



ABRIR TOMO I



BIBLIOTECA U.C.M.



5308328739

PARTE TERCERA.

INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA..."

- INTRODUCCION. (PAG. 507).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 511).



TERCERA PARTE

INDUMENTARIA DE LAS PERSONAS DE "HADO Y DIVISA...."

INTRODUCCION.

No existe documentación gráfica para reconstruir el vestuario escénico de las personas dramáticas que intervinieron en la representación de la comedia. Al no disponer de más pruebas documentales que las acotaciones escenográficas del propio Calderón, y las de las partidas de los gastos de vestuario de su puesta en escena, vamos a utilizarlas para localizar, en otras fuentes, imágenes que se correspondan con estos datos. Estableceremos con ellas un análisis comparativo, que nos puede conducir a sacar ciertas conclusiones relacionadas con diferentes aspectos plásticos y escénicos. Las tomaremos como motivo de inspiración, para poder dibujar los figurines de cada una de las personas que tomaron parte en esta función.

Estas fuentes son las siguientes:

Las que nos ofrecen ciertas figuras de nuestra iconografía pictórica y dibujística de fechas próximas al estreno de "Hado y divisa...".

Según apunta E. Rull, la reconocida afición de Calderón hacia la pintura, significó un elemento integrador de su arte escénico. Y dentro de este concepto podemos encuadrar el tratamiento dado por nuestro autor al vestuario de sus personas dramáticas (1).

Nuestro dramaturgo, no sólo se sirvió para el dibujo de sus personas escénicas, de los rudimentos técnicos que le brindaba este noble arte, sino que también utilizó sus conocimientos para captar el retrato psicológico de sus personas dramáticas. Como concepción de lo representable, y en consonancia con la acción dramática desempeñada por dichas personas, en relación con el contexto de la obra. Dándonos además, a través del tratamiento simbólico otorgado al vestuario de ciertas personas de su teatro, una estricta visión del mundo.

Con esta misma opinión se manifestó en la "Deposición" que hizo en defensa de la pintura, como podemos observar:

"...no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños a lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre-racional mundo pequeño-llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo..." (2)

Nuestro dramaturgo desde fechas anteriores al estreno de su última comedia, poseía una concepción escénica que se asemejaba notablemente a la organización y composición pictórica. Por esta razón nos permite relacionar a personajes de ciertos cuadros de la pintura de su época, con las actitudes dramáticas de algunas de las personas de sus comedias. Sirvanos de ejemplo su comedia "El sitio de Bredá", donde su relación con el cuadro de Velázquez "Las lanzas", ha sido repetidamente establecida (3).

Igualmente, nosotros nos vamos a servir en este estudio de otras obras pictóricas y gráficas, de la misma especie, para localizar en ellas a ciertas figuras, que por su perfil e indumentaria, se asemejen a las personas que intervienen en el reparto de nuestra comedia, con el deseo de reconstruir sus figurines.

Otra de las fuentes a utilizar serán los modelos de figurines escénicos que nos brindan las series existentes de dibujos escenográficos, de otras puestas en escena de nuestro teatro cortesano, en los que encontraremos ciertas semejanzas con la indumentaria que lucieron las personas de nuestra comedia, bien porque los personajes estén dentro de la misma línea dramática, o porque su vestuario o atrezzo se halle en consonancia con los utilizados en la producción que tratamos de reconstruir.

Asimismo, nos serviremos de las fuentes que nos ofrecen algunos tratados de iconología, tan usados en estas fechas por nuestros artistas, y por esta razón tan íntimamente ligados a las fuentes mencionadas en primer lugar.

El vestuario escénico que Calderón nos ofrece en su última comedia, abarca desde el traje de armas al de humilde soldado, pasando por el de escudero y el de sargento. Y como un arquetipo de valor universal introduce, como en otras de sus comedias, la figura del salvaje, y lo mismo que en otras

ocasiones este personaje cambiará sus selváticas pieles por las honorables o ricas vestiduras, volviendo nuevamente a su indumentaria agreste de origen.

La moda por estos años sufrió un cambio, reflejándose en el traje de dama y en el de algunos caballeros de nuestra comedia, siendo los mismos diseños que los utilizados por ciertos cortesanos del momento.

Hemos de tener en cuenta, también, que ciertos personajes femeninos de "Hado y divisa...", debido a su condición guerrera, aparecían en escena ataviadas a la usanza de las Amazonas. Igualmente, nuestra protagonista llegado el momento del duelo, vestirá las armas.

Calderón viste a Leonido, una vez despojado de sus armas, como a los héroes mitológicos de sus comedias.

El vestido de criado utilizado en los corrales de comedias, llegó con muy pocas modificaciones a nuestro teatro cortesano, con la salvedad que en el principio de la comedia, nuestro criado, lució también una "librea de máscara".

Una persona de nuestra comedia cambiará sus prendas cortesanas, junto a los soldados que le escoltan, por las de bandolero; vestimenta utilizada por nuestro autor en otras comedias y en algunos de sus autos.

Para la reconstrucción del vestuario del Rey de Chipre y del Embajador de Trinacria en Mitilene, nos hemos servido de un modelo de indumentaria adecuado a su condición e inspirado en las imágenes que nos brinda la iconografía del momento.

En cambio, para "La Fama", personificación que al igual que en la loa, también interviene en la comedia, figura cargada de un simbolismo que se vislumbra a todas luces. Nos ha parecido conveniente basarnos para la reconstrucción de su vestuario y atrezzo, en las imágenes que nos ofrecen ciertos tratados de emblemática e iconología de la época, tan frecuentados por nuestro autor para las alegorías inanimadas de sus autos.

Algunas partidas que nos dan cuenta del gasto de vestuario de la comedia, junto con el tratamiento dado por nuestro dramaturgo a ciertos personajes maléficos de su teatro, nos ayudarán a dibujar el figurín de la diosa del averno, **Mege**ra.

Hemos dedicado al final de la Tesis un Apéndice al "vestido de salvaje", que nos permitirá observar cómo Calderón se sirvió, asimismo, de otras fórmulas de

indumentaria anteriores al siglo XVII, heredadas por nuestro autor de un género tan medieval como el de los autos, que le condujeron a crear para su teatro esta peculiar figura, a la que denominó "fiera". Personaje al que dotó de una gran expresión dramática y de una original trayectoria en el desarrollo de la comedia.

Siendo el escudo un elemento más del atrezzo que acompaña a la persona de nuestra comedia **Leonido**, nos hemos permitido incluir, también al final de la Tesis, un nuevo Apéndice, dedicado a estudiar la divisa que aparecía labrada en este escudo, por considerarla pieza clave para descifrarnos cierta relación simbólica entre la persona dramática de **Leonido** y la figura del monarca **Carlos II**.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- RULL, ENRIQUE. "Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Madrid, 1981-82. M. Cultura. Pág. 24.
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Declaración a favor del arte de la pintura, 1677"; en Cajón de Sastre, por F.M. Nipho, s.f. (Véase Calvo Serraller, Fco., "La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro". Págs. 538-46).
- 3.- DIEZ DEL CORRAL, LUIS. "Velázquez, la Monarquía e Italia". Madrid. Espasa Calpe. 1979. Pág. 172.

Según este autor, es muy posible que Velázquez oyera ciertos versos de la comedia "El sitio de Bredá", cuando ésta se representó en Palacio.

Resulta manifiesto que la representación de los personajes en el cuadro de "Las lanzas", se parece a una representación teatral, prueba de ello son los siguientes versos de la referida comedia:

"Y puesto que ella se humilla,
no hay que apretar demasiado;
que mayor nobleza a sido
tener lástima al benzido
que berle desestimado
con arrogancia".

Evidentemente en estos versos queda reflejada admirablemente la actitud de los responsables de ambos ejércitos, el vencedor y el vencido.

CAPITULO I

- EL VESTUARIO QUE LUCIO EL PROTAGONISTA DE LA COMEDIA, LEONIDO. (PAG. 513).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 522).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 527).

Este personaje parece arrancado de las narraciones de caballería, su figura podría ser comparable a un Palmerín de Oliva, a un Amadís de Gaula o a un Belianís de Grecia.

En la figura de Leonido se reúnen todas las características típicas del hidalgo caballero valeroso e impulsivo, propias del tipo de narraciones novelescas, en donde está inspirada la comedia, relatos cargados de un alto porcentaje de imaginación, personajes siempre dispuestos a defender en una justa, la belleza de una dama (1).

Leonido hace su aparición en escena, en la primera jornada de esta comedia, como nos describe el propio Calderón: "... armado de todas armas, á caballo" (2). Haciendo una reflexión sobre la indumentaria que luciría este personaje, y según podemos leer en el texto de la comedia, del uso que hace de ella, el protagonista de esta obra iría vestido con un arnés; especie de armadura compuesta por un conjunto de piezas defensivas de acero que se amoldan al cuerpo, y que se aseguran al mismo con correas, hebillas y pernos.

Podemos dar testimonio de ello, ya que la mayoría de las diferentes piezas de que se componía un arnés (peto, espaldar, brazaletes, pernos, hebillas, etc...) son mencionados por Leonido y Polidoro a la hora de arrojarlas, junto con el resto de las armas, a la gruta en que mora Marfisa, con objeto de no ser reconocidos (3). Estos mismos elementos, junto a otros de la misma especie, los encontramos representados en los bastidores, colgados de la pared de "La Fragua de los Cíclopes" del dibujo escenográfico de Gomar y Bayuca, perteneciente a "La fiera, el rayo y la piedra", Valencia, 1.690. (Fig. 1).

En el siglo XV, las armaduras alcanzaron una gran perfección como así lo demuestra la que lució nuestro protagonista en esta primera intervención, a la que por los elementos descritos, la podemos situar en fecha posterior a la citada. En este tipo de arnés, el peto y el espaldar, se articulaban sobre pernos al lado izquierdo y se aseguraban al derecho mediante correas y hebillas, por esta razón a la hora de despojarse de su arnés, para arrojarlo por la boca de la sima de la gruta, Leonido le dice a Polidoro: "Desenlazando vé pernos y hebillas". El volante o falda de este modelo de arnés era de acero; los brazaletes, codales y guanteletes, protegían los brazos y manos; las piernas

quedaban totalmente cubiertas, con quijotes para los muslos, las rodilleras y grebas llegaban hasta el tobillo, los escarpes de los pies sustituyeron la forma puntiaguda de antaño por la cuadrada, siguiendo la moda civil.

Es curioso como en la comedia son mencionadas varias de las piezas de que se compone un arnés, pero no se dice nada de los elementos defensivos de las piernas. Por esta razón, debemos considerar que el traje de armas que lucieron los personajes de nuestro teatro cortesano como Leonido, a nuestro entender, debieron de componerse de una media armadura, tonelete y las calzas, como vamos a observar en los figurines que de este tipo de personas, nos presentan las diferentes series de dibujos escenográficos existentes.

Es de suponer, que nuestro personaje, llevara la cabeza cubierta, para defenderse, con una celada, pensamos que cincelada con motivos alusivos a sus empresas, y que en la cimera asomara la figura simbólica del "León", así como en el volante del peto del arnés, debieron figurar labrados algunos de los distintivos de su condición de caballero; en el brazo izquierdo, portaría su escudo para resguardarse de las ofensivas, y en él se podría contemplar su emblema: un león de oro, orlado por un enigma esculpido en letras. En la mano derecha la espada, la lámina que desde su "primer aliento" le acompaña (4).

Varios de estos elementos los encontramos muy bien representados, así como también, aparecen labrados en ellos la misma divisa del león, en la imagen gráfica que nos ofrece la "Empresa Política XVII" del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empressas". Amberes, 1.678. (Fig. 2).

En cuanto a la divisa del "León", podemos decir que Alciato, se sirve de esta figura simbólica en su "Emblema LVII" (5), bajo el siguiente mote: "Furor y Rabia". En su imagen gráfica podemos contemplar a un valeroso guerrero, que representa a Agamenón, quien con su mano derecha levanta la espada y con la izquierda, sostiene un escudo que apoya en el suelo, en el que figura pintada "la cabeza de un furioso león", y tiene escrito el siguiente verso en la orla: "Este es el terror de los hombres, y su dueño es el Atrida". Tal divisa llevó en su escudo el descendiente de Atreo, el magnánimo Agamenón, como nos relata Homero (6).

La lección que pretende darnos Alciato con este emblema, es que son necias todas las pasiones bélicas del "furor" y la "rabia", y las personifica en la figura del terrible Agamenón, antes de empezar la lucha. Homero al describirnos los arreos del equipo de Agamenón, dice sobre el escudo: "Embrazó después el labrado escudo, fuerte y hermoso, de la altura de un hombre, que representaba diez

círculos de bronce, tenía veinte bollos en blanco estaño y en el centro de negruzco acero, y lo coronaba la Gorgona" (7). La variante que introduce Alciato en el escudo de Agamenón es el león, por ser "animal que, a quién le mira espanta".

Pero ya en fuentes anteriores a la tratada, aparece el "León" como divisa, significando a tipos temibles, como así lo utiliza Valeriano en su "Hieroglyphica", donde se recogen tantos personajes del mundo antiguo. Precisamente el Libro I está dedicado al "homo terrigicus" (8), al hombre terrible, personaje cuya sola mirada infundía pavor, y era comparable a las fieras como el león, tanto por la mirada siniestra como por el rugido.

Para Horapolo la figura del león es una señal exterior, un distintivo con el que príncipes, reyes y capitanes manifiestan el valor que poseían en su pecho y la pasión que ardía en su corazón (9).

Este hombre terrible de la Antigüedad fue Agamenón, cuyo escudo guardó colgado en el templo de Olimpia, y tenía esta inscripción: "Terror hic est hominum, quique hunc gerit est Agamenón". (10).

En la Real Armería de Madrid, podemos ver en la parte superior del morrión del yelmo del Rey Martín de Aragón, una cimera en forma de dragón alado; es el único ejemplar conocido del "drac pennat", que llevaron como divisa en guerras y torneos los reyes y príncipes de Aragón, lo cual nos hace pensar que Leonido pudiese llevar también una cimera en su yelmo, de acuerdo con la divisa de su escudo.

En los dibujos de Baccio del Bianco, de "Andrómeda y Perseo", Calderón, 1.653, podemos observar, un vestuario de semejantes características, al que luce Leonido en esta primera jornada de la comedia que merece nuestra atención. Nos referimos a la indumentaria con que aparece Perseo en uno de los dibujos de estas escenas, en el que le vemos con armadura, celada con plumas (11), y escudo, como vencedor de la Medusa, mostrando en su mano derecha, su cabeza de cabellos de serpiente. En la escena final de la comedia, podemos ver a Perseo con escudo, lanza y una especie de media armadura (12), pues deja ver las calzas (Fig. 3).

También las figuras de Perseo y Mercurio, que aparecen junto a Palas, en otro dibujo escenográfico de esta misma serie de Baccio del Bianco, advertimos que usan una indumentaria de semejantes características, si no es media armadura, podría tratarse de un jubón forrado y muy estirado que reproduce la forma abombada de ésta, dejando al actor con este figurín, más libertad de movimientos en la escena. Ambas personas lucen toneletes y dejan ver sus calzas,

Perseo lleva espada a la cintura y porta con su derecha el caduceo de Mercurio y va tocado con penacho de plumas a diferencia de Mercurio que adorna su cabeza con alas, en su calidad de mensajero de los dioses (Fig. 4). Por lo que podemos deducir que un vestuario semejante al descrito, se debió de utilizar en las figuras de los dioses en la mayoría de las comedias mitológicas de Calderón.

De la misma forma, el teatro inglés también vistió a sus figuras de héroes con este modelo de indumentaria, como así podemos verlo en un figurín de "Carlos I como Antigüo Héroe Británico" (1634). (Fig. 5).

El frontispicio del libro de P. Rodríguez de Monforte, "Sueños misteriosos de la Escritura" (Bruselas, 1.686), grabado por L.P. Hondt, nos ofrece una imagen de Carlos II en la que aparece ataviado como un nuevo Hércules, con media armadura, tonelete, grebas, calzas y sandalias. Indumentaria que nos recuerda también, a los figurines utilizados por Calderón para vestir a los dioses de sus comedias mitológicas (13).

Contemplando la serie de dibujos de Gomar y Bayuca, de la loa y de las diferentes escenas de la comedia "La fiera, el rayo y la piedra", (Valencia, 1.690), acusamos en la personificación de Marte, del dibujo perteneciente a la loa, que viste una indumentaria semejante a la que estamos tratando, compuesta por un jubón ajustado que marca la anatomía del personaje a modo de una media armadura, tonelete, calzas, celada con gran penacho de plumas y capa. Como así podemos contemplar en los dibujos escenográficos de esta misma serie pertenecientes a la comedia y en la que aparece vestido de una misma forma la persona de Anteros (Fig. 6).

En las figuras representadas en las diferentes escenas que dibujó Herrera El Mozo, para la obra de Juan Vélez de Guevara, "Los celos hacen estrellas", representada en 1.672, aunque adornadas con excesivos ropajes, advertimos también, en el personaje de Mercurio el uso de una armadura de medio cuerpo o jubón ajustado, acusando su anatomía, al estilo de la utilizada por Perseo, y llevando tonelete a tiras; en la mano derecha porta el caduceo y lleva sandalias (Fig. 7). Nos recuerda a la figura también de Mercurio, de la estampa ideada por Ramírez de Prado, según dibujo de Rizzi, y grabada por Pedro de Villafranca, hecha para la portada del libro que da la "Noticia..." de la Entrada en Madrid de la Reina Mariana de Austria (14).

También encontramos más fuentes iconográficas, que nos servirán para la reconstrucción de este figurín, de caballero armado, "de todas armas", en cierto detalle de la pintura mural de la época, nos referimos a un medallón

del techo pintado por Pacheco en Sevilla, en la Casa de Pilatos "La Apoteosis de Hércules". En este fragmento de dicha obra vemos a la figura de Perseo, montado en el caballo Pegaso, con arnés y celada con plumas, con la espada en su mano derecha, que marca el movimiento de la figura, en una parecida actitud a la que debió adoptar Leonido en su primera aparición en escena (15).

Hallamos personajes vestidos con un atuendo de semejantes características al que estamos estudiando en el dibujo preparatorio para las "Historias de Aquiles" de la colección Alcubierre, obra pintada por Vicente Carducho, en el Palacio de El Pardo. Pero donde advertimos las peculiaridades de este tipo de figurín, mejor diseñadas, es en un dibujo de Vicente Salvador Gómez, titulado "Mercurio con otras figuras decorativas", existente en la Biblioteca Nacional de Madrid. Este autor, nos presenta en dicho dibujo a cuatro figuras, tres de ellas llevan este modelo de atuendo, al que estamos haciendo referencia. Una pertenece a la figura del dios Mercurio, que lleva el casco alado y un caduceo, más un libro en su mano izquierda, alusión a su relación con las artes y las letras. Las otras dos figuras, visten al igual que Mercurio, media armadura con tonelete con mangas, y faldilla a tiras, portan lanza, escudo y celada con plumas, y calzan sandalias. Este dibujo podría tratarse de algún boceto, si no de teatro cortesano, sí para alguna fiesta pública. (Fig. 8).

El dibujo de Lucas Valdés, existente en el Instituto Courtauld de Londres, en el que se representa la figura de Héctor, héroe troyano, podría servirnos para ayudarnos a reconstruir la figura del personaje de Leonido en el momento de esta primera jornada, en que despojado de su arnés, luciría su tonelete hasta las rodillas. Al igual que el cuadro "El suicidio de Ajax" (16) (Figs. 9 y 10).

Revisando las diferentes partidas de los gastos ocasionados, por las puestas en escena de las diversas representaciones palaciegas, podemos leer en el documento nº 36, perteneciente a los gastos de varias comedias representadas en el año 1.676, una partida que dice:

"A Francisco Dominguez, por dos pieles de león para hazer toneletes y mangas y cota a Alonso de Olmedo para hazer a Ercules".....
250 Reales (17).

Lo que nos confirma el uso del tonelete, que fue la indumentaria para este tipo de personajes (18). Precisamente este actor, Alonso de Olmedo, fue quien encarnó el papel de Leonido en nuestra comedia, lo que demuestra a la vez, que debió de dar la figura para este tipo de personajes (19).

Pocas aportaciones nos proporcionan las diferentes cuentas de los gastos de "Hado y divisa...", para el vestuario de Leonido en esta primera jornada, aunque existe una partida: "De llevar y traer las armas 12 Reales" (20). Lo cual nos hace suponer, que fueran traídos de Palacio al Buen Retiro el arnés, celada, espada y escudo que debió lucir Leonido en esta primera jornada de la comedia; existe también una partida de "penachos de plumas" para celadas, pero se refiere a las usadas por **Marfisa** y **Leonido** en la escena final del torneo.

Por lo expuesto, llegamos a la conclusión, que el figurín que lució Leonido en esta su primera intervención en la comedia, podría ser semejante al utilizado para representar a ciertas figuras de héroes mitológicos, tanto de nuestro teatro cortesano, como de nuestro dibujo y pintura del momento, de los que se conservan bellos ejemplos. Indumentaria más liviana y que ayudaba a la desenvoltura del actor en su movimiento escénico; aunque es de suponer, según las acotaciones escenográficas de Calderón (21), que en un principio nuestro personaje vestiría la de armas, hasta arrojarlas por la boca de la gruta, quedándose posteriormente con el jubón ajustado y el tonelete para sus siguientes intervenciones en la primera jornada de la comedia.

En la segunda jornada, Leonido aparece ataviado con "traje humilde de soldado" (22). Para hacernos una idea de cómo sería este tipo de figurín de soldado humilde, es indispensable que contemplemos los cuadros de "La toma de Brisach por el Duque de Feria" de **Jusepe Leonardo** y el de "La recuperación de la isla de San Cristóbal", que se atribuyó a **Eugenio Cajés** y ahora se cree de **Felix Castelo**, obras que fueron pintadas para el Salón de Reinos y que hoy se conservan en el Museo del Prado. En ambos aparecen soldados con modelo de uniforme compuesto por capotillo de dos haldas, de corte muy sencillo, y que era usado lo mismo por soldados, que por villanos y labradores, siendo habitualmente de color verde claro u oscuro, dando en la marcha un sentido muy brioso a la figura, por el movimiento que proporcionaba las haldas. El jubón, ajustado al cuerpo, solía ser de color rojo, dejando ver sus mangas por las aberturas del capotillo, completando el atuendo con calzones o gregüescos de tono pardo, con banda y medias, y rematado con un sombrero que solía llevar una pluma colorada. En el caso de nuestro figurín al ser de soldado humilde, es de lógica que no llevase este adorno de la pluma, ya que la finalidad de nuestro personaje era la de pasar inadvertido ante los ojos de **Arminda** (23)(Figs. 11 y 12)

Revisando las diferentes cuentas de los gastos de nuestra comedia, no encontramos ninguna partida que haga

mención a este traje de humilde soldado, por lo que podemos colegir, que dado que la sociedad del Siglo de Oro se reflejó en su teatro como ninguna otra y que en la mayoría de las ocasiones, salvo en las figuras de los dioses, y a veces incluso en éstas, los trajes de la vida cotidiana fueron llevados al escenario y un grupo social siempre presente fue el de las gentes de armas, desde los más altos cargos, hasta los más humildes soldados (24). Podemos decir que nuestro personaje iría ataviado en esta escena, como un sirviente de la milicia al que nuestros dramaturgos denominaron "soldados rotos y maltrapillos" (25).

Ya en la tercera y última jornada de nuestra comedia, el personaje de Leonido nos muestra su atuendo final. Para llegar a realizar una reconstrucción lo más exacta posible de cómo iría ataviado nuestro protagonista en esta escena final del duelo, hemos de revisar ciertas partidas de los gastos de vestuario de la comedia, que unidas a otras fuentes, nos servirán para dibujar con precisión este figurín.

He aquí las cuentas de los gastos de estos "bestidos":

- Mas al dicho (se refiere a Juan Diaz Roderó), por 12 baras de raso de nacar y blanco de flores de Genova para dos toneletes, vno para Manuela Escamilla (comediante que interpretó a Marfisa) y otro para Alonso de Olmedo (actor que interpretó el papel de Leonido), para ponerse las armas para el torneo, a 36..432 Rs.

- Mas al dicho, por 32 baras de raso de diferentes colores para lo mesmos para mantos para el torneo, a 36 reales 1.152 Rs.

- Mas al dicho por 32 baras de tafetan anteado para forro de dichos mantos, 10 reales.. 320 Rs.

- Mas al dicho, por 12 baras de tafetan nacar doblete para forro de los toneletes, a 11 reales 132 Rs.

- Mas por 12 baras de encaje de plata de Venecia para guarnecer dichos toneletes, pesaron 3 3/4 onças, a 36 reales... 135 Rs. (26)

Por los datos que nos brindan estas cuentas, podemos deducir que tanto Leonido como Marfisa, en esta escena del torneo, irían vestidos con toneletes, tipo de indumentaria del que ya hemos hecho mención, al hablar del vestuario de nuestro personaje en la primera jornada. Esta especie de

falda hasta las rodillas, que es el tonelete iría acompañada por la cota, a modo de jubón, ajustándose a la parte torácica como si se tratase de una armadura, como hemos visto en este tipo de indumentaria de las figuras de los dioses de las comedias mitológicas. O quizá, pudiera ser que lucieran media armadura, tan frecuente en la caballería de esta época (27). A juzgar por lo que nos dan a entender los gastos de la comedia, existe la posibilidad de que encima de los toneletes, vistieran la media armadura a la que hemos hecho referencia.

Después de haber hecho una revisión por la pintura española de la época dentro de esta temática, tratando de encontrar el modelo que más se asemejara al figurín de los protagonistas de nuestra comedia, para la escena del torneo, nos ha parecido el más idóneo el que visten unos soldados que aparecen portando alabardas en el extremo izquierdo de la composición del cuadro de Antonio Pereda "El socorro de Génova" pintado también para el Salón de Reinos, hoy en el Prado. En la vestimenta de estos soldados podemos advertir que además de ser una indumentaria más propia para una representación teatral, pues no llevan nada más que peto con volante, espaldar y celada, facilitando así el movimiento de los actores en esta escena de la batalla (Fig. 13).

Una armadura de infante, perteneciente al Príncipe Felipe, futuro Rey Felipe IV, que podemos admirar en la Real Armería de Madrid, también se asemeja a la indumentaria que debieron llevar nuestros protagonistas en esta escena del torneo. Como podemos comprobar en esta armadura, se trata de un medio arnés con tonelete hasta las rodillas y calzas, el yelmo con sobrevistas como requería la acción de nuestros personajes y en el morrión un lucido penacho de plumas.

En cuanto a las lanzas que utilizaron para la pelea, puede servirnos de ejemplo la que porta la armadura utilizada por Carlos I para una justa real en la ciudad de Valladolid, con ocasión de una convocatoria de Cortes.

Volviendo al cuadro de Antonio Pereda "El socorro de Génova", observamos que el rico tratamiento dado por Pereda a las mangas de la cota y a los toneletes abullonados que visten estas figuras, coincide con la magnificencia y colorido de las telas empleadas en estos vestidos, ya que según las cuentas de gastos de la comedia, podemos leer partidas de "varas" de telas tan ricas como el "raso de nacar" y "raso blanco de flores de Genoua", y guarniciones tan bellas como el "encaje de plata de Venecia" (28) (Fig. 13)

Nuestros personajes para esta escena del torneo, vestirían también mantos hechos de raso de diferentes

colores, según podemos ver en cierta partida de los gastos de la comedia, al ser el raso una tela de calidad de seda lustrosa, aunque de más cuerpo que el tafetán, pero menos que el terciopelo (29), por ello nos imaginamos que estos mantos en el escenario serían de un gran efecto plástico, debido a la policromía aportada por los diferentes colores del raso y la luminosidad y brillantez de la calidad de la tela; los forros de estos mantos eran de "tafetán anteado doble", según se dice en los "gastos", quizá para dar más armadura y cuerpo a la falda (30), mientras que para los mantos, se utilizó el sencillo, de menos cuerpo, facilitando la caída de la tela, para buscar el efecto tan barroco del claroscuro de los pliegues.

Existe también en los "gastos de la comedia", una partida: "Por dos penachos de plumas para las celadas que sacaron en el torneo 200 Rs.", por lo que podemos interpretar que ambos personajes, cubrieron sus cabezas para la escena del torneo, con celadas adornadas con penachos de plumas (31). Aunque en las cuentas se dice "celadas", a juzgar por los versos de la comedia, deducimos que fueron yelmos, ya que las celadas frecuentemente no cubrían nada más que la cabeza y nuestros personajes llevaban cubierto el rostro, pues terminada en este acto la pelea de las lanzas, para dar paso al escudo y al acero, Florante, como padrino de Leonido en el duelo, da órdenes para que en esa nueva afrenta se quiten los sobrevistas ambos guerreros, refiriéndose a la visera propia de los yelmos. Tenemos un bonito ejemplo de yelmo cincelado con rico morrión y esplendoroso penacho de plumas en el cuadro de Pereda antes aludido "El socorro de Génova", que porta una figura de un encantador pajecillo, y que aparece en el extremo de la derecha de dicha composición, mirando insistentemente al espectador (32) (Fig. 13).

Otra partida de los gastos de la comedia, nos da cuenta de un pago hecho "A un moço que lleuo los broqueles y alfanjes...." (33). Lo cual nos hace pensar, que el tipo de escudo y acero utilizado por los protagonistas de nuestra comedia en la mencionada escena, bien pudiera tratarse de un "broquel", escudo pequeño de madera o corcho, cubierto de piel o tela encerada, con guarnición de hierro en el canto y una cazoleta en medio, para que la mano pudiera empuñar el asa que tenía por la parte de adentro; y de un "alfanje", que era una especie de sable, corto y curvo, con filo sólomente por un lado, y por los dos en la punta.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1.- La fuente de que se sirvió Calderón para crear a este tipo de personas, como es el "feroz Leonido", las encontramos por ejemplo, en el "Palmerín de Inglaterra", donde se narra la historia de un salvaje que rapta a un niño, criándose y viviendo con él, y haciendo de este niño un héroe, conocido más tarde por "Palmerín", también llamado por razón de crianza y sino, "Caballero del Salvaje" y "Caballero de la Fortuna". Palmerín al igual que Leonido, lleva en su escudo representada la figura del león por empresa: en campo blanco un salvaje con dos leones atados por una trabilla.

2.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".

3.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. B.A.E. Tomo IV. "Hado y divisa...". Pág. 362.

Leonido: "... Desenzando vé pernos y hebillas".

"Polidoro fue quitando las armas á Leonido, y las piezas que le iba desenzando, las arrojaba por la boca de la sima, haciendo dentro rumor de la profundidad en que paraban".

Polidoro: "Ya celada y escudo/ A la sima entregué,
donde no dudo/ Que no solo capaz es su secreto/ Del
brazalete, el espaldar y el peto ..."

4.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 391.

En cuanto al significado que adquirió en esta representación, el traje de armas y la divisa de Leonido, así como la posible relación de este personaje con la figura del Monarca, consúltese lo que decimos en el Apéndice 5. "La divisa de Leonido...".

5.- ALCIATO. "Emblemas". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985. Págs. 93-95.

6.- HOMERO. "Iliada". XI, 13 y ss.

- 7.- En la mitología griega, llamábanse "Gorgonas" a tres monstruos femeninos denominados Steno, Euríala y Medusa, que vivían en Libia. En su cabeza tenían serpientes en vez de cabellos, y poseían la facultad de convertir en piedras a los que las miraban. Medusa, la única que era mortal, fue privada de la vida por Perseo. (Tema del que se sirvió Calderón para una de sus comedias mitológicas, "Fortunas de Andrómeda y Perseo").
- 8.- VALERIANO PIERO, J. "Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptorum aliarumque gentium literis commentari" (Basilea 1.556 y 1.575) I, 5 con referencia al tipo temible.
- 9.- HORAPOLO. "Hieroglyphica", 36. Paris 1.551.
- 10.- PAUSANIAS. "Descriptio Graeciae" V, XIX, 4. Ed. de Londres, 1.977. Pág. 491.
- 11.- Las plumas de la celada fue un adorno muy usado en el traje militar del Siglo XVII, caracterizado por su colorido y sus galas. Ya en una pragmática del año 1.611, se permite a los soldados que puedan usar "cuellos con puntas" (de encaje), "colete de ante con pasamanos de oro y seda" "y todas otras cosas se prohíben" (a todas las personas del reino, de cualquier condición y calidad).
De esta forma, el carácter suntuario del traje militar servía de estímulo y atracción para alistarse en la milicia. Y así dice Lope de Vega en "La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba": " Y porque la soldadesca/ quede más introducida/ quieren que las plumas vuelvan/ que es la gala más preciada./ Bien hacen, que tanto alientan/ las plumas como las cajas".
- BERNIS, CARMEN. "Los Trajes". "El corral de comedias" Escenarios. Sociedad. Actores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1.983-84. Págs. 126-127.
- LOPE DE VEGA. "Diálogo militar".
- 12.- Estas medias armaduras usadas por la caballería española del siglo XVII, cubrían sólo hasta más arriba de la rodilla. Las de los grandes jefes militares se adornaban con motivos ricamente grabados; así vemos al Duque de Feria en "La expurgación de Rheinfeldén", obra de Carducho que pintó para el Salón de Reinos.
- GONZALEZ DE AMEZUA, MERCEDES. "Las armas en el teatro clásico español".

- 13.- Véase lo que decimos acerca de este frontispicio en el Apéndice 5 "La divisa de Leonido", Nota 18 y Figura 3.
- 14.- Véase la Figura 3 del Capítulo XI de la presente Parte. En las entradas reales, era frecuente ver la imagen de Mercurio en su condición de mensajero de Zeus, lo hacían especialmente apto para acompañar la llegada del nuevo personaje que entraba oficialmente en la Corte.
- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid, 1.985.
- 15.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 16.- Esta pintura del siglo XVII, la reproduce LOPEZ TORRIJOS, ROSA. Op. Cit., Ilustración 83.
- 17.- SHERGOLD, N.D Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas. 1.603-1.699. Estudio y documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España I". Ed. Tamesis Books Limited. London. Madrid, 1.982. Pág. 72.
- 18.- TONELETE: f. m. Arma defensiva, de que usaban antiguamente: y eran unas faldetas hasta la rodilla, rodeadas á la cintura, donde estaban aseguradas. Hoy usan este vestuario de gala para las fiestas públicas, comedias, o otras, en que se visten algunos papeles á lo heroico, ú Romano. Lat. "Armadura, vel veftis á renibus ad genua circumvoluta pendens. Lop. Arcad. f. 121. Este valeroso caballero.... con el tonelete, bordado de vanderas; y pendones, es el invencible Cordobes D. Gonzalo Fernandez. CALD. Com. Afeftos de odio, y amor. Jorn. I.
"Un tonelete, que no/ peffaba de media pierna,/ dexaba libre el batido/ de la bota, y de la efpuela".
- AUTORIDADES, DICCIONARIO DE...". Real Academia Española. (Felipe V, 1.732). Ed. facsímil. Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos. Madrid.
- 19.- ALONSO DE OLMEDO. Actor y autor cómico, intérprete entre otras de la comedia de nuestro estudio "Hado y divisa...". Hijo del actor español del Siglo XVII Alonso de Olmedo. Murió en Alicante en 1.682. Estudió cánones en la Universidad de Salamanca, pero llevado de su afición al teatro, abandonó sus estudios para entrar en una compañía de cómicos, de la que llegó a ser director, representando por espacio de muchos años en Madrid. Por su carácter caballeroso y por su talento, supo captarse las simpatías de cuantos le trataron, y su entierro se celebró con mucha ostentación.

- 20.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982).
"Diferentes gastos". Pág. 110.
- 21.- Véase el Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 22.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Pág. 376.
- 23.- Véase el cuadro de "La Toma de Brisach" de J. Leonardo,
que reproducimos en la Figura 6, del Capítulo IV de la
Segunda Parte.
- 24.- A medida que avanza el Siglo XVII, la situación
económica es más angustiosa para la Corona. En estas
circunstancias, nada tiene de extraño que los lujos y
extravagancias de la gloriosa época de nuestro ejército
quedase pronto como mero recuerdo. La Administración no
podía costear un "vestido entero" al año, que era lo
que necesitaba cada hombre en servicio, y a lo largo
del Siglo XVII, los soldados se fueron convirtiendo en
"bribones harapientos", que causaban miedo a sus
propios oficiales, tanto o más que al enemigo.
Perdieron el espíritu de disciplina, que años antes les
reconocía, siendo los motines cada vez mas frecuentes.
- GONZALEZ AMEZUA, MERCEDES. Op. Cit. Págs. 242-43.
- 25.- BERNIS, CARMEN. "Tipos sociales". Op. Cit. (1.983-
84). Pág. 121.
Véase lo que dice esta autora sobre el vestuario de la
gente de armas en nuestro teatro del Siglo de Oro.
- 26.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982).
Pág. 109.
- 27.- Nos referimos a las utilizadas por los grandes jefes
militares como podemos ver en el cuadro de Carducho "La
expurgación de Rheinfelden", pintado para el Salón de
Reinos.
- 28.- Encaje realizado con hilo retorcido de torcal del color
plateado indicado.
- 29.- RASO: f.m. Tela de seda lustrosa, de más cuerpo que el
tafetán, y menos que el terciopelo. Formase levantando
los lizos para que texa la trama, solo de ocho en ocho
lizos, que es texiendo solo la octava parte del
urdimbre, quando en el tafetán, mantos, lienzos y otras
telas endebles, trabaja todo el urdimbre por levantar
los lizos uno si, y otro, alternativamente, como en el
raso solo trabaja la octava parte del urdimbre, queda

ésta con su lustre y la recoge el peine, con que toma cuerpo, la tela. Lat. "rafum fericum". PRAGM. DE TASS. año q.680. f.6. La (vara) de "rasos" de colores altos de Toledo o Granada, á veinte y ocho reales.

AUTORIDADES, Diccionario de..."

- 30.- TAFETAN: f.m. Tela de feda mui unida, que cruge, y hace ruido, luciendo con ella. Covarr. dice fe llamo afsi del fonido que hace Tif. Taf. por la figura Onomatopeya. Otros le derivan de la voz "Taffata", ó "Taffain" de la baxa Latinidad. Hai varias especies de el: doble, doblete, fencillo, &. Lat. "Serica tela fubtilior". PRAGM. DE TASS. año 1.680. f. 6. La (vara) de "tafetan" negro á once reales.

TAFETAN: ufado en plural fe toma por las vanderas. Lat. "Vexilla ferica". MONTALV. Com. Olimpa y Vireno.
AUTORIDADES, Diccionario de..."

- 31.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982). Pág. 110.
- 32.- Este yelmo pertenece con seguridad a la riquísima armadura del personaje de este cuadro, el victorioso Don Alvaro de Bazán, segundo Marqués de Santa Cruz, que según la identificación de Florit se trata de una que aún se guarda en la Real Armería y que viste Felipe II en el retrato de Antonio Moro de El Escorial, como así nos dice Alfonso E. Pérez Sánchez "Don Antonio Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo". Fig. 25. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos. Madrid 1978-79. Todo esto da ciertos caracteres de certeza a nuestra hipótesis de que todas las "armas" que intervienen en la comedia de "Hado y divisa..." se trajeron de Palacio.
- 33.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. Op. Cit. (1.982). "Gastos echos en el Coliseo por Simon de Maseda" ("peón de la munición"). Pág. 118.

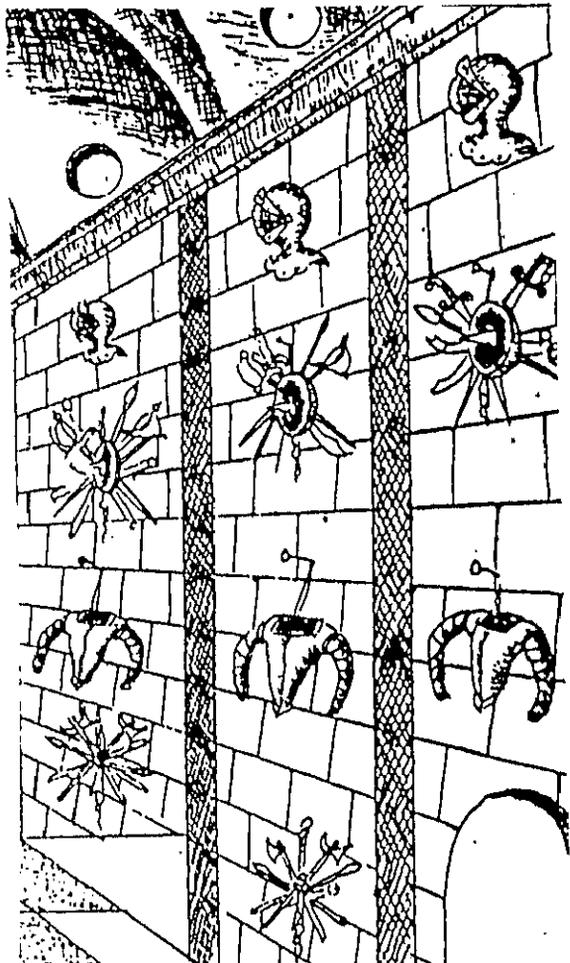


FIG. 1:
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y
la piedra". Valencia, 1.690. Jornada
Primera. "Fragua de los Cíclopes".
(Detalle).
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2:
Grabado de la "Empresa Política XVII"
del libro de Saavedra Fajardo, "Idea
de un Príncipe político y christiano
representada en Cien Empresas".
Amberes, 1.678.



FIG. 3:
BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo"
(1.653). Celebración. Detalle.
Cambridge, Mass, Universidad de Harvard.
Houghton Library.



FIG. 4: BACCIO DEL BIANCO:
"Andrómeda y Perseo" (1.653)
Teatro de bosque. Detalle del
personaje de Perseo.
Cambridge, Mass, Universidad
de Harvard. Houghton Library.



FIG. 5:
IÑIGO JONES. Diseño de traje para
Carlos I en "Coelum Britannicum".
1.634.
The Trustees of the Chatsworth
Settlement.



FIG. 7: HERRERA EL MOZO.
"Los celos hacen estrellas".
1.672. Apoteosis de Isis. Acto II.
Detalle de la figura de Mercurio.
(Oesterreichische Nationalbibliothek).



FIG. 6: GOMAR Y BAYUCA.
"La fiera, el rayo y la piedra".
Valencia, 1.690. Jornada Primera.
"Lucha de Cupido y Anteros".
(Detalle).
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 8: V. SALVADOR GOMEZ. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 9:
LUCAS VALDES. "Héctor".
(Dibujo).
Londres.
Instituto Courtauld.



FIG. 10:
"Suicidio de Aias".
Madrid. Colección particular.



FIG. 11: E. RUIZ. "Soldado con capotillo de dos aldas, calzones, medias y sombrero (1.634)". Figurín inspirado en el soldado que posa en el ángulo izquierdo de la "Toma de Brisach" de J. Leonardo. Madrid. Museo del Prado.

G. 12:
CASTELO. "La recuperación
la isla de San Cristóbal".
(fragmento).
Madrid. Museo del Prado.





FIG. 13:
 A. PEREDA. "El socorro de Génova".
 Detalles:
 Soldados con alabardas y pajecillo
 portando un yelmo cincelado con
 penacho de plumas.
 Madrid. Museo del Prado.



CAPITULO II

- LA INFLUENCIA DE LA MODA DE VERSALLES EN LOS TRAJES DE LOS PRINCIPES, ADOLFO Y FLORANTE. LA INDUMENTARIA DE BANDOLERO. (PAG. 533).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 536).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 538).

Adolfo, príncipe de Rusia y Florante, príncipe de Suevia, son dos oficiales de la armada de Trinacria, a las órdenes de Arminda.

Para realizar un estudio acerca del vestuario que lucirían en la comedia elegida, hemos de contemplar primero los dibujos de las escenas de "La fiera, el rayo y la piedra", ejecutados por los discípulos de Caudí, Gomar y Bayuca, ya mencionados. En ellos podemos advertir los figurines utilizados por ciertos personajes de dicha comedia, nos referimos en particular a los que visten las personas de Céfiro, Ifis y Pigmaleón (Fig. 1). Aunque también podemos verlos en otros personajes de esta comedia como son Lebrón, Anteo, Brunuel (Fig. 2). Modelo típico de traje masculino utilizado como podemos ver en estas representaciones teatrales, coincidente con la moda durante el reinado de Carlos II. Empleado para actores que representaban papeles que no tuvieran carácter alegórico, ni mitológico o heroico, ni de "fiera", o con algún simbolismo especial.

De este modelo de traje masculino diremos, que era idéntico al usado normalmente por ciertos cortesanos de la época. Para ello baste contemplar el retrato del "Marqués de Santa Cruz", pintado por Carreño (Fig. 3). Como podemos observar las prendas son las mismas, se componen de una larga casaca con amplias vueltas en las mangas, bajos bolsillos, corbata de encaje (que a partir de 1692, se denominará corbata a lo Steinkerke), gran peluca, ancho sombrero de fieltro adornado con plumas, amplios calzones, medias con cintas y zapatos de tacón con lazo.

La moda masculina había experimentado un gran cambio, desapareciendo entre los caballeros el uso de la ropilla y la valona, modificación que también afectará de igual modo al vestido de dama, sustituyendo el guardainfante por el corsé emballenado y el miriñaque, como más adelante estudiaremos al tratar del vestuario de Marfisa. Los anchos puños abullonados adoptados para el traje de dama irán en consonancia con las amplias vueltas de las casacas masculinas.

La moda de Versalles se propaga, y se impone en todas las cortes europeas, y como dice H. Harald Hansen (1), "todo lo concerniente a la moda y su propagación se puede decir que nació en la Corte del Rey Sol, siendo París la

villa que por primera vez en la historia merece el nombre del centro de la moda, en el sentido moderno de la palabra" (2) (Fig. 4).

Aunque hemos de considerar que el traje masculino a pesar de su influencia francesa, no llegó por estos años en nuestro país a una riqueza tan exacerbada, en cuanto a adornos y encajes se refiere, no propia del tono habitual de la moda española (3), no olvidemos que a pesar de ciertas extravagancias perdonables (4), nos encontramos ante el último monarca de la Casa de Austria, y aunque casado por estos años con una reina francesa, tal dinastía se distinguió siempre por su sencillez y austeridad en cuanto al modo de vestir se refiere, marcando con su estilo propio, en el mundo, las directrices de la moda durante mucho tiempo.

Lo importante para nosotros es que este figurín masculino, con más o menos ornamentación, en cuanto a encajes y adornos se refiere, llegó al escenario del teatro cortesano y desplazó al habitual de los corrales de comedias, y con él se vistió a centenares de personajes, que no tuviesen, un especial significado, y que nuestros príncipes Adolfo y Florante, debieron vestir de un modo parecido, permaneciendo así hasta el final de la comedia, a excepción de Florante, que por necesidades de la acción, debió de travestirse de bandido, pues así decide nuestro personaje salir vestido para no ser reconocido, con idea de asesinar al que cree Leonido (5).

Calderón, en la acotación que hace en la comedia referente a la aparición de esta persona en la escena dice: "Salen FLORANTE y soldados, de bandoleros" (6).

Este tipo de indumentaria fue utilizada por nuestro autor en varias de sus obras, destacando de forma especial, por el abundante uso que hizo de ella en "La devoción de la Cruz". Calderón sitúa la acción de este drama en Siena, comarca que es asolada por el desequilibrado "Eusebio" al mando de una tropa de facinerosos, por tanto, son varios los personajes que visten este traje, al que acompaña como arma, el arcabuz (7).

Con cierta frecuencia también se sirvió Calderón del vestido de bandolero para significar algunas alegorías inanimadas de sus autos, tales como "La Culpa", "La Lascivia", "El Afecto", "El Mundo" y "El Demonio" (8).

Aunque la figura del bandolero aparece en algunos grabados del Siglo XVIII quedando compuesta y perfectamente definida en las estampas del Siglo XIX, su iconografía en el siglo XVII es poco frecuente, por tanto, para la reconstrucción de este figurín, hemos seleccionado un dibujo

de **Velázquez** existente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que se titula "Hombre embozado". La técnica en la que está ejecutado este dibujo velazqueño, es la de lápiz negro sobre papel blanco. El personaje avanza de perfil, extendiendo las manos hacia adelante, embozado en una capa corta, su rostro se encuentra casi encubierto, según **Velasco** (9), por una gorra de orejeras, o quizá sólo por su abundante cabellera, como indica **Angulo** (10). Raro ejemplar, pues son escasísimos los dibujos que se atribuyen a **Velázquez** con alguna probabilidad, aunque costa documentalmente que dibujó mucho (11). Procedente de el Palacio de El Pardo, en cuyo Inventario de 1794, se atribuye a **Velázquez**, y se describe como "Estudio de un hombre embozado calentándose". **Mayer**, cree que probablemente pertenezca a un trozo de un dibujo mayor, y se pregunta si será estudio para el cuadro de **Velázquez** perdido, de la "Expulsión de los moriscos" (12), cosa que nos parece acertada, pues el dibujo lleva hecha una cuadrícula para poderlo ejecutar a una mayor escala e introducir la figura en alguna composición (Fig. 5).

Contemplando la indumentaria que lleva esta figura del mencionado dibujo velazqueño, podemos hacernos una idea de cómo debieron aparecer ataviados **Florante** y sus soldados en esta escena de la comedia. Embozados en una capa y cubierta la cabeza y parte del rostro, quizá con una gorra de orejeras o también con su misma melena, como opina **Angulo** de la figura de embozado del dibujo de **Velázquez**, no olvidemos que la disposición de las melenas del personaje también poseía en el teatro calderoniano su propio lenguaje escenográfico, recordemos en el personaje de **Irífile** de "La fiera, el rayo y la piedra", las acotaciones del autor acerca de la melena de esta persona (13).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- HARALD HANSEN, H. "Histoire du costume". Ed. Flammarion. París, 1.956.
- 2.- HARALD HANSEN, H. Op. Cit.
Donde nos informa el mencionado autor de qué forma se propagaba la moda femenina creada en la Corte del Rey Sol. Al parecer a través de grandes muñecas que se enviaban a diferentes cortes europeas. Las "fameuses poupées", como así se las denominaba, tenían por misión la de presentar la moda femenina en todos los aspectos. La "Grande Pandora", mostraba los vestidos de gran gala, mientras que la "Petite Pandora", lucía los de trapillo, es decir la moda de viaje e interior, en cierto modo todos los trajes que no fuesen de gran gala. La Guerra de Sucesión al trono de España, no impidió la entrada de estas muñecas en nuestro país. Al mismo tiempo queda bien expresada la industria francesa que representaban estas muñecas, sus telas, sus artículos de moda. La palabra moda, así como el concepto, data de este tiempo.
- 3.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo". Cat. Museo del Prado. 1.986. Pág. 213.
Véase lo que dice el mencionado autor acerca del retrato del marqués de Santa Cruz de Carreño, al que considera un tanto extraño, por su riqueza en el traje, lleno de encajes, muy distinto al tono habitual en la moda española, pintado entre 1660-1670.
- 4.- Nos referimos al retrato de Carlos II, pintado por Carreño en 1677 de la Colección Harrach de Rohrau (Austria), donde podemos contemplar al monarca con un ampuloso tocado de Gran Maestre del Toisón de Oro, contrastando con otros en los que el monarca viste una indumentaria mas solemne y austera.
- 5.- Véase el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Tercera Jornada.
- 6.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 388.

- 7.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La devoción de la Cruz". Tomo II. Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987.

Aunque son varias las alusiones en esta obra al traje de bandolero, transcribimos la acotación escenográfica del principio de la segunda jornada, página 401.

"(Monte)

Ruido de arcabuces. Salen Ricardo, Celio y Eusebio de bandoleros, con arcabuces."

- 8.- RUIZ LAGOS, M. "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An, Inst. Est. Madr. 1.971, VII. Págs. 181-214.
- Consúltese la catalogación que ha hecho este autor de las figuras alegóricas en el teatro calderoniano.
- 9.- VELASCO (Citado por Pérez Sánchez. Catálogo "El dibujo español de los Siglos de Oro". Madrid, 1.980. Pág. 113.
- 10.- ANGULO. (Citado por Pérez Sánchez, Op. Cit. (1.980). Pág. 113).
- 11.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "El dibujo español de los Siglos de Oro. Madrid, 1.980. Pág. 112.
De lo que se deduce que nuestros artistas del siglo XVII, no eran aficionados a conservar su obra dibujística o bien la destruían o no la consideraban, desapareciendo como vemos que ocurre con los dibujos escenográficos.
- 12.- MAYER. (Citado por Pérez Sánchez. Op. Cit. (1.980). Pág 114).
- 13.- Acotaciones que transcribimos en el Capítulo VIII de la presente Parte y Nota 2.
El personaje de Irífile en "La fiera...", se cubre el rostro con el cabello, con objeto de poder escapar sin ser reconocida. Ademán que está en consonancia con la forma de encubrirse de Florante y sus soldados, para no ser reconocidos como autores del crimen que van dispuestos a cometer.
Para el estudio del cabello suelto en el teatro cortesano véase el artículo de Aurora Egido, "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta. Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra. 1.983, II. Págs. 171-186.
Véase también, lo que decimos al respecto en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje". "Los personajes selváticos de Calderón y la "Iconología de Ripa".



FIG. 1:
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,
el rayo y la piedra". 1.690.
Jornada I. Detalle de los
personajes, Céfiro, Ifis y
Pigmaleón.
Madrid. Biblioteca Nacional.

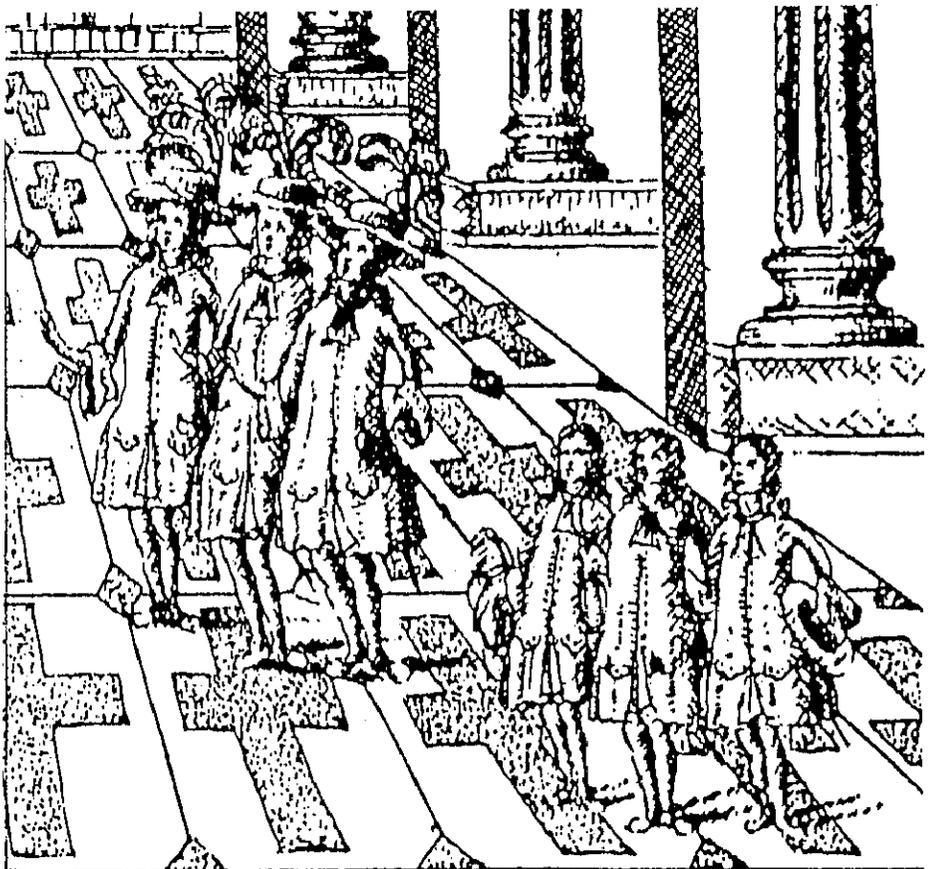


FIG. 2:
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,
el rayo y la piedra". 1.690.
Jornada III. "Templo de Venus".
Céfiro, Ifis, Pigmaleón, Lebrón,
Anteo y Brunuel. (Detalle).
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA. "Marqués de Santa Cruz". Madrid. Colección del Marqués de Santa Cruz



FIG. 5:
D. VELAZQUEZ. "Hombre embozado".
(Dibujo).
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 4:
PETER SCHENCK. "Fco. Luis
Príncipe de Borbón". (Grabado)
Amsterdam, finales del siglo
XVII.

CAPITULO III

- POLIDORO Y EL FIGURIN DE ESCUDERO. (PAG. 541).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 543).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 544).

Polidoro, es el escudero y amigo fiel del protagonista de nuestra comedia.

Como dice González Amezua (1), el caballero necesitaba de un escudero para ponerse y despojarse de su armadura, aunque en el siglo XV, éstas alcanzaron un notable perfeccionamiento, y un hábil ajuste de las piezas entre sí, permitiendo una relativa libertad de movimientos, pues se podía montar y desmontar sin ayuda.

El título que más le encajaría a nuestro personaje por su cometido en la comedia, sería el de "gentilhombre", que era como se nombraba al criado que acompañaba a su señor con una categoría especial, a la que solía ascender el paje al pasar de la adolescencia a la juventud. Aunque también, gentilhombre se empleaba frecuentemente como sinónimo de galán y cortés, sin implicar ningún rango especial dentro del servicio.

Como observaremos al tratar de reconstruir el figurín del gracioso Merlín, existía cierta notable diferencia entre las prendas que usaba el criado y las que vestían las clases bajas del pueblo, e incluso en la utilizada por los mismos criados había ciertas categorías en relación con sus amos, en línea con la talla y jerarquía de los mismos. Asimismo la ropa que usaba el escudero no se podía confundir nunca con la del criado.

Para reconstruir el traje que vestiría el personaje de Polidoro, nos ha parecido el más ajustado dentro de la pintura de la época, el que viste el personaje que posa en el ángulo izquierdo de la composición del cuadro de Antonio Puga "El afilador" (Fig. 1). Dicha figura, va ataviada con una especie de ropilla con mangas, a diferencia de la utilizada por Merlín, que las llevaba perdidas y con brahones. La faldilla partida del jubón de este personaje del cuadro de Puga, se ajusta a la cintura por la parte de la espalda, mientras que por delante, deja su caída normal. Va tocado con sombrero de falda grande y peinado con guedejas, lleva valona, calzones, medias y zapatos; sosteniendo con su mano derecha un arcabuz que apoya en el suelo, mientras que la izquierda la coloca sobre el hombro de otra figura (Fig. 2).

El personaje de **Polidoro**, sufre un cambio de traje en la segunda jornada de la comedia, como ya hemos comentado al hablar de **Leonido**, en el que ambos se caracterizan de humildes soldados, para disfrazar su identidad (2).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- GONZALEZ AMEZUA, M. "Armas y armaduras". Historia de las artes aplicadas e industriales en España por Antonio Bonet Correa. Ed. Cátedra. Madrid, 1.982.
- 2.- Véase el Capitulo I de la presente Parte, dedicado a la indumentaria que lució el personaje de Leonido. "El vestuario que lució el protagonista de nuestra comedia, Leonido".



FIG. 1: ANTONIO PUGA. "El afilador".
Leningrado. Museo del Ermitage.



FIG. 2:
ANTONIO PUGA. "El afilador".
Detalle de la figura que posa
en el extremo izquierdo de la
composición.
Leningrado. Museo del Ermitage.

CAPITULO IV

- UN ATAVIO, SEGUN LA COSTUMBRE ORIENTAL, PARA EL REY DE CHIPRE, CASIMIRO. (PAG. 546).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 548).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 550).

Es en la comedia *Casimiro, Rey de Chipre*. Viejo venerable; tío de *Arminda y Mitilene*, encargado de poner la paz a la encarnizada lucha entablada entre ambas amazonas.

Resultando ser en el desenlace final de la comedia, el verdadero padre de *Leonido y Marfisa* (1).

Para poder dibujar el figurín de esta persona, monarca de esta isla asiática, situada en el Mediterráneo oriental, hemos de considerar el reflejo de Oriente sobre el teatro de Calderón, señalado por *Valbuena Briones* (2).

Es curioso observar las numerosas veces que nuestro autor recurre en su obra dramática a nombres o a sitios que tienen una ascendencia oriental (3).

Como asimismo, encontramos en ciertos aspectos de la escenografía de algunas de sus últimas obras, un deseo de querer deslumbrarnos con efectos prodigiosos y extraordinarios, conseguidos a través de un intencionado bizantinismo. Recordemos por ejemplo, el suntuoso decorado del "gabinete real" (4).

Esta actitud de Calderón pudo ser un eco de la ampulosa imaginación que le brindaba la cultura oriental. Proporcionando a su teatro amplios espacios, allí donde la geografía no fuese obstáculo para el libre desenvolvimiento de todas las posibilidades de sus personajes. Significaba, además, dar categoría a lo lejano, a lo confuso, a lo colorista, a lo ornamental.

Lo cual nos hace pensar, que a la hora de diseñar el vestuario de personas dentro de este ámbito, como el Rey de Chipre, se sirviera de ciertos modelos donde apareciera reflejada la exuberancia de lo oriental.

Tratando de localizar en nuestra pintura del siglo XVII a personajes ataviados con una indumentaria que nos ayude a dibujar, por su semejanza, el figurín de *Casimiro*, nos hemos detenido en un retrato de "Almanzor", cuadro perteneciente a la serie pintada por *Zurbarán* entre 1641-1658, sobre la leyenda de "Los siete infantes de Lara" (5).

El invencible musulmán se nos presenta en esta pintura vestido de una exótica forma, que podría estar en la línea del vestuario que pretendemos reconstruir.

De nuevo se nos muestra Zurbarán en este cuadro como un excelente figurinista teatral (6). El personaje aparece vestido con un traje corto de color rojo, dejando ver el calzón y decorado en los finales con rica cenefa de oro, con cuello de piel vuelto, lleva banda y alfanje a la cintura, y va tocado con turbante rayado, al igual que la banda, se adorna con una rica botonadura (Fig. 1).

En cuadros de cierto pintor flamenco pero estrechamente vinculado a la sociedad española de tiempos del estreno de nuestra comedia, encontramos personajes vestidos a la manera oriental. Nos referimos a las pinturas que sobre temas bíblicos pintó Frans Francken II, composiciones de gran y pequeño formato pertenecientes a la Catedral de Sevilla y Prado, influenciadas por la corriente manierista pero con una original visión escénica y teatral (7) (Figs. 2 y 3).

Igualmente observamos personajes vestidos a la exótica manera, que estamos tratando, en la serie de dibujos escenográficos de Baccio del Bianco, de la tercera jornada de "Andrómeda y Perseo". Figurines en los que encontramos, también una clara influencia oriental (Figs. 4 y 5).

Por lo tanto, podríamos encuadrar la indumentaria de esta persona, dentro de la corriente orientalista, que aparece tanto en la pintura de la época, como en el teatro de Calderón. Corriente asimilada por nuestro autor, según Valbuena Briones, a través del conducto africano (8). Dejándonos en su obra dramática una sentida admiración hacia los lejanos países como Persia, India y Mesopotamia, en donde el Imperio Musulmán había erigido las manifestaciones artísticas más refinadas; quedando reflejadas, de igual forma, en ciertos elementos de la indumentaria de las personas de sus comedias.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 392.
- 2.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. "Prólogo General a las Comedias de Calderón". "El reflejo de Oriente". Ed. Aguilar. Madrid 1.987. Obras Completas. Tomo I. Págs. 42-45.
- 3.- ATKINSON, W. "Reflejos de Oriente sobre el teatro de Calderón". Véase la nota de M. Dieulafoy sobre esta obra en Revue Hispanique VII, 553.

(Citado por VALBUENA BRIONES, A. Op. Cit. Pág. 43 y Nota 1).
- 4.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo III de esta Tesis "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio".
- 5.- Serrera, apunta que Zurbarán al pintar esta serie, pudo inspirarse en una tragicomedia de Lope de Vega sobre esta misma temática, estrenada en 1.612, o que también contribuyera a plasmar en el lienzo esta leyenda, la representación en Sevilla del auto sacramental de Bustillos "Los siete infantes de Lara", en la fiesta del Corpus de 1.635. Lo cierto es que la serie tuvo un gran éxito entre la clientela sevillana pues existe testimonio que la pintó dos veces, quizás el éxito fuese debido a que el público estaba acostumbrado a ver plasmadas en el lienzo las imágenes que antes había visto en obras de teatro y decoraciones efímeras.

SERRERA, J.M. "Zurbarán". Cat. M. Cultura. Madrid 1.988. Pág. 250.
- 6.- Véase lo que decimos acerca de esta faceta de Zurbarán en el estudio que dedicamos en el Capítulo IX de la presente Parte a la indumentaria de las personas de "Arminda y Mitilene".
- 7.- La obra de Frans Francken II aunque no tuvo en nuestro país el eco de Rubens, sí consiguió una enorme

proyección popular por vías más modestas en conventos y colecciones privadas. Lo cual nos hace suponer que Calderón, que se rodeó de libros y obras de arte en sus últimos años, convirtiendo su casa en un verdadero museo, pudo tener en su estimable colección, algún cobre de este artista flamenco.

Véase lo que dicen respecto de los bienes artísticos que poseyó Calderón:

VALBUENA PRAT, A. "Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras". Barcelona. Juventud 1.941. Pág. 11.

PEREZ PASTOR, C. "Documentos para la bibliografía de don Pedro Calderón de la Barca". Madrid 1.905. Págs. 233 y 254-255.

8.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. Op. Cit. (1.987). Pág. 44.

Según manifiesta este autor, este sentido orientalista lo encuentra el Barroco español con dos siglos de anticipación a la cultura europea, que lo pone de moda en el Romanticismo.



FIG. 1: F. ZURBARAN. "Almanzor".
Madrid. Colección particular.



FIG. 2: FRANS FRANCKEN II. "La construcción
de la Torre de Babel". (Detalle).
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 3: FRANS FRANCKEN II. "La Cena del Rey Baltasar".
(Fragmento). Sevilla. Catedral.

FIG. 4:
 BACCIO DEL BIANCO.
 "Andrómeda y Perseo".
 (1.653). Jornada III.
 Teatro de jardín.
 Detalle de los perso-
 najes que posan en el
 extremo derecho.
 Cambridge, Mass, Uni-
 versidad de Harvard,
 Houghton Library.



FIG. 5: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo". (1.653).
 Teatro de marina. Jornada III. Detalle del ángulo
 inferior derecho. Cambridge, Mass, Universidad
 de Harvard, Houghton Library.

CAPITULO V

- LOS VESTIDOS DE "SALVAJE" Y DE "GALA" UTILIZADOS POR LA PERSONA DE ARGANTE. (PAG. 553)
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 557).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 559).

Argante, (viejo) es un mago que puede invocar a sus órdenes con palabras misteriosas al espíritu de la diosa de las furias del averno **Megera**; y enseñar en su cueva escenas que ocurren en otros lugares distintos. Nuestro personaje es en la comedia padre adoptivo de **Marfisa**, y junto con ésta, son los personajes selváticos de la misma. Tipo de figura de gran tradición, tanto en nuestra iconografía e iconología, como en nuestro teatro, y a la que hemos dedicado, en el final de la presente parte, un Apéndice, que unido a lo estudiado en este Capítulo, nos ayudará a dibujar la figura del salvaje Argante (1).

La indumentaria utilizada por este personaje, creemos que constaba de dos trajes diferentes; uno, como es natural, va en consonancia con el de su hija, de acuerdo con su existencia selvática. El otro, es el que luce nuestro personaje casi al final de la comedia, en su aparición momentos antes del torneo. Así denomina Calderón a este vestido en la acotación que hace del mismo: "Sale Argante de gala" (2).

Para la reconstrucción del primer traje hemos de basarnos en los versos recitados por Aurelio al tratar de definir su figura, donde la califica de "... monstruo, humano/De brutas pieles cubierto..." (3).

Tratando, al igual que con otros personajes, de encontrar fuentes literarias e imágenes plásticas que nos ayuden a dibujar los diferentes tipos de la comedia elegida lo más fielmente posible, en cuanto a época, contexto e idea, nos hemos detenido, por parecernos muy adecuado, puesto que como veremos existe entre ellos bastantes puntos en común, en el personaje de Anteo, padre de Irífile, de "La fiera, el rayo y la piedra".

Anteo, es un viejo astrólogo o nigromántico, y con una existencia agreste de semejantes características a la de nuestro personaje. Su cueva es lugar de estudios mágicos, y allí mantiene prisionera a su hija, a la que ha criado en el monte temeroso, al igual que **Argante**, que se cumpla en ella el mal agüero que le han presagiado sus ocultas ciencias.

Así podemos leer en la acotación que hace Calderón a la indumentaria de **Anteo**, "Sale Anteo, vestido de pieles, con barba larga..." (4). Es decir como hombre en "traje de fiera", y de esta forma vestido de salvaje, podemos

contemplarlo en los figurines que aparecen en la serie de dibujos de las diferentes escenas de "La fiera,...", de Gomar y Bayuca. (Fig. 1).

El figurín de **Anteo** en estos dibujos de la representación de Valencia de 1690, corresponden al típico "traje de fiera", utilizado en las comedias calderonianas. La indumentaria se compone de una túnica realizada con una tela de una calidad áspera y raída, sin mangas y larga hasta la rodilla, atada con una cuerda a la cintura; sobre los hombros unas pieles sin curtir, de desigual caída, que casi le llegan a los tobillos; una venerable cabeza de enorme y poblada barba, y porta en su mano derecha un gran bastón nudoso, al que podríamos denominar estaca, encontrándose asimismo descalzo. Esta era la vestimenta dentro del teatro cortesano para estos típicos personajes, como **Anteo**, nuestro **Argante** y en cierto sentido, **Segismundo** y **Marfisa**. Indumentaria que a los ojos de nuestra sociedad sería la apropiada para vestir a un personaje que tuviera que interpretar el papel de un anacoreta o hasta incluso el de un desarrapado y harapiento anciano mendigo (5).

Personaje al que por su apariencia, podríamos emparentar con las figuras de santos ermitaños y anacoretas que pueblan nuestra pintura del siglo XVII. Sírvanos de ejemplo la imagen que de San Pedro "primer ermitaño", nos ofrece **Velázquez** en su cuadro "Los Santos Ermitaños" (Prado); lienzo pintado para la ermita de San Pablo del Buen Retiro, en 1.634 (Fig. 2).

Argante presenta algunas analogías con el personaje de "La Vida es Sueño", **Basilio**, pues se dá también a los estudios de las ciencias ocultas y representa el intento de dominio de la Naturaleza por parte del hombre. Claro que en cierta manera, diverge con el padre de **Segismundo** y se acerca más a la figura de **Clotaldo**, en la relación más afectiva que mantiene con su hija la adoptiva **Marfisa**, como maestro y padre de la fiera. **Argante**, podemos decir que es una mezcla de estos dos personajes de "La Vida es Sueño".

Así como el vestido de pieles utilizado por **Marfisa**, se menciona en una partida correspondiente a los gastos de vestuario de la comedia, no ocurre así con el de **Argante**, sin embargo sí nos dan cuenta del usado por este personaje casi al final de la comedia, al que nuestro dramaturgo denomina de "gala", y que fue confeccionado con "... raso berde, nacar y blanco..." y forrado de "... tafetán de color caña..." (6).

Para reconstruir este figurín dentro de lo que hemos examinado, nos ha parecido más adecuado por ser semejante, el que viste el personaje de **Morfeo** en el dibujo

escenográfico de **Baccio del Bianco**, dedicado a la "Gruta de Morfeo", de "Andrómeda y Perseo", 1.653. (Fig. 3).

El mencionado personaje tiene a nuestro entender puntos en común con el mago **Argante** de la comedia elegida; **Morfeo** que es el dios del Sueño en las leyendas griegas y romanas, habita en esta comedia de **Calderón** en una gruta, llamada la "Gruta del Sueño", sobre yerbas de su significado, como son los beleños que simbolizan al sueño, ya que contiene en sus raíces opio, y cipreses que según **Alciato** son árboles funestos, porque suelen engalanar las tumbas de los hombres ilustres (7).

Morfeo, viejo venerable, posee poderes en cierto sentido, semejantes a los de **Argante**, pues consigue que **Perseo** pueda ver en sueños escenas que ocurren en otro lugar distante, como es el aposento donde aparece su madre **Danae** vestida de dama (8). Como asimismo conseguía atraer el mago **Argante**, a través de sus poderes mágicos, la visión del "Gabinete Real" y del Palacio de **Arminda** (9).

La indumentaria que luce el personaje de **Morfeo** en este figurín de **Baccio del Bianco**, se compone de un sayo y sobre él un gabán, especie de túnica con mangas, lleva bastón y una gran barba.

Dentro del variado repertorio del vestuario escénico en las personas dramáticas de **Calderón**, es muy frecuente en las acotaciones del dramaturgo el encontrar la palabra "gala", para distinguir el atuendo de sus personajes (10), utilizándolo cuando quiere dotar la indumentaria de sus personas de un vestido alegre y sobresaliente, rico y costoso, resaltando el sentido de la fiesta y regocijo, de acuerdo con la acción del personaje en la comedia, contrastando con el traje ordinario por su brillantez y riqueza. Y esto se manifiesta en la indumentaria utilizada por **Argante** en el final de la comedia, ya que hasta entonces aparece vestido con el característico traje de salvaje. Pero nuestro dramaturgo quiere vestir al mago **Argante**, en esta escena final de un modo más suntuoso, transformando de esta forma a la fiera en un señor, transformación que se opera igualmente en **Marfisa**, (fiera-dama) en la visión del "Gabinete Real".

También hemos de detenernos en los colores utilizados en este vestido, denominado "de gala", que lució **Argante**. Ya es sabido el importante papel que jugó la técnica pictórica en el teatro calderoniano, por lo tanto el estudio de la simbología del color y todo lo que afecta al atrezzo de sus personas dramáticas y vestuario, nos es de vital importancia para poder componer las figuras de sus comedias. Como muy bien dice **Ruíz Lagos**, al hablar de la simbología del color en las alegorías inanimadas de los "autos" de

Calderón, "... plasmar una idea alegórica obliga a jugar con símiles coloristas que ayuden a desbrozar el concepto abstracto en la mente del espectador" (11). Siguiendo la idea de este autor, podemos reconocer el tono verde del raso utilizado para este traje de Argante, como símbolo de la esperanza, pues así lo registra Calderón: "Verde que significa/ la esperanza de la tierra." (12). Y precisamente este sentido de esperanza, a nuestro entender es el que deposita el mago Argante en el destino de su hija adoptiva, al haber fallado sus ardidés mágicas y no creer oportuno el implorar de nuevo a la diosa Megeira. En cuanto al otro tono utilizado en este traje del mago Argante, el raso blanco-nacar, sabemos que Calderón siguiendo la tradición de los cancioneros medievales, considera al color blanco como símbolo de la castidad (13), y de este mismo color es la túnica con que viste a los neófitos en sus autos, como símbolo del Bautismo.

De esta manera, podemos pensar que el uso del color blanco en el traje de Argante, borraría de la mente del espectador toda idea del posible incesto que se dejaba deslizar en el transcurso de la comedia, ya que es un color con características honestas e inocentes, pues simboliza la castidad, sensación plástica, que pretende darnos el personaje de Argante, en ésta, su final aparición en la comedia, así como la de la alegría y regocijo que significa este color, unida a la significación que ostenta el verde emparentado en la paleta calderoniana con la propia naturaleza (14). En donde precisamente en plena selva encontró Argante, abandonada, a la que sería su hija adoptiva. La alegría que nos proporciona el color blanco hemos de emparentarla también, con el ambiente que se respira en el final de la comedia, donde nuestro personaje se reconoce asimismo como el "humano monstruo" que recogió a Marfisa, y así Casimiro, puede llegar al convencimiento de que Leonido y Marfisa son hijos suyos, nombrándoles sus legítimos herederos y anunciándose en este desenlace final de la obra, las bodas de Leonido con Arminda y de Marfisa con Adolfo de Rusia (15).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Consúltese el Apéndice 4. "El vestido de salvaje", "Origen y simbolismo del vestido de salvaje".
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. Jornada Tercera. Pág. 391.
- 3.- Ibidem. Supra. Pág. 392.
También la persona de Leonido en una de sus intervenciones, define así a Argante:

"Leonido. (Ap. á Polidoro.)
Del viejo que la habla
Al oído, cuyo aspecto
Todo pieles, todo canas,
Estremece, nada oigo."

Ibidem. Jornada II. Pág. 370.

- 4.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Tomo II. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Jornada I. Pág. 1.604.
- 5.- Véase lo que decimos acerca del traje de fiera en el Capítulo VIII, de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa..." y en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje". "La "fiera" como persona de nuestra comedia".
- 6.- Transcribimos literalmente la correspondiente partida de los "gastos" de la comedia:

"Más al dicho (se refiere a Juan Díaz Rodero, mercader), por 18 baras de raso berde, nacar y blanco para vn bestido a Francisco García que hiço (a) Argante, a 36 reales la bara ...
... 648 Rs."

"Por 18 baras de tafetán de color caña para forro, a 10 reales la bara 180 Rs."

SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas 1603-1690. Estudio y documentos". "Fuentes para la Historia del Teatro en España I". Tamesis Books

Limited. London. Madrid, 1.982. (Doc. 43. Pág. 110).

- 7.- **ALCIATO**. "Emblemas". Emblema CXCVIII. "La serie de los árboles". Ed. Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.985. Pág. 242.
- 8.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Obras Completas. Tomo II. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Jornada II. Págs. 1654-56.
- 9.- Apéndice 3. "Sipnosis argumental de Hado y divisa...". Jornada Segunda.
- 10.- **RUIZ LAGOS**, M. "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas en Calderón". An. Inst. Est. Madr. VII. Págs. 181-214.
Así podemos comprobar la palabra "gala", en la catalogación que hace este autor de las figuras alegóricas calderonianas y su estudio del atrezzo escénico.
- 11.- **RUIZ LAGOS**, M. Op. Cit. Pág. 181.
- 12.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Auto. "La primera flor del Carmelo". Ed. Valbuena.
- 13.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Ibidem. Supra.
"Blanco/ ¿Qué significa quiero saber?/ Castidad, que es/ la color de que me precio".
- 14.- **RUIZ LAGOS**, M. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". Revista "Goya". Centenario Calderón 1981.
Donde nos dice este autor: "La paleta de Calderón recoge esencialmente 7 colores: blanco, negro, azul, verde, morado, amarillo y rojo. Cada cual ostenta su significación correspondiente: alegría, tristeza, pensamiento, naturaleza, amor y poder. Todos estos colores juegan esencialmente, el papel de tonalidades en su producción literaria, bien directamente, por medio de metáforas aplicadas, o usando la gama variada de las flores o gemas preciosas -paleta floral o de pedrería- para culminar en la visualización del diseño y del vestuario de la persona dramática".
- 15.- **CALDERON DE LA BARCA**, P. Op. Cit. (B.A.E.) Jornada III. Pág. 392.



FIG. 1:
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera,
el rayo y la piedra" (1.690).
Jornada Tercera. Detalle del
personaje de Anteo.
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: D. VELAZQUEZ. "Los Santos Ermitaños".
Madrid. Museo del Prado. (Fragmento).



FIG. 3:
BACCIO DEL BIANCO.
"Andrómeda y Perseo".
(1.653). "La Gruta de
Morfeo". Detalle del
personaje de Morfeo.
Cambridge, Mass, Uni-
versidad de Harvard
Houghton Library.

CAPITULO VI

- LA POSIBLE RELACION DEL FIGURIN DEL EMBAJADOR DE TRINACRIA, AURELIO, CON UN RETRATO DE CARREÑO. (PAG. 561).

- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 562).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 563).

Aurelio, es el embajador de Trinacria, y así de Arminda, en la isla de Mitilene.

El vestuario utilizado por éste personaje, creemos encontrarlo entre la pintura del momento, en un magnífico retrato de la escuela madrileña, donde aparece la figura de un embajador, que es un fiel documento de cómo se vestían por esa época, estos altos dignatarios. Se trata de una pintura de Carreño de Miranda, existente en el Museo del Prado, donde podemos contemplar la arrogante figura del embajador de Rusia, Iwnoxitz Potemkin (Fig. 1).

La soberbia figura de este embajador del Gran Duque de Moscovia, Fedor II, pintado magistralmente por Carreño, nos puede marcar pautas para la reconstrucción del figurín del personaje de la comedia elegida, Aurelio también embajador. En él podemos observar la riqueza de las vestiduras utilizadas por este tipo de personalidades, que nos hacen sacar ciertas deducciones plásticas, las cuales podremos aplicar a la hora de diseñar el figurín del embajador Aurelio. La indumentaria de este retrato de Carreño, se compone de una túnica y manto rojos cubiertos de bordados en oro; la capa, al igual que el sombrero, va ribeteada de piel, y porta en su mano derecha el bastón de mando, a la cintura lleva un rico cinturón con espadín.

Según A.E. Pérez Sánchez "...Carreño ha conseguido con esta obra, traducir magistralmente la desbordante impresión de riqueza oriental que el personaje del embajador Potemkin, y sin duda también su séquito, debieron producir en la corte española cuando vino en embajada en 1668 y en 1681" (1). Por lo tanto no es de extrañar que esa sensación de magnificencia se llevase al escenario para vestir a este tipo de personas tan peculiares.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- PEREZ SANCHEZ, A. E. "Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo". (1650-1700). Cat. Museo del Prado. Madrid, 1.986. Pág. 230.



FIG. 1: CARREÑO DE MIRANDA. "El Embajador Potemkin".
Madrid. Museo del Prado.

CAPITULO VII

- LA ORIGINAL INDUMENTARIA DEL GRACIOSO MERLIN.
(PAG. 565).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 568).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 570).

Merlín es el criado de Leonido en nuestra comedia. Para tratar de dibujar el retrato psicológico y plástico de este personaje, clásico por antonomasia en el teatro español del Siglo de Oro, hemos de considerar que Calderón sigue, en general, con más cuidado que el mismo Lope, las instrucciones que éste había propuesto en su "Arte nuevo de hacer comedias" (1), y así mezcla en ellas lo serio con lo cómico, y lo hace de una manera funcional y subordinada al tema de la pieza, los pasajes bufos sirven como alivio y contraste al desarrollo trágico de la acción y manejan la idea fundamental de la obra desde la perspectiva del humor. La consideración de los acontecimientos desde dos puntos de vista, amplía la visión del espectador, le entretiene mejor y es típica de la manera de ser española, ya que como muy bien dice Valbuena Briones, "El humor, posibilidad de ver el lado jocoso de las cosas, es algo inherente del carácter hispánico y Calderón lo utiliza con sabiduría en su fórmula dramática" (2).

En cuanto a la indumentaria que luciría el personaje de Merlín dentro de la comedia elegida, sería el clásico utilizado ya anteriormente en las comedias de corral, pero hemos de tener en cuenta que los criados en sus variadas categorías de escuderos, lacayos, pajes, etc., son personajes en los que su vestimenta debe tener imprescindiblemente cierta relación con la de sus señores. Y como muy bien dice Carmen Bernis, "su traje es espejo y expresión de la categoría de sus amos" (3).

Las prendas que viste el criado no son las que usan las gentes del campo, ni las clases bajas del pueblo, el criado a diferencia del labrador lleva "ropilla" (4), sobre el jubón, mientras que éste último, vestía el jubón suelto (5), calzón de lienzo y abarcas, como podemos observar en una figura que se encuentra de espaldas, en el dibujo de una escena campesina de Antonio del Castillo, que está en la Academia de San Fernando de Madrid (Fig. 1), mientras que si era rico se cubría con sayo (6), calzón y polainas sobre las medias y se calzaba con zapatos de lazo al estilo del San Isidro del dibujo de Carreño de la Academia de San Fernando de Madrid y de otras obras dedicadas a la figura de este Santo (Fig. 2). El jubón que llevaba el criado debajo de la ropilla, era al estilo del traje cortesano ajustado, no como el del labrador que era suelto, apropiado para las faenas del campo (Fig. 3). El criado solía tocarse con sombrero de "falda grande", y se peinaba con "guedejas", según la moda

cortesana impuesta hacia 1.640. El resto del vestuario lo componía la "valona", cuello grande y vuelto sobre la espalda, hombros y pecho, de origen francés, los calzones de tono marrón, las medias y los zapatos. Una figura de criado que está sosteniendo un cántaro en el cuadro de Antonio Puga, "La Taberna", perteneciente a la Colección Milicua de Barcelona, nos podría dar una idea para dibujar este figurín (Figs. 4 y 5).

En una de las escenas dibujadas por Baccio del Bianco para "Andrómeda y Perseo", nos referimos a la escena final del primer cuadro, de la jornada tercera, podemos contemplar a una figura que aparece a nuestra derecha, en el proscenio, fuera por tanto de los bastidores, luce una indumentaria semejante a la que nos estamos refiriendo, se trata del personaje de Bato, que al igual que Merlín, interpreta el papel de gracioso en la comedia. Esta figura, está en actitud declamatoria fuera de lo que acontece en el escenario, y como dirigiéndose a los espectadores, y viste también ropilla, ajustada a la mitad del cuerpo, con brahones de los que penden las mangas perdidas y valona. Va tocado con sombrero de falda grande con pluma y lleva espada. En nuestra comedia no se menciona que Merlín fuera armado, pero como hemos dicho, el traje y demás accesorios de la indumentaria del criado, solía ser tan rico como la del caballero, aunque si su amo era persona principal, no existía entre ellos gran diferencia (Figs. 6).

Hemos de tener en cuenta además, para tratar de reconstruir el vestuario utilizado por el personaje de Merlín en esta última comedia de Calderón, que el gracioso en su segunda intervención en la obra, ya que la primera la hace entre cajas, aparece vestido de "librea de máscara", como así lo dice Calderón en el texto de la comedia (7). Libreas muy vistosas y adornadas con los distintivos propios de las hazañas de nobles caballeros, eran utilizadas en las "máscaras", festejo celebrado por los nobles a caballo, que se ejecutaban de noche con antorchas encendidas, corriendo parejas. Aunque la librea también fue utilizada como vestido uniforme de las cuadrillas de caballeros en cualquier festejo público. En algunas ocasiones, este vestido era dado por los grandes señores a sus criados, con distintivos alusivos a su nobleza y rango, pero no es éste nuestro caso, ya que el personaje declara en sus versos, que librea y caballo son de su amo (8).

Es ésta una de las pocas acotaciones que da nuestro dramaturgo acerca del vestuario de los personajes que intervienen en "Hado y divisa...". No cabe duda que sería de gran efecto para su caracterización, haciendo, si cabe, más ridícula ésta figura a los ojos de los espectadores, no acostumbrados a ver a un criado con ese tipo de vestimenta

tan legendaria, ya que la frecuente en estas comedias, era la descrita anteriormente.

La librea de máscara utilizada por el personaje de Merlín en esta comedia, sería un brial propio de los hombres de armas, una especie de tonelete que consistía en un traje de manga corta con falda hasta las rodillas, dejando ver las mangas del jubón y las medias, e iría adornada vistosamente, pues así lo recita en sus versos el propio Merlín (9), por lo que podemos asegurar que dicho traje iría engalanado con "velillos", especie de tela muy sutil y rara, tejida con algunas flores de hilo de plata. En cuanto al "oropel", puede que se refiera al distintivo, al escudo de armas que llevaría sobre el pecho, quizá hecho de hoja de latón muy batida con apariencia de oro. La cabeza de los caballeros en estas mascaradas, solía ir adornada con diademas de flores (Fig. 7).

Aunque Calderón no menciona para nada el cambio de traje en esta persona, nosotros hemos pretendido trazar un esbozo de cómo se vestía este tipo de gracioso en otras comedias de las mismas características a la tratada, pues estamos en la idea de que por requerimiento de la acción, el personaje de Merlín debió de utilizar también una indumentaria semejante a la descrita en primer lugar (criado-gracioso). Nos referimos a que nuestro personaje en todo momento no quiere ser reconocido como criado de tal señor, con lo cual con dicha librea adornada tan vistosamente y en la que figurarían, como así solía ser, el distintivo de su amo, difícilmente podría pasar inadvertido a los ojos de sus enemigos.

Reafirma esta hipótesis, la partida de los "Gastos" que nos dá cuenta acerca del costo de un "bestido de villano" (10), para el actor Andrés de Cos (gracioso), para cuya hechura se gastó "12 baras de raso musgo y porcelana". El color "musgo", se refiere a un tono pardo oscuro, sin duda utilizado para los calzones, y el color "porcelana" para la ropilla.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- "La comedia nueva", cuajó definitivamente con Lope de Vega, quien dió la pauta que seguirían Tirso, Guillén de Castro, Ruíz de Alarcón y Mira de Amescua. Esta comedia incluía toda la sociedad en su órbita, era esencialmente un teatro social y de relaciones personales; una sola obra podía abarcar todo el tiempo (veinte años o más) y tantos lugares o países como se le antojara al poeta.

Los personajes, reflejando en parte los de la "commedia dell'arte" eran figuras históricas aparte galanes, damas, criados, viejos y graciosos, con grupos de militares, letrados, campesinos y villanos. Al tratar de temas religiosos y de vidas de santos, el poeta se solía apoyar en las técnicas del auto sacramental y usaba tramoyas y apariencias.

Calderón, en la segunda etapa de los corrales que empieza hacia 1650, introdujo nuevos elementos, y trasladó el teatro de temas esencialmente personales, hacia temas más teológicos y cósmicos.

CASTILLEJO, DAVID, "VI Dramaturgos, actores y ensayos". "Escenarios. Sociedad. Actores". Catálogo. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1.983. Pág. 260.

- 2.- VALBUENA BRIONES, ANGEL. "Calderón y la comedia nueva". Espasa Calpe.
- 3.- BERNIS, CARMEN. "Los trajes". Op. Cit. (Cat. Teatro Español, 1.983). Pág. 125.
- 4.- "Ropilla": Vestidura corta con mangas y brahones (rosca o doblez) que ceñía la parte superior del brazo y, de las cuales pendían regularmente otras mangas sueltas o perdidas, y se vestía ajustada al medio cuerpo sobre el jubón.
- 5.- El jubón suelto y no ajustado que usaban las gentes del campo, en nada se parecía al jubón del traje cortesano, forrado y extraordinariamente ceñido.
- 6.- El sayo, que en su día fuera prenda de uso general, había pasado de moda desde mediados del siglo XVI,

cuando dejaron de estilarse entre los hombres los vestidos con faldas. En las comedias del Siglo de Oro, el sayo es una de las prendas propias de villanos, labradores y pastores.

7.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias. "Hado y divisa...". B.A.E. Pág. 360.

8.- "Merlin. (dirigiéndose a Arminda)
Pues yo no sé otra respuesta;
Que aunque no puedo negar
Que el caballo y la librea
son suyos,..." (de su amo).

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. Jornada Primera. Pág. 360.

9.- CALDERON DE LA BARCA, P. Ibidem. Supra.
Así describe Merlín la apariencia de su librea de máscara y caballo a Arminda:

"Porque entre otros, alquilados
A que en ellos resplandezcan
Oropeles y velillos,
percances de día de fiesta..."

10.- "Mas al dicho, por 12 baras de raso musgo y porcelana para Andrés de Cos, para un bestido de villano, a 30 reales la bara.... 300 Rs."

SHERGOLD N.D. y VAREY J.E. "Representaciones palaciegas". 1603-1699. Estudio y Documentos". "Fuentes para el Estudios del Teatro en España" I. Ed. Támesis Books. Limited. London. Madrid, 1.982. "Bestidos". Pág. 109.



FIG. 1:
A. DEL CASTILLO. "Escena campesina".
(Dibujo).
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 3:
A. DEL CASTILLO. "Dos campesinos".
(Dibujo).
Madrid. Academia de San Fernando.

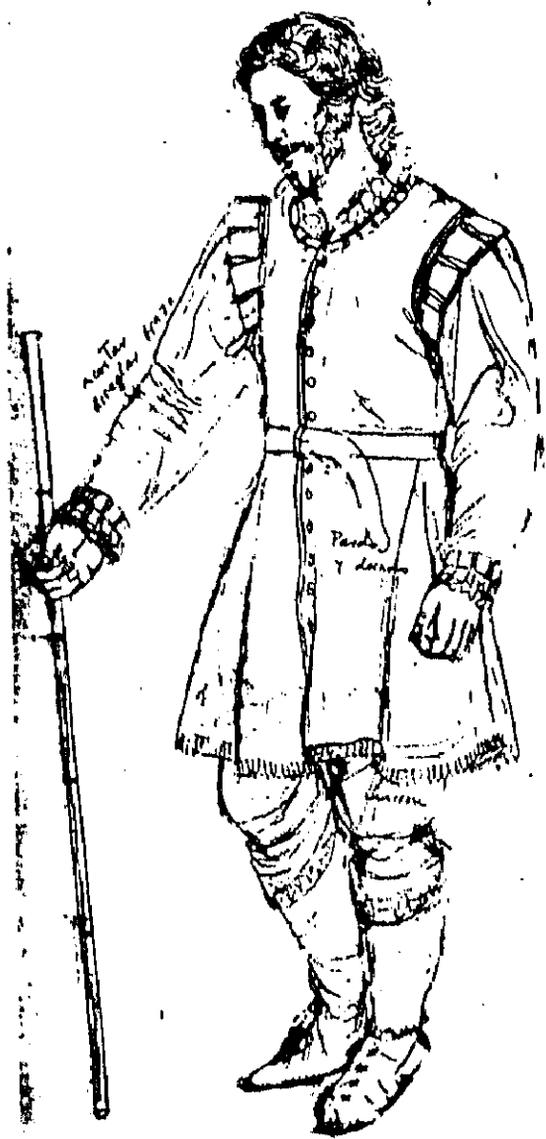


FIG. 2:
E. RUIZ. Figurín de labrador rico,
inspirado en el San Isidro que se
conserva en la Iglesia Parroquial
de Villanueva y Geltrú.



FIG. 4:
ANTONIO PUGA. "La taberna".
Barcelona. Colección Millicua.



FIG. 5: E. RUIZ. Figurín de criado, inspirado en cierta figura que aparece en el cuadro de A. Puga, "La taberna".



FIG. 6:
BACCIO DEL BIANCO.
"Andrómeda y Perseo" (1.653).
Jornada III. Teatro de jardín.
El personaje de Bato (Detalle).
Cambridge, Mass, Universidad
de Harvard, Houghton Library.

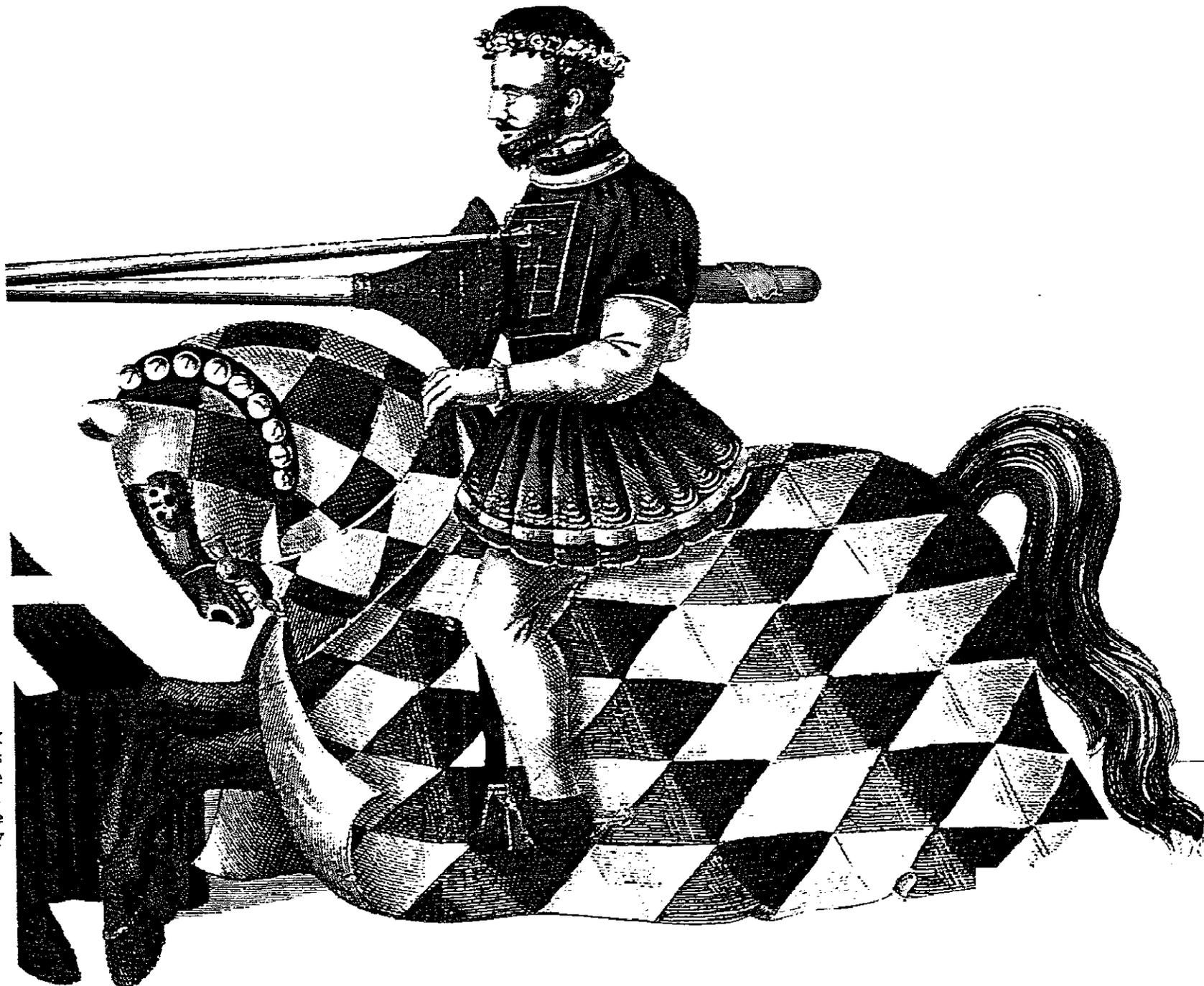


FIG. 7:
Grabado del siglo XIX
inspirado en imágenes
de la Edad de Oro de
la Caballería (siglo XV),
perteneciente al libro de
E. Kottenkamp. "The History
of Chivalry and Armor".

CAPITULO VIII

- LOS CAMBIOS DE TRAJE DE LA SALVAJE MARFISA. LA INFLUENCIA DE LA MODA FRANCESA EN EL VESTIDO DE DAMA EN NUESTRO TEATRO CORTENASO DE FINALES DEL SIGLO XVII. (PAG. 574).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 581).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 584).

Marfisa, protagonista de "Hado y divisa...", hace su primera intervención en escena en la primera jornada de la comedia, según la acotación escenográfica de Calderón "vestida de pieles" (1). Indumentaria habitual en este tipo de personas del teatro calderoniano a los que podemos denominar "fieras"; dentro de las series de dibujos escenográficos existentes, tenemos un ejemplo muy característico de este figurín de teatro, que además coincide con la existencia agreste y crianza de nuestra protagonista. Se trata de una de las figuras que aparecen dibujadas en la serie de Gomar y Bayuca, para la escenografía de la comedia, también de Calderón, "La fiera, el rayo y la piedra", nos referimos a la persona de Irífíle, tipo de personaje selvático al igual que Marfisa, criada en un monte por su anciano padre Anteo, para evitar que en ella se cumpla el mal agüero que ha visto su padre en las ocultas ciencias. Irífíle, aparece en escena "vestida de pieles, suelto el cabello" (2), al igual que Marfisa, lo que nos confirma el uso de este tipo de indumentaria por parte de nuestro autor para estas personas.

En cuanto a la disposición del pelo en este tipo de personas, hemos de considerar que poseyó en el teatro calderoniano su propio lenguaje, haciéndole intervenir en el juego escénico. Así, la salvaje Irífíle en "La fiera...", con idea de no ser vista, se cubre el rostro con el cabello y de esta forma poder escapar sin ser reconocida (3).

Otra pieza que era complemento indispensable en estos personajes selváticos, fue el bastón nudoso, como así podemos verlo en la serie de dibujos citada. Simbolizando en este aditamento, el dominio de estos seres sobre lo irracional (4) (Fig. 1)

Las cuentas de los gastos del vestuario de "Hado y divisa..." nos ofrecen datos acerca de quién fue la actriz que interpretó el papel de Marfisa y del coste de su vestuario:

"A Manuela Escamilla 600 reales por el vestido de pieles." (5).

También el personaje de Climene de la comedia de Calderón, "Faetón" (6), viste una indumentaria semejante, prueba de ello es una partida de los gastos del vestuario de dicha comedia del año 1.679, donde aparece un "vestido de

pieles" para la misma actriz, lo que nos demuestra también su especialidad en este tipo de papeles (7).

Las características plásticas que nos presenta el personaje de Marfisa en la primera jornada de "Hado y divisa...", tanto en su caracterización, como por su indumentaria, coincide bajo nuestro punto de vista, y salvando las diferencias, con las adoptadas en la pintura española de esta época para los cuadros de santas penitentes, sírvanos de ejemplo "La Magdalena adolescente o Santa Tais" de Ribera, y también su "Santa María Egipciaca" ambos en el Prado, y la pintada por Carreño en 1.654, que se encuentra en la Real Academia de San Fernando de Madrid (Figs. 2 y 3), imágenes que de igual forma nos ofrece nuestra escultura barroca, sírvanos de ejemplo la "Magdalena penitente" de P. de Mena, del Museo de Escultura de Valladolid (Fig. 4). Figuras todas ellas que nos recuerdan a la selvática protagonista de nuestra comedia, suelta la melena y con una vida de renuncia a las cosas de este mundo, que les conduce a llevar una existencia agreste, casi salvaje como Marfisa y dentro de un escenario de bosque con gruta, como el que rodea a nuestra protagonista. Si nosotros llegáramos a ser pintores de la escena, seguro que nos inspiraríamos en alguno de estos arquetipos de la pintura española de santa penitentes, para tratar de reconstruir lo que fueron estos "salvajes", personajes tan peculiares dentro del teatro calderoniano y a cuyo vestido dedicaremos un apéndice en el final de esta Tesis (8).

La aparición de la persona de Marfisa en la segunda jornada de "Hado y divisa...", se produce sobre un estrado, con un lujoso vestido, rodeada de damas que la estaban peinando y dentro del entorno de un espacio cortesano (9). Nos imaginamos que el atuendo que luciría Marfisa en este momento de la obra, a juzgar por el calificativo que da Calderón en la acotación en la que nos dice que iba "vestida ricamente" (10), creemos que se trataría del traje correspondiente al de una gran dama de la Corte, ya que nuestra protagonista hace su aparición en la escena con los honores adecuados a un personaje de la realeza.

La prenda utilizada para distinguir a este tipo de damas desde los primeros tiempos de nuestro teatro cortesano, fue la del guardainfante, convirtiéndose en el traje oficial de las comediantas (Fig. 5), y a pesar de las duras críticas que de él se hicieron, se mantuvo creciendo exageradamente hasta los primeros años del reinado de Carlos II (11).

Pero hemos de considerar que en las fechas del estreno de nuestra comedia, la moda femenina española en ciertos sectores, sufrió un cambio, y éste se llevó a la escena, por esta razón para llegar a realizar una reconstrucción más

auténtica de la indumentaria que lució Marfisa en esta mutación, es conveniente que revisemos ciertos retratos de damas de la pintura madrileña del momento, que nos aportarán una visión más fiel de cómo debió de ser el modelo de este figurín escénico.

Nos referimos a cierto retrato de Carreño, pero no perteneciente al grupo en los que observamos cierta dependencia de los modelos velazqueños, pintados entre 1658 y 1670, en los que pesa todavía la tradición velazqueña en cuanto a moda y gesto (12), si no al pintado por este artista en 1679 a la joven esposa de Carlos II, M^a Luisa de Orleáns, apenas llegada a Madrid, y en el que podemos ver a la Soberana en traje de corte, con un riquísimo lazo de pedrería en el escote; el pelo en crenchas que caen sobre el pecho y sobre los hombros, sujetas por delante por unos lazos encarnados. La falda, amplísima es de rica decoración de plata en forma de tres amplias bandas paralelas superpuestas a una seda rameada, visible sobre todo en la cintura. Anchísimos puños de encaje y una banda de diamantes y esmeraldas, que cruza su pecho, dando al retrato un aspecto de extraordinaria riqueza (13) (Fig. 6).

Que la reina francesa influenció con su nuevo atuendo a la moda española, sobre todo en ciertos círculos de la nobleza, es evidente; M^a Luisa de Orleáns en toda la iconografía que existe de su figura, aparece con un diseño de vestido y peinado semejante al del retrato citado, de línea tan en consonancia con la moda francesa del momento, y que fue el adoptado por ciertas damas de la Corte española, como podemos observar en los retratos de Claudio Coello de Doña Nicolasa Manrique del Instituto Valencia Don Juan de Madrid y de Doña Teresa Francisca de Mudarra del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Ambas pinturas marcan la pauta de la moda femenina durante el reinado de Carlos II, en ellas se advierte la forma del peinado, en dos crenchas, que aunque adornado con lazos y flores, tendía a dar una mayor importancia al rostro y el empleo de trajes más escotados, que en fechas anteriores, con gran riqueza de encajes y joyeles (Figs. 7 y 8).

Según C. Martí y T. Misse, valiéndose como ejemplo de un retrato de María Medicis de principios del siglo XVII, advierten que después de las faldas de "crinolina" (especie de refajo inflexible) y de los llamados "verdugados" (guardainfantes) de enormes caderas, hace su aparición en Francia el "miriñaque", consistente en un número de aros escalados y sostenidos con cintas reunidas en un cinturón, sobre estos miriñaques se montaban los ricos trajes (14). La caída de la falda que proporcionaban estos "miriñaques", está más en concordancia con los retratos que hemos puesto como ejemplo, nos referimos al de Carreño de la Reina M^a Luisa de Orleáns y al de Doña Teresa Francisca de Mudarra de

Claudio Coello. En ellos podemos observar que las enormes caderas, propias del guardainfante han desaparecido, la falda por tanto va aumentando su anchura a medida que desde la cintura baja a los pies, por lo que llegamos a la conclusión, que el guardainfante de creación española y que tanto contribuyó a dar esbeltez al cuerpo, realzando con su diseño las famosas pinturas de Velázquez, desapareció durante el reinado de Carlos II, el estilo de estos trajes sirvió como inspiración a los creadores de la moda francesa, cuyos trajes eran presentados como modelos Velázquez o modelos meninas. Y aunque con la desaparición del guardainfante, desapareció el faldón, sí se utilizó la sobrefalda que podía llevarse cerrada o abierta indistintamente, soltando o anudando las cintas de los lados, dejando asomar la falda interior que solía ser de ricas telas brocadas, es decir con alguna labor de oro, plata o seda, con el torzal o hilo retorcido o levantado.

Otra creación de la corte del Rey Sol, en cuanto a indumentaria femenina se refiere, y que influenció a la moda española fue la del corsé emballenado (15), de cuerpo rígido y prolongado en punta por delante, con ligeras modificaciones, tuvo una duración desde mediados del siglo XVII (1660), en el que fue creado, hasta finales del siglo XVIII, como así lo encontramos en los referidos retratos, y en la dama que posa en alto en el cuadro de Van Kessel "Familia en un jardín" que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. Los trajes de este momento fueron muy escotados para la época, pero casi siempre iban adornados con un cuello de encaje, y en él se solía colocar alguna pieza de pedrería, las mangas por el contrario se prolongaban hasta el puño, aunque fueran cortas se adoptaba la doble manga, como vemos en la referida dama del jardín, o con anchísimos puños de encaje abullonados como así aparece la Reina M^a Luisa de Orleáns en el mencionado retrato (Figs. 9 y 10).

Por lo examinado, podemos llegar a la conclusión, que el traje de dama en el teatro, sufrió una notable transformación de acuerdo con los cánones que marcaba la moda del momento durante el reinado de Carlos II, y que todas estas modificaciones que sufrió el vestido femenino, por estos años, las encontramos reflejadas en la escena. Para darnos cuenta del notable cambio que se operó en los figurines escénicos femeninos, basta observar el modelo de traje femenino diseñado por Baccio del Bianco en 1653, para la comedia de Calderón "Andrómeda y Perseo", de clara influencia hacia los modelos utilizados por Velázquez, con guardainfante y sobrefalda y los peinados tipo menina (Fig. 11). Y como contraste, observemos los dibujados por Gomar y Bayuca en 1690, para la representación de "La fiera, el rayo y la piedra". La diferencia, aunque en estos últimos la mano del dibujante es más torpe e ingenua, podemos comprobar que

es evidente; la falda que lucen estos figurines escénicos ha perdido las anchas caderas, propias del guardainfante, y en la cintura se acusa el uso del corsé emballenado, por la rigidez de la cintura y en el acabado en pico, el pelo cae sobre los hombros dejando más libre el rostro. También se advierten los anchísimos puños abullonados (Fig. 12).

Asimismo, se observan todas estas innovaciones de la moda femenina escénica en otras series escenográficas ejecutadas en fechas más cercanas al estreno de nuestra comedia, sírvanos de ejemplo ciertos figurines femeninos que aparecen en la "Escena del Jardín" dibujados por Herrera El Mozo, para "Los celos hacen estrellas" de Juan Vélez de Guevara en 1672. Estos modelos aunque diseñados con una visión de pintor más que de dibujante, nos permite observar la caída de la falda más sosegada, la rigidez de la cintura y sobre todo los amplísimos puños abullonados (Fig. 13).

Precisamente en el mismo año del estreno de "Hado y divisa..." está fechado un dibujo atribuido a Claudio Coello (16), que se conserva en la Real Academia de San Fernando y además fue ejecutado por el mismo motivo que el estreno de nuestra comedia, ya que se trata de una "Alegoría de las Bodas de Carlos II y María Luisa de Orleáns". En él podemos ver a dos figuras femeninas, que quizá por los símbolos que las acompañan se traten de las alegorías de Francia y de España, en ellas se advierte una indumentaria semejante a la descrita. Pertenece este boceto, al parecer, a una de las decoraciones levantadas para tan fausto acontecimiento, lo que nos hace comprobar que la moda marcó su huella tanto en el teatro como en las conmemoraciones públicas (Fig. 14).

Una vez revisada la transformación que se operó en el figurín escénico de dama de nuestro teatro cortesano, en fechas aproximadas al estreno de "Hado y divisa...", es de suponer que nuestra protagonista debió de lucir en la escena-visión del "gabinete real", un modelo de vestido de un diseño semejante a los documentos gráficos consultados pertenecientes a las puestas en escena de "Las celos hacen estrellas" (1672) y de "La fiera, el rayo y la piedra" (1690).

Otra causa que hemos de considerar de este figurín de Marfisa, es el impacto que produciría a los ojos del público, después de haberla contemplado en la primera jornada de la comedia caracterizada de "salvaje", al verla de repente de nuevo en escena con las galas propias de una gran dama de la corte, subida sobre un estrado en un deslumbrante gabinete real y arropada por el coro de camareras que le estaban peinando como si se tratara de una reina.

Un cuadro que nos presenta una escena semejante, siendo el entorno que la rodea no un lujoso gabinete real, sino un jardín, es la composición ya tratada de Jan Van Kessel "Familia en un jardín", aunque pintada por un artista flamenco que mantiene la técnica preciosista de su origen, se le vé en esta obra plenamente identificado con el ambiente y el mundo de los artistas madrileños del momento. Siendo esta pintura un vivo exponente del ambiente cortesano madrileño del reinado de Carlos II, por esta razón nos hace establecer cierta relación con la escena del gabinete real de Marfisa, sobre todo la figura central que aparece también sentada en un plano más alto del que marca el suelo de la composición y con una actitud y prestancia semejante a la que debió de adoptar nuestra protagonista en este momento de la comedia (Fig. 10).

También encontramos un paralelismo y un semejante significado entre la figura de Marfisa en esta escena y la imagen que nos ofrece una pintura del siglo XVII de un supuesto retrato de "La Calderona". La actriz aparece en este cuadro, al igual que la protagonista de nuestra comedia, ataviada con un rico vestido de un diseño semejante al tratado y además peinando su larga cabellera en este caso ella misma; la acompaña probablemente una alegoría, "La Vanidad" (Fig. 15).

Hemos de hacer cierta observación acerca de este nuevo vestuario que luce Marfisa en este momento de la comedia, y es que el cambio de traje de los personajes de las comedias de Calderón, nunca es gratuito, como muy bien dice Aurora Egido "...significa que cambia la situación del personaje en su "status" social, en su identidad y en el desarrollo de la acción" (17).

El cambio de identidad de nuestra protagonista, se hace realidad gracias a Argante, éste consigue a través de sus invocaciones mágicas, que su hija Marfisa se vea rodeada de un gran lujo y placer, no teniendo necesidad de buscar nada fuera de sí, manteniéndola así a salvo del maleficio que la acecha. Ciertos versos que recita Argante al comprobar la presencia de Leonido en esta escena-visión son prueba de la transformación de Marfisa. Dicen así:

"...Sé que viendo en tu mudanza
Que como monstruo te pierde
Y como deidad te halla..." (18).

Igualmente en "La fiera, el rayo y la piedra", la salvaje Irífle, personaje calderoniano tan emparentado con nuestra protagonista, al salir de su sueño cambia su indumentaria selvática por una propia de la más alta alcurnia y gusta de la misma manera de las galas y el lujo propio de la Corte (Fig. 12). Así, también en "La vida es

sueño", **Segismundo**, que vive en una prisión oscura, entregado a los instintos de su naturaleza salvaje, al decidir **Basilio** llevarle a la Corte de Polonia, sufre un cambio de traje semejante al que nos estamos refiriendo, que le induce a un deseo de gozar de toda la riqueza que tiene a su alrededor; encontramos pues cierto paralelismo en estas transformaciones salvaje/caballero como de salvaje/dama, de estas obras calderonianas y la que se opera en el personaje de **Marfisa** de nuestra comedia (19), transformaciones ya estudiadas por el profesor **Varey** (20).

Tras la ilusoria visión del "gabinete real", producto de las artes mágicas de **Argante**, es de suponer que la persona de **Marfisa**, volviera a su traje habitual, cambiando el traje de gran dama por el vestido de salvaje. Aunque **Calderón** no da ninguna acotación escenográfica al respecto, es de suponer que sus siguientes intervenciones hasta la escena del duelo de la tercera jornada, aparecería vestida con la indumentaria selvática, como así nos da a entender recuerda que el caballero la encontró en un "estado feliz y poderoso", haciendo alusión a la visión del "gabinete real", donde ella lucía las galas propias de una dama de ese "real alcázar" (21). Lo cual nos da a entender que en este momento, no las lucía pues iba vestida de acuerdo con su condición agreste.

Esta misma transformación se produce igualmente, en el personaje de **Irífle** de "La fiera, el rayo y la piedra" donde habiendo lucido en su vestuario la ostentación de una gran dama, vuelve en la tercera jornada de la comedia a su habitual indumentaria de origen selvático, como así podemos verla en el dibujo escenográfico de **Gomar y Bayuca** perteneciente a la tercera Jornada de dicha comedia (22).

En la escena del duelo, final de la tercera jornada de "Hado y divisa...", nuestra protagonista, al parecer, vistió al igual que su contrincante el traje de armas; indumentaria de la que ya dimos cuenta al tratar de reconstruir la utilizada por el personaje de **Leonido** para la mencionada escena (23).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 2.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "La fiera, el rayo y la piedra". Jornada primera. Obras Completas. Ed. Aguilar. Tomo II. Pág. 1.593.
- 3.- "Irífile...
donde estoy. ¿Quien, sin ser vista, pudiera de aquí escapar?."

Cúbrese el rostro con el cabello, y al irse a entrar, salen Céfiro y Pasquin."

Ibidem. Ibidem Supra. Jornada Primera. Pág. 1.594.

Véase también lo que decimos acerca del significado del cabello en estas figuras en el Apéndice 4, "El vestido de salvaje", "Los personajes selváticos de Calderón y la "Iconología" de Ripa".

- 4.- Consúltese lo que decimos acerca del significado de la pieza del bastón que acompaña a estas figuras en el Apéndice 4. Ibidem Supra.

Véase también la Figura 1 del Capítulo V de la presente parte, donde podemos contemplar al salvaje "Anteo", personaje de "La fiera...", portando como atributo un bastón nudoso.

- 5.- SHERGOLD, N.D. y VAREY, J.E.. "Representaciones palaciegas 1603-1690. Estudio y documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London. Madrid 1.982. (Documento 43. 1680). "Bestuarios en dinero". Pág. 108.

- 6.- "A Manuela Escamilla, que hizo a Climene, por vn bestido de pieles..... 40 Reales".

Ibidem. Doc. 40. "Gastos de la comedia de Faetón". 1679-1680:

- 7.- **ESCAMILLA, MANUELA:** Célebre comedianta y música gallega del siglo XVII. Se ignora la fecha de su nacimiento; m. en 1695. Debutó a los siete años formando parte de la compañía de su padre Antonio Escamilla. Manuela cantaba entremeses con mucha gracia, y se conserva la música, compuesta por ella misma, de un entremés que cantó en palacio en presencia de Carlos II, y de dos romances con estribillo que cantó en el teatro del Buen Retiro en la comedia de "Orfeo y Eurídice". (Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe Editores. Madrid, 1.963).
- 8.- Véase la relación que establecemos entre estas "fieras" del teatro calderoniano y la figura utilizada por Ripa para significar "La Penitencia".
- Consúltese el Apéndice 4, "El vestido de salvaje", "Los personajes selváticos de Calderón y la "Iconología" de Ripa".
- 9.- Acerca de la aparición de la persona de Marfisa en esta escena del "gabinete real", véase en la Segunda Parte, el Capítulo III. "Las prodigiosas visiones del "gabinete real" y del "salon regio"" y la Nota 51.
- 10.- Apéndice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 11.- **BERNIS, CARMEN.** "Los Trajes". "El Corral de Comedias". Escenarios-Sociedad-Autores. Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.983. Según esta autora, en los años 30 del siglo XVII, se introduce un nuevo sistema para ahuecar las faldas, el "guardainfante". Utilizando un armazón de mimbre llamado "pollera" y enagüas almidonadas. La base de la falda ya no es circular; se ensancha hacia los lados y queda más aplastada delante y detrás. Como toda novedad, el guardainfante causó escándalo.
- 12.- Nos referimos a los retratos de Carreño de la Marquesa de Santa Cruz (Colección Marqués de Santa Cruz) y de la Condesa de Monterrey (L. Galdiano Madrid). Y al de "Dama desconocida" del Banco Exterior de España, y a los de "Dama de la Casa de Medinaceli" y "Retrato de Dama" de la Fundación Medinaceli. Casa de Pilatos de Sevilla, en los que predomina la más pura tradición velazqueña, y en los que la amplitud del guardainfante alcanzó límites insospechados.
- 13.- Este retrato se encuentra en el Monasterio de Guadalupe donado en 1683 por el Nuncio Sabas Millini. Otro ejemplar de busto se conserva en la Colección del Banco de Oviedo.

- 14.- MARTI MISSE, C. y MISSE MARTI, T. "Conferencia sobre el traje histórico femenino desde los primeros tiempos hasta nuestros días". Ed. Martí. 1940.
- 15.- Ibidem. Supra. (1940).
- 16.- PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E. "El dibujo español de los Siglos de Oro". M. Cultura. Madrid. Mayo 1980. Cat. Fig. 109. Págs. 65-66.
Según nos dice este autor, este dibujo está considerado en la Academia como anónimo madrileño del Siglo XVII, aunque Angulo señaló su semejanza del dibujo con otros de Claudio Coello y lo atribuyó decididamente, aún admitiendo la posibilidad de la colaboración de Donoso.
- 17.- EGIDO, AURORA. "La fiera, el rayo y la piedra". Cátedra 1989. Pag. 265. Nota 1876.
- 18.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias "Hado y divisa...". B.A.E. Jornada II. Pág. 370.
- 19.- Véase lo que decimos acerca de las transformaciones que se operan en estos personajes con el cambio de atuendo en el Apéndice 4. "El vestido de salvaje", "La "fiera" como persona de nuestra comedia".
- 20.- VAREY, J.E. "The Use of Costume in some Plays of Calderón". Calderón and the baroque Tradition. Ed. por Kurt Levy, Ontario Wilfrid Laurier University Press. 1985. Págs. 109-118.
- 21.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Jornada III. Pág. 387.
- 22.- Véase la figura 16 del Capítulo IV de la Segunda Parte, donde podemos ver a la persona de Irífile de nuevo vestida de salvaje y quitándole la espada a Céfiro.
- 23.- Véase el Capítulo I de la Presente Parte. "El vestuario que lució el protagonista de la comedia, Leonido".



FIG. 1:
GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el
rayo y la piedra" (1.690).
Jornada Primera. Detalle de
la salvaje Irífile.
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: J. RIBERA. La Magdalena adolescente o
Santa Tais. (Detalle).
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 3: CARREÑO DE MIRANDA.
"Magdalena penitente".
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 4: P. DE MENA. "Magdalena
penitente". Escultura policromada.
Valladolid. Museo de Escultura.



FIG. 6: CARREÑO DE MIRANDA. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.679. Guadalupe. Monasterio.



FIG. 7: C. COELLO. "Dña. Nicolasa Manrique". Madrid. Instituto Valencia D. Juan.



FIG. 8: C. COELLO. "Dña. Teresa Francisca de Mudarra". Bilbao. Museo de Bellas Artes.



FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid 1.777.

FIG. 5: J. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA. "Traje de teatro a la antigua española". Madrid 1.777.



FIG. 9:
Dama distinguida en traje de
verano. Corte de Versalles.
(Talla dulce iluminada).
París, hacia 1.695.



FIG. 10: VAN KESSEL. "Familia en un jardín".
Madrid. Museo del Prado.



FIG. 11: BACCIO DEL BIANCO. "Andrómeda y Perseo" (1.653). Celebración. Detalle de los guardainfantes y los peinados tipo menina, utilizados por las damas en esta producción. Cambridge, Mass, Universidad de Harvard, Houghton Library.

FIG. 12:
GOMAR Y BAYUCA.
"La fiera, el rayo y la
piedra". (1.690). Jornada II.
Jardín. Detalle del personaje
de Irifile y damas.
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 13: HERRERA EL MOZO. "Los celos hacen
estrellas". (1.672). Teatro de Jardín.
Detalle de los personajes.
(Oesterreichische Nationalbibliothek).



FIG. 14: C. COELLO. "Alegoría de
las bodas de Carlos II y María
Luisa de Orleans". (Dibujo).
Madrid. Academia de San Fernando.



FIG. 15: ANONIMO DEL SIGLO XVII. Actriz del siglo XVII.
(¿La Calderona?).
Madrid, Descalzas Reales.

CAPITULO IX

- EL MODELO DE ATUENDO DE LAS AMAZONAS, ARMINDA Y MITILENE, Y SU VINCULO CON LA PINTURA DE LA EPOCA. (PAG. 590).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 595).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 598).

Arminda y Mitilene son el tipo de dama amazona, usual y constante en la obra calderoniana (1).

Calderón, en las personas de Arminda y Mitilene, trata de dibujarnos un tipo de personaje de mujer guerrera, de ánimo casi varonil, inspiradas, quizás, en ciertas razas guerreras de las que se suponían haber existido en tiempos heroicos, recogido en las leyendas de Herodoto (2), y de las que se dice que usaban el arco como arma principal, y para manejarlo mejor se extirpaban o comprimían desde niñas el pecho derecho.

Sabemos que ambas personas, durante la contienda que mantuvieron en la segunda jornada de la comedia, vistieron el arnés (3). Vamos a estudiar ahora el vestuario de estas en otras de sus intervenciones en la comedia.

Para reconstruir la indumentaria que lució Arminda en su primera intervención no nos ha parecido indicado el traje de dama, dependiente de la moda cortesana, tan utilizado por estas fechas para este tipo de personas en otras puestas en escena. A nuestro entender, creemos que a estas damas amazonas, tan peculiares en el teatro calderoniano, se les dotaría en su indumentaria, de algún distintivo especial, de acuerdo con la valerosa empresa que iban a desarrollar en el transcurso de la comedia.

Después de una revisión por nuestra pintura del Siglo de Oro, tratando de localizar un figurín idóneo que se ajustase a la línea dramática y a la acción de esta persona de la comedia en su primera salida a escena, nos ha parecido el más concordante el modelo que viste la "Santa Cristina", perteneciente a la serie de santas pintadas por Zurbarán (Fig. 1).

Modelo, que a nuestro entender, va de acuerdo con la imagen de realeza, guerrera y heroína al mismo tiempo con que se nos muestra la persona de Arminda en la comedia, a la que podríamos emparentar por su intrepidez y valentía, aunque con diferente ideología, con las figuras que nos presenta Zurbarán en esta serie iconográfica.

Como podemos observar el mencionado vestido de esta "Santa Cristina", está compuesto por un traje muy corto sobre una vasquiña. Este conjunto fue usado con especial frecuencia, tanto entre las mujeres "principales", en su

versión rica, como entre las mujeres "comunes". Es difícil saber que nombre se les daba a estos trajes cortos que tanta aceptación tuvieron, según nos dice Carmen Bernis (4). Las mangas como podemos observar, están inspiradas en la moda francesa, y lleva decoración almenada en el borde inferior del traje.

Esta serie de retratos de santas, pintados por Zurbarán entre 1.630 y 1.658, "retratos a lo divino", auténtica galería de mujeres de procesión o de teatro, no pintadas para rezar ante ellas, sino para que nos acompañen con sus paseos, que nos impresionan, como reinas que hicieran su entrada triunfal en nuestro pueblo (5).

Respecto al vestuario utilizado por Zurbarán para estas figuras de "santas", Pérez Sánchez, señala que sus trajes "no son los contemporáneos del artista, aún cuando algunas veces puedan ser los rostros retratados", y que se ha dicho que derivan de estampas de Pieter de Baillis sobre dibujos de Teniers el Viejo (6). En cambio, Sáez Piñuela, lo estudia como reveladores de la moda femenina del siglo XVII: "Zurbarán se limita a retratar a las jóvenes damas sevillanas con adornados trajes de vistoso colorido, telas suntuosas y adornos valiosos" (7). Aunque esta segunda opinión nos parece más acertada, para nosotros el pintor extremeño se nos muestra en el vestuario de estas santas como un excelente figurinista teatral, y que debió inspirarse por su cuidada indumentaria, más que en las procesiones y en las representaciones de autos, como han señalado ciertos historiadores, en la indumentaria utilizada por ciertas heroínas de las comedias de nuestro teatro del Siglo de Oro.

Indumentaria que asumíó para semejantes papeles nuestro teatro cortesano, en representaciones anteriores a la que tratamos de reconstruir, como así podemos ver este mismo modelo de traje corto sobre vasquiña al estilo de las santas zurbaranescas, en el vestuario utilizado por ciertos personajes femeninos diseñados por Bacio del Bianco en 1.653, para la serie de dibujos escenográficos de "Andrómeda y Perseo" (8). Modelo semejante, fue frecuentado por el teatro británico a partir de 1.631, para vestir a sus personajes de heroínas (Fig. 2).

Revisando las cuentas de los gastos en "Bestidos" de la comedia, hemos encontrado una partida de "13 baras de tela nacar y plata de Seuilla para vn bestido a Francisca Vezon que hizo a Arminda a 77 reales la bara... .. 1.001 Rs."

Otras partidas de los mismos, nos dan cuenta de la clase de tela utilizada para el apresto de dicho vestido, "... por 13 baras de tafetán anteado para aforro, a 10 reales 130 Rs."

Así como también, figuran los gastos realizados en "baras de encajes de plata de Venecia, anchos y pequeños para guarnición", que es muy probable que fuesen utilizados para el adorno del vestido (9).

Lo cual nos hace pensar que la persona de **Arminda**, sufrió un cambio de traje y que este debió de ser en la escena-visión de su palacio en Trinacria.

Su aparición en esta escena la sitúa **Calderón** en "un salón regio de suntuosísima arquitectura", sentada en un sitio y cercada de damas (10).

Por lo que podemos advertir, tanto por las calidades de las telas y adornos con que se confeccionó dicho vestido, como por el entorno donde ubicó **Calderón** a esta persona, así como por su condición de soberana, **Arminda** debió salir a escena en este cuadro ataviada con un rico vestido, de un diseño semejante al que lució **Marfisa** en la escena-visión del "gabinete real". Es decir, un modelo de traje escotado, adornado con cuello de encaje, con cintura en pico, amplia falda, pero con caída sosegada, y anchísimos puños de encaje abullonados. Vestido que bajo la influencia de la moda figuró tanto en nuestra pintura, como en nuestros escenarios (11).

Este modelo al parecer, debió exhibir la primera dama de nuestra comedia, hasta que cambió sus galas por el arnés, para la escena de la batalla que mantuvieron ambas amazonas, y que a nuestro entender, volvería a lucir en el final de la comedia.

La actriz encargada de desempeñar el papel de **Arminda** en la representación de 1.680, fue **Francisca Vezon**, conocida también por "La Bezona", fué además autora de comedias y especialista en papeles de primera dama (12). En la representación de "Faetón" del año 1.679 en el Coliseo del Retiro, "La Bezona" encarnó a la bella "Tetis", persona rescatada de la amenaza de una fiera por "Faetón", al igual que en nuestra comedia **Arminda** es salvada por **Leonido** de los horrores de un incendio (13).

Para el figurín de **Mitilene**, de todo lo revisado nos ha parecido el modelo más apropiado los que visten algunas figuras de la escena "Bosque de Diana", de la fábula de **Carlo Coppola**, "La Nozze Degli Dei" (Florencia, 1637), dibujados por **A. Parigi** (14). Las aludidas figuras, pertenecientes también a la iconografía de mujeres guerreras, van cubiertas con quitón corto ajustado a la cintura sobre falda de volantes, la cabeza adornada con plumas y otros símbolos. Estas ninfas de Diana, cazadoras al igual que **Mitilene**, portan arco y flechas (15).

Tratando el vestuario de estas figuras de amazonas, como son **Arminda** y **Mitilene**, no debemos pasar por alto los modelos presentados por **Rubens** en sus composiciones, pintor tan en la línea de la concepción pictórico-escénica del teatro calderoniano, como muy bien ha observado **Enrique Rull** (16). Figuras que nos van a servir más que para dibujar el vestuario de estas amazonas, para poder captar el significado del modo de sentir del personaje, de sus aptitudes para el combate y de su gran habilidad, en el manejo del arco, además de ser consumados jinetes (17), descendientes todas ellas, de aquel pueblo legendario de mujeres guerreras que según la leyenda mitológica se estableció en Asia Menor, procedentes del Cáucaso, e invadieron Atica y su capital, Atenas.

Sírvanos de ejemplo, cierto detalle de "El Triunfo de la Iglesia", que es un cartón para tapiz de la serie realizada por el pintor para el Convento de las Descalzas Reales de Madrid en 1.628, en el que podemos contemplar en el ángulo inferior izquierdo de la composición una figura de amazona sujetando las riendas de un caballo que tira del carro triunfal; viste quitón corto ajustado a la cintura encima de una falda ancha, dejando ver su seno izquierdo, como si quisiera taparse el derecho comprimido, según la tradición, por el manejo del arco, como así lo podemos observar en la estatuaria griega. Lleva el pelo recogido hacia atrás y trenzado, y calza crépides (Fig. 3).

Para la escena del duelo entre las dos amazonas, debieron sufrir un cambio de traje, mudando sus adornos femeninos por el arnés. Se conserva un dibujo de **Baccio del Bianco**, denominado "costumbrista", en el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi, en Florencia (Fig. 4), que nos podría servir para rehacer este modelo de figurín de dama guerrera. La figura que nos representa este dibujo, va cubierta con espaldar y peto labrado y lleva decoración almenada en su cintura de pico, viste jubón de doble manga abullonada, a la francesa, acusando una enorme caída a la altura del codo, del que se muestra en el ángulo superior derecho del dibujo un detalle, el tonelete va partido por el medio y en el ángulo inferior derecho del dibujo se nos ofrece una muestra de su rayada decoración. Lleva esclavina ligera anudada a los hombros y recogida a la cintura, dejándose caer a la altura de la pantorrilla, calza caligas romanas, altas, atadas con cintas y va tocada con un ligero casco decorado con plumas de fantasía, como arma lleva una espada a la cintura.

La prueba de que un figurín con diseño semejante al de **Baccio del Bianco**, se llevó a la escena para personas de similares características, lo podemos comprobar en el traje que visten ciertas figuras de amazonas que llevan cogidos de la mano a los cupidillos en la escena del "Jardín de Venus",

de la fábula "Le Nozze Degli Dei" de C. Coppola, dibujada por A. Parigi (18).

Para recomponer la escena del duelo entre las dos amazonas, hemos seleccionado dentro de la pintura española del Siglo XVII, una obra que nos muestra un combate entre dos mujeres, se trata de una pintura de Ribera, existente en el Museo del Prado, que en las fechas de nuestra comedia se encontraba decorando el Alcázar. El mencionado cuadro ilustra un episodio de crónica ocurrido en Nápoles en 1552, cuando, en presencia de Vasto, Isabella de Carazi y Diambra de Petinella se enfrentaron en un duelo por el amor de Fabio de Zeresola. Esta pintura por su idea compositiva, totalmente escénica, con las dos figuras de mujeres guerreras, armadas, una ya rendida defendiéndose con su escudo, y otra empuñando valientemente su espada, tratando de rematar a su adversaria, están, a nuestro entender, paralelas en cuanto a carácter e idea a las personas de Arminda y Mitilene (Fig. 5).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- VALBUENA BRIONES, A. Notas preliminares a las comedias de Calderón. "Hado y divisa...". Tomo I. Obras completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Pág. 2097.
 - 2.- Herodoto nos dice que las amazonas eran mujeres guerreras oriundas del Cáucaso y organizadas en tribus, que llegaron a formar un pueblo belicoso en el Ponto Euxino (mar Negro), a orillas del Termolón, cerca de Trebisonda, y cuya capital era Temiscira.
 - 3.- Así lo declara la persona de Alfreda, dama de honor de Arminda, cuando esta última decide salir al encuentro de Mitilene:
"Alfreda:
Todas tus damas, señora,
De sus adornos y galas
Depuesto el uso, sabremos
A tu imitacion trocarlas
Al arnes, no por lisonja
(Que no hay lisonja en las damas),
Sino por gozo de estar
A los ojos de su ama
Airosas, con el cariño
Que engendra la semejanza."
- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. Tomo IV. ("Hado y divisa...") B.A.E. Pág. 373.
- 4.- BERNIS, CARMEN. "Los trajes". "El Corral de Comedias. Escenarios-Sociedad-Autores". Cat. Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1.983. Pág. 178 y Fig. 95.
 - 5.- GALLEGO, J. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Ed. Aguilar. Págs. 253-254 y 296.
 - 6.- PEREZ SANCHEZ, A.E. "Torpeza y humildad en Zurbarán". "Goya". Núms. 64 y 65 (1.965). Pág. 273.
 - 7.- SAEZ PIÑUELA, M.J. "Goya". Núms. 64 y 65. Págs. 284 y ss.

- 8.- Véase la figura 11 del Capítulo III. Segunda Parte.
- 9.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Tamesis Books Limited. London (1.982). "Gastos de la comedia de Hado y divisa". "Bestidos", Pag. 109.
- 10.- Apendice 2. "Acotaciones escenográficas...".
- 11.- Consúltese en el Capítulo VIII de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa".
- 12.- "La Bezona", acompañó en su excursión artística por Francia a los insignes hístriones Sebastián de Prado y Roque de Figueroa, llevados a París por la Infanta María Teresa, que casó con el Rey Luis XIV de Francia. Allí permaneció once años, tornando a España cargada de laureles. Casó en Madrid con Vicente Olmedo y falleció en la Corte en 1.703.
(Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe. Editores. Madrid 1.963. Págs. 560-61).
- 13.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. Op. Cit. (1982) "Gastos de la comedia Faetón". Doc.: 40. Pág. 92.
Véase también la escena de la comedia referente al incendio ocasionado en el cuartel de Arminda.
(Calderón. Op. Cit. B.A.E. Pág 379).
- 14.- Véase la figura 1 del Capítulo II. Segunda Parte.
- 15.- Recuérdese su manejo del arco en la primera jornada de la comedia, cuando intenta capturar al "nuevo monstruo":
Leonido dirigiéndose a Mitilene:
"Suspende, hermoso prodigio,
la cuerda al arco; que sobran
las armas contra un rendido".
CALDERON. Op. Cit. Pág. 361.
- 16.- RULL, ENRIQUE. "El sentido teatral de Rubens es paralelo al sentido pictórico del Calderón sacramental, pues los dos han sabido fundir las artes visuales con las poético-dramáticas en una verdadera síntesis".
"Calderón y la pintura". "El arte en la época de Calderón". Cat. Ministerio de Cultura. Madrid 1981-82.
Pág. 24
- 17.- Recuérdese como en la Segunda Jornada, Arminda pide un caballo para dirigirse a la playa e impedir la entrada

en Trinacria a Mitilene y su armada.
CALDERON. Op. Cit. B.A.E. Pág. 375.

18.- Véase la figura 8 del Capítulo IV, Segunda Parte.

FIG. 3:
 P. RUBENS.
 "El Triunfo de la
 Iglesia". Cartón para
 tapiz. (Detalle).
 Madrid. M. Prado.

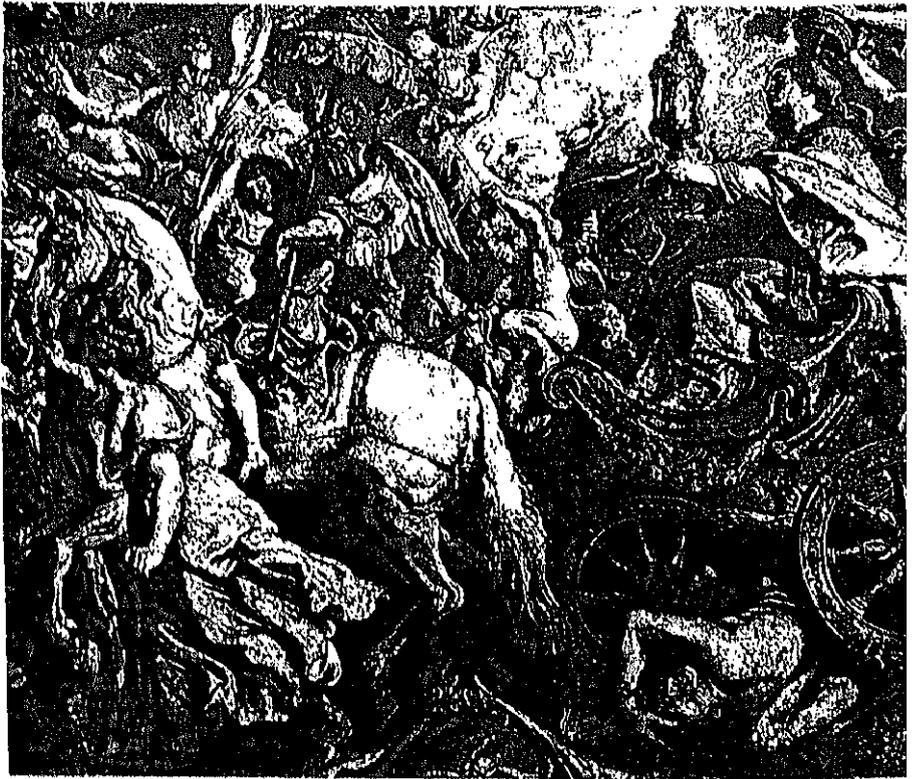


FIG. 4:
 BACCIO DEL BIANCO
 "Costume" (Dibujo)
 Florencia. Uffizi.
 Gabinete de Dibujo
 y Estampas.



FIG. 5: J. RIBERA. "Combate de mujeres".
Madrid. Museo del Prado.



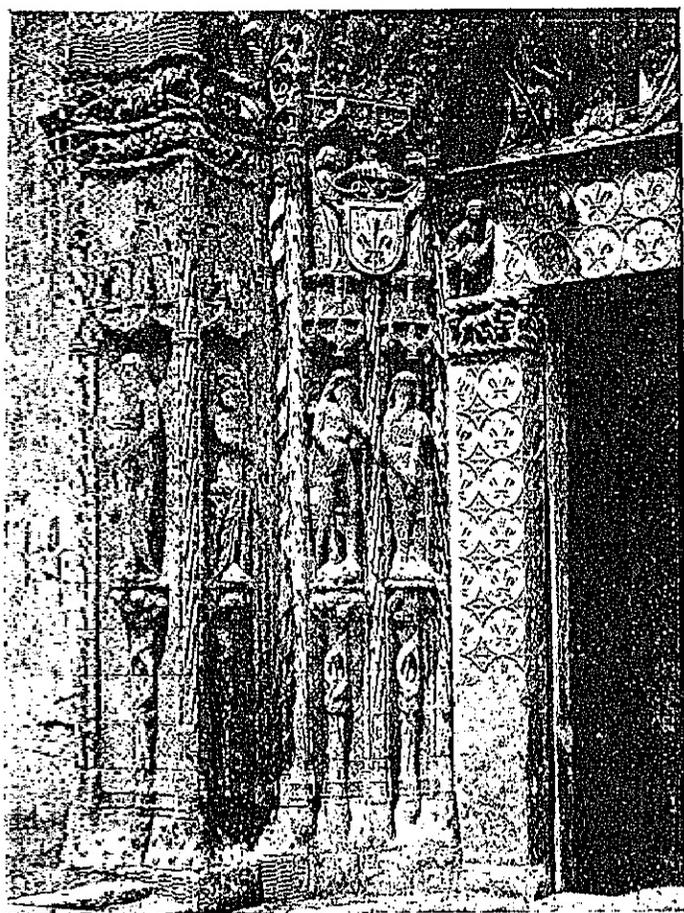


FIG. 4:
Valladolid. Fachada de San Gregorio.
Detalle de los "salvajes".



FIG. 6:
C. RIPA. "América".
"Iconología". Siena 1.613.

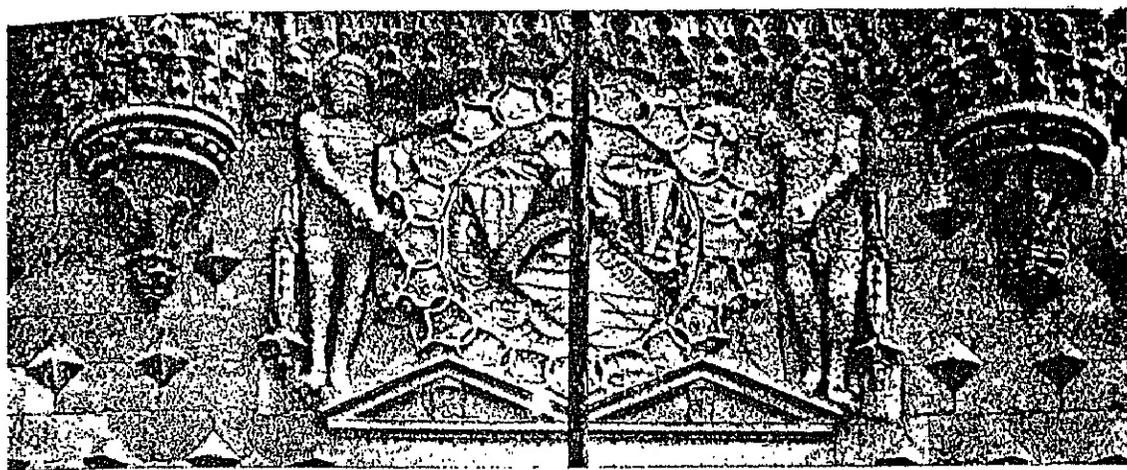


FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado.
Detalle de la fachada.
"Salvajes" sosteniendo un escudo.

CAPITULO X

- LA INDUMENTARIA DE LA DIOSA DEL AVERNO, MEGERA, Y SU RELACION CON LOS MODELOS UTILIZADOS POR OTRAS FIGURAS DEL TEATRO CALDERONIANO. (PAG. 602).

- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (FIG. 606).

Megera es en la comedia un espíritu maligno que galopa por los aires, sentada sobre una sierpe descomunal de grandiosas fauces, en un principio, más tarde lo hará sobre una horrorosa hidra (1). Su figura escénica quiere representarnos a la imagen de la diosa de las furias del averno, por tanto es la mensajera del daño.

Tratando de localizar figuras semejantes a la diosa Megera dentro de la producción teatral calderoniana, y de las que a la par se conserven testimonios gráficos, que nos permitan conocer el tratamiento dado por nuestro autor a la indumentaria de ciertas personas de origen maléfico, hemos encontrado un ejemplo realizado por Baccio del Bianco, perteneciente a la serie de dibujos escenográficos de "Andrómeda y Perseo" (1.653). Nos referimos a la figura de "La Discordia", que aparece cayendo fulminada por Palas, en un dibujo de la escena final de la primera jornada de dicha comedia, y del que ya dimos cuenta al tratar las mutaciones de la comedia (2).

Lo mismo que la perniciosa Megera posee dañinos poderes para desencadenar tremendas tempestades y horribles catástrofes, igualmente la personificación de "La Discordia" en "Andrómeda y Perseo", tiene dominio sobre "Las Furias", divinidades infernales a las que alienta para que se desaten en contra de la suerte de Perseo (3).

En la indumentaria que de dicha figura nos presenta Baccio del Bianco, se advierte que sus cabellos están revueltos. Calderón significó a esta personificación además con una bengala o bastón de mando. Como así podemos verla en la escena del "Infierno" de la misma serie. Vara que le hará entrega "Juno" (conspirando en contra de Palas y Mercurio), y con la que podrá abrir las entrañas del Infierno. De cuyo centro saldrán "Cerberos" y la "Hidra" (4).

Lo que nos permite establecer la siguiente relación: Megera, al igual que "La Discordia", posee poderes infernales para reventar el monte Etna, y lo mismo que esta, puede atraer a su centro a "La Hidra".

Esta conexión entre ambas personificaciones, nos hace pensar, que elementos del atrezzo como la bengala o del estilo del cabello con que adornó nuestro autor a "La Discordia", fueran adoptados asimismo, para componer el figurín de Megera.

Dadas las características dramáticas de este personaje, "Furia" encargada de violentar con su enojo a los más terribles elementos, y siendo la "Ira" de forma exaltada el rasgo principal de su "iracundo" carácter (5). Es de suponer, que para diseñar otros elementos de su indumentaria se echará mano de los modelos establecidos por Ripa.

Dentro del repertorio de las figuras alegóricas que nos presenta el mencionado tratadista en su "Iconología", dedica una de ellas a "La Ira" y otra a "Las Furias", personificaciones que por su ideología podemos emparentar con el personaje de Megera.

Entendiendo por "Ira" a uno de los Siete Pecados Capitales podemos decir, que esta falta apareció representada plásticamente de manera habitual en los ciclos dedicados a las "Virtudes" y a los "Vicios" de la escultura medieval, siendo poco frecuentada en cambio en las alegorías. Aunque sí aparece en la mencionada obra de Ripa, representada en la figura de una mujer joven, armada, sosteniendo con la diestra una espada desnuda y con la siniestra una antorcha encendida, yendo enteramente revestida de rojo. Ripa apoyándose en una descripción de Estacio, la significa con el color rojo, por provenir este tono de la conmoción de la sangre, ya que esta figura, siempre busca la venganza con el daño o la muerte de alguien (6).

Según nos da cuenta M. Ruíz Lagos, esta figura fue utilizada por Calderón dentro de las alegorías inanimadas de sus autos (7).

Sirviéndose de ciertos escritos de los "Antiguos Poetas", Ripa nos pinta a "Las Furias" con la imagen correspondiente a una mujer de feísimo aspecto, con túnica manchada de sangre, ceñida de sierpes y con cabellos viperinos, su piel sembrada de veneno es de un color de fuego. Acompaña a esta alegoría una fiera serpiente que fustiga los aires. Porta una antorcha con fúnebres llamas (8).

Que nuestro autor se sirvió de elementos de vestuario, caracterización y atrezzo, de ambos modelos de Ripa, para componer el figurín de la terrible Megera, es cuestión que vamos a analizar.

Bien es sabido el importante papel que jugó el color del vestuario y el atrezzo en las personas dramáticas de la producción teatral de Calderón, convirtiéndose en sus autos en un signo imprescindible para descifrar algunas metáforas, y aunque en sus dramas y comedias cumplió la mayoría de las veces una misión ornamental, en función de la técnica expresiva del verso barroco o bien como elemento accesorio

del juego escénico, como hemos observado en otras personas de nuestra comedia. No debió ser así, a nuestro entender, el tratamiento dado a ciertas personificaciones que intervienen en sus comedias, a las que pertenece la diosa **Megera**. Nos parece más lógico, que **Calderón** para estas figuras, cargadas de un simbolismo que se vislumbra a todas luces, se sirviera de los modelos conocidos por nuestra sociedad barroca; que a su vez los había hecho populares en las alegorías inanimadas de sus autos.

Revisando las cuentas de los gastos en "bestidos" de la comedia, figura una partida de:

"...18 baras de raso liso de Florencia de color fuego para vestido de Maria de los Santos que hizo a Mejera, a 44 reales la bara 792 Rs."

Otra partida nos da cuenta del apresto de dicho vestido:

"...18 baras de tafetán anteado para aforro de dicho vestido, a 10 reales la bara 180 Rs."

Existe otra partida de gastos para adornos de vestidos, que nos hace pensar que elementos de "guarnición" como "encaje de plata de Venecia, anchos y pequeños" y "de angosto para calados", fuesen utilizados también, para adornar el vestido que lució **Megera** (9).

Como podemos advertir, tanto los documentos que nos aportan datos acerca de la calidad y del color de la tela con que se confeccionó dicho vestido, unidos a las acotaciones escenográficas del propio **Calderón**, que nos explican los elementos que acompañaban a la persona de **Megera**, como fueron la "sierpe" primero, y más tarde la "hidra", nos demuestran la dependencia de **Calderón** a la hora de diseñar esta personificación hacia los citados modelos de **Ripa**. Evidentemente, podemos comprobar que el color con que el tratadista distingue a estas alegorías, es el "rojo fuego", al igual que uno de sus atributos es la "sierpe".

Ripa nos indica que "Las Furias", iban acompañadas de una sierpe que vapuleaba su cuerpo por los aires, al igual que sobre la que iba sentada **Megera**, desprendía y embebía su anatomía a lo alto del espacio teatral; movimiento ya estudiado al tratar esta tramoya (10).

En cuanto a "La Hidra", podemos decir que **Calderón** ya se había servido de este monstruo en las puestas en escena de sus autos, colocando sobre él a ciertas alegorías como

"La Culpa", adquiriendo en estas representaciones ambas figuras un sentido semejante al de "las tarascas" (11).

Como podemos observar, con una ubicación parecida hizo su aparición **Megera** en el final de la segunda jornada de la comedia.

Ripa nos dice, que el motivo de pintar este monstruo con siete cabezas, corresponde a querer significar en él a los "Siete Pecados Capitales". Nos recuerda también, la lucha que mantuvo Hércules con esta desproporcionada fiera. Considerándola como poseedora "del más hediondo aliento", causando "su veneno mayor mortandad que la de ningún otro animal ponzoñoso". Por esta razón, dicho tratadista siempre coloca como atributo a este horrible monstruo en alegorías como "La Envidia", "El Vicio", "La Religión Falsa", es decir, en personificaciones donde prevalezca la corrupción y el daño (12). Con visión semejante, situó nuestro autor a tan informe animal, acompañando a la mensajera del daño, **Megera**.

También, siguiendo la lección de Ripa, es probable que **Megera** apareciera en escena con una espada ó una antorcha, atributos con los que acompañó el tratadista a las alegorías de "La Ira" y "Las Furias", respectivamente.

Pero hemos de considerar, que el impacto producido en el público con la irrupción en la escena de la horrorosa **Megera** no debió corresponder sólo a su vestuario, sino al conjunto plástico formado por el monstruo correspondiente y su figura, adquiriendo tal conjunto, en el escenario, valores de una escultura en movimiento.

Simbiosis entre monstruos y personificaciones semejantes, aparecieron con anterioridad en escenas infernales diseñadas para el teatro italiano, y de las que ya dimos cuenta (13).

Debemos de tener en cuenta además, que el mencionado conjunto plástico estuvo acompañado de otro auditivo, como fue el infernal canto entonado por **Megera**, con acompañamiento de música (14), y que la actriz y cantante que interpretó dicho papel en la representación de 1.680, María de los Santos; según afirman las crónicas: "fue una de las cantantes de más hermosa voz que hubo en su tiempo" (15).

Por lo que podemos decir, que se cumplieron los fines perseguidos por Calderón para la presentación en escena de estas figuras fantástico-alegóricas de su teatro, donde contaba lo mismo el impacto visual como el auditivo.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Consúltese en el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas...", la aparición de la diosa del averno Megera, en la primera y segunda jornada.
- 2.- Véase el Capítulo II de la Segunda Parte. "La aparición en escena de la diosa del averno, Megera. El pescante" y la figura 18.
- 3.- "La Discordia", también la utilizó Calderón en sus autos sacramentales. Su diseño en estos, estuvo influenciado por Ripa, aunque con ciertas variaciones, pues sustituyó el manto multicolor, con que cubrió el tratadista a esta alegoría, por las plumas. En ambas representaciones porta espada, pero Calderón la distingue además, con una bengala.
- 4.- CALDERON DE LA BARCA, P. "Fortunas de Andrómeda y Perseo". Jornada II. Obras Completas. Editorial Aguilar. Tomo II. Págs. 1661-62.

Véase la figura 11 del Capítulo III de la Segunda Parte (Escena del Infierno de "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco 1.653), donde podemos ver en el ángulo inferior de la izquierda de dicha composición a la personificación de "La Discordia" sosteniendo una bengala.

- 5.- Recuérdese el párrafo que hemos transcrito de la "Deposición", que Calderón hizo en favor de la pintura, en la Introducción de la Presente Parte. Nuestro autor, nos describe en él, los diferentes estados anímicos del hombre captados por este noble arte. ("...ya lo iracundo...").
- 6.- RIPA, CESARE. "Iconología". Ed. Akal/Arte y Estética. Madrid, 1987. Tomo I. Págs. 538-39.
- 7.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya", Revista de Arte. Nos. 161-162, Marzo-Junio 1981. (Centenario de Calderón).
Véase la Tabla de Interrelaciones que establece este autor entre las alegorías de Ripa y los diseños

calderonianos de las mismas. Págs. 287-288.

- 8.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo I. Págs 451-52.
- 9.- SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. "Representaciones Palaciegas. 1603-1699. Estudio y Documentos". Fuentes para la Historia del Teatro en España I. Támesis Books Limited. London. Madrid, 1982. Doc. 43. 1680. "Gastos de la comedia de Hado y divisa". "Bestidos". Pág. 109.
- 10.- Véase el Capítulo II de la Segunda Parte. "La sierpe de Caudí y su relación con otras invenciones".
- 11.- CALDERON DE LA BARCA, P. "El valle de la Zarzuela". (Auto sacramental alegórico. ¿Hacia 1655?). Obras Completas. Tomo III. Ed. Aguilar. Madrid 1967. Pág. 700.
Así es como nos describe Calderón la aparición de "La Culpa", en el mencionado auto:

"Abrese el peñasco, y vese en el primer cuerpo una hidra grande, de siete cabezas, y sobre ella la CULPA, vestida de negro, con estrellas, y sea mujer; música. Y la hidra ha de estar sobre ruedas, que a su tiempo han de mover, atravesando el tablado, cantando, con una copa dorada en la mano."
- 12.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo II. Págs. 96, 204, 263. Tomo I. Págs. 341-342.
- 13.- Véase el Capítulo III de la Parte Segunda, "La nueva aparición de Megera y el estallido del volcán..." y la figura 13.
- 14.- CALDERON DE LA BARCA, P. Tomo IV. Comedias. ("Hado y divisa..."). B.A.E. Pág 367. "Canto de Megera".
- 15.- MARIA DE LOS SANTOS fue contratada en 1676 por Antonio Escamilla. Entre 1677 y 1678 figuraba en la compañía de Agustín Manuel. Hallábase sin contrata el 18 de Enero de 1680, cuando se la llevó a Palacio para representar un papel importante en la comedia de Calderón "La púrpura de la rosa". (Obra cantada, lo que nos demuestra, una vez más, las facultades vocales de nuestra intérprete).
Enciclopedia Universal Ilustrada. Espasa Calpe. Madrid, 1963.

CAPITULO XI

- EL FIGURIN DE "LA FAMA" Y SU CORRESPONDENCIA CON LOS MODELOS ESTABLECIDOS POR LA EMBLEMATICA Y LA ICONOLOGIA. (PAG. 609).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 613).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 616).

Es la figura alegórica por excelencia de la comedia, en la que hace su aparición sentada en una nube y con los pies sobre un orbe, con alas y clarín (1). Siendo la mensajera encargada de expandir la noticia del cartel del duelo entre el supuesto Leonido y "el soldado del incendio" (2).

La personificación de "La Fama" como figura femenina fue ya conocida en la Antigüedad clásica. Aparecía en compañía de los muertos ilustres, y algunas veces de personajes todavía vivos, a los que llevaba sobre unas alas que, según Horacio, nunca se cansan (3). Su trompeta constituye un atributo que le acompaña desde el Renacimiento. El representarla sobre un "globo" es signo de su ubicuidad, pues posee el don de estar a un tiempo en todas partes.

"La Fama" ha sido tratada por la Emblemática desde Alciato, alcanzando su imagen una gran perfección en los grabados de los emblemas de Otho Vaenius.

Vaenius nos ofrece en su libro "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas" (4), dos magníficos grabados realizados en Bruselas en 1.672 por Francisco Foppens, en los que aparece representada esta figura alegórica.

En el "Emblema Septuagésimo Cuarto" de dicho libro, podemos ver a "La Fama" caminando al lado de "La Conciencia" a la que examina, esta acepta sin recelo su censura; "porque bien puede ser público todo lo que es honesto" (5). En esta ocasión, la figura de "La Fama", sostiene con su diestra dos trompetas, una larga y otra más corta, significando a la buena y a la mala reputación, respectivamente (Fig. 1).

Vaenius, nos presenta en el grabado del "Emblema Octuagésimo Segundo" la figura de un sabio laureado, a quien las "Musas" hacen entrega al "Tiempo y a la "Fama" al que están recogiendo ambas personificaciones por los aires. En tierra dejan su sepulcro donde depositarán sus cenizas y una estatua que conservará su memoria. Los fines perseguidos por Vaenius en este emblema son los de querernos demostrar cómo las "Musas" al poeta le hacen eterno, con la ayuda del "Tiempo" y la "Fama" (6).

La actitud adoptada por la figura de "La Fama" en este grabado, podría tener una semejanza con la que presentó en la comedia, ya que está por los aires y tocando el clarín (Fig. 2).

Ya es sabida la influencia ejercida por la emblemática en la producción calderoniana, por esta razón creemos que para componer la imagen de esta alegoría nuestro autor se sirviera de los tratados de iconología, donde podía encontrar mejor dibujados tanto la forma, como el concepto simbólico de estas personificaciones. El alegorismo calderoniano señala el cambio de rumbo del gusto por la emblemática individualista, al de la cultura publicitaria, que representa la alegoría como ha observado J. Gállego (7).

Aunque estas representaciones alegóricas del teatro calderoniano, se suelen amoldar a la línea trazada por Ripa en su "Iconología", como dice Ruiz Lagos: en el análisis detenido de los textos, apreciamos que la dirección fijada por la preceptiva del arte conjuga con la poderosa mentalidad del poeta, aquellos elementos que eran condicionados por la propia exigencia de la eficacia comunicativa (8).

Así Ripa pinta a "La Fama" en la figura de una mujer vestida con un sutil y sucinto velo, puesto de través y recogido a media pierna, que aparece corriendo con ligereza. Tiene grandes alas y sostiene con la diestra una trompeta (9). Mientras que en el diseño calderoniano de esta figura, perteneciente a sus autos, lleva además, una tarjeta y en ella pintada nubes (10).

Calderón asimismo, vincula el elemento de la nube con dicha alegoría en su intervención en la comedia, sirviéndola esta de asiento. Quizás para significar en esta pieza escenográfica, el sentido fugaz con que suele aparecer la fama en la vida de los hombres, desapareciendo de una forma tan repentina como la nube al ser empujada por el viento. Atributo también utilizado por Ripa en otras alegorías para expresar un semejante significado (11).

Pero quizás una de las representaciones de esta figura que más se amolda a la línea del figurín que tratamos de reconstruir, sea la imagen de un dibujo realizado por Rizi, que hoy se encuentra en el Metropolitan y que Pedro de Villafranca grabó y compuso para el frontispicio del libro anónimo que nos da la "Noticia..." de la Entrada en Madrid de la Reina María Ana de Austria en 1.650 (12).

Rizi nos demuestra en esta composición, una vez más, su gran sentido escenográfico, presentándonos en lo alto a la figura de "La Fama" con alas y dos clarines, uno en cada mano y soplando en el que sostiene con su derecha, el más largo que como hemos dicho simboliza a la buena reputación (Fig. 3).

La forma en que figura dicha alegoría en esta composición es semejante en cierto modo, a su intervención

en la loa, pues como hemos visto, hizo su aparición en lo alto del teatro asistiendo a las figuras reales (13). En este dibujo, con semejante situación, surgen las figuras de Mercurio y Apolo, que al mismo tiempo es Himeneo, dándose la mano bajo los clarines de la Fama.

También en otro grabado de Pedro de Villafranca aparece representada esta alegoría, nos referimos al frontispicio del libro de Juan Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...", editado en 1.670 (14). En este frontispicio, podemos ver al hijo natural de Felipe IV, Don Juan de Austria, a quien va dedicado el libro, rodeado de emblemas y alegorías entre las que figura "La Fama" por el aire, tocando el clarín que sostiene con su mano derecha, mientras que con la izquierda levanta una cortina que deja ver un campo de batalla (Fig. 4).

Como podemos observar en este grabado, "La Fama", pretende mostrarnos un bélico escenario, sin duda producto de una de las campañas militares emprendidas por el "Segundo Don Juan de Austria", en su valeroso empeño de conservar la grandeza de un imperio que se perdía. Del clarín que toca esta alegoría, escapa una cartela con la inscripción: "Miran Más y Allá", significando en este mote, la empresa de la divisa del Imperio español, es decir, el "no volverse atrás por haber perdido la esperanza, considerando que será mejor lo que está más allá" (15).

De la misma forma, "La Fama", en su intervención en la comedia nos manifiesta en su mensaje la "...heróica lid,/ Digna de bronces y plumas,/ Que vió el sol..." que se va a entablar entre el traidor Leonido y el supuesto "soldado del incendio" (16). Por lo tanto, la misión de esta alegoría, tanto en nuestra comedia, como en la referida composición, será la de expandir una heroica noticia, anticipándonos el desenlace final de la valiente hazaña, que conducirá a alcanzar al héroe los laureles de la fama.

Ya dimos cuenta al hablar de la intervención de esta personificación en la loa, de la clase de tela, del apresto y de los adornos que se utilizaron para la confección de su vestido (17), así como también, en las mutaciones de la tercera jornada hemos tratado del despliegue de tramoya organizado para su aparición en la comedia (18).

Hemos de resaltar, que el pregón entonado por "La Fama" en la comedia, fue cantado sin ningún acompañamiento musical, lo que nos recuerda los "recitativos" de las primeras óperas (19).

Nuestro autor, tuvo la necesidad a la hora de presentar estas figuras fantástico-alegóricas de su teatro, de revestirlas de un espectacular aparato tanto visual, como

auditivo. Sírvanos de ejemplo, los últimos versos que recita la persona de "El Mal Genio" de su auto "El gran mercado del mundo", al percatarse de la prodigiosa aparición de "La Fama":

"...cuyo bellísimo encanto
con la vista nos deslumbra,
nos suspende con el canto." (20)

Podemos decir, que la dependencia pictórica de Calderón, le llevó según pensamos, al tratar de configurar a estas alegorías como es "La Fama", a beber en los reclamos teóricos que le brindaba la "Iconología" de Ripa, como asimismo en nuestras fuentes iconográficas. Y al fin, como si ambos principios no fuesen suficientes para el concierto general de la literatura y las artes, se añade la música al aparato escénico como parte importante de valor plástico/sensitivo. Demostrándonos una vez más, que nada es casual y que el montaje de su puesta en escena, es el producto de un profundo estudio y de una interrelación entre pintura, poesía y música.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Véase el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas...".
 - 2.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "Comedias". Tomo IV. "Hado y divisa...". B.A.E. "Pregón de la Fama". Pág. 387.
 - 3.- HORACIO. "Odas". Libro 2, 2:7-8.
 - 4.- VAENIUS, OTHO. "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas 1.672, por Francisco Foppens. (Nos hemos servido de un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo la signatura R-9242).
 - 5.- VAENIUS, O. Ibidem. Supra. Pág. 149.
 - 6.- VAENIUS, O. Ibidem. Supra. Pág. 265.
 - 7.- GALLEGO, JULIAN. "Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Ensayos Arte. Madrid 1.987. Pág. 158. (Citado por E. Rull. "Calderón y la pintura". El arte en la época de Calderón". Cat. M. Cultura. Madrid 1.981-82. Pág. 24).
 - 8.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano". "Goya". Revista de Arte. Nº 161-162. Marzo-Junio 1.981. (Centenario de Calderón). Pág. 287.
 - 9.- RIPA, CESARE. "Iconología". Akal/Arte y Estética. Madrid, 1.987. Tomo I. Págs. 395-96.
 - 10.- RUIZ LAGOS, MANUEL. Op. Cit. Pág. 288.
 - 11.- RIPA, CESARE. Op. Cit. Tomo I. Pág. 356.
- Véase la alegoría la "Esperanza Falaz", donde aparece el atributo de la nube utilizada con un mismo sentido.
- 12.- El dibujo firmado por Rizzi, perteneció a la colección Sperling y está ahora en el Metropolitan Museum of Art.
- BROWN, JONATHAN. "Spanish Drawings in the Sperling Bequest". Master Drawings. 1.973. Págs. 376-378.

Citado por LOPEZ TORRIJOS, ROSA. "La mitología en la pintura española del Siglo de Oro". Cátedra. Madrid 1.985. Nota 168. Pág. 151.

Del libro: "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid", nos hemos servido de una edición fechada en 1.649, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

- 13.- Véase el Apéndice 2 "Acotaciones escenográficas..." y el Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso", ambos en la segunda Parte.
- 14.- BAÑOS DE VELASCO, J.L. "Anneo Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su Impugnador impugnado de si mismo...", Madrid 1.670, por Mateo de Espinosa.
- 15.- LOPEZ TORRIJOS, ROSA. Op. Cit. (1.985). Pág. 122 y Nota 36.

Según esta autora, la intención de elegir la divisa del "Plus Ultra", fue señalar el sentido heroico de ella, la aspiración de ir más allá de las columnas, uniendo reminiscencias prometeicas, el fervor de los cruzados que usaron también este grito, y un nuevo sentimiento de poder dado al hombre con los nuevos descubrimientos geográficos.

Recuérdese a este respecto, el Emblema XLV de Alciato en que figura la palabra "ulterius" y las columnas con las palabras "plus oltre", en él se indica el cuidado que debe tener el hombre de: "nunca atrás, más ir siempre adelante".

ALCIATO. "Emblemas". Editorial Santiago Sebastián. Akal/Arte y Estética. Madrid 1.985. Págs. 81-82.

- 16.- CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. B.A.E. Pág. 387.
- 17.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo I "La escenografía de la loa de "Hado y divisa...", paso a paso".
- 18.- Véase en la Parte Segunda, el Capítulo IV "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de La Fama".
- 19.- Recuérdese que Calderón en su última época, estuvo decididamente lanzado a la "representación música", a las construcciones de grandes tramoyas y maquinarias, a la conjunción del espectáculo visual con el musical, es decir, a la ópera.
RULL, ENRIQUE. Op. Cit. Cat. 1981-82. Pág. 24.

- 20.- CALDERON DE LA BARCA, PEDRO. "El gran mercado del mundo". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid 1.987. Pág. 225. Acotación escenográfica de Calderón acerca de la aparición en escena en este auto de esta figura alegórica:

"Sale la Fama, cantando por lo alto del tablado, en una apariencia que pasa de un lado a otro".

Nótese la semejanza con la con la aparición de esta figura en nuestra comedia, sobre una tramoya a lo alto del teatro, también cantando y pasando de un lado a otro de la escena.

Véase en la Parte Segunda, el Capítulo IV, lo que decimos acerca de esta tramoya sobre la que apareció sentada en la comedia, la personificación de "La Fama". "Teatro de arboledas y montañas; nubes y la aparición de La Fama".



FIG. 1: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 74" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: F. FOPPENS. Grabado del "Emblema 82" del libro de Vaenius "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 3: Detalle del frontispicio compuesto por L.R. de Prado y dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro anónimo, "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna..... Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650 Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 4: P. DE VILAFRANCA. Grabado del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670. Detalle de "La Fama". Santander. Biblioteca M. Pelayo.

CAPITULO XII

- EL VESTUARIO DE LAS DEMAS PERSONAS QUE INTERVINIERON EN LA REPRESENTACION. (PAG. 618).
- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 621).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 623):

- CONCLUSIONES. (PAG. 624).

Vamos a tratar de reconstruir la indumentaria de las personas que intervinieron en la comedia, en papeles secundarios.

Su vestuario gira en torno al de los protagonistas y figuras principales de la comedia, ya estudiadas.

Por ejemplo, para el "soldado", que siguiendo las órdenes de Arminda, trata de sonsacar a Merlín, pormenores sobre la identidad de su amo, nos parece lógico que utilizara el modelo de figurín militar, al que hemos hecho referencia al tratar de la indumentaria que lucieron Leonido y Polidoro en la segunda jornada de la comedia (1). Figurín que a nuestro entender, también vestirían, el resto de los soldados que intervinieron como acompañamiento. Compuesto por capotillo de dos haldas, de corte muy sencillo, usado igualmente por los "villanos", que asimismo aparecían como figuración en la comedia.

Los figurines de "Flavio", viejo, oficial a las órdenes de Arminda, así como el del "Sargento", perteneciente a este cuerpo de guardia y que recibe órdenes del príncipe Florante, es posible que fueran distinguidos con ciertas galas propias de su graduación, como serían el colorido de su traje, el uso del sombrero de halda grande y las plumas. Debemos tener en cuenta, que por esta época, el carácter suntuario del traje militar servía de estímulo y atracción para alistarse a la milicia (2).

Las personas de Alfreda y Flérida, damas de honor de Mitilene y Arminda, respectivamente, así como las demás de su Corte, nos parece probable que vistieran un atuendo, aunque menos lujoso que el de sus señoras, sí dentro de la misma línea, y que llegado el momento de la contienda, cambiarían, al igual que ellas, sus adornos femeninos por el arnés (3).

Las damas que peinaban a Marfisa en la escena-visión del "gabinete real", es de suponer que lucieran un traje cortesano, aunque menos rico que el de nuestra protagonista, sí sería de la misma hechura (4).

Los personajes femeninos, "Lisi", "Clori", "Laura" e "Isabella", que intervinieron en la representación de 1.690 de "La fiera, el rayo y la piedra", que aparecieron en escena, tañendo cada una un instrumento musical diferente,

vistieron un modelo de traje cortesano, como nosotros suponemos que debieron utilizar las damas que acompañaron a **Marfisa** en la mutación del gabinete. Así podemos observarlo en el dibujo escenográfico de **Gomar y Bayuca** de esta escena. Donde aparecen colocadas en "las cuatro puntas del tablado, y en el centro Irífile" (5) (Fig. 1).

Nos queda por tratar el vestuario de los "Pastores", "Músicos", "Acompañamiento" y "Gente" (6).

Nos imaginamos que los "Pastores", irían ataviados con el atuendo usado comunmente en nuestras comedias del Siglo de Oro, es decir, con sayo, calzón, antiparas y abarcas (7).

Para los "Músicos", encargados de hacer sonar las cajas, tocar el clarín, las chirimías, los atabalillos y demás instrumentos musicales que intervinieron en la comedia, nos parece adecuado el modelo de traje de caballero dentro del estilo que marcaba la moda cortesana, que hemos descrito al tratar de la indumentaria de las personas de **Adolfo y Florante** (8).

En el dibujo escenográfico de **Baccio del Bianco** de la escena final de "Andrómeda y Perseo", podemos contemplar en el ángulo inferior de la derecha a un grupo de personajes ataviados de exótica forma, entre los que podemos ver a los músicos que intervinieron en esta comedia, con diversos instrumentos y vestidos al estilo oriental (Fig. 2).

Entre los elementos de acompañamiento o de figuración que intervinieron en la comedia, es conveniente para realizar la reconstrucción de su vestuario, hacer una distinción entre los que nuestro autor considera como "Gente" y los que nombra "Acompañamiento".

Los primeros, como habitantes de Trinacria o de Mitilene, es de suponer, aunque no tenemos referencia alguna, que vistieran un atuendo adecuado con el lugar, como tenemos ejemplos muy significativos en la serie de **Baccio del Bianco** para "Andrómeda y Perseo" (Fig. 2). Mientras que para los segundos, relacionados en nuestra comedia con el reino de **Arminda**, es probable que llevaran el traje cortesano del momento; como así podemos contemplarlo en la serie citada, en ciertas figuras femeninas de acompañamiento, que lucen el guardainfante, prenda propia de la moda del momento en que se estrenó esta comedia, en el año 1.653. (9).

Otro factor a tener en cuenta, es que los dibujos de **Baccio**, según ha observado **J. Navarro de Zuñillaga** nos son los bocetos para la representación, sino un encargo posterior que se le hizo en memoria de aquella para enviar a la corte de Viena (10). Por lo tanto, al no ser bocetos

previos, nada se puede asegurar, acerca de ciertos detalles del vestuario, que aunque dibujados con gran finura, el artista pudo realizar ciertos cambios a favor de su modo de hacer, que no debieron figurar en la puesta en escena de su estreno, pero que sí pudieron influenciar a posteriores montajes, como el que nos ocupa.

Lo que sí podemos decir con cierta certeza, es que en la mayoría de las comedias estrenadas por nuestro teatro cortesano, aunque la acción ocurriera en el pasado, como la que nos ocupa, salvo en ciertas personas ya estudiadas y diferenciadas del resto, se pintaba el vestuario de una sociedad semejante a la época en la que se escribieron (11) y a este concepto, como es natural, no podía escaparse la indumentaria utilizada en estas representaciones para figuras de segundo orden.

En otras series de dibujos escenográficos más próximos a la fecha del estreno de nuestra comedia, como son las acuarelas de Herrera "El Mozo" de "Los celos hacen estrellas" (1.672) o los dibujos de la puesta en escena de "La fiera, el rayo y la piedra", ejecutados por Gomar y Bayuca, para la representación valenciana de 1.690, podemos comprobar, que los trajes de las personas de acompañamiento son fiel reflejo de la moda del momento (12).

Por lo que llegar a la siguiente conclusión, las personas de segundo orden de nuestra comedia vistieron siempre que su acción se desarrolló en un entorno cortesano el traje correspondiente, mientras que las que pertenecían al grupo que Calderón denomina "Gente", su indumentaria, debió de tener un toque exótico propio de estos estados fantásticos en donde nuestro dramaturgo sitúa la acción de la comedia, toque que debió de estar impregnado de este mencionado sentido orientalista con el que Baccio dotó a ciertos figurines de "Andrómeda y Perseo".

Aunque unos y otros llegado el momento, debieron disfrazar su identidad con una grotesca máscara, propia del tiempo de Carnestolendas donde se desarrolló la acción del principio de la tercera jornada de la comedia (13).

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1.- Véase en la presente Parte, en el Capítulo I, lo que decimos acerca del traje de "humilde soldado".

2.- Las galas del soldado surtían a la par otros efectos:

"¿Qué doncella retirada
de soldado esta segura?
Esas plumas, esas galas
son anzuelos de pescar
aves simples, hasta dar
entre su liga las alas."

LOPE DE VEGA. "Diálogo militar". (Citado por Carmen Bernís. "Los trajes". "Gente de armas". Cat. "El Corral de Comedias. Escenarios. Sociedad. Actores". Teatro Español. Ayuntamiento de Madrid. 1983/84, Pág. 127.

3.- Véase en la presente Parte, lo que decimos acerca del cambio de traje en el Capítulo VIII, al tratar de la indumentaria de la persona de "Marfisa" y también en el Capítulo IX, donde hablamos del atuendo de dichas amazonas.

4.- Véase lo que decimos del traje de dama en nuestro teatro cortesano en el Capítulo VIII de la presente Parte.

5.- CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Ed. Aguilar. Obras Completas. Madrid, 1.987. Jornada I. Pág. 1.601.

"Pónense las cuatro a las cuatro puntas
del tablado, retíranse Anajarte (y las
otras Damas) y, mientras cantan, sale
Irífile (acechando)".

6.- Consúltese el reparto de la comedia en el Apéndice 3. "Sipnosis argumental de "Hado y divisa...".

7.- BERNIS, CARMEN. Op. Cit. Pág. 186.

8.- Véase el Capítulo II de la presente Parte.

- 9.- Véase la Figura 11 del Capítulo VIII de la presente Parte.
- 10.- NAVARRO DE ZUVILLAGA, JAVIER. "Espacios escénicos en el teatro español del siglo XVII". V Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro, 1.982. Pág. 118.
- 11.- BERNIS, CARMEN. Op. Cit. Págs. 119-122.
Véase lo que dice esta autora acerca de los tipos sociales en nuestro teatro del siglo XVII.
- 12.- Véase la Figura 2 del Capítulo IV y la Figura 7 del Capítulo III, ambos en la Segunda Parte.
- 13.- Véase el Apéndice 3, "Sipnosis argumental de "Hado y divisa...".



FIG. 1: GOMAR Y BAYUCA. "La fiera, el rayo y la piedra".
Valencia, 1.690. Jornada I. Irifile y damas.
Madrid. Biblioteca Nacional.



FIG. 2: BACCIO DEL BIANCO. "Andr6meda y Perseo". (1.653).
Celebraci6n. Detalle de los personajes que posan
en el 6ngulo inferior derecho. Cambridge, Mass,
Universidad de Harvard, Houghton Library.

CONCLUSIONES

- LEONIDO.

Fuentes:

- 1) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa..." (Tomo IV, B.A.E.).
 - a) Jornada Primera. Segunda mutación. (Polidoro quita las armas a Leonido y las arroja al interior de la gruta).
 - b) Jornada Tercera. Escena del duelo.
- 2) Imagen gráfica de la "Empresa Política XVII", del libro de Saavedra Fajardo, "Idea de un Príncipe político y christiano representada en Cien Empresas". Amberes, 1.678.
- 3) V. Salvador Gómez. "Mercurio con otras figuras decorativas". (Dibujo). Biblioteca Nacional. Madrid.
- 4) Figurín que viste la personificación de Perseo en el dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, "Teatro de bosque", perteneciente a la serie "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo del B. Retiro, 1.653.
- 5) Traje de Mercurio (Apoteosis de Isis), de la producción "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. Salón Dorado, 1.672.
- 6) Vestuario de la persona de Anteros en el montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 7) J. Leonardo. "Toma de Brisach". (Prado). Uniforme que viste un soldado situado en el ángulo inferior izquierdo de dicha composición.
F. Castelo. "La recuperación de la isla de San Cristobal". (Prado). Uniforme de ciertos soldados que figuran en este cuadro.

- 8) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos". "Diferentes gastos" y "Gastos echos en el Coliseo por Simon de Maseda ("peón de munición")".
- 9) A. Pereda. "El socorro de Génova". (Prado). Soldados con alabardas que posan en el ángulo inferior de la izquierdo y yelmo cincelado con penacho de plumas que porta un paje.

A través de lo investigado, podemos deducir que en la representación de "Hado y divisa..." de 1.680 y por exigencias de su acción dramática, el protagonista de la misma, Leonido, sufrió cuatro cambios de traje.

En la Primera Jornada de la comedia, según nos da cuenta la Fuente nº 1.a), Leonido lució el traje de armas, hasta arrojar las mismas por la boca de la sima de la gruta. Para su reconstrucción nos hemos servido de la representación que de sus elementos nos ofrece la Fuente nº 2.

Este traje de armas, estaba compuesto por una media armadura, celada, escudo y espada.

Una vez arrojadas las armas por la boca de la gruta, y hasta el final de la Primera Jornada, Leonido aparecerá vestido con un tipo de indumentaria muy utilizado tanto en nuestro dibujo y pintura, como en nuestro teatro de finales del siglo XVII, utilizados para representar héroes o dioses mitológicos. Los documentos gráficos de las Fuentes nº 3, nº 4, nº 5 y nº 6, nos han proporcionado el modelo idóneo para la reconstrucción de dicho figurín.

Este tipo de indumentaria se componía de un jubón abombado y ajustado, tonelete y calzas.

En la Segunda Jornada de la comedia, y con objeto de no ser reconocidos, Leonido y su escudero Polidoro, usarán un traje de humilde soldado, que hemos podido reconstruir gracias a la Fuente nº 7.

El traje de humilde soldado que lucieron estas personas de la comedia, estaba compuesto de un capotillo de dos haldas, jubón ajustado al cuerpo que dejaba ver sus mangas por las aberturas del capotillo, calzones o gregüescos, banda, medias y sombrero.

Por los datos que nos brindan las Fuentes nº 1.b) y nº 8, junto con la composición de Pereda que nos ofrece la Fuente nº 9, podemos deducir que tanto Leonido como Marfisa, en la escena del torneo de la tercera jornada de la comedia, fueron ataviados con toneletes confeccionados con ricas telas y adornados con encaje; sobre el jubón vistieron el peto con volante y espalda, protegiendo su cabeza con un yelmo adornado con un penacho de plumas y cubriéndose con mantos de raso de diferentes colores. Las armas defensivas y de ataque utilizadas por ambos en dicha escena fueron el "broquel" y el "alfanje".

- ADOLFO Y FLORANTE.

Fuentes:

- 1) Carreño de Miranda. "Marqués de Santa Cruz". Colección del Marqués de Santa Cruz. Madrid.
- 2) Traje que vistieron las personas de Céfiro, Ifis, Pigmaleón, Lebrón, Anteo y Brunuel en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) D. de Velázquez. "Hombre embozado". (Dibujo). Real Academia de San Fernando.

La indumentaria con que salieron a escena las personas de Adolfo y Florante en la representación que merece nuestra atención, fue similar a la utilizada normalmente por ciertos cortesanos del momento y de ello son fiel reflejo algunos retratos de la época (Fuente nº 1).

La línea de sus trajes coincidió, aunque con menos ornamentación, con las pautas marcadas por la moda francesa,

que por esos años se impuso en las cortes europeas.

Este modelo de traje masculino, se componía de una larga casaca con amplias vueltas en las mangas, bajos bolsillos y calzones amplios. Se acompañaban con corbata de encaje, gran peluca, ancho sombrero de fieltro adornado con plumas, medias con cintas y zapatos de tacón con lazo.

Este figurín de caballero se introdujo en nuestros escenarios cortesanos, desplazando al habitual de los corrales de comedias (la ropilla y la valona), y con él, se vistió a centenares de personajes que no tuviesen un significado alegórico, mitológico o heroico, ni de "fiera" o con alguna característica o simbolismo especial.

De ello nos da testimonio una de las series de dibujos escenográficos que se conservan y que constituyen la Fuente nº 2, en cuyos modelos nos hemos basado para la reconstrucción de este figurín de caballero.

Pero hemos de considerar, que la persona de **Florante** y sus soldados, llegado el momento y por requerimiento de la acción dramática de la comedia, se disfrazaron de "bandoleros". Este tipo de indumentaria fue utilizada por Calderón en varias de sus obras y con la que significó algunas alegoría inanimadas de sus autos.

Para la reconstrucción de algunos aspectos relacionados con la apariencia y el significado de este atavío, nos hemos servido de una figura de embozado que posa en cierto dibujo velazqueño (Fuente nº 3).

- POLIDORO.

Fuente: A. Puga. "El afilador". Museo del Ermitage. Leningrado. (Figura que posa en el lado izquierdo de la composición).

Para reconstruir la indumentaria de Polidoro, escudero y amigo fiel del caballero Leonido, hemos tenido en cuenta

su especial categoría dentro del ramo de personas que estaban al servicio de los hidalgos caballeros, cuyo traje debía ser espejo y expresión de la categoría de sus amos.

Basándonos en ello, hemos distinguido su atuendo con una especie de ropilla con mangas, a diferencia de la que vestía el simple criado, que las llevaba perdidas y con brahones.

La consulta y el estudio de la Fuente señalada, nos ha conducido a asignar al vestuario de Polidoro un jubón con faldilla partida, utilizado en la época por criados y escuderos de grandes señores y que se ajustaba a la parte de la espalda mientras que por delante, dejaba su caída normal. Asimismo llevaría valona, calzones, medias y zapatos, sombrero de falda grande y peinado con guedejas.

Hemos de recordar, que el personaje de Polidoro, sufrió junto con su amo, un cambio de traje en la Segunda Jornada de la comedia, en el que ambos se caracterizaron de "humildes soldados".

- CASIMIRO.

Fuentes:

- 1) "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo del B. Retiro, 1.653.
(Varias son las personas escénicas que posan en esta serie de dibujos y que van vestidas a la usanza oriental).
- 2) F. Zurbarán. "Almanzor". Colección particular. Madrid.
- 3) F. Francken II. "La construcción de la Torre de Babel". (Prado). y "La Cena del Rey Baltasar" (Catedral de Sevilla).

Calderón en su obra dramática, recurre en numerosas ocasiones a nombres o a sitios que tienen una ascendencia oriental. Este gusto de nuestro autor por lo exótico y orientalista quedó reflejado en ciertos aspectos de la escenografía y del diseño del vestuario de sus últimas comedias (Fuente nº 1).

Por esta razón, nos ha parecido idóneo el reconstruir en la línea de esta corriente orientalista, el figurín de Casimiro, personaje que representaba en nuestra comedia el papel de monarca de una isla asiática, situada en el Mediterráneo oriental, Chipre.

Para llevar a la práctica este diseño, hemos recurrido a los modelos que nos ofrecen ciertas pinturas de la época, también identificadas con el tema y que componen las Fuentes nº 2 y nº 3.

- ARGANTE.

Fuentes:

- 1) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa...". Jornadas Segunda y Tercera y Acotación del vestuario de Argante en su última intervención en la comedia.
- 2) Figurín que lució la persona de Anteo en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) D. Velázquez. "Los santos ermitaños". (Prado). Figura de San Pablo.
- 4) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".
- 5) Indumentaria que viste el personaje de Morfeo en el dibujo escenográfico de Baccio del Bianco, dedicado a la "Gruta de Morfeo". "Andrómeda y Perseo". (1.653).

El personaje de Argante salió a escena en traje de "salvaje" y así permaneció hasta casi el final de la comedia, momentos antes del torneo, en que hizo su aparición vestido de "gala" (Fuente nº 1).

Tanto el modelo de traje de "fiera" que nos ofrece la Fuente nº 2, como el tratamiento dado por nuestra pintura del siglo XVII, en cuanto a perfil e indumentaria, a figuras de santos ermitaños y anacoretas (Fuente nº 3), han constituido los documentos en que nos hemos basado para la reconstrucción del primer vestuario de Argante en la comedia que nos ocupa.

La consulta y estudio de dichas fuentes nos han conducido a llegar a la conclusión de que los medios de que se valió nuestro autor para la presentación de esta persona en escena, en cuanto a caracterización, vestuario y atrezzo se refiere, fueron los tradicionales, ya que se trataba de un arquetipo, y se compusieron de un largo cabello, acompañado de una enorme y poblada barba blancos, que le daba la apariencia de un anciano venerable. Iba vestido con una túnica realizada con una tela de calidad áspera y raída, sin mangas y larga hasta la rodilla, atada con una cuerda a la cintura; sobre los hombros unas pieles sin curtir, de desigual caída que casi le llegaba a los tobillos y portando en su mano derecha, un gran bastón nudoso.

Hemos de considerar, que el cambio de traje que se operó en este personaje, pertenecía a una de las clásicas transformaciones que nuestro autor asignó a estas personas selváticas de su teatro. Transformación que hacían pasar al personaje de un estado salvaje, al de un ser civilizado y de gustos refinados, reflejando todo ello en su vestuario.

Por esta razón, el traje que lució Argante en su última intervención en la comedia, podemos decir que se trató de un vestuario costoso, confeccionado con ricas telas, como así nos da cuenta la Fuente nº 4, y que el color de las mismas, poseía un simbolismo cuyo significado remitía a la buena acción que el personaje iba a realizar en el final de la comedia. Asimismo, la Fuente nº 5, nos ofrece un diseño de traje que viste un personaje calderoniano, de

semejantes características al que nos ocupa, lo que nos permite deducir además, que dicho vestido se compuso de un sayo y sobre él un gabán, especie de túnica con mangas.

- AURELIO.

Fuente: Carreño de Miranda. "El embajador Potemkin". (Prado).

La riqueza de las vestiduras utilizadas por este tipo de personalidades, al traer sus embajadas a la corte española, está reflejada magistralmente en un retrato de Carreño y en él nos hemos inspirado para realizar el diseño del embajador de Trinacria, Aurelio, persona de nuestra comedia.

- MERLIN.

Fuentes:

- 1) Acotación escenográfica de Calderón: "Sale...MERLIN, vestido de librea de máscara". "Hado y divisa...". Calderón-Caudí. Coliseo B. Retiro, 1.680.
- 2) Grabado del siglo XIX, inspirado en imágenes de la Edad de Oro de la Caballería (siglo XV), perteneciente al libro de E. Kottenkamp "The History of Chivalry and Armor".
- 3) A. Puga. "La taberna". Colección Milicua. Barcelona.
Traje de criado que viste una figura que posa de pie en el centro de dicha composición.
- 4) Figurín de criado que vistió el personaje de Bato en la producción "Andrómeda y Perseo". Calderón-Del Bianco. Coliseo B. Retiro, 1.653.

- 5) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".

Según los datos que nos da cuenta la Fuente nº 1, unidos al diseño de figurín que nos ofrece el documento gráfico que compone la Fuente nº 2, podemos deducir que la indumentaria que lució el gracioso Merlín, en su primera salida a escena, se compuso de brial, propio de los hombres de armas, es decir, una especie de tonelete de manga corta con falda hasta las rodillas, dejando ver las mangas del jubón y las medias, profusamente adornado de flores tejidas con hilo de plata. En el peto lució el escudo de armas, hecho con hojas de latón batida, y en la cabeza una diadema de flores.

El otro traje que vistió nuestro personaje en el resto de sus intervenciones en la comedia, se trataba del modelo clásico de traje de criado, utilizado con anterioridad en las funciones de nuestros corrales (Fuente nº 3). La Fuente nº 4, además de informarnos de la pervivencia de este modelo de figurín en nuestras representaciones palaciegas, nos ha proporcionado los suficientes datos para la reconstrucción del mismo, que unidos a los aportados por la Fuente nº 5, nos han permitido llegar a la siguiente conclusión:

En el resto de sus intervenciones, nuestro criado vistió ropilla de color "porcelana", ajustada a la mitad del cuerpo con brahones de los que pendían las mangas perdidas de la misma. También llevaba valona y calzones de color "musgo", medias y zapatos, tocándose con un sombrero de falda grande con pluma.

- MARFISA.

Fuentes:

- 1) Acotación escenográfica de Calderón de "La fiera, el rayo y la piedra": "Sale Irífile, vestida de pieles, suelto el cabello".
Traje de "fiera" que vistió la salvaje Irífile en

la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.

- 2) Acotación escenográfica de Calderón de "Hado y divisa...". "...salió Marfisa vestida de pieles". Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia Hado y divisa...". "Bestuarios en dinero": "A Manuela Escamilla 600 reales por el vestido de pieles".
- 3) J. Ribera. La Magdalena adolescente o Santa Tais. (Prado). y Carreño de Miranda. "Magdalena penitente". Academia de San Fernando. Madrid.
- 4) Carreño de Miranda. María Luisa de Borbón (Orleáns). 1.679. Monasterio de Guadalupe y C. Coello Dña. Teresa Francisca de Mudarra. Museo de Bellas Artes. Bilbao.
- 5) Diseño de figurín femenino que aparece en la acuarela de "Teatro de jardín" de Herrera el Mozo de "Los celos hacen estrellas" (1.672).
- 6) Traje de dama utilizado por Irífile y demás personajes femeninos en la producción "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.

La gran semejanza que ofrece el personaje de "La fiera...", Irífile, con la protagonista de nuestra comedia Marfisa, se manifiesta no sólo por pertenecer ambas a uno de los arquetipos del teatro calderoniano, al que nuestro autor denominó "fiera", sino también porque el vestuario de ambas, recibió un parecido tratamiento en sus correspondientes producciones (Fuentes nº 1 y nº 2).

Así como también, hemos encontrado en algunas figuras de santas penitentes de nuestra pintura del siglo XVII, ciertos aspectos que se identifican con la agreste existencia llevada por estas "fieras" del teatro de Calderón (Fuente nº 3).

La consulta y estudio de las fuentes mencionadas, nos ha conducido a llegar a la conclusión de que la persona de Marfisa en nuestra comedia, hizo su aparición en escena con una especie de túnica larga y raída, atada con un cordel a la cintura; sobre los hombros, unas pieles sin curtir de desigual caída, que le llegaban casi a los tobillos, con el cabello

suelto y portando en su mano izquierda, una estaca.

El cambio de traje, obligado en estas personas del teatro calderoniano, se produjo en Marfisa con un lujoso modelo, producto de la transformación o cambio social que se operaba en la trayectoria dramática de nuestra protagonista.

Hemos encuadrado el diseño de este modelo de traje, dentro de la línea que marcaba la moda en el momento del estreno de nuestra comedia y para ello nos hemos basado en diferentes fuentes.

Una vez revisada la Fuente nº 4, podemos deducir que en el traje femenino a finales del siglo XVII, se operó un notable cambio, y este fue producto de la influencia francesa que sufrió la moda española durante el reinado de Carlos II.

Tales modificaciones, según podemos observar en las Fuentes nº 5 y nº 6, se reflejaron de igual forma en el diseño del traje de dama de nuestro teatro cortesano.

Por lo que llegamos a la conclusión de que el traje que lució Marfisa en la escena-visión del "gabinete real", fue el mismo que el utilizado por algunas cortesanas de la época. Se trataba por tanto de un modelo escotado, en el que el uso del corsé emballenado, proporcionaba una cintura rígida y acabada en pico; los puños de las mangas eran anchísimos y abullonados, la falda amplia de caída sosegada y el cabello sobre los hombros dejando libre el rostro.

Marfisa, al igual que Leonido, lucirá al final de la Tercera Jornada (escena del duelo), el traje de armas.

Fuentes:

- 1) F. Zurbarán. "Santa Cristina". Museo de Bellas Artes. Estrasburgo.
- 2) Figurín con el que aparecen representadas las personificaciones de "La Discordia" y "Las Furias" en el dibujo escenográfico del Infierno de Baccio del Bianco. "Andrómeda y Perseo", 1.653.
- 3) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".
- 4) Traje que visten las ninfas de Diana que figuran en el dibujo de teatro de bosque de A. Parigi, perteneciente a "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637.
- 5) P.P. Rubens. "El Triunfo de la Iglesia". (Cartón para tapiz). Prado.
Figura de amazona que posa en el ángulo inferior izquierdo de esta composición y que sujeta las riendas del caballo que tira del carro triunfal.
- 6) P. Calderón de la Barca. "Hado y divisa...". Jornada Segunda.
- 7) Modelo de vestuario que lucen ciertas figuras de amazonas que llevan cogidos de su mano a cupidillos en el dibujo de A. Parigi del "Jardín de Venus", perteneciente a "Le Nozze degli Dei" de C. Coppola. Florencia, 1.637.
- 8) Baccio del Bianco. "Costume" (Dibujo). Uffizi. Gabinete de Dibujos y Estampas. Florencia.

Las fuentes utilizadas para la reconstrucción del traje que vistió Arminda en su primera intervención en la comedia, han dependido de los modelos de figurines que nos ofrecen ciertas figuras, mezcla de santas y heroínas, de nuestra pintura del Siglo de Oro (Fuente nº 1), y de los diseños de trajes femeninos que figuran en algunos de los dibujos escenográficos realizados por Baccio del Bianco en 1.653 (Fuente nº 2).

El estudio de dicha fuentes nos hace observar, que el vestido utilizado por Arminda en su primera intervención en la comedia, se compuso de un traje corto sobre una vasquiña, con

mangas inspiradas en la moda francesa y decoración almenada en el borde inferior.

La Fuente nº 3, nos ha aportado datos acerca de la tela, apresto y guarnición con que se confeccionó un traje para Arminda. Lo que nos ha hecho considerar que dicho personaje, como primera dama y por la condición de soberana que le prestaba su papel, vistió en la escena-visión del "salon regio", un rico vestido de dama.

Modelo de traje escotado, dependiente de la influencia de la moda y que figuró tanto en nuestra pintura como en nuestros escenarios, adornado con cuello de encaje, amplia falda pero de caída sosegada y anchísimos puños de encaje abullonados.

Para la reconstrucción del traje de Mitilene, nos hemos servido de los modelos que nos ofrece la iconografía de vestuario teatral, para este tipo de mujeres guerreras (Fuente nº 4) y también en ciertas figuras de amazonas que intervienen en algunas composiciones de Rubens (Fuente nº 5).

Lo que nos ha permitido deducir que el atavío de este personaje se compuso de un quitón corto, ajustado a la cintura, sobre falda de volantes y cabeza adornada con plumas.

Según nos da cuenta la Fuente nº 6, podemos colegir que ambas amazonas, durante la escena de la contienda, vistieron el medio arnés.

Los documentos gráficos que constituyen las Fuentes nº 7 y nº 8, nos han aportado, además de una información de cómo se ataviaba a este tipo de personajes de nuestro teatro cortesano, las soluciones prácticas para el dibujo de dicho modelo.

Este se compuso de un jubón con doble manga abullonada a la francesa, acusando una enorme

caída a la altura del codo, cubierto con espaldar y peto labrado, con cintura en pico, tonelete partido por el medio, esclavina ligera anudada a los hombros y recogida a la cintura, dejándose caer a la altura de la pantorrilla; caligas romanas altas atadas con cintas, y como tocado, un ligero casco decorado con plumas de fantasía, en la cintura una espada, y durante la lucha, se defendieron con un escudo.

- MEGERA.

Fuentes:

- 1) Figurín de "La Discordia" que nos presenta Baccio del Bianco en el dibujo escenográfico alusivo a la caída de la misma. "Andrómeda y Perseo", 1.653.
- 2) C. Ripa. "Iconología". Siena, 1.613 ("La Ira" y "Las Furias").
- 3) Doc. Núm. 43 (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos".

Para la reconstrucción de la indumentaria de esta personificación, nos hemos basado en varias fuentes. Una de ellas es la que nos brinda cierto testimonio gráfico que se conserva de una figura escénica de semejante talante a la que nos ocupa (Fuente nº 1).

Dicho testimonio nos ha permitido establecer un análisis comparativo entre el mismo y la persona de **Megera**, que nos ha proporcionado datos relativos a la caracterización y a los atributos con que se representaban este tipo de figuras.

Por otra parte, hemos tenido en consideración la influencia que ejerció el tratado de Ripa en Calderón a la hora de componer el vestuario y atrezzo de algunas personificaciones. Ciertas figuras que nos presenta Ripa de semejante ideología a la tratada, unidas a unas partidas que nos dan cuenta de la tela y los adornos utilizados para la confección del traje de dicha personificación, nos han permitido observar el simbolismo que se otorgó al color del

traje y a ciertos elementos que acompañaron a esta figura (Fuentes nº 2 y nº 3).

Por lo que podemos llegar a la conclusión de que los medios utilizados en la escena para componer el horrible aspecto de la perniciosa diosa de las furias del averno, Megera, fueron el caracterizarla con los cabellos revueltos, acompañando a un rostro de feísimo aspecto. El vestido estaba realizado con raso de "color fuego" y adornado con "encaje de plata de Venecia" y como atributo, una bengala.

- LA FAMA.

Fuentes:

- 1) F. Foppens. Grabados del "Emblema 74" y del "Emblema 82" del libro de Vaenius, "Theatro Moral de la Vida en Cien Emblemas". Bruselas, 1.672. Biblioteca Nacional. Madrid.
- 2) C. Ripa. "Iconología". "Fama". Siena, 1.613.
- 3) Representación de La Fama que figura en el frontispicio, compuesto por L.R. Prado, dibujado por F. Rizi y grabado por P. de Villafranca, perteneciente al libro: "Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna... Maria Ana de Austria". Madrid, 1.650.
- 4) Figura de La Fama que aparece en el grabado de P. de Villafranca del libro de J. Baños de Velasco, "Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales...". Madrid, 1.670.
- 5) Doc. Núm. 43. (1.680). Archivo de Palacio. "Gastos de la comedia de Hado y divisa...". "Bestidos". "Gastos echos en el Coliseo por Simon Maseda".

Las fuentes a las que hemos recurrido para la reconstrucción del vestuario y de los atributos que acompañaron a esta alegoría, pertenecen al campo de la emblemática y al de la iconología, por considerar que en ambas fuentes se inspiró nuestro autor para componer estas

figuras alegórico-fantásticas de su teatro (Fuentes nº 1 y nº 2).

También nos hemos servido para el diseño de esta figura, de las imágenes que nos brindan ciertos grabados, pertenecientes a publicaciones de la época (Fuente nº 3 y nº 4).

La Fuente nº 5, nos ha aportado datos concernientes a la tela y al adorno con que se confeccionó el vestido de dicha alegoría, así como también de ciertos atributos utilizados por la misma.

La alegoría de La Fama en la representación de "Hado y divisa...", apareció ataviada con un vestido realizado con una tela plateada con reflejos rojizos, adornado con encaje de hilo plateado. Como atributos llevaba las alas, portando, además de una bandera realizada con una tela de un tono púrpura subido, una trompeta.

- DEMAS PERSONAS.

Fuentes:

- 1) Vestuario utilizado en la producción "Los celos hacen estrellas". J. Vélez de Guevara-Herrera el Mozo. Salón Dorado, 1.672.
- 2) Vestuario utilizado para la puesta en escena del montaje de "La fiera, el rayo y la piedra". Calderón-Gomar y Bayuca. Valencia, 1.690.
- 3) Figurín utilizado por Baccio del Bianco para los personajes que posan en el ángulo derecho de su dibujo de la escena final de "Andrómeda y Perseo", 1.653.

Las Fuentes nº 1 y nº 2, están formadas por documentos gráficos que nos ofrecen datos del vestuario utilizado en otros montajes de similares características al que nos ocupa. Por esta razón, nos han proporcionado una visión de cómo se vestía en nuestro teatro cortesano, por esas fechas, a actores que representaban papeles secundarios y que

simplemente servían de acompañamiento en la escena.

Los elementos utilizados en nuestra representación, para vestir a personajes secundarios, giraron en torno, aunque con menos magnificencia, a los que lucieron, en la correspondiente escena, los protagonistas y figuras principales.

En cuanto a los personajes de figuración, hemos de distinguir dos grupos, "Acompañamiento" y "Gente".

Respecto al "Acompañamiento", siempre que la acción dramática de la comedia se desarrolló en un entorno cortesano, estas figuras vistieron el traje correspondiente a la moda del momento.

Mientras que el grupo al que Calderón denomina "Gente", su indumentaria debió de tener un toque exótico, propio de los estados fantásticos en donde nuestro dramaturgo situó la acción de la comedia. Toque que estuvo impregnado de un gusto por lo oriental, como así nos ofrece testimonio de ello la Fuente nº 3, de la que nos hemos servido para la reconstrucción de dicho grupo.

APENDICE 4.

"EL VESTIDO DE SALVAJE".

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE. (PAG. 642).
- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA. (PAG. 645).
- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA "ICONOLOGIA" DE RIPA. (PAG. 650).

- NOTAS BIBLIOGRAFICAS. (PAG. 657).
- ILUSTRACIONES. (PAG. 665).

APENDICE 4

"EL VESTIDO DE SALVAJE"

- ORIGEN Y SIMBOLISMO DEL VESTIDO DE SALVAJE.

El tipo de "hombre salvaje" que primaba en las leyendas medievales, era un personaje simbólico que surgía pujante en las mentes, para recordar al ser humano una primera naturaleza salvaje y brutal, aún no domeñada por la civilización y en la que lo instintivo mantenía la primacía (1)(Fig. 1).

Será al final de la Edad Media, con la evolución que se opera en los ideales caballerescos, cuando el papel del "hombre salvaje" sufre en la sociedad una considerable transformación. Se le verá más como un ente real que vive en comunión con la naturaleza, un ingenuo que todavía no ha sido absorbido por la vida ciudadana. Su aparición sigue, no obstante, siendo ambivalente. Por un lado, como portador de la vida animal elemental, que subyace en el freno que el cristianismo ha impuesto a los instintos y contraria al modelo caballeresco, pero, por otro, aflora en el sentimiento de algo que se desconoce y que se teme por su elementalismo y fuerza bruta; aunque se le admira por la libertad de su existencia (Fig. 2).

La tradición del "salvaje" en nuestra literatura, según los estudios de **Avalle Arce**, se remonta cuando menos, a las "serranas feas" del Arcipreste de Hita, puesto que estas "agrestes feminae" o "silvaticae", son el equivalente femenino del "salvaje" (2)(Fig. 3). Más tarde la figura del salvaje prolifera en la literatura; así los encontramos, por ejemplo, en el "Palmerín de Inglaterra": "... un hombre grande de cuerpo, cubierto todo de pelo a manera de salvaje, la barba blanca y crecido el rostro ya arrugado, en la mano izquierda un arco y en la derecha una flecha con su yerba, y una aljaba llena dellas, y alrededor del brazo una cuerda con el león se prendía..." (3). En "La Cárcel del Amor",

en la descripción de "El Deseo": "... Vi salir a mi encuentro por entre unos robledales do mi camino se hazia, vn caballero assi feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje. Leuaua en la mano yzquierda vn escudo de azero muy fuerte, y en la derecha una ymagen femeníl entallada en vna piedra muy clara..." (4). En el teatro, aparecen con brevedad en "El Infamador" de Juan de la Cueva y, como veremos mas adelante, le suministraron a Lope el tema de una comedia, "Ursón y Valentín".

Los salvajes, figuran en el regocijo y jolgorio general que marcan las Bodas de Camacho (5), y serán los encargados de traer a Clavileño a escena (6). El tipo de indumentaria utilizado para el disfraz de los salvajes que nos describe Cervantes en estos pasajes del Quijote, era de un vestuario que imitaba la textura de la hiedra y el cáñamo, "teñido de verde", dando todavía al personaje una apariencia más agreste y salvaje si cabe, que en otras representaciones, tanto, que como nos relata el autor, "... que por poco espantaran a Sancho...". Es de tener en cuenta su función de portadores, tirando del enorme castillo en las Bodas de Camacho, o llevando sobre sus hombros, a manera de Atlas, el enorme caballo de madera, Clavileño, lo que nos demuestra la gran fortaleza de este tipo de personas, ya relatada en "El Palmerín de Inglaterra". ("Un hombre grande de cuerpo...").

Pero hay muchos ejemplos más, entre ellos, en la novela "Tristán" de Lionís (7), en el "Amadís de Grecia" de Feliciano de Silva (8) y brevemente en la "Diana" de Gil Polo. En el teatro, con diversa importancia, se hallan además de en Lope (9), en Guillén de Castro, en su obra "Los Celos de Rodamonte" y en "El Conde de Irlos"; en Vélez de Guevara en "Amor es naturaleza".

Podemos decir, que la figura del salvaje aparece en romances, crónicas, versos de cancionero, novelas de caballería, novelas sentimentales, novelas pastoriles, libros de viaje, poesía épica, confundándose, a veces, su modo de vida, con el de los ermitaños y anacoretas (10).

Aunque no debemos olvidar que simultáneamente este personaje del "salvaje" fue objeto de las más diversas manifestaciones plásticas, apareciendo su fisonomía tanto en columnas y cornisas, como en tapices y bordados, al igual que en techumbres y fachadas, en sillerías de coro y en muchas representaciones, con variadas actitudes, siendo la más frecuente, la de tenante de escudo, aunque a veces lo encontraremos también en su verosimilitud más lucida, la de flanqueador de fachadas (11), quizás recordándonos a la

actitud de ciertas personas, que disfrazadas de esta guisa, hacían el papel de receptoras en la puerta de los palacios durante las fiestas cortesanas (Fig. 4 y 5).

- LA "FIERA" COMO PERSONA DE NUESTRA COMEDIA.

La persona del "salvaje", intervendrá en mojigangas, mimos cortesanos, y paulatinamente, su intervención será notable en dramas, donde su versatilidad le hará aparecer con las más variadas muecas, ya sea en figura de monstruo, fiera, mono, oso, fantasma o demonio. Habrá que esperar a la llegada de nuestra nueva comedia, para que su aparición adopte una forma más humanizada, consiguiendo hacer domesticada su presencia y, hasta si es posible, delicada, como ocurre en ciertas bellas figuras de damas selváticas que se pasean por algunas comedias de Lope (12).

Como muy bien apunta A. Egido, el actor, o la actriz, cubierto de toscas pieles, simulará personajes diversos, que la tradición había ido perfilando en la literatura y en el arte, conforme a unas reglas, que por conocer el público de antemano, estaba acostumbrado a descifrar (13). Como es sabido, nuestra sociedad barroca estaba habituada a reconocer ciertos enigmas considerados para la sociedad actual, difíciles de advertir.

Calderón, como maestro de las figuras simbólicas en el teatro, se sirve de la del salvaje para introducirla en sus autos, e intenta, a través de este vestido, mostrarnos la evolución del alma hasta alcanzar su perfección con los auxilios divinos. Las pieles le ayudaban a enmascarar en estas figuras simbólicas, una desnudez no permitida en la escena, pero que testimoniaba a los ojos del espectador de esos años, el sentido del bien y del mal, recordándoles de inmediato, el enorme pecado cometido por nuestros primeros padres, Adán y Eva, turbando su estado de ánimo por el temor de sentirse a su vez seres terrenales. Y así, estos personajes alegóricos de los autos calderonianos, deambulan por el escenario con el hábito de salvaje peregrino, hasta ser rescatados y revestidos de gracia por el final eucarístico (14).

Pero será en 1.673, cuando nuestro dramaturgo, lleve a la escena el tema del "salvaje" de una forma más humanizada, cambiando el estado de gracia por el buen uso del libre albedrío, pero siempre para darnos un nuevo ejemplo

teológico, y será el protagonista del auto de "La Vida es Sueño", Segismundo, del que se servirá Calderón, para llevarnos al escenario a un monstruo en forma de hombre. Una fiera, un minotauro que, nuestro dramaturgo en el transcurso de la obra, ira mudando su estado de hombre salvaje, prisionero en la oscura cárcel de la vida, por las vestiduras que sobre él irán colocando, "Entendimiento" y "Albedrío".

En estas personas, el abandono del vestido de pieles, está considerado como pérdida de su animalidad, representando esta evolución en la trayectoria de la vida de estos seres selváticos, un signo de progreso. Esto les conducirá a encontrar su propia realización, siendo dueños del Poder Divino, a cuya imagen y semejanza está hecho el hombre. Y de aquí, la enorme lección teológica que nos da Calderón a través de estos monstruos de la naturaleza, cuya existencia va paralela a la figura de salvaje de sus autos sacramentales, tomando como modelo para ambas, al hombre salvaje descrito en las mencionadas leyendas medievalistas, recogida y humanizada ya por Lope esta tradicional figura en la nueva comedia, y que con nuestro dramaturgo, adquiere una nueva dimensión, perdiendo su identidad de "salvaje" para convertirse en "fiera" (15).

Estos cambios de vestido que se operan en las "fieras" del teatro calderoniano, obedecen siempre a una transformación en el personaje dependiente de su estado anímico. Significa un cambio en su "status" social, y nunca se produce de forma casual, sino que van de acuerdo con el nuevo estado de libertad adquirido por el personaje, y que obedece a su nueva identidad, de acuerdo con el desarrollo de la acción de la comedia; o en otras ocasiones, para demostrarnos que esas "fieras", aunque por su destino desconocen un tipo de vida civilizado, también son capaces de perder su estado de animalidad por un momento y comportarse como seres normales, disfrutando de la música, el canto, las galas y riquezas, en fin, de todas las cosas bellas y suntuosas que les ofrece el mundo civilizado (16).

Por lo tanto, son comprensibles el tipo de mudanzas que se realiza en el vestuario de estas personas; de "fiera" a "caballero" en el caso de Segismundo, o de "fiera" a "dama" en el caso de la selvática Irífile de "La fiera, el rayo y la piedra", la cual, aunque muestra su admiración al despertar de su sueño en el soberbio palacio de Anajarte, rodeada de las riquezas y galas que le proporciona ese majestuoso lugar, de inmediato asimila todas las reales pompas para encontrarse en su centro. Como podemos observar en "La vida es sueño", a Segismundo, en un despertar de semejantes características, que le conduce, al igual que a

Irifíle, a una nueva condición social que se hace patente en el cambio de la acción y del vestido simultáneamente.

Cierta semejanza nos proporciona la alteración que sufre la protagonista de la comedia elegida, la selvática Marfisa, al cambiar sus pieles y el cabello suelto, por los adornos y las galas propios de una dama de alta alcurnia (17).

Estas personas de mujeres salvajes del teatro calderoniano, como son Marfisa e Irifíle, descendientes por tradición de las "agrestes feminae" o "silvaticae", cuya usanza en nuestro teatro, se remonta, como hemos visto, a las "serranas feas" del Arcipreste de Hita, que salían a escena vestidas de pieles y suelto el cabello. Aunque este tipo de indumentaria tenía un significado pecaminoso en el disfraz de salvaje del Medievo, Calderón lo utiliza en su teatro para dar al personaje una apariencia de selvaticidad, así como el cabello suelto también contribuía en estas personas, al juego escénico (18). Podemos decir que estas figuras son el equivalente femenino del salvaje. Lo mismo en nuestra literatura, que en nuestro teatro, las encontramos representadas desde antiguo en nuestra iconografía.

Como muy bien ha observado A. Egido, siempre que en los autos sacramentales de Calderón, aparece la figura del "hombre" en el tiempo de la Ley Natural, desterrado y perdido, se adorna con pieles, pero una vez superado su camino de penitencia, mudará su tosco hábito, por el de galán (19). Porque, una vez más, Calderón tiende a explicarnos a través de estos cambios de vestido, la evolución del alma, que se perfecciona con los auxilios divinos y el buen uso del libre albedrío.

Así la persona de Argante, en nuestra comedia, viendo fallidas sus ardidés mágicas para retener a su hija en la gruta, decide dejar el futuro de la misma a su libre albedrío. La pérdida de este influjo le conduce a adoptar una postura más humana en el final de la comedia, lo que le hace cambiar sus selváticas pieles por un atavío rico y costoso, propio de la buena acción que va a emprender (20).

Buscando puntos de concordancia, entre la existencia de las figuras selváticas de nuestro teatro y los anacoretas y ermitaños, observamos en ambos, tanto en anacoretas como en hombres de condición salvaje, unas ansias de huída hacia todo lo que signifique civilización. Así el mago Argante, huye de la árida Toscana a refugiarse en los montes y bosques del Peloponeso. El anacoreta retorna a su origen para vivir a solas en abstinencia y oración, como nos lo presenta Calderón en el personaje de Silvestre, de su auto

"La lepra de Constantino". Silvestre, aparece a los ojos del espectador, al igual que Argante, en la figura de "un viejo venerable, vestido de pieles", y lo mismo que nuestro mago, éste escapa, "como asombrado", hacia los montes, denunciando el significado de su vestimenta. (21).

Por lo tanto, podemos llegar a la conclusión, que tanto anacoretas como ermitaños, representan el lado positivo del hombre salvaje en el destierro, ya que eligen esta vida de soledad para alcanzar la gracia a través de la penitencia.

Las pieles y el pelo largo, señas exteriores que caracterizan al hombre salvaje, son utilizadas a lo largo de toda la iconografía religiosa, tanto para simbolizar el bien como el mal. En la figura del Bautista, por ejemplo, Calderón sacraliza "las pieles", sirviéndose para ello de una tradición iconográfica (22). El demonio, aparece en relieves y pinturas desde la Edad Media, lleno de pelos, generalmente erizados. En varios autos sacramentales de Calderón, también podemos verle con el disfraz de salvaje (23). Asimismo, las pieles y el pelo largo, cubren las figuras de gigantes y salvajes, tanto en nuestra arquitectura, como en nuestra pintura. Pero hemos de señalar, que aunque el tema en todos los ámbitos fue muy frecuente, hay que matizar a la hora de interpretar su significado, pues así como las pieles poseían un sentido de culpa en las figuras del "Demonio" y de destierro en el "Hombre", no es así en otro tipo de representaciones, en donde también figuran. Por ejemplo en ermitaños como San Juan Bautista y la Magdalena, las pieles alcanzan un significado de gracia, obtenida a través de una etapa de penitencia en la soledad del desierto (24).

Según ha estudiado A. Egido, el disfraz de salvaje "creaba con su sola aparición, un espacio escénico que, en esencia, remitía, por un lado, al del hombre o Lucifer expulsados del paraíso, ausentes de la gracia divina, y por otro lado, al destierro de abstención, en el que anacoretas y penitentes purgaban sus culpas" (25).

Calderón se sirvió del modelo de figurín que le brindaba el disfraz de salvaje, para dotar a ciertas personas de sus comedias, de una apariencia visual. Nuestro autor sabía de antemano, que iba a ser perfectamente traducida por el espectador de su época, acostumbrado a identificar estos arquetipos, cuya esencia permanecía en nuestra tradición desde tiempos medievales. Aunque pertenecientes estos modelos a una iconografía teatral en uso, no distaban tampoco, de ciertas figuras representadas en las artes plásticas, con las que el público se hallaba plenamente identificado.

Aunque nuestro dramaturgo se sirvió de un modelo perfecto, ya creado y con raíces muy arraigadas desde, antaño, en la idea más pura de nuestra tradición popular, sí le dotó de una expresión dramática y de una originalidad en la acción de la comedia. Cristianizándolo, además, en las figuras alegóricas de sus dramas sacros, con una concepción cristiana del mundo, en la que el bien y el mal, aparecen claramente definidos. Idea de la que también se sirvió, aunque para diferentes fines, para dramatizar la existencia de las personas selváticas de sus comedias, donde todos ellos, al final, alcanzan su propia realización, encontrando la autonomía que les marca su razón de ser, su libertad.

- LOS PERSONAJES SELVATICOS DE CALDERON Y LA ICONOLOGIA DE RIPA.

En un principio, al tratar del vestuario de las personas de la comedia que nos ocupa, hemos hablado de la utilización por nuestro dramaturgo de ciertos manuales, que sirvieron como modelo a los pintores del momento y de los que también se sirvió Calderón para el diseño de sus figurines escénicos, como por ejemplo la "Iconología" de Ripa. Sin embargo, no todas las representaciones escénicas de Calderón, se amoldaban a la línea trazada por Ripa. Hay que tener en cuenta la existencia de ciertas fórmulas de atrezzo, situadas en fechas anteriores, en plena Edad Media, como en el caso que merece nuestra atención: el disfraz de salvaje. Y que serían heredadas por nuestro autor que aunque incorporadas ya por Lope y seguidores, con la aparición de la nueva comedia, las dotó de una naturaleza muy especial, creando un nuevo tipo de personaje en nuestro teatro, conocido por "fiera".

La portentosa imaginación de nuestro autor, le condujo, a veces, a realizar ciertos cambios en el vestuario de las personas, tal como figuraban en los modelos establecidos por la iconología e iconografía, quitando elementos tanto del vestuario, como del atrezzo, y añadiendo otros, que él consideraba mas idóneos para la situación dramática del personaje.

Por ejemplo, en la figura alegórica de "La Penitencia", utilizada con frecuencia por Calderón en sus autos, y tan relacionada su vestimenta, con las damas selváticas de su teatro, en la "Iconología" de C. Ripa, aparece representada en la figura de "... una mujer macilenta y vestida de cilicio, sosteniendo un azote con la diestra y una cruz con la siniestra, hacia la cual está mirando fijamente ..." (26). Mientras que en el diseño del vestuario utilizado por Calderón para esta figura, observamos una indumentaria semejante, incluido como atrezzo el crucifijo, pero desaparece el azote, añadiendo en cambio las pieles (27).

En la "Iconología" de Ripa pocas veces aparecen las pieles, una de las escasas representaciones de esta indumentaria, la tenemos en la figura que simboliza "El

Decoro", que se nos presenta en la figura de un joven "... de honesto y hermoso aspecto que lleva sobre sí una piel de león..." (28). La piel en este caso posee un significado diferente al pretendido por Calderón cuando reviste con ella a sus personajes selváticos.

Para Ripa, en esta ocasión, la piel de león, es símbolo de valor, virtud y fortaleza de ánimo, tomando esta idea de los "Antigüos", pues así aparece "Orfeo", como símbolo del divino intelecto, envuelto en una piel de león en las obras de Aristófanes. Lo mismo que "Hércules", "Ajax" primer capitán de entre los griegos después que Aquiles, también tomó la piel del león.

Sin embargo, para Calderón, en sus comedias, el abandono de las pieles por sus personajes selváticos, demuestra la pérdida de su animalidad, un cambio de su estado de "salvaje", por otro cuyo signo es el progreso, que le conducirá a encontrar su libre albedrío. Recuérdese los cambios que se producen en el estado anímico de personas como Segismundo, Marfisa e Irífile al cambiar el vestido de pieles por otro lujoso.

También Ripa en su "Iconología", cubre con piel a otra de sus figuras alegóricas, nos referimos a su representación de "El Mundo". Para ello se sirve de la descripción que hace Bocaccio de esta figura en el "Libro I de la Genealogía de los Dioses", y lo hace bajo la figura de "Pan", que a modo de túnica, una piel de pantera le ciñe el torso y las espaldas. La tachonada piel, viene a representar a la octava esfera, que del mismo modo está pintada y adornada con sus clarísimas estrellas (29).

Otro elemento del atrezzo utilizado por estos personajes selváticos calderonianos, es el bastón, como así podemos verlo en los figurines de Gomar y Bayuca, de las diferentes decoraciones de "La fiera, el rayo y la piedra". Nos referimos a los de las personas de esta comedia "Anteo" e "Irífile", que aunque pertenecen a una puesta en escena posterior a la fecha del estreno de nuestra comedia, 1.690, pero quizá son tal vez, los personajes mejor dibujados, y que nos ayudan a componer la indumentaria de estas "fieras" del teatro de Calderón. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el bastón nudoso, era un complemento indispensable para estas personas, al igual que las pieles, el cabello suelto o la enorme y poblada barba, que ayudaba a demostrar al espectador, esa apariencia agreste de su existencia, tan en consonancia con la situación dramática que representaba en la comedia.

Revisando la "Iconología" de Ripa, encontramos algunas figuras alegóricas que portan este atrezzo del bastón, y como sabemos el gran influjo que ejercieron este tipo de manuales sobre Calderón, a la hora de diseñar los figurines de sus personajes dramáticos, vamos a dar cuenta de algunos de ellos, para observar el uso simbólico que Ripa hace de este elemento, como podemos ver en la figura de "El Mundo", que sostiene en su mano izquierda una especie de vara o bastón, cuya parte superior se ve curvada a guisa de cayado. Ripa, viene a demostrarnos con este aditamento, el imperio de la Naturaleza, mediante el cual, todas las cosas se gobiernan (y especialmente las que son irracionales), así como sus acciones, que cumplen todas, un fin determinado (30). Y buscando la relación de estas figuras de Ripa con los figurines de nuestra comedia, observamos en el uso de la vara por el personaje de Argante, un significado de imperio y de gobierno, ayudado por sus ciencias ocultas, hacia el destino de su hija, que le hacen acreedor de portar este bastón de mando, al igual que la comentada figura alegórica de "El Mundo".

También portando con su diestra un asta o vara, nos representa Ripa "La Fortaleza", en la figura de una mujer armada. El asta significa en este caso, que no sólo se debe emplear la fuerza para rechazar aquel daño que de los otros proviene, cosa que ya nos muestra esta figura con su armadura y escudo, sino también para reprimir, con el empleo de las propias fuerzas, la soberbia y arrogancia con que los demás amenacen. Por ello diremos, que dicho asta simboliza y demuestra superioridad y señorío, condiciones que fácilmente se adquieren por medio de la fortaleza (31). De la misma forma, la protagonista de nuestra comedia, Marfisa, portaría el asta en señal de autodefensa, ante el daño que podían provocarle los rigores del mundo civilizado, desconocidos para ella, demostrando con el asta, su altivez y señorío.

En otras figuras alegóricas presentadas por Ripa, el asta sostenido con la diestra, se pone de acuerdo con el significado de su propio y antiguo nombre, pues la voz griega "Sannia" (como dice Festo), significa asta. Además de esto, dicha vara les corresponde propiamente, en atención a su virtud y al gran valor que demostraron siempre los "Sannitas" (32). Con este sentido de virtud, apoya su diestra en la "Clava de Hércules", la figura alegórica de "El Esplendor del Nombre" (33), porque los antiguos solían simbolizar en esta maza la idea de todas las virtudes, de donde resulta que aquellos que buscan la fama y el esplendor de su nombre, han de apoyarse en la virtud, dejando a un lado todos los vicios, de donde provienen las tinieblas que oscurecen la buena fama de los hombres.

Por lo tanto, la vara adquiere en las figuras alegóricas que nos presenta Ripa en su "Iconología", un sentido, además de imperio y fortaleza, de virtud y de valentía, cualidades que también brillan en estas "fieras" del teatro de Calderón.

Observamos en la indumentaria de estos personajes selváticos, una dependencia del disfraz de salvaje. La indumentaria y el atrezzo de estas "fieras", tienen su raíz en este modelo, como así podemos verlo en su iconografía, en diferentes estados, pero siempre con los aditamentos con los que revistió Calderón a este tipo de personas dramáticas. Es posible que nuestro autor, a la hora de perfilar el figurín de estas personas, de acuerdo con su peculiar existencia, echara mano, también, de la "Iconología" de Ripa, bien para tratar de actualizar el simbolismo de ciertos elementos de su vestuario y atrezzo, o para que estuviesen más en concordancia con su situación dramática. Sirvanos de ejemplo el uso del bastón nudoso por estas "fieras", atrezzo que como podemos ver, ya aparecía en las figuras de salvajes que adornan nuestros edificios, en la forma de una maza o clava, sostenido por los velludos brazos de estas figuras, unas veces en actitud de lucha, otras como portador simplemente. Por ello, no es de extrañar que Calderón, dotara con este tipo de atrezzo a las figuras selváticas de su teatro, pero transfigurándolo, de acuerdo con una ideología más cercana a las representaciones de Ripa, más comprensibles, por tanto, para el espectador de esa época, plenamente identificado con las alegorías de su "Iconología".

Vamos a tratar ahora ciertos aspectos relacionados con la caracterización de esta figura.

Nos referimos a la forma de distinguir, por nuestro dramaturgo, el aspecto físico de las damas selváticas de su teatro, como en el caso de Irífile o de nuestra Marfisa, con el largo cabello suelto. Para Ripa, inspirándose en los textos de los poetas, la cabellera de rizos artificiosos, repeinada y perfumada, es signo de delicadeza, lascivia y de afeminadas costumbres; mientras que si el cabello no se cuida, ni se acicala y se abandona a su forma natural, dejándolos despeinados, indica el abandono de los placeres terrenales. Por esta razón, Ripa, pinta la figura de "El Placer", con sus melenas peinadas artificialmente y de ensortijados rizos (34); y la que representa a "La Lujuria", en la figura de una joven casi desnuda, que "... lleva muy rizados cabellos que han de estar además artificialmente ondulados" (35).

Mientras, por el contrario, la alegoría de "La Servidumbre", nos la presenta en la figura de una joven despeinada de largo cabello suelto, dándonos a entender que "... estando el siervo al servicio de su amo, no tiene modo de atender al adorno y cuidado de su persona" (36).

De la misma forma, retrata a "La Lógica" ("...pálida joven de enmarañados cabellos, revueltos y esparcidos por la espalda...") mostrando en este estado, cómo la persona que se dedica a la reflexión de las cosas inteligibles, suele abandonar y descuidar todo lo demás, olvidando por completo, todo lo que respecta al cuidado de su cuerpo (37).

En la figura de una mujer indígena, de rostro también de "fiera" y con su largo cabello revuelto y esparcido, nos presenta Ripa la alegoría de "América", signos todos ellos, de su primitivismo y ruda existencia, propios de los seres que habitaban esa recién descubierta parte del Mundo, por aquellos tiempos, y de los que Ripa al no poseer fuentes de los "Antiguos Escritores", se basa para dibujarnos a esta figura, en las señas aparentes que le brindan los "Historiadores Modernos" (38) (Fig. 6).

Podemos deducir de lo revisado, que tanto Ripa en las figuras alegóricas de su "Iconología", como Calderón a la hora de diseñar la caracterización de sus personas dramáticas, se sirven de elementos representativos con ideas semejantes. Como hemos estudiado, para Ripa una figura con cabello largo, despeinado y suelto, nos deja ver a una persona que carece de apego a las cosas banales y terrenales, pues no atiende a su cuidado y adorno, ya que fija su atención en el mundo sobrenatural; también Ripa utiliza este modo de componer el cabello, cuando quiere representarnos a ciertos seres, que por su primitivismo llevan una existencia ruda y agreste, o por el contrario, cuando deciden por voluntad divina, renunciar a las pasiones y al humano trato, retirándose a una vida solitaria y ascética. Todas estas características, las encontramos reunidas en el "nuevo monstruo", Marfisa, personaje selvático por excelencia del teatro calderoniano, y que posee también cabello despeinado, largo y suelto.

Pero quizá, de todas las alegorías que hemos revisado, la que más se acerca a Marfisa, la persona de nuestra comedia, en la posición de su cabello, es la que representa a "América", pues de esta manera define Ripa el rostro del personaje: "... será fiera de rostro...". El primitivismo existencial de esta indígena, tiene puntos en común con la agreste vida de nuestra protagonista. Esta figura de "América" es, además, un claro exponente de los habitantes que se encontraron nuestros conquistadores en el Nuevo

Mundo, cuyas descripciones, tanto contribuyeron a dar una nueva visión de esta figura, adquiriendo su fisonomía un importante relieve y tamaño.

Al parecer nos la compostura del cabello de la figura alegórica de "América", de semejantes características al utilizado por Marfisa, hemos querido referirnos exclusivamente al aspecto exterior de ambas figuras, impregnado de un estado salvaje, propio de la condición de vida llevada por las mismas, mientras que en el aspecto ideológico y simbólico, la colocación del pelo de nuestra Marfisa, y las pretensiones de Calderón en el juego escénico con este tipo de atrezzo, estaría mas cerca de la idea que nos quiere representar Ripa con este atuendo, en figuras como "La Servidumbre" o "La Lógica", que lucen un descuidado peinado por su falta de apego a lo terrenal, teniendo su mente ocupada, al igual que Marfisa, en una preocupación de algo que se escapa de la propia Naturaleza, y que es precisamente la causa que les ha conducido a llevar una solitaria existencia, semejante a la elegida por la figura alegórica de "La Locura" (39).

Ahora vamos a tratar de la caracterización del mago Argante, padre adoptivo de Marfisa en nuestra comedia, para ello tomaremos como modelo, el figurín que nos presentan Gomar y Bayuca de la persona de "Anteo", y que como hemos visto, tanta relación tiene con nuestro mago. Observamos en esta figura de "La fiera...", un largo cabello acompañado de una poblada y enorme barba, componiendo una figura que parece arrancada de un "salvaje" de los muchos que aparecen adornando fachadas, como tenantes de escudo, o flanqueando puertas, representaciones de estas figuras, que fueron muy frecuentes.

Ripa, representa también con barba larga, que cae sobre su pecho, a la figura que simboliza "El Mundo", para mostrarnos cómo los dos elementos superiores, es decir el aire y el fuego, siendo de naturaleza y fuerza masculinos, produce unos efectos e impresiones de naturaleza femenina (40).

En la figura de un "viejo barbado de largos cabellos" nos representa Ripa, a ciertas alegorías de los ríos, así nos describe al "Arno", en una figura de estas características, tumbado y con un hombro apoyado en una urna de donde sale agua, de semejante forma aparece, en el que simboliza al "Adige", al "Nilo", al "Tigris", al "Danubio" y al "Ganges" (41).

Pero de todas las representaciones de Ripa, la que más se asemeja a la melnuda existencia de la persona de

Argante, tal vez sea la representada en la figura de "La Peregrinación", imagen inspirada en "Orínides", personaje que dejó crecer su cabello y barba abundantemente, como prueba de una larga expedición que llevó a cabo, y que duró diez años, para luchar con los "Gigantes" (42).

A nuestro entender, Calderón, tan inclinado a la puesta en escena de este tipo de comedias, como la que estamos tratando, de mostrar al espectador el concepto de obra de arte total, donde se conjugasen casi por arte de magia, todas las manifestaciones artísticas, no es de extrañar, que así como se sirvió de la figura del salvaje en su más pura tradición popular y literaria, para dramatizar a estas "fieras" de su teatro, lo hiciera de la misma manera a la hora de caracterizar a estas personas, valiéndose del modelo que le brindaban las fuentes iconográficas.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- GOMEZ TABANERA, J.M. "La conseja del hombre salvaje". Homenaje a Julio Caro Baroja (Madrid, 1.978). 471-590. (Pág. 483).
- 2.- AVALLE ARCE, J.B., "La novela pastoril española". (Madrid, 1.959). Págs. 71-75.
- 3.- "Libro del muy esforzado Palmerín de Inglaterra". Libro II. Cap. V. Ed. Bonilla San Martín NEAAEE, XI, 52.
- 4.- SAN PEDRO, DIEGO DE. Obras, Ed. S. Gili y Gala. Clásicos Castellanos (Madrid, 1.950), Pág. 116.
- 5.- CERVANTES DE SAAVEDRA, MIGUEL. "Don Quijote de la Mancha". Parte II. Cap. 20.
"... Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo, teñido de verde tan al natural, que por poco espantan a Sancho...".
"... Pusiéronlos en paz los salvajes, los cuales con mucha presteza, volvieron a armar y encajar las tablas del castillo..."

Hemos transcrito estos pasajes de las Bodas de Camacho del Quijote, donde Cervantes relata unas danzas e invenciones, con varias mudanzas, presentadas por un beneficiario del pueblo donde se desarrolla la acción. Podemos advertir en esta puesta en escena, la presencia de espantosos "salvajes", otra prueba más de la existencia de este tipo de personas en nuestro teatro.

- 6.- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL. "Don Quijote de la Mancha". Parte I. Cap. XII.
"... Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes vestidos todos de verde hiedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de

madera. Pusiéronlo de pie en el suelo, y uno de los salvajes dijo:

- Suba sobre esta máquina el caballero que tuviere ánimo para ello.

- Aquí, dijo Sancho, yo no subo. Porque ni tengo ánimo ni soy caballero.

Y el salvaje prosiguió diciendo:

- Y ocupe las ancas el escudero, si es que lo tiene, y fíese del valeroso Malambruno, que si no fuere de su espada, de ninguna otra, ni de otra malicia será ofendido; y no hay más que torcer esta clavija que sobre el cuello trae puesta, que él los llevará por los aires adonde los atiende Malambruno; pero porque la alteza y sublimidad del camino no les cause vaguidos, se han de cubrir los ojos hasta que el caballo relinche, que será señal de haber dado fin a su viaje.

Esto dicho, dejando a Clavileño, con gentil continente se volvieron por donde habían venido ..."

- 7.- Capítulo LIV, (Citado por **AVALLE ARCE**, Op. Cit. Nota 46).
- 8.- Parte I. Cap. XIII. (Citado por **AVALLE ARCE**, Op. Cit. Nota 46).
- 9.- Además de "Ursón y Valentín", Lope utiliza las figuras del salvaje en "El hijo de los leones".
- 10.- **EGIDO, AURORA**. "El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón". Serta Philológica in honorem. F. Lázaro Carreter. Cátedra 1.983 II. (Págs. 171-186). Pág. 173.

Tema también tratado por Calderón en su auto, "Mística y Real Babilonia", donde nos presenta a un Nabucodonosor cubierto con apariencias de salvaje. Su aspecto externo de anacoreta viene motivado por su firme decisión de apartarse del mundo y mostrarse como símbolo del arrepentimiento. (1.662). Citado por **A. EGIDO**. Op. Cit. págs. 178-179.

- 11.- **AZCARATE, J.M.** "El tema iconográfico del Salvaje". Archivo Español de Arte, XXI, 1.948. Págs. 81-99. Véase lo que dice este autor acerca de las manifestaciones plásticas de esta figura.
- 12.- **VEGA, LOPE DE**. "Ursón y Valentín". Este autor introduce en sus comedias la delicada presencia de damas selváticas, influyendo en la adopción de estas bellas figuras a Juan Pérez de Montalván y Luis Vélez

de Guevara, y a Calderón y sus aledaños (Matos Fragoso, Diego de Córdoba, Joaquín Romero de Cepeda), recogerán esta rica tradición para enriquecerla con numerosas variantes.

13.- A. EGIDO., Op. Cit. pág. 173.

14.- La indumentaria propia del salvaje, la encontramos en ciertas figuras alegóricas de los autos sacramentales de Calderón, son ejemplos las personificaciones de "La Penitencia", "La Naturaleza Humana", "La Lascivia" y "La Culpa".

(En "La segunda esposa" y en "Triunfar muriendo" (1.608-1.649) podemos encontrar la anotación del autor: "Sale La Penitencia vestida de pieles".

A. EGIDO. Op. Cit.

Véase también a RUIZ LAGOS, "Estudio y catálogo del vestuario escénico en las personas dramáticas de Calderón". An. Inst. Est. Madr., 1.971, VII, Págs. 181-214.

Este autor realiza una clasificación en la que intervienen ciento cuarenta y dos personas dramáticas calderonianas, la mayoría de ellas alegóricas, otras ubicadas en la historiografía del Nuevo y Antiguo Testamento, donde pretende darnos una visión del atrezzo escénico utilizado a través de las acotaciones al respecto. Casi todas de sus autos sacramentales.

En esta clasificación, RUIZ LAGOS, dedica un capítulo a las representaciones del "Hombre" dentro de sus cualidades anímicas, en donde podemos encontrar a varias personificaciones de esta figura con el atuendo que caracteriza al salvaje, las pieles, en las siguientes obras teatrales: "El año santo en Roma", "El Diablo mudo" y "La vida es sueño".

También la figura de "El Deseo", sale a escena vestida a esta guisa en "A tu prójimo como a tí", como representación de los sentimientos humanos.

En "El laberinto del mundo". Sale "La Culpa" vestida de pieles, con bastón, como significación de las lacras morales de la humanidad.

La figura de "Adán" también se adorna con pieles en su aparición en "A la siembra del Señor", y en "El día mayor de los días".

En "Los alimentos del hombre" el personaje del príncipe Adamo también utiliza semejante indumentaria, al igual que el también príncipe, Segismundo.

Las figuras satánicas, tanto la de "Lucero", como la del propio "Demonio" visten el disfraz de salvaje en: "El verdadero dios pan", "El valle de la Zarzuela", "El pintor de su deshonra", "Las órdenes militares",

"El cordero de Isaías", "La semilla y la cizaña" y en "Tu prójimo como a tí".

Lo mismo ocurre con ciertas figuras mitológicas, como la de "Fauno" en "El castillo de Lindabridis" que sale a escena vestido de pieles, con un bastón grande y rugoso.

Y Silvestre de "La lepra de Constantino", aparecerá a los ojos del espectador en la figura de "... viejo venerable, cubierto de pieles...".

En "El diablo mudo", la personificación de la "Naturaleza Humana", utilizará en su caracterización, signos parejos a los usados por nuestras damas selváticas en la escena, como son el cabello suelto y a medio vestir.

- 15.- Recordemos los versos del drama de Calderón de "La vida es sueño", que recita Segismundo:

"..... y aunque
aquí, porque más te asombres
y monstruo humano me nombres,
entre asombros y quimeras,
soy un hombre de las fieras,
y una fiera de los hombres ..."

CALDERON DE LA BARCA, P. Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo II. Jornada I. Pág. 503.

- 16.- Tengamos en cuenta la enorme atracción de Marfisa hacía la música y el canto, ante cuyos sonidos queda absorta y embelesada, siendo la causa por la que rompe su prisión en su primera salida a escena al escuchar el canto de unos pastores: "... con sus rústicos cantares/ tal vez alegran festivos./ Me arrebatan de manera/ que a pesar del padre mío,/ con el ansia de imitarlo/ y con el gozo de oírlos,/ rompo la prisión en que/ cruel me guarda y cela esquivo...".
- CALDERON DE LA BARCA, P. Comedias. "Hado y divisa...". Tomo IV. B.A.E. Jornada Primera. Págs. 362-363.

También la salvaje Irífile, persona de "La fiera...", cae en las redes de semejante atracción, como lo prueban los siguientes versos que recita este personaje: "... ¿qué dulces voces han sido/ las que con tal suspensión/ me llevan el corazón/ adonde quiere el oído?"

CALDERON DE LA BARCA, P. "La fiera, el rayo y la piedra". Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo II. Jornada I. Págs. 1.601.

Recordemos como en nuestra comedia, la persona de Mitilene, utiliza como cebo a la música y los cantos,

para encontrar al "Nuevo Monstruo", (Marfisa), de cuya existencia en la isla le han informado unos villanos, comunicándole que se hace presente al oído de los cantos y de la música.

CALDERON DE LA BARCA, P. Op. Cit. ("Hado y divisa...")
Págs. 363-364.

17.- Véase lo que decimos acerca del cambio de traje de nuestra protagonista en el Capítulo VIII de la Presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa...".

18.- En cuanto a la disposición del pelo de estas "fieras" del teatro calderoniano y de su repercusión en el juego escénico, consúltese el Capítulo VIII de la presente Parte. "Los cambios de traje de la salvaje Marfisa..." y Nota 3.

Véase el amplio estudio de CLAUDE KAPPLER, "Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen Age". Paris. Payot, 1.980. Capítulo VII. (Citado por A. EGIDO en la Nota 15 de su libro "La fiera, el rayo y la piedra". Ed. Cátedra. Letras Hispánicas).

19.- EGIDO, A. Op. cit. Pág. 174.

Donde nos da cuenta esta autora, como en el auto sacramental, "Tú prójimo como a tí" (Calderón, antes de 1.674), se realiza un cambio de vestido en la figura del "Hombre", una vez superada su etapa de penitencia, mudará su indumentaria selvática por la de galán:

"... Abrese un peñasco, y en él el HOMBRE, dormido, vestido de pieles, y el DESEO, hablán(do) al oído, de pieles también ..."

"Deseo" tratará de equivocar al "Hombre", de confundirlo por los senderos del mal. Pero éste se conducirá por el camino de "Penitencia", y mudará su tosco hábito por el de galán, "... con el cintillo en el sombrero, la cadena y el corazón al cuello y las memorias en los dedos ..."

Véase lo que decimos acerca del cambio de traje en los personajes selváticos de nuestra comedia, Marfisa y su padre Argante, en los Capítulos V y VIII de la Presente Parte. "Los vestidos de "salvaje" y de "gala" utilizados por la persona de Argante" y 574 , respectivamente.

20.- Consúltese lo que decimos acerca del significado del vestido de "gala" que lució la persona de Argante en

el final de la comedia. Capítulo V de la Presente Parte. "Los vestidos de "salvaje" y de "gala" utilizados por la persona de Argante".

21.- "Silvestre:

Y aunque pueda, no sin causa/ temer que pecados míos/
ocasionarán los cielos/ a sus piadosos castigos,/ no
por eso ni por verme/ de brutas pieles vestido/ (sin
más pontífice pompa,/ más triunfo, más domicilio/ que
las quiebras de estos montes),/ como dije, desconfío/
que me falten suficientes/ y aun eficaces auxilios..."

CALDERON DE LA BARCA, P. "La lepra de Constantino".
Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III.
Pág. 1799.

22.- "El divino Jasón" (anterior a 1.630), reúne la lección
pagana con la cristiana, mostrando a un Orfeo, "que es
el Bautista como le pintan con sus pieles".

CALDERON DE LA BARCA, P. "El divino Jasón". Obras
Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III. Pág.
65.

23.- Descripción del Demonio vestido de salvaje: "... Sale
el Demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una
media visera, en forma de testa de león, de quien
penderá un manto también de pieles, asidas las garras a
los hombros..."

CALDERON DE LA BARCA, P. "El valle de la Zarzuela".
Obras Completas. Ed. Aguilar. Madrid, 1.987. Tomo III.
Pág. 700.

24.- El salvaje, en líneas generales, ejemplifica al hombre
en su estado animal, lejos de la civilización o del
control de la razón. Y lo identifica con la persona
"Deseo" en "Cárcel de amor", de Diego de San Pedro,
donde patentiza un rasgo arquetípico del que
difícilmente se zafa, salvo en su confusión con el
ermitaño o el anacoreta que, huyendo de las vanidades
del mundo, se reviste de pieles y busca la paz de los
desiertos. Este solitario velloso, se identifica en la
iconografía religiosa con San Juan Bautista y los
santos eremitas, divinizando pieles y tornando la
lujuria en penitencia.

EGIDO, A. Op. Cit. Pág. 173.

25.- EGIDO, A. Op. cit. pág. 185.

- 26.- RIPA, CESARE. "Iconología". Tomo II. Ed. Akal / Arte y Estética. Págs. 190-193. Obsérvese la imagen gráfica de esta figura alegórica de Ripa.
- 27.- RUIZ LAGOS, MANUEL. "Interrelación Pintura/Poesía en el drama alegórico calderoniano".- "Goya" Revista de Arte. Nos. 161-162. Junio 1.981 (Centenario de Calderón). Véase la tabla de interrelaciones realizada en este artículo por el mencionado autor, en donde la figura alegórica de "La Penitencia" aparece en el diseño calderoniano como "Dama de saco y cilicio; con pieles; con crucifijo", mientras de la "Iconología" de Ripa como "Dama de cilicio, con Cruz".
- 28.- RIPA, C. Op. Cit. Tomo I. Págs. 249-266.
- 29.- RIPA, C. Op. Cit. Tomo II. Págs. 100-102.
- 30.- RIPA, C. Ibidem. Ibidem. Supra.
- Ripa nos muestra también la retorcida vara, en esta alegoría de "El Mundo", a la figura del año, que se mueve constantemente sobre sí mismo.
- 31.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 437-440.
- 32.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 564-566. Ripa toma esta figura según aparece representada en las Medallas de Commodo, Tito y Antonino. "Abruzzo", pertenece a las representaciones dedicadas por Ripa a "Italia con sus provincias y parte de las islas".
- 33.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo I. Págs. 360-364.
- 34.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. págs. 213-215.
- 35.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 33-34.
- 36.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 311-313.
- 37.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 31-32.
- 38.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 108-109.
- 39.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 29-30. Ripa, para esta alegoría utiliza el modelo que se representó en la coronación de Petrarca.
- 40.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs 100-102. Ripa nos pinta esta alegoría de la mitad para abajo velludo y en la figura de cabra, simbolizando con ello la Tierra, que es dura y áspera y enteramente desigual,

hallándose cubierta de muchísimas plantas, hierbas y árboles innumerables. Idea que nos puede conducir a establecer cierta relación con los también velludos salvajes, acerca del simbolismo de su peluda y agreste existencia, tan emparentada con la Tierra.

41.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Págs. 267-276. Para la descripción del río "Nilo", se sirve de una estatua de mármol que se halla dentro del Vaticano, en Roma. Y para el "Tigris" y el "Danubio" de la "Medalla de Trajano".

42.- RIPA, C. Ibidem. Supra. Tomo II. Pág. 195.

Imagen semejante debió de lucir el naufrago Pedro Serrano, que permaneció en una isla perdido durante el período de diez años, creciéndole abundantemente el pelo y la barba, y cuando fue encontrado vino a España con semejante pelaje, como prueba de su naufragio y de lo que había sufrido. Relato que nos cuenta el inca Garcilaso y, que coincide con el velludo pelaje de las figuras de salvaje, tan utilizadas en nuestra arquitectura. El influjo de este relato y de otros de índole parecida, provocaron la persistencia del tema en nuestro arte plateresco.

AZCARATE, J.M. Op. Cit. Pág. 98.



FIG. 2: Escultura en bulto redondo que aparece en la portada de la iglesia románica de Semuren-Auxois (Côte-d'Or, Francia), del siglo XII, en la que se representa un juglar acompañado de un hombre salvaje. J.M. Gómez Tabanera (1.978).



FIG. 1: Detalle del "hombre salvaje" que figura en una pátera de origen púnico de estilo orientalizante (posiblemente del siglo VIII). J.M. Gómez Tabanera (1.978).



FIG. 3: Representación fantástica de un Cercopiteco hembra, variedad de hombre salvaje de las Indias, según Gesner (1.551). J.M. Gómez Tabanera (1.978).

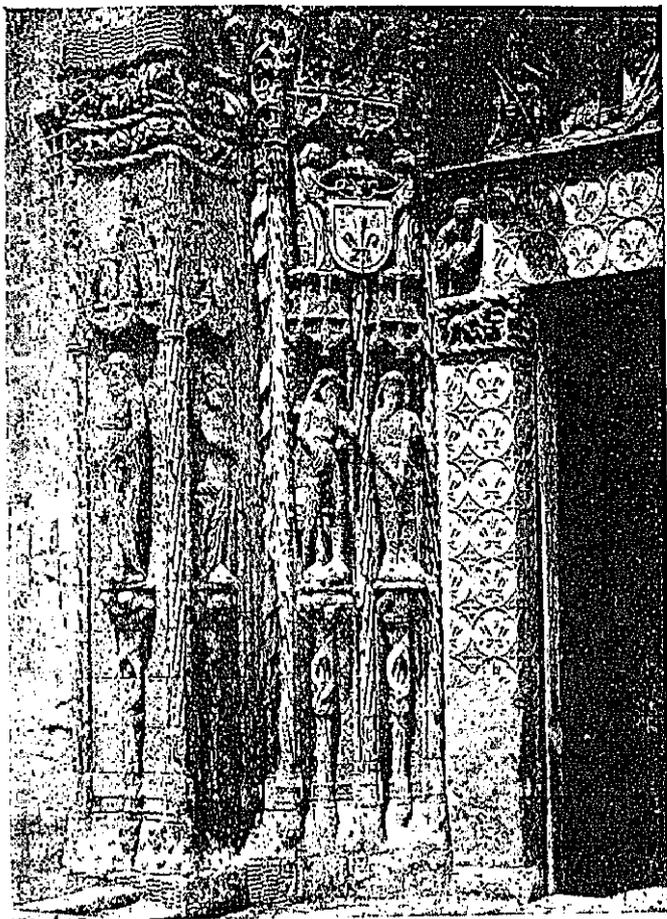


FIG. 4:
Valladolid. Fachada de San Gregorio.
Detalle de los "salvajes".



FIG. 6:
C. RIPA. "América".
"Iconología". Siena 1.613.

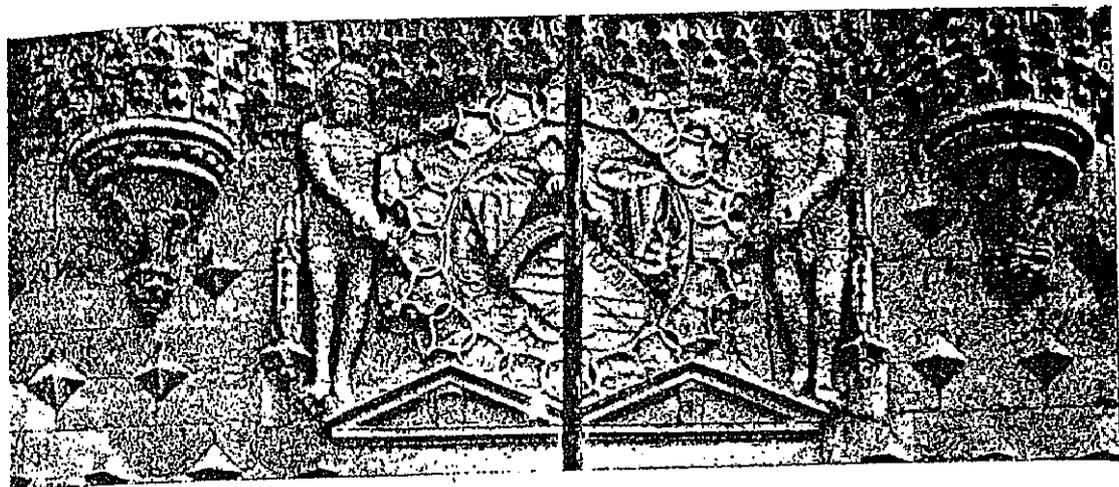


FIG. 5: Guadalajara. Palacio del Infantado.
Detalle de la fachada.
"Salvajes" sosteniendo un escudo.

ABRIR APÉNDICE 5 TOMO II

