

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

Rosario Charro García

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

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

charocharro123@gmail.com

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

Resumen

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

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

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

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

THE ROLE OF CLOTHING IN STREET HISTORICAL-THEATRICAL REENACTMENTS

Abstract

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

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

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

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

1. INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. DESARROLLO

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

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



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

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

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

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

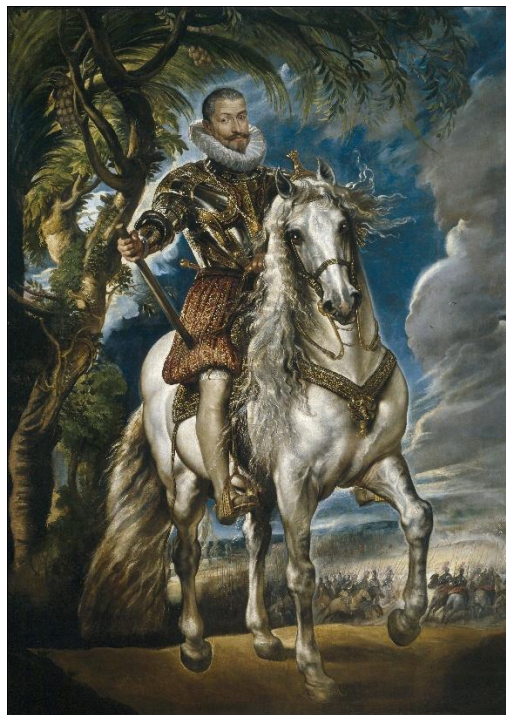


Fig. 2. Peter Paul Rubens, Retrato ecuestre del Duque de Lerma. 1603, Museo Nacional del Prado, Madrid.

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

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

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



Fig. 3. Gorguera de encaje de bolillos almidonada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

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

