especial protagonismo al color y a las tonalidades. Habría que destacar al *Théâtre des Arts*, fundado por Rouché (1862-1957), cuyos postulados propician la consolidación del proyecto de vestuario en relación con la puesta en escena.

Un momento de especial auge para el diseño de vestuario se produce a finales del XIX y principios del XX, cuando se diseñan figurines para los grandes ballets coreográficos, óperas y operetas. Frente a la persistencia del tutú, que va evolucionando hacia formas más estilizadas, van a existir otros tipos de indumentaria para ballet, basados sobre todo en el estilo histórico y social; un ejemplo de ello es el vestuario creado por Edel (1856-1912) para el *Excelsior* (1881). Como novedad, el cuerpo de baile en ballets del tipo de *La bella durmiente* o *El lago de los cisnes* hace

las veces de fondo escenográfico, con lo que de algún modo se llegan a fundir vestuario y escenografía.

Surgen por esta época, además, varios teóricos del diseño de vestuario, tales como Charles Wilhelm (1858-1925), Adolph Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966), que se preocupan del efecto que la luz produce en los colores de los trajes y en el de los decorados.

Un fenómeno de extraordinaria importancia es la llegada de Diaghilev (1872-1929), en torno a 1910, al mundo de espectáculo. Desde su posición como director y empresario de una compañía de ballet (Los Ballets Rusos de Diaghilev) auspicia la vieja idea de Wagner de conseguir un espectáculo total. En los Ballets Rusos, la escenografía pasa a un segundo plano, por lo que será la coreografía la que marque la pauta del espectáculo. Tal protagonismo llega a adquirir la vestimenta de los bailarines con Diaghilev, que los pintores más importantes del momento se prestan a participar en el diseño de vestuario, aunque no siempre con total acierto. Sin embargo, y dado su carácter innovador, Diaghilev dio cabida en su indumentaria escénica a las más arriesgadas tendencias vanguardistas, tales como el Cubismo, el Constructivismo, el Futurismo, el Rayonismo, el Expresionismo, etc.

De todo lo anteriormente expuesto se puede deducir que con la llegada de Diaghilev y sus espectáculos de ballet se sientan las bases para lo que será un diseño global de vestuario, que llegará a adquirir tal carta de naturaleza que se convertirá en disciplina esencial de todos los espectáculos escénicos, tanto de teatro dramático, como de ópera y ballet.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

- ABAD CARLÉS, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- ALGAROTTI, Francesco, *Saggio sopra l'opera in música*, Livorno, Marco Coltellini, 1763. <https://archive.org/details/saggiosopraloper00alga>. Acceso: 19/03/2014.²⁷⁰
- ALLEVY, Marie Antoinette, *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan, *Néstor y el Mundo del Teatro*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
- ALONGE, Roberto (ed.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Turín, Einaudi, Vol. III, 2001.
- (ed.), *Storia del teatro moderno e contemporáneo. Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Vol. II. Turín, Einaudi, 2000.
- , (ed.), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, vol. I, Turín, Einaudi, 2000.
- AMORÓS, Andrés, y DÍEZ BORQUE, José María, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- ANDIOC, René, *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- ANDIOC, René, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación March y Castalia, 1976.
- ANGELINI, Franca, *Il Teatro Barocco*, Roma, Laterza, 1979.

²⁷⁰ Para poder acceder a las direcciones de Internet indicadas en esta bibliografía es necesario suprimir de la dirección de la URL todos los posibles espacios en blanco contenidos en la misma.

ANGIOLILLO, Marialuisa, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Lucarini, 1989.

ANTOINE, André, "Causerie sur la mise en scène", *Revue de Paris*, tome deuxième, Mars-Avril 1903, París, Bureau de la Revue de Paris, 1903, pp. 596-612.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k174704.image.langES.r=Revue%20de%20Paris>. Acceso: 8/10/2012.

---, "*Mes souvenirs*" sur le Théâtre Libre, París, A. Fayard, 1921.
<http://archive.org/stream/messouvenirssurl00antouoft#page/n5/mode/2> up.
Acceso: 8/10/2012.

ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1995.

APPIA, Adolphe, "Comment réformer notre mise en scène", en Appia, Adolphe, 1986, pp. 347-352.

---, *Art vivant ou nature morte?*, Milán, Bottega di Poesia, 1923.
http://ia600300.us.archive.org/35/items/artvivanteounatu00appiuoft/artvivant_eounatu00appiuoft.pdf. Acceso: 15/04/2013.

---, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000. Traducción de Nathalie Cañizares Bundorf, [Título original: *Musique et Mise en Scène. L'Ouvre d'Art Vivant*].

---, *Oeuvres complètes*, Vol. II, Bablet-Hahn, Marie Louise (ed.), Lausana, L'Âge d'Homme, 1986.

Archivo de la Villa de Madrid (AVM).

ARELLANO, Ignacio y DUARTE, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto S.L., 2003.

ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

---, "El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)", en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 85-107.

ARIAS DE COSSÍO, Ana María, "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación" *Anales de historia del arte*, nº 1, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 265-280. <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA8989110265A>. Acceso: 28/08/2012.

---, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.

ARRONIZ, Othón., *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

BABLET, Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 a 1914*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1989.

BANU, Georges, *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, París, Centre National de Documentation Pédagogique, 1994.

BAPST, Germain, *Essai sur l'histoire du theater. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, París, Libraire Hachette, 1893. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2042830>. Acceso: 19/07/2012.

BARIL, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987. Traducción: María Teresa Cirugeda, [Título original: *La danse moderne. D'Isadora Duncan à Twyla Tharp*].

BAUER, Henry, "Les Grands Guignols. Maurice Maeterlinck", *L'Écho de Paris*, 20 de mayo de 1893, p. 1. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7999891.langES>. Acceso: 24/04/2014.

BEAUJOYEULX, Baltasar de, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Ioyeuse et madamoyselle de Vaudemont sa soeur*, París, par Adrian Le Roy, Robert Ballard, & Mamert Patisson, Imprimeurs du Roy, 1582. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1110737>. Acceso: 19/07/2012.

BEAUMONT, Cyril, *The Diaghilev Ballet in London*, Londres, Putnam, 1940.

- BELL, Diana, *The Complete Gilbert & Sullivan*, Nueva Jersey, Wellfleet Press, 1989.
- BELLAMY, George Anne, *Mémoires de Mistriss Bellamy, actrice du theater de Covent-Garden, avec une notice sur sa vie, par M. Thiers*, tome premier, Ponthieu, Libraire, au Palais Royal, París, 1822. <http://ia700500.us.archive.org/18/items/mmoiresdemistr01bell/mmoiresdemistr01bell.pdf>. Acceso: 19/08/2012
- BENOIS, Alexandre, "The origins of the Ballets Russes", en Kochno, Boris, 1970, pp. 2-21.
- , *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londres, Putnan, 1947.
- BERTI, Franco, "Bocetos para vestidos" en Borsi, Franco, 1982, pp. 255-259.
- BERTINETTI, Paolo, "La scena inglese del Settecento e dell'Ottocento", en Alonge, Roberto, 2000, vol. II, pp. 303-327.
- BIACH-SCHIFFMANN, Flora, *Govanni und Ludovico Burnacini. Theater un Feste am Wiener Hofe*, Viena, Krystall, 1931.
- BORSI, Franco et al., *Florenca y la Toscana de los Médicis en la Europa del Quinientos. El poder y el espacio. La escena del Príncipe*, Diputaciones de Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, 1982.
- BOUCHER, François, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, París, Flammarion, 1965.
- BOWLT, John E. (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, The Viking Press, 1976.
- , "Leon Bakst, Natalia Goncharova y Pablo Picasso", en Pritchard, Jane, 2011, pp. 91-109.
- BRAUN, Edward, *El director y la escena. Del Naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna, 1992. Traductores: Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina.

- BRUNEL Antoine de, et al., *Voyage d'Espagne: contenant entre plusieurs particularitez de ce Royaume (...) Avec une relation de l'estat & Gouvernement de cette Monarchie; & une relation particuliere de Madrid*, Colonia, Chez Pierre Marteau, 1666. http://books.google.es/books/about/Voyage_d_Espagne.html?hl=es&id=_ONCAAACAAAJ. Acceso: 18/03/2014.
- BRUNOFF, Maurice de (ed.), *Collection des plus beaux numéros de Comoedia Illustré et des programmes consacrés aux Ballets & galas Russes depuis le début a Paris 1909-1921*, París, Maurice & Jacquez de Brunoff, 1922.
- BUCKLE, Richard, *Diaguilev*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991. Traductor: Ignacio Malaxecheverría, [Título original: *Diaghilev*].
- CALDERA, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro, *Teatro de Calderón, Tomo II, dramas*, García-Ramón (ed.), París, Librería Española Garnier Hermanos, 1883.
- CANET, José Luis, *Lope de Rueda. Pasos*, Madrid, Castalia, 1992.
- CARLSON, Marvin, "Meiningen Crowd Scenes and the Theatre-Libre", *Educational Theatre Journal*, Vol. 13, nº 4, (diciembre de 1961), pp. 245-249.
- CARNER, Sebastián J., *Tratado del arte escénico*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de "La Hormiga de Oro", 1890. <http://ia600300.us.archive.org/6/items/tratadodearteexc00carnuoft/tratadodearteexc00carnuoft.pdf>. Acceso: 25/07/2012.
- CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 1997.
- CATALÁN MARÍN, María Soledad, *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [1615], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid, Biblioteca Nacional, 2001. http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/49061407203409139071902/p000002.htm#fol_1_8. Acceso: 7/12/2013.
- CLAIRON, HYPPOLITE, *Mémoires d'Hippolite Clairon, et reflexions sur l'art dramatique; publiés par elle-même*, París , Chez F. Buisson, an VII de la République (1798). <http://ia600200.us.archive.org/0/items/memoiresclairon00claiuoft/memoiresclairon00claiuoft.pdf>. Acceso: 19/08/2012.
- COMELLI, Attilio, "Design Collection", Royal Opera House Collections online. <http://www.rohcollections.org.uk/CollectionComelli.aspx>. Acceso: 12/05/2013.
- CRAIG, Edward Gordon, *El arte del teatro*, [1911], México, Grupo Editorial Gaceta, 1987. Traducción: M. Margherita Pavía, [Título original: *On the Art of the Theatre*].
- , *Towards a New Theatre*, Londres, Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd., 1913.
- D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal*, Vol. II, Buenos Aires, Losada, 1954. Traducción: J. R. Wilcock, [Título original: *Storia del teatro drammatico*].
- , *Historia del teatro universal*, Vol. III, Buenos Aires, Losada, 1955. Traducción: J. R. Wilcock, [Título original: *Storia del teatro drammatico*].
- , Silvio, *Historia del teatro universal*, Vol. IV, Buenos Aires, Losada, 1956. Traducción: Enrique Pezzoni, [Título original: *Storia del teatro drammatico*].
- DARK, Sidney, "The Art of theatrical disguise", *Cassell's Magazine*, Vol. 25, (julio de 1902, pp. 162-167). <http://www.rohcollections.org.uk/collection/Comelli.aspx>. Acceso: 25/04/2013.

- DE LOS REYES PEÑA, Mercedes, *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000.
- DE ROSSI, Bastiano, "Description de l'appareil es des Intermèdes faits pour la comédie représentée à Florence", en Warburg, Aby, 2009, pp. 91-245.
- DEIERKAUF-HOLSBOER, S. W., *Histoire de la mise en scene dans le theater français à Paris de 1600 a 1673*, París, Nizet, 1960.
- DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean le Ron (eds.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol IV, París, chez Briasson, David, Le Breton et Durand, 1751-1765. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50536c>. Acceso: 26/8/2012.
- DIDEROT, Denis, *Oeuvres complètes de Diderot: rev. sur les éd. originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les ms. inédits conservés à la Bibliothèque de l'Ermitage par J. Assézat*. Vol. XIX / 2 / 1 Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint LTD., 1966. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k234068>. Acceso: 18/08/2012.
- , *Paradoja sobre el comediante, carta a dos actrices*, traducción y notas de Mauro Armíño, Madrid, Valdemar, 2003. [Título original: *Paradoxe sur le comédien. Lettre à Madame Riccoboni. Lettres à Mlle. Jodin*].
- DIETERICH, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Teatros del Siglo de Oro: Corrales y Coliseos en la Península Ibérica. Cuadernos de teatro clásico 6*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- DRUMMOND, J., *Speakind of Diaghilev*, Londres, Faber and Faber, 1997.
- DURAND, Étienne et al., *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIXe jour de janvier M. Vlc. XVII*, París, Pierre Ballard, 1617.

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/4836-discours-au-vray-du-ballet-danse-par-le/>. Acceso: 6/01/2014.

ECHARRI, Marisa y SAN MIGUEL Eva, *Vestuario teatral. Cuadernos de técnicas escénicas*, Madrid, Ñaque/Ministerio de Educación y Cultura. Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, 1988.

EKSTROM COLLECTION, "Company bills/receipts, 1911-1929," Diaghilev and Stravinski Foundation, Victoria & Albert Museum: THM/7/4/4.

ESTEBAN CABRERA, Nieves, *Ballet. Nacimiento de un Arte*, Madrid, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S. L., 1993.

FERNANDEZ MARTIN, Luis, *Comediantes, esclavos y moriscos en Valladolid. Siglos XVI y XVII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1988.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Angel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1989.

FERRER VALLS, Teresa, "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 63-84.

---, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.

FINKEL, Alicia, *Romantic stages: Set and Costume Design in Victorian England*, Londres, McFarland, 1996.

FISCHER, Carlos, *Les costumes de l'opera*, París, Libraire de France, 1931.

FOKINE, Michel, "The Russian Ballet. Conventions in Dancing. M. Fokine's Principles and Aims", *The Times*, 6 de julio de 1914, p. 6.

FOLLIOT, Valérie, (ed.), *Costumes de danse ou la Chair représentée*, París, la Recherche en danse, 1997.

FOULCHÉ DELBOSC, Raymond, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, París, H. Welter, 1896. <http://www.bibliotecavirtualde>

andalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1002888&posicion=1. Acceso: 18/03/ 2014.

FRASER, Claud Lovat, *Collections*, Special Collections Department, Bryn Mawr College Library Collection Number: M 25. <http://www.brynmawr.edu/library/speccoll/guides/fraser.shtml>. Acceso: 24/03/2013.

---, *Collections*, Victoria & Albert's collections, S.1176-2010. <http://collections.vam.ac.uk/item/O1160499/costume-design-fraser-claud-lovat/>. Acceso: 24/03/2013.

FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid, Fundación Juan March, 1993.

GARCIA BARQUERO, Juan y ZAPATERO VICENTE, Antonio, *Cien años de teatro europeo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel y ÁLVAREZ JURADO, Manuela, *El Teatro en Francia y su evolución desde los inicios hasta finales del siglo XX. (Géneros, períodos, autores, obras, bibliografía)*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2005.

GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente, *Massine: A Biography*, Nueva York, Knopf, 1995.

GAUTIER, Théophile, *Histoire de L'Art dramatique en France, depuis vingt-cinq ans*, 3^{re} série, Bruselas, Edition Hetzel, Meline, Cans et Compagnie, 1859. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209364c>. Acceso: 20/02/2014.

GOETSCHER, Pascale "La gloire au théâtre", *Sociétés & Représentations*, n° 26, 2/2008, París, Publications de la Sorbonne pp. 37-56. www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-2-page-7.htm. Acceso: 9/2/2014.

GÓMEZ ALONSO, Rafael, "La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico", *Historia y Comunicación Social* n° 7, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2002, pp. 89-107.

- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- GONCHAROVA, Natalia et al., *Les Ballets Russes: Serge de Diaghilev et la decoration théâtrale*, París, Pierre Vorms Editeur d'Art, 1955.
- GONCHAROVA, Natalia y Larionov, Michel, "Serge de Diaghilev et l'évolution du décor et du costume de ballet" en Goncharova et al., 1955, pp. 27-39.
- GONCHAROVA, Natalia, "La creación de Las Bodas por Goncharova", *Ballet Magazine*, vol. 8, nº 3, pp. 25-26.
- , "Preface to Catalogue of One-Man Exhibition, 1913", en Bowlt, John E., 1976, pp. 54-60.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando y TUSÓN, Vicente, *Lope de Rueda. Pasos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*, Alcalá de Henares, Servicios de Publicaciones de la Universidad, 1997.
- GREER, MARGARET RICH y VAREY, J. E, *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudios y Documentos*, Madrid, Tamesis S.L., 1997.
- GREGOR, Joseph, *L.O Burnacini: Maschere*, München, Piper, 1926.
- GRILLO TORRES, María Paz, *Guía selecta de obras dramáticas*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- GRIMM, J., *Molière en son temps*, Tubinga, Biblio 17, 1993.
- GUARDENTI, Renzo, "Costumi e corpi nel teatro del Novecento", en Alonge, Roberto, (ed.), Vol III, 2001, pp. 941-968.
- , "Il costume in scena", en Alonge, Roberto, Vol. I, 2000, pp. 1067-1100.

---, "Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo", en Alonge, Roberto, Vol. II, 2000, pp. 1163-1193.

HALL Edward, *Hall's Chronicle; containing the history of England during the Reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the Reign of Henry the Eighth*, Londres, printed for J. Johnson, T. C. and J. Rivington, T. Payne, Wilkie and Robinson, Longman, Hurst, Rees and Orme, Cadell and Davies, and J. Mawman, 1809. <https://archive.org/details/hallschronicleco00halluoft>. Acceso: 18/03/2014.

HAUSER, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Vol. I. Grandes Obras de la Cultura, Barcelona, RBA, Coleccionables S.A., 2005. Traducción: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes, [Título original: *The Social History of Art*].

HEILLY, George d', *Foyers et coulisses*, Vol. II, París, Tresse, 1875. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56615679>. Acceso: 2/08/2012.

HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Obras líricas, y cómicas, divinas y humanas*, Madrid, Juan de Zúñiga, 1728.

INGEGNERI, Angelo, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1598. http://books.google.es/books/about/Della_poesia_rappresentativa_del_mododi.html?id=xxU8AAAACAAJ&redir_esc=y. Acceso: 18/03/ 2014.

INGLES, Elisabeth, *Bakst*, Londres, Parkstone Press, 2000.

JACQ-MIOCHE, Sylvie, " Naissance du tutu: naissance de la Ballerine" en Folliot, Valérie, 1997, pp. 71-76.

JAQUES-DALCROZE, Émile, *Rhythm, Music and Education*, Londres, Chatto & Windus, 1921.

JARRY, Alfred, *Ubú rey*, Edición de Lola Bermúdez, Madrid, Cátedra, 1997. Traducción: José Benito Alique, [Título original: *Ubu roi*].

JONSON, Ben, *The Works of Ben Jonson*, Cornwall, Barry (ed.), Londres, Edward Moxon, 1838.

- JULLIEN, Adolphe, *Histoire du costume au théâtre. Depuis les origines du théâtre en France jusqu'à nos jours*, París, G. Charpentier, 1880. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56816535>. Acceso: 19/03/2014.
- JULLIEN, Jean, *Le théâtre vivant : théorie critique*, Vol. 2, París, Tresse & Stock éditeurs, 1896. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54945d>. Acceso: 18/11/2012
- KARSAVINA, Tamara, *Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina*, Nueva York, E. P. Dutton, 1961.
- KERMODE, Frank, *El tiempo de Shakespeare*, Barcelona, Debate, 2005. Traducción: Juan Manuel Ibeas, [Título original: *The Age of Shakespeare*].
- KOCHNO, Boris, *Diaghilev and The Ballets Russes*, Nueva York, Harper & Row, 1970.
- KRIÚKOVA, Helena, "La magia del engaño. Dos palabras sobre el señor Rosenberg (Leon Bakst)", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, Nº 6, (enero-junio 2001), pp. 25-40.
- LARRA, Mariano José de, "De las traducciones", *El Español*, 11 de marzo de 1836, pp. 3-4. Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003469530&page=3&search=&lang=es>. Acceso: 20/01/2014.
- , "Teatros", *El Español*, 3 de mayo de 1836, p. 4. Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003472069&page=4&search=&lang=es>. Acceso: 20/01/2014.
- LAVIER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 2012. Traducción: Enriqueta Albizua Huarte, [Título original: *Costume and Fashion. A concise history*].
- , *Costume in the Theatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1964.
- LEAL, Juli, *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*, Madrid, Síntesis, 2006.

- LECHLEITER, France, *Les envois de Rome des pensionnaires peintres de l'Académie de France à Rome de 1863 à 1914*, París, Université Paris Sorbonne, tesis doctoral leída en 2008. <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.lechleiter.pdf>. Acceso: 21/01/2014.
- LECOMPTE, Hippolyte, *Costumes de Théâtre de 1670 à 1820*, París, Lith. De Delpech, 1820-1825. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200272j/f2.image>. Acceso: 1/08/2012.
- LEMAITRE, Jules, "La semaine dramatique", *Journal des Débats*, 21 de mayo de 1893, pp 1-2. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4663152/f1.image.r=le%20journal%20des%20d%C3%A9bats%201893%2005%2022.langFR#>. Acceso: 24/04/2014.
- LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609], edición de Juan Manuel Rozas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/>. Acceso: 9/01/2014.
- LOYOLA, Ignacio de, *Ejercicios Espirituales* [1548], Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833.
- LUGNÉ-POË, Aurélien, *Le Sot du tremplin, souvenirs et impressions de théâtre*, París, Gallimard, 1931.
- LUNA, Juan J., "Diaghilev. El impulsor de la obra de arte total", *ABC de Sevilla*, 15 de enero de 2011, pp. 3.
- MACGOWAN, Kenneth y MELNITZ, William., *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2003. Traducción: Carlos Villegas, [Título original: *Golden Ages of the Theatre*].
- MACGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France (1581-1643)*, París, Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1963.
- MAHELOT, Laurent et al., *Le Mémoire de Mahelot, Laurent et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie Française au XVIIe siècle*, H. C.

Lancaster (ed.), París, Libraire Ancienne Honoré Champion, 1920.
https://archive.org/details/lemmoiredemahe00mahe_uoft. Acceso:
18/03/2014.

MARCELLO, Benedetto, *Il teatro alla moda*, Miceli, Sergio, (intr.), Roma, Castelvechi, 1993 [1721]

MARENCO, Franco, "Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno", en Alonge, Roberto, 2000, Vol I, pp. 277-320.

MARLY, Diana de, *Costume on the Stage 1600-1940*, London, Batsford, 1982.

MARSH, Geoffrey, "Serguéi Diaghilev y el extraño origen de los Ballets Rusos", en Pritchard, Jane, 2011, pp. 19-31.

MARTINELLI, Tristano, *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, comicorum de civitatis Novalensis, corrigidor de la bonna lingua francese e latina, condutier de comediens, connestable de messieurs les badaux de Paris et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, Lyon, Imprimé de là le bout du monde, 1601. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8607039k>. Acceso: 18/03/2014.

MARTINET, Aaron, *Petite galerie dramatique ou Recueil de différents costumes d'acteurs des théâtres de la capitale*, Chez Martinet, 1796-1843, París, Bibliothèque-Musée de l'Opéra: C-261 (1)- C-261 (16).

MAUCLAIR, Camille, *Servitude et grandeur littéraires : souvenirs d'arts et de lettres de 1890 à 1900 : le symbolisme; les théâtres d'avantgarde; peintres, musiciens : l'annarchisme et le Dreyfusisme ; l'arrivisme, etc.* París, Ollendorff, 1922. <http://www.archive.org/details/servitudeetgrand00maucuoft>. Acceso: 20/03/2014.

MAZOUER, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, París, Honoré Champion, 2ª edición, 2006.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, "El vestuario en el teatro jesuítico", en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 139-164.

- MERCIER, SEBÁSTIEN, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur L'Art Dramatique*, Amsterdam, Chez E. Van Harrevelt, 1773. <https://archive.org/details/duthtreounouvel00mergoog>. Acceso: 19/03/2014.
- MERCURE DE FRANCE, *Dédié au Roi*, París, chez Guillaume Cavelier et al., avril, 1734, 770-773. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63547926.image>. Acceso: 19/03/2014.
- MERCURE DE FRANCE, *Dédié au Roi*, Vol. I, París, chez Chauvert et al., decembre, 1761, pp. 158-181. <http://books.google.fr/books?id=rTwXAAAA YAAJ>. Acceso: 19/03/2014.
- MERINO, Esther, “Los diseños escenográficos de Burnacini para *Il Pomo d'Oro* de Cesti y Sbarra, en la Biblioteca Nacional de Madrid”, *Anales de Historia del Arte*, nº 18, Madrid, Universidad Complutense, 2008 pp. 141-166. <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808220141A/30904>. Acceso: 26/07/2012.
- MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Vol. II, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1881. <http://ia600501.us.archive.org/9/items/memoriasdeun sete02meso/memoriasdeun sete02meso.pdf>. Acceso: 24/7/2012.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Ceballos, Edgar (ed.), México, Escenología, A. C., 1998. Traducción: Enriqueta Bernal López, Noemí Lucero Castillo y Margherita Pavia.
- MILIZIA, FRANCESCO, *Trattato, completo, formale e materiale del Teatro*, Nella Stamperia di Pietro Q., Gio: Pasquali, Venecia, 1794. <http://ia700604.us.archive.org/24/items/trattatocompleto00mili/trattatocompleto00mili.pdf>. Acceso: 20/08/2012.
- MOLINA, Tirso de, *Comedias de Tirso de Molina*, Tomo II, Cotarelo y Mori, Emilio (ed.), Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos, Editores, 1907.
- MOLINARI, Cesare, *La Commedia dell'Arte*, Milan, Mondadori, 1985.

- MOLINARI, Cesare, *Storia del teatro*, Roma, Laterza, 2006.
- MONROY, Cristóbal de, *Fuente Ovejuna. Comedia Famosa*, Santander: Ayuntamiento; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Edición digital a partir de [s.l., s.n., s.a.]. Localización: Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 33984-01. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fuente-ovejuna/>. Acceso: 13/01/ 2014.
- MONTANER, Isabel (ed.), *Opera y Zarzuela. Gran discoteca familiar*, Vol. II, Barcelona, Planeta, 1991.
- MOUSSINAC, Léon, *La décoration théâtrale*, París, F. Rieder et Cie Éditeurs, 1922. <http://ia700300.us.archive.org/27/items/ladcorationth00mousooft/ladcorationth00mousooft.pdf>. Acceso: 22/10/2012.
- "Mr. Charles Ricketts. Painter and Stage Designer", *The Times*, 9 de octubre de 1931, p. 7.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass, 1923.
- NEWTON, Stella Mary, *Renaissance Theatre Costume and the Sense of the Historic Past*, Londres, Rapp and Whiting, 1975.
- NICHOLS, Beverley, "Woad! Celebrities in Undress: XIV-Diaghilev", *The Sketch*, 30 de junio de 1926.
- NIEVA, Francisco, *Tratado de escenografía*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- NIJINSKA, Bronislava, *Early Memoirs*, Durham, Duke University Press, 1992.
- NOVERRE, JEAN GEORGES, *Cartas sobre la danza y los ballets*, Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L., Madrid, 2004.
- NOVERRE, Jean Georges, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Lyon, Aimé Delaroche, 1760.
- NUÑEZ DE TABOADA, Melchior, *Diccionario Francés-Español y Español-Francés*, Vol. I, París, Rey y Gravier, Libreros, 1838. <http://books.google>

.es/books/about/Diccionariofrances_esp%C3%B1ol_y_esp%C3%B1ol.html?hl=es&id=qrsNAAAAYAAJ. Acceso: 20/08/2012.

OLIVA, César, "Tipología de los lazzi en los Pasos de Lope de Rueda", *Criticón*, 42, 1988, pp. 65-76.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.

PALAZZI, Rosana, "El próximo viernes se verá la Sylphide del Colón", *Habitués del Teatro Colón*, 4 de julio de 2012. <http://habituessedelteatrocolon.wordpress.com/2012/07/04/el-prximo-viernes-se-ver-la-sylphide-del-coln-municipalidad-de-godoy-cruz/>. Acceso: 24/09/ 2012.

PASI, Mario, (ed.), *El Ballet. Enciclopedia del Arte coreográfico*, Madrid, Aguilar, 1981. Traducción: Juan Novella Domingo, [Título original: *Il balletto: Repertorio del teatro di danza dal 1581*].

PELLEGRINI, Giuliano, "Iñigo Jones 'El Florentino'", en Borsi, Franco et. al., 1982, pp. 265-270.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Laberinto, 2004.

PLANCHÉ, James Robinson, *History of British Costume*, Londres, Charles Knight, 1834. <http://archive.org/stream/historybritishc00plangoog#page/n8/mode/2up>. Acceso: 6/09/2012.

---, *Recollections and Reflections (1872)*, Londres, Sampson Low, Marston & Company, 1901. <http://ia600308.us.archive.org/7/items/recollectionsref00planrich/recollectionsref00planrich.pdf>. Acceso: 6/08/2012.

---, *The Extravanzas of J. R. Planché*, Dillon, T. F., Crocker and Tucker, Stephen (ed.), Londres, Samuel French, 1879. <http://www.archive.org/details/extravanzasofj01plan>. Acceso: 6/08/2012.

PLAZA ORELLANA, Rocío, *Los bailes españoles en Europa: El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*, Córdoba, Almuzara, 2013

- PORTILLO GARCIA, Rafael (ed.), *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época*, Madrid, Cátedra, 1987.
- PRADO, Juan Manuel, (ed.), *Historial Universal de la Literatura. El Romanticismo: Inglaterra, Alemania y Francia*, Vol. XI, Barcelona, Orbis, 1988.
- PRECKLER, Ana María, *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*, Vol. I, Madrid, Editorial Complutense, 2003.
- PRICE, Cecil John Layton, *Theatre in the Age of Garrick*, Oxford, Blackwell, 1973.
- PRITCHARD, Jane, "La producción de ballets", en Pritchard, Jane, ed., 2011 pp. 45-61.
- PRITCHARD, Jane, "La transformación del ballet", en Pritchard, Jane, ed., 2011, pp. 62-89.
- PRITCHARD, Jane, (ed.), *Los ballets rusos de Diaghilev, 1909/1919. Cuando el arte baila con la música*, Barcelona, Turner y Fundación "La Caixa", 2011. Traducción: María Luisa Balseiro, [Título original: *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909/1929*].
- PRUDHOMMEAU, Germaine, "Evolution du costume de danse du XV^e au XX^e siècle", en Folliot, Valérie, 1997, pp. 43-57.
- PRUNIÈRES, Henry, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully suivi du Ballet de la délivrance de Renaud*, París, Henri Laurens, 1914. <http://www.archive.org/details/leballetdecouren00prun>. Acceso: 18/03/2014.
- PURCELL, Henry, *The works of Henry Purcell. Volume III. Dido and Aeneas*, Londres, Novello, Ewer an Co., 1889. http://ia700808.us.archive.org/25/items/imslp-and-aeneas-z626-purcell-henry/PURCELL_-_Dido_and_Aeneas_-_Full_Score.pdf. Acceso: 14/05/2013
- QUILLARD, Pierre, "De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte", en *Revue d'Art dramatique*, tome XXII, abril-juin 1891, Genève, Slatkine Reprints,

1971, pp. 180-183. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k164461.image.langES.r=Revue%20d%C2%B4Art%20dramatique>. Acceso: 29/10/2012.

R.A.E., *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, Vol. VI, 1739. <http://books.google.es/books?id=AMtKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>.

---, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, Vol. I, 1726. <http://books.google.es/books?id=PrxKAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>. Acceso: 8/03/2014.

RACINE, Jean *Esther, tragédie de Jean Racine, précédée d'une analyse et accompagnée de notes, par E. Gérusez*. París Hachette, 1869. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61124459>. Acceso: 18/03/2014.

RAVELHOFER, Barbara, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.

"Rayonismo". <http://www.todacultura.com/movimientosartisticos/rayonismo.htm>. Acceso: 5/10/2013.

REGNER, Otto Friedrich, *El nuevo libro del ballet*, Buenos Aires, Eudeba, 1965. Traducción: Gabriela Moner, [Título original: *Das Neue Ballettbuch*].

RÉGNIER, Henri de, "Notes Dramatiques, La Dame de la Mer, d'H. Ibsen", *Entretiens politiques & littéraires*, 10 de enero de 1893, pp. 36-38. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32767944w/date>. Acceso: 20/03/2014.

---, "Pelléas et Mélisande", *L'Art Moderne*, 21, (21 de mayo de 1893, pp. 161-162). http://digistore.bib.ulb.ac.be/2010/DL2864764_1893_f.pdf. Acceso: 24/04/2014.

REYNA, Ferdinando, *Historia del ballet*, Barcelona, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1981. Traducción: Antonio G. Valiente, [Título original: *Histoire du ballet*].

RIBAO PEREIRA, Monserrat, *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, Eunsa, 1999.

- RIPA, Cesare, *Iconología*, Vol. I-II, Madrid, Akal, 2007. Traducción: Juan Barja, Yago Barja.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le symbolisme au theatre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, París, L'Arche, 1957.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro", en De los Reyes Peña, Mercedes, 2000, pp. 109-132.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El viaje entretenido*, edición, introducción y notas de Jacques Joret, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- ROLDÁN MORAL, María Sierra, *La estética del expresionismo: Gas y La sangre del tiempo*, 2002. Tesis de licenciatura inédita. Departamento de Literatura Española, Universidad de Sevilla.
- ROMERO PEÑA, Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, 2006. <http://eprints.ucm.es/tesis/fil/ucm-t29436.pdf>. Acceso: 24/07/2012.
- ROUCHÉ, Jacques, *L'art théâtral modern*, París, Edouard Cornély & Cie, Éditeurs, 1910. http://ia600500.us.archive.org/1/items/larthatralmod00_roucuoft/larthatral_mod00roucuoft.pdf. Acceso: 21/10/ 2012.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- "Russian Ballet. The Fire Bird", *The Times*, 26 de noviembre de 1926, p. 12.
- SABBATTINI, Nicola, *Prática di fabricar scene e machine ne 'teatri*, Ravenna, Pietro de Paoli e Gio. Battista Giouanelli stampatori camerati, 1638. <https://archive.org/details/praticadifabrica00sabb>. Acceso: 18/ 03/ 2014.
- SALAS, Roger, "El ballet de la Scala de Milán triunfa en París con la reconstrucción de *Excelsior*", *El País*, 11 de enero de 2002. http://elpais.com/diario/2002/01/11/cultura/1010703602_850215.html. Acceso 13/2/ 2014.

- SALAZAR, Adolfo, *La danza y el ballet*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SÁNCHEZ, José Antonio, (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SAND, Maurice, *Masques et Bouffons (Comedie italienne). Texte et dessins, tome première*, Lévy fils, 1860.
- SARCEY, Francisque, "Chronique Théâtrale", *Le Temps*, 22 de mayo de 1893, pp. 1-2. ftp://ftp.bnf.fr/023/N0233711_PDF_1_-1EM.pdf. Acceso: 24/4/2014.
- SCHEIJEN, Sjen, "Diaghilev, el hombre", en Pritchard, Jane, 2011, pp. 33-43.
- SENELICK, Laurence, "The Craig-Stanislavsky 'Hamlet' at the Moscow Art Theatre" *Theatre Quarterly*, Vol. I, nº 22, 1976, pp. 56-122.
- SEPÚLVEDA, Ricardo, *El Corral de la Pacheca (Apuntes para la historia del teatro español)*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888. <https://archive.org/details/elcorraldelapac00sepgoog>. Acceso: 18/03/2014.
- SERLIO, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de Architectura / de Sebastian Serlio Boloñes : en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios : con los exemplos de las antiguedades*; Toledo, Ioan de Ayala, 1552. http://books.google.es/books/about/Tercero_y_cuarto_libro_de_Architectura_d.html?id=-TjyCQsiU5MC. Acceso: 18/03/2014.
- SHAW, Martin y CRAIG, Gordon, *Souvenir. Acis & Galatea. Masque of Love*. Londres, J.J. Waddington, 1902.
- SHERGOLD, Norman David y VAREY, John Earl, "Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636", *Revista de la biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, nº 24, 1955, pp. 203-313.
- SHERGOLD, Norman David y VAREY, John Earl, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681: estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de historia, geografía y arte, 1961.

- SOKOLOVA, Lydia, *Dancing for Diaghilev*, San Francisco, Mercury House, 1989.
- SOMMI, Leone de, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Marotti, Ferruccio (ed.), Milán, Il Polifilo, 1968.
- SOURIAU, Maurice, *La préface de Cromwell* (introduction, texte et notes), París, Societé Française d'Imprimerie & de Librairie, 1897. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5742559r.r=maurice+souriau.langES.swf>. Acceso: 29/07/2012
- SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla*, Madrid, Cátedra, 1998. Traducción: José Luis Aja Sánchez, [Título original: *Il vestito parla: considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*].
- STANISLAVSKY, Konstantin, *Mi vida en el Arte*, Buenos Aires, Quetzal, 1981. Traducción: Salomón Merener, [Título original: *Moia Zhin V. Iskusstve*].
- "Teatros", *La Revista Española*, 3 de noviembre de 1834, pp. 1-2. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003602889&page=1&search=&lang=es>. Acceso: 20/03/2014.
- The Mikado*, Gilbert and Sullivan Archive. <http://diamond.boisestate.edu/gas/mikado/html/index.html>. Acceso: 1/04/2013
- "The Russian Ballet. First Performance of Chout", *The Times*, 10 de junio de 1921, p. 12.
- "The Russian Ballet. Sea Production at the Coliseum", *The Times*, 4 de noviembre de 1918, p. 11.
- "The Shakespeare Memorial National Theatre. Mr. G. B. Shaw's new play", *The Times*, 25 de noviembre de 1910, p. 13.
- "Theater", *Il Journal des Luxus und der Moden*, 5 de enero de 1801, pp. 30-32. http://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00088298. Acceso : 20/03/2014.

"Théâtre. Les Ballets Russes au Grand-Théâtre", *Journal de Genève*, 21 de diciembre de 1915, p. 6.

TOMARKEN, Edward, (ed.) *As You Like It* from 1600 to the Present: Critical Essays, Nueva York, Garland Pub., 1997.

VALENZUELA GÓMEZ, Matilde, *Figurinismo teatral en Madrid desde finales del siglo XIX hasta el inicio de la Guerra Civil Española*. Léida el 29-02-1996 . Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo). Tesis inéditas.

VALLETTE, Alfred, "Théâtre D'Art", *Mercure de France*, Vol. II, mayo de 1891, pp. 300-305. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051454.image.langES.r=Mercure %20de%20France](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1051454.image.langES.r=Mercure%20de%20France). Acceso: 18/11/2012.

VAYON, Pablo J., "Celebrando a Lully", *Diario de Sevilla*, 9 de junio de 2012, p. 54.

---, "Un escándalo centenario", *Diario de Sevilla*, 26 de mayo de 2013, p. 50.

VOLTAIRE, *Oeuvres complètes de Voltaire. Correspondance*. Tome IX, París, Delangle Frères, 1830, pp. 164-166. <http://google.es/books?id=iXFBAAYAAJ&hl=es>. Acceso: 19/03/2014.

WARBURG, Aby, *La Pellegrina et les Intermèdes. Florence, 1589*, Surgers, Anne, (ed.), Vignon, Lampsaque, 2009. Traducción al francés: Anne Surgers, [Título original en italiano: *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di conti di Emilio de Cavalieri. Saggio storico-artistico*].

Wilhelm, Victoria and Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/wilhelm/>. Acceso: 12/05/2013.

WOODCOCK, Sara, "El vestuario", en Pritchard, Jane, 2011, pp. 111-148.

ZOLA, Émile, *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, París, Bibliothèque-Charpentier, 1895. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043928>. Acceso: 30/09/2012.

Entrevistas personales

HORMIGÓN, Juan Antonio, [Director de la Asociación de Directores de Escena (ADE)]. Entrevista personal, 19 de marzo 2004.

KRIÚKOVA, Helena, [Profesora de Escenografía y figurinismo en la RESAD]. Entrevista personal, 8 de marzo de 2004.

NARROS, Miguel [Escenógrafo, figurinista y director teatral (1928-2013)]. Entrevista personal, 29 de mayo de 2003 y 9 de marzo de 2004.

NIEVA, Francisco [Escenógrafo y figurinista teatral]. Entrevista personal, 21 de enero de 2004.

VALDÉS, María Jesús, [Actriz, (1927-2011)]. Entrevista personal, 15 de abril de 2004.

APÉNDICES

1 FRANCO BERTI: *BOCETOS PARA VESTIDOS*

Los bocetos buontalentianos para los vestidos de los intermedios de la *Pellegrina*, representada en 1589 en Florencia en el Teatro Mediceo de los Oficios, constituyen un testimonio iconográfico de notable interés para una hipótesis de reconstrucción del espectáculo y los métodos de trabajo de entonces. Los diseños, ya puestos en relación con estas fiestas por Aby Warburg (cf. A. Warburg, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, en "Atti dell'Istituto Musicale di Firenze", Florencia, 1895) son fruto del genio 'caprichoso' de Bernardo Buontalenti (...) [que] es al mismo tiempo escenógrafo, sastre, director de escena [y] director (...)

Los diseños no son más que un síntoma de lo que será la característica fundamental de los intermedios: un alto valor simbólico, abstracto y especulativo, acompañado por una profundización del pensamiento sobre la música del mundo (...) Es éste el feliz encuentro entre Bardi y Buontalenti: la sugestión especulativa que fascinaba a uno se traduce en el otro en términos de fantástica locura y los valores simbólicos de los vestidos y de su elegante policromía se convierten en suplemento plástico y colorístico del movimiento vertiginoso de la escena (...)

Estos diseños de Buontalenti no sólo revisten importancia para nosotros como repertorios iconográficos relativos a unos espectáculos del Quinientos, sino también porque nos ofrecen un testimonio precioso de un instrumento de trabajo, desconocido hasta ahora, del que disponían los sastres y otros oficios: los 'libros de los intermedios'. En el Archivo del Estado de Florencia se ha conservado un manuscrito de varios autores, contemporáneo a las representaciones de la *Pellegrina* (cf. ficha n. 5.12): se trata de un borrador de trabajo en el que el espectáculo ve en potencia en el largo proceso de acercamiento a su estreno a través de investigaciones y 'memorias' de los operarios y realizadores. A propósito de la serpiente Pitón que había de intervenir en el tercer intermedio leemos: "...las patas altas b. 1/2 alrededor, como aparece en el libreto del tercer intermedio"; de ahí la suposición de que existía un libreto para cada uno de los seis intermedios y que, habiendo de ofrecer modelos para los operarios, se había de componer básicamente de diseños. Gran parte de los diseños buontalentianos de la Biblioteca Nacional Central de Florencia presentaba en el ángulo superior derecho un número que parecía trazado por la misma mano que había puesto en los bocetos las otras inscripciones, número que permitía distribuirlos en orden inverso al actual, pero que aseguraba una continuidad lógica (...)

Ciertamente no todos los números eran claramente legibles, y alguno faltaba totalmente, pero siempre, en este último caso, las cartas tenían ciertamente un recorte. De todos los vestidos sólo se refiere un único modelo dentro de cada "libro", lo que nos atestigua inequívocamente cómo éstos constituían las colecciones definitivas y 'oficiales' de los figurines escogidos, y no un momento de estudio preventivo, en el que se establecerían a su vez diversas hipótesis de realización para cada detalle del vestido. La tesis encuentra su confirmación en un cotejo de los diseños de que hablamos con los bocetos para las escenas de los intermedios, obra del mismo Buontalenti: éstos últimos constituyen anteproyectos en los que, evidentemente, la figura humana se hace sobre todo a medida para las dimensiones escénicas y la vestimenta es frecuentemente indicada genéricamente; los diseños de cada personaje representan a su vez un momento decisivo, un estudio esmerado de los detalles, un momento en que las selecciones definitivas han sido realizadas, y la idea llega a transformarse en objeto a través del trabajo de los sastres: entonces hay que bajar a los detalles, indicar no sólo las plumas de oca de los vestidos de las Sirenas, sino también su peinado, el color de la ropa, el nombre de los intérpretes para dar así a los encargados la manera de tomar las medidas y hacer que el vestido se adapte a la persona.

Que estas colecciones constituyen los modelos definitivos lo demuestra indirectamente también la *Descrizione* de De Rossi, escrita (...) antes de las representaciones oficiales "sobre la base del proyecto en curso de realización" (cf. AA. VV., *Les fêtes du mariage de Ferdinande de Medicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589*, París, CNRS, 1963): si de hecho parece demasiado corto el tiempo transcurrido entre la publicación de la obra y el estreno, por otra parte desconcierta la precisión y seguridad con que el autor baja a los detalles; si fuera así, es decir, si De Rossi se hubiera servido de proyectos y modelos, para la descripción de los vestidos habría podido apoyarse propiamente en estos 'Libros de intermedios'.

En este sentido hay que subrayar la estrecha correspondencia entre los diseños y la descripción dentro de la que, con frecuencia, los nombres de los colores aparecen en el mismo orden que en los escritos debajo de los bocetos (Berti, Franco, "Bocetos para vestidos", en Borsi, Franco, 1982, pp. 255-259).

2 CATALOGACIÓN DEL VESTUARIO EN LOS AUTOS SACRAMENTALES

VESTIMENTAS PARA PERSONAJES TERRENALES.

Según los oficios que desempeñan:

Trajes sacerdotales (de levita, judío, fraile, obispo)

Trajes de pescadores.

Traje de bandolero.

Traje de soldado.*

Traje de pobre, mendigo, lazarillo...

Según la jerarquía y el status social:

Traje de rey-reina.

Traje de príncipe-princesa.

Traje de villano.*

Traje de loco* (con vestimentas de muchos colores).

Traje de peregrino.*

Traje de dama (personajes propios de comedias)

Traje de salón (personajes propios de comedias)

Según su procedencia geográfica.

Romano.

Moro.

Judío.

Negro.

Indio.

VESTIMENTAS PARA PERSONAJES SOBRENATURALES Y ESPIRITUALES.

En el polo del bien:

Traje de Dios.

Traje de Cristo.

Traje de la Virgen.

Trajes de ángeles.

Trajes de santos.

En el polo del mal:

Traje de demonio.

Traje de rufián.

VESTIMENTAS PARA PERSONAJES ALEGÓRICOS Y SIMBÓLICOS.

Vestimentas polivalentes (trajes de la vida real para personajes alegóricos)

La Ignorancia, la Simpleza, el Engaño con traje de “Villano”.

La Sabiduría, la Culpa con traje de “dama” (de “dama” bizarra para la Culpa)

El Alma, de “dama” con abundantes adornos.

El Entendimiento, el Ingenio, de “Galán”.

Vestimentas polivalentes (trajes de personajes realistas para figuras sobrenaturales)

Con traje de “soldado” puede ir: Cristo, el demonio.

Con traje de “rey” o de “príncipe” para Jesucristo.

Con traje de “bandolero” para el demonio.

Con traje de “salvaje” (pieles)* para: Adán, San Silvestre, San Juan Bautista.

VESTIMENTAS MUY CODIFICADAS PARA DETERMINADOS PERSONAJES SOBRENATURALES Y SIMBÓLICOS.

Personajes sobrenaturales (modelos iconográficos)

Manto lleno de estrellas y potencias en el sombrero para Dios.

Manto azul y tunicela blanca para la Virgen.

Túnicas blancas para los Ángeles.

Vestimentas de santos según su biografía.

Vestimenta de “penitente” para María Magdalena.

Vestimenta de “cardenal” para San Jerónimo, etc.

Vestido de llamas pintadas con capirote, máscara entera o media, barba y cuernos para el personaje de “demonio” (en los primeros autos del siglo XVI)

Personajes alegóricos y simbólicos.

Con manto lleno de muertes, con “espada y daga” para la Muerte.

Vestido lleno de lenguas y plumas para la Fama.

Con un atrezzo muy simbólico irán cada una de las Estaciones: Un cazo de agua, llevará el Invierno; un ramo de flores, la Primavera; un ramo de espigas, el Verano y un cesto de frutas, el Otoño.

VESTIMENTAS DISTINTAS PARA UN MISMO PERSONAJE. (CAMBIO DE VESTIDO)

Por ejemplo: el Hombre vestido de pieles, cambia dicho traje por el de peregrino dentro del mismo auto.

3 BOCETO DE EMILIO BURGOS PARA EL MONTAJE DE *DON JUAN TENORIO*

La imagen que se nos muestra al final de este apéndice pertenece a un boceto del escenógrafo y figurinista Emilio Burgos (1911-2003) para la puesta en escena de *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla (1817-1893), en 1950.²⁷¹ En esta lámina se puede comprobar cómo una obra enmarcada en la época del teatro clásico español puede representarse con una escenografía y un vestuario vanguardistas.

Emilio Burgos crea estos diseños desde una perspectiva personal, utilizando recursos estéticos claramente expresionistas y adhiriéndose así a la tendencia subjetiva en la indumentaria y en la escenografía. El artista sólo ha necesitado esbozar unos elementos mínimamente localistas -una tumba enmarcada por dos cipreses y un grisáceo arco de entrada con una balaustrada- para situar la ambientación de la conocida escena del panteón, conectando lo terrenal del escenario con lo espiritual reflejado en el telón de fondo.

En este telón, las formas angulosas y la selección de los colores con sus contrastes de claroscuros sirven para mostrar un cielo luminoso e irreal. La figura femenina que sube por la escalinata central aparece con una vestimenta de color azulado y blanco, mientras que las figuras angelicales situadas al final de la escalinata van vestidas en tonos verdosos, grisáceos y rosados. Los tonos amarillentos y los colores pasteles de la escalinata potencian la luminosidad y la perspectiva de ese cielo cubierto por infinidad de nubes de diferentes formas y tonalidades. Dichos efectos visuales se refuerzan por medio de una acertada luminotecnia que genera al mismo tiempo diversidad y armonía en toda la ambientación escénica.

En cuanto al vestuario, los trajes, coincidiendo con la indumentaria expresionista, no pretenden definir individualmente a quienes lo llevan, sino al colectivo al que representan. Así, por ejemplo, las figuras masculinas aparecen ataviadas con el mismo modelo de vestimenta: unas cortas capas de color negro adornadas con un cuello blanco de "lechuguilla" que refleja simbólicamente la época de la obra representada y, a modo de contraste cromático, la cruz roja de la Orden de Santiago. Los pantalones negros de los caballeros van muy ceñidos a modo de mallas para estilizar aún más las figuras; todos ellos llevan como complemento la clásica

²⁷¹ Este boceto se encuentra localizado en el Museo Nacional del Teatro de Almagro: Es. 117.

espada que evoca la época del Siglo de Oro; de ahí que los mínimos elementos ornamentales y los escasos complementos de los trajes se hayan diseñado para resaltar no los caracteres individuales de los personajes, sino el rol social que desempeñan según su estatus y profesión, en este caso el grupo de hidalgos caballeros de la Orden de Santiago.

En conclusión, Emilio Burgos coincide con los figurinistas expresionistas -y también con Craig- en presentar una pieza clásica del teatro español con una indumentaria funcional y con mínimos signos de referencia (capas, gorgueras y espadas). También se relaciona con otras vanguardias teatrales del siglo XX al plantear una escenografía e indumentaria fuertemente cohesionadas, logrando así, tanto a nivel plástico como representativo, una gran armonía de todo el conjunto escénico.



4 UN EJEMPLO DE RECOPIACIÓN DE VESTUARIO: *LA FAVORITA*

En la puesta en escena de la ópera *La Favorita* (1840) de Gaetano Donizetti (1797-1848) en el teatro de la Maestranza de Sevilla, en mayo de 1992, el director de escena Giuseppe de Tomasi trasladó la ambientación escénica al siglo XIX en lugar de atenerse a la época de la ópera representada cuya acción transcurría originalmente en el siglo XIV. Esta traslación no es arbitraria, sino que obedece a las características románticas que impregnan dicha obra.

En la reseña del programa de mano de dicha representación Giuseppe de Tomasi afirma que

el vestuario de Leonor, de Inés y de las Damas del Coro es una elaboración sobria del estilo dieciochesco; también los varones visten divisas militares y túnicas de monje "neutras" de la misma época. No se ha recurrido a una imposible arqueología, pero se ha enfocado un historicismo que permite a los solistas abandonar un ritual operístico para entregarnos imágenes de gestualidad humana (Tomasi, Giuseppe de, 1992).

Para unificar su idea general de la representación el director de escena abandonó el proyecto de una escenografía creada exclusivamente para este montaje y optó por utilizar grandes reproducciones de cuadros coleccionados en algunos de los principales museos europeos: Uffizi de Florencia, Louvre de París y, sobre todo Museo del Prado de Madrid. Del mismo modo, llevó a cabo una cuidada recopilación del vestuario, recurriendo al rico guardarropa del la Scala de Milán. En este sentido, los figurantes, salvo los integrantes del coro, fueron seleccionados por el propio director de escena atendiendo, entre otros criterios, a la existencia de tallas adecuadas en el vestuario recopilado, con el fin de efectuar los mínimos arreglos posibles en el taller de costura.

La primera lámina nos muestra una pareja de mujeres ataviadas con un mismo modelo de traje para algunas escenas como la escena primera del acto primero y la escena primera del acto cuarto. Se trata de vestimentas muy vaporosas, algunas de ellas confeccionadas en organza y seda y otras en tejido aterciopelado con tonalidades verdosas y negras. Los vestidos se ciñen a la cintura con un corte en forma de uve para aumentar el rizo y la caída de la falda. El volumen de la falda se

refuerza mediante enaguas almidonadas, en lugar de crinolinas y polisones utilizados en los trajes de la siguiente lámina. Las mangas se encuentran fruncidas en los hombros y se alargan hasta las muñecas en consonancia con el decoro que requieren estas escenas. Según el tejido del traje se distinguen dos tonalidades de verde: los vestidos en tela aterciopelada presentaban un color verde botella que a la luz de los focos proyectaba reflejos plateados, mientras que los trajes en seda y organza mostraban un verde agua menos intenso que al contraste con las luces reflejaba tonos dorados que aparecían como incrustados en el vestido. Otro grupo de damas presentaba el mismo modelo de traje en color negro, intensificando así el riguroso luto de la escena del entierro, como se muestra en la figura de la segunda lámina.

En cuanto al tocado y a los complementos la mayoría de las damas aparecían con una larga melena cayéndole sobre los hombros y un velo negro que, sujeto por una diadema, servía para ocultar el rostro de las damas intensificando el aspecto místico y melancólico requerido en algunas escenas. Por último, un discreto collar de perlas grises con un camafeo en el centro pendía del cuello de las recatadas damas.

En la tercera y cuarta láminas aparece un grupo de señoras lujosamente vestidas con trajes inspirados en la primera mitad del siglo XVIII destinados principalmente a la escena tercera del primer acto, a las escenas séptima y octava del acto tercero y a la escena cuarta del acto segundo. Algunos de estos trajes están confeccionados en raso y otros en tafetán. Cada vestido tiene dos partes: el cuerpo, especie de casaca ceñida a la cintura en forma de uve, con cuello de tirilla, mangas largas y una especie de medio volante ("peplo") que sale de la cadera y termina en la parte trasera formando un pequeño polisión²⁷² y la falda de gran volumen que llegaba hasta el suelo formando una pequeña cola. En estos trajes predominan los tonos tierra y pastel; algunos de ellos con tonos marrones claros y tostados y otros alternando el color *beige* con rayas de color pastel. Respecto al tocado, preciosas diademas doradas y con incrustaciones de pequeños broches y camafeos sujetaban los trenzados cabellos recogidos en un pequeña moño trasero. Estas diademas se complementaban con pendientes y collares a juego.

²⁷² Un polisión es un armazón o almohadilla que, sujeta a la cintura, ahueca la falda por detrás. Hacia 1770 ya se utilizaban pequeños polisones en algunas prendas, pero fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando el uso del polisión adquirió verdadera carta de naturaleza (Laver, James, 2012, pp. 145, 176, 190, 194-195, 203).

Para concluir se puede afirmar que Giuseppe de Tomasi ha seleccionado un vestuario que, aunque no se ciñe con precisión histórica a la obra representada sí se halla dentro de la tendencia arqueológica en la indumentaria, pues las vestimentas se atienen a una ambientación claramente localista, reflejando el estilo dieciochesco indicado por Tomasi. Por lo tanto, esta recopilación de vestuario resultó satisfactoria, pues el director de escena escogió la vestimenta de acuerdo con la idea general que deseaban transmitir; además, en lugar de recurrir a trajes aislados de diversas procedencias, Tomasi acudió a un conjunto de vestuario con un mismo enfoque estético que había pertenecido a una producción anterior unificada y perfectamente catalogada por el servicio de guardarropa de la Scala.



Lámina 2. Vestuario para la escena primera de los actos primero y cuarto de la representación de *La Favorita*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 17 de mayo de 1992.



Lámina 1. Vestuario para la escena primera de los actos primero y cuarto de la representación de *La Favorita*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 17 de mayo de 1992.



Lámina 4. Vestuario para las escenas tercera del primer acto, cuarta del acto segundo y séptima y octava del acto tercero de la representación de *La Favorita*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 17 de mayo de 1992.

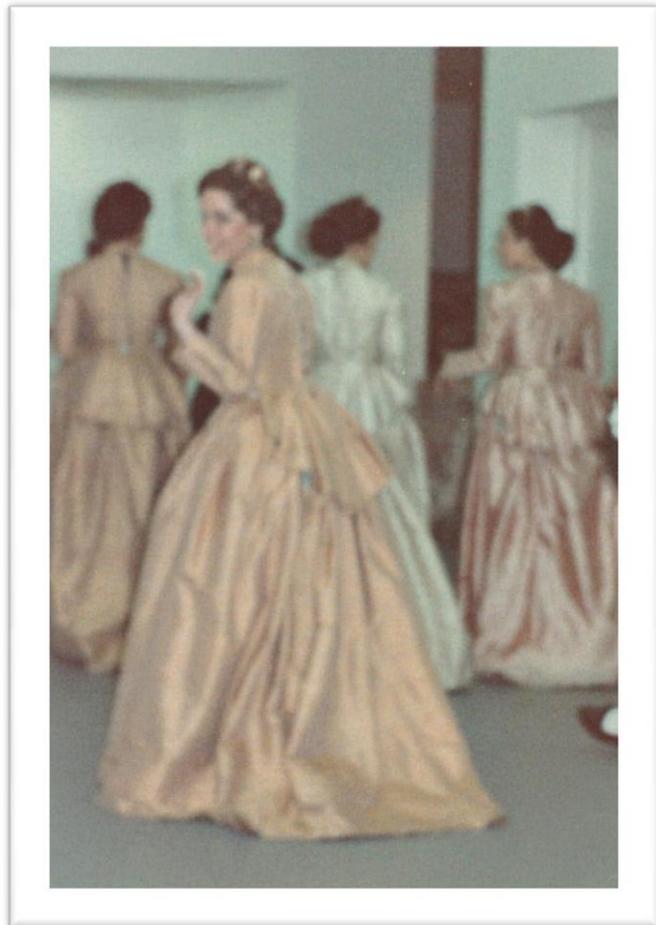


Lámina 3. Vestuario para las escenas tercera del primer acto, cuarta del acto segundo y séptima y octava del acto tercero de la representación de *La Favorita*. Sevilla, Teatro de la Maestranza, 17 de mayo de 1992.

5 BALLETS RUSOS: UNA PRODUCCIÓN SUBMARINA EN EL *COLISEUM*

Peces, escamas, verdor, humedad, inmersión, ¿nos atrevemos? Shelleyano. Movimientos raros y sospechosos, incluso grotescos en el detalle, pero extraordinariamente acuáticos en conjunto. Música con un ritmo mitad cómico, mitad estimulante. Un Orfeo no del inframundo, sino del profundo mar, llevando consigo su insistente tamborileo del mundo cotidiano a las pausadas y sigilosas profundidades. Destellos y fulgores azules y verdes y de un rosado escamoso; y desde su interior se va hundiendo lentamente un clamor carmín. Y el siempre inescrutable ritmo del mundo de arriba, abriéndose paso en la verde quietud de las profundidades. Sólo tal ejercicio de contorsionismo del lenguaje puede describir lo acuoso, pulsante, palpitante, el silencio del abismo de *Sadko*, el ballet que los rusos presentaron en el Coliseo la noche del sábado. Se trata de la coreografía de Bolm, el vestuario de Goncharova y la bizarra, submarina e insistente música de Rimsky-Korsakoff (probablemente resulte tediosa a la décima audición). El juglar *Sadko* levanta las pasiones de la hija del Rey del Mar y ella, para ganárselo, lo ahoga. Cuando éste alcanza a las profundidades, hace que todos los moradores submarinos dancen alocadamente al ritmo de su música en las verdes profundidades, confrontando violentamente la ondulada quietud de su aleteo. El propio Rey del Mar, con todo el boato de su lustrosa vestimenta, se ve obligado a contonearse, brincar y bailar como una pequeña langosta o una sirena cualquiera. Y *Sadko*, al ver el daño que podría infligir, rompe las cuerdas de su frenético gusli y vuelve a la superficie del mundo diurno cotidiano.

Y nosotros también ascendemos con él a ese mundo diurno cotidiano, tras una experiencia submarina de una hora locamente bizarra, moviéndonos de forma deliciosamente inquieta al ritmo insistente del verde empalagoso de la profundidad. El programa nos dice que la princesa fue Lubov Cherincheva, el Rey del Mar fue Withworth Jones (enorme con su barba verde y su atuendo real) y *Sadko* fue Jean Jazvinski. Cuando amanezca, quizás nos demos cuenta de que todo se trataba de un ballet. Por el momento parece que nosotros también hemos estado sumergidos, contorsionándonos frenéticamente con nuestras aletas al ritmo del gusli de *Sadko* el juglar.

Previo al ballet de *Sadko*, se representó *La Princesa Encantada*, exquisitamente encarnada en los pies y manos de Lydia Lopokova y Stanislas

Idzikovsky ("Sea Production at the Coliseum", *The Times*, 4 de noviembre de 1918, traducción de Rafael Moreno Esteban).

THE RUSSIAN BALLET.

SEA PRODUCTION AT THE COLISEUM.

Fishiness, scaliness, greenness, wetness, under-waterness—do we dare it?—Shelleyness. Queer, funny movements, a little grotesque in the detail, extraordinarily watery in the whole. Music that has a rhythm half-comic, half-inspiring. An Orpheus, not in the under-earth, but in the undersea, bringing his insistent thrummings of the common world down into the stilly, slow-moving depths. Twinklings and flashings of green and blue and scaly pink, and into them one clamant crimson sinking slowly. And ever the ineluctable rhythm of the upper world, forcing itself upon the green stillness of the deep. Only in such *disjecta membra* of language can one describe the wateriness, the pulsing, throbbing, deep-sea hush of *Sadko*, the ballet presented by the Russians at the Coliseum on Saturday evening. It is Bolm's choreography, Mme. Gontcharova's costumes, and Rimsky-Korsakoff's strange, underwater, insistent (possibly at a tenth hearing rather tedious) music. *Sadko*, the minstrel, woke a passion in the Sea-King's daughter. To win him, she drowned him; and when he came below he set all the sea-folk madly dancing in their green depths, with the pulse of his music countering violently their waving, funny stillness. The Sea-King himself, for all his splendid sheeny robe, had to jig and dance and twirl like any little lobster or mermaid of them all. And *Sadko*, seeing what harm he was like to do, broke the strings of his maddening *gusli* and went up again to the ordinary daylight world.

And we, too, go up with him to the ordinary daylight world, after the strangest, maddest hour under water, jiggling deliciously to insistent rhythm in the cloying greens of the deep. The programme tells us that the Princess was Mme. Lubov Tchernicheva, the Sea-King M. Whitworth Jones—immensely green-bearded and royal-robed—and *Sadko*, M. Jean Jarvinski. Come the morning, perhaps we shall realize that it was all a ballet. At the moment it seems that we, too, have been under the sea, jiggling frantically and funnily to the *gusli* of the minstrel *Sadko*.

Before the ballet of *Sadko* came *The Enchanted Princess*, exquisitely formed in the hands and feet of Mme. Lopokova and M. Idzikovsky.
