

## **El vestuario femenino en cinco comedias de Mira de Amescua**

Miguel González Dengra

Entre los muchos recursos escénicos que fueron usados por autores y comediantes en los textos y en las representaciones teatrales del setecientos, el vestuario usado por éstos ocupa un lugar relevante, ya que, como ha señalado Díez Borque, «el traje es el medio de significar más rico para indicar todas las circunstancias del personaje»<sup>1</sup>, puesto que permite establecer simbologías que no siempre son posibles con los diálogos. Esta idea ha sido, igualmente, avalada por Ruano de la Haza, quien, recientemente, ha escrito que el ropaje que utilizaban los actores para representar a los personajes «desempeña un papel esencial en la escenificación de la comedia (...) como portador y emisor de signos que faciliten la comprensión de la fábula por parte del espectador»<sup>2</sup>. Hay que tener en cuenta que los espectadores que acudían a los corrales «iban a oír y a ver»<sup>3</sup> y, por tanto, percibían a través del vestuario utilizado por los actores, amén de la categoría social, la profesión o una determinada situación del personaje representado, elementos simbólicos que, aunque podían, por supuesto, ser reforzados por los parlamentos, eran más directos y llamativos que las propias palabras. Por ello, no debe resultarnos extraño que las compañías de comediantes dedicaran gran parte de sus presupuestos a la indumentaria que debían

1. J. M. Díez Borque, «Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español», en *Semiología del teatro*, J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92. La cita está en la página 68.

2. J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Crítica, 1994, pp. 295.

3. J. M. Díez Borque, «El teatro en la época barroca», en *El siglo del Quijote (1580-1680). Historia de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 257-414. La cita está en la página 307.

utilizar en las representaciones, incluso más que el dedicado a los propios textos dramáticos<sup>4</sup>.

El vestuario forma parte de los elementos escenográficos utilizados por los comediantes para llevar a cabo la representación de la comedia. Sin embargo, en la mayoría de los textos las alusiones iniciales a la ropa de los personajes son brevísimas, cuando no existen. Esto es debido a que para cada personaje existía un estereotipo de indumentaria acorde con las posición social que representaba, la cual se utilizaba por los actores una y otra vez con textos distintos. Así, había un traje tipo para el caballero, la dama, el gracioso, etcétera, ya que «el público sabía leer en el traje de un actor el lugar donde ocurría una acción»<sup>5</sup>. El vestido se convertía, por un lado, en un referente de la posición social y de la ubicación física de la acción en un espacio y, por otro, en una atracción visual para el espectador, debido a que, comparados con la pobreza del decorado utilizado por las compañías, se lucían como trajes paños lujosos. A este hecho, habría que unir la idoneidad del actor o la actriz que representara cada papel, puesto que, como es sabido, el hábito no hace al monje<sup>6</sup>. Además, el vestido posibilitaba una de las ficciones escénicas más importantes del teatro clásico, cual es el uso del disfraz. Para ello, eran las acotaciones, cuando las hay, el método más habitual para hacer mención a cambios de ropas, a nuevas vestimentas que han de usar los distintos personajes en sus salidas a escena, sobre todo cuando las mismas suponen un cambio en relación con una aparición anterior. Con dichas

4. Ruano, en su trabajo antes citado (p. 297), dice lo siguiente: «Para obtener una idea aproximada del valor relativo de la indumentaria teatral bastará recordar que en 1602, Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua pagaron 2.083 reales a Diego López de Alcaraz por unas venticuatro vestimentas teatrales, y solamente 600 reales por seis comedias». Y continúa: «El hato de los representantes era tan voluminoso que, a menudo, se necesitaban varios carros y bestias de carga para transportarlo».

5. Díez Borque, «El teatro en la época barroca», p. 308.

6. En los *Cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina pone en boca de don Melchor lo siguiente: «La segunda causa (...) de perderse una comedia [de que no guste o triunfe] es por lo mal que le entalla el papel al representante. ¿Quién ha de sufrir, por extremada que sea, ver que habiéndose su dueño desvelado en pintar una dama hermosa, muchacha y con tan gallardo talle que vestida de hombre persuada y enamore la más melindrosa dama de la corte, salga a hacer esta figura una del infierno, con más carnes que un antruejo, más años que un solar de la montaña y más arrugas que una carga de repollos? (...) ¿Qué hiciérades vos (...) si viédeses enamorar a una infanta un hombrón, en la calva y barriga segundo Vespesiano, y decirle ella amores más tiernos que rábanos de Olmedo?» (fol. Ff6r). Tomo la cita de Ruano de la Haza y Allen, *op. cit.*, p. 521.

acotaciones, el autor pretende indicar al público, además de qué personaje sale o abandona la escena, cuestiones relevantes para el desarrollo de la trama. Se trata de menciones breves, que funcionan a modo de etiquetas, y que debían ser representadas por los actores de tal manera que el público pudiera entrever con facilidad la condición social del personaje o el cambio experimentado en el mismo con relación a sus apariciones anteriores en escena<sup>7</sup>. Las ropas que utilizaban los actores, como he señalado, debían estar en consonancia con la realidad o el rango del personaje al que representaban, de tal forma que, cuando aparecieran por primera vez en el tablado, el público pudiera ver claramente «si un personaje era noble o campesino, rey o soldado, pobre o rico, eclesiástico o artesano»<sup>8</sup>. A menudo, el dramaturgo quiere significar más rasgos que los que el propio personaje tiene de por sí o indicar que ha de llevar un vestido concreto, distinto, por otra parte, al utilizado con anterioridad o portar algún utensilio que lo identifique. Por ello, acotaciones del tipo *con báculo, de camino, de noche, de salteadores, en hábito de moro*, son habituales no sólo en los textos de Mira de Amescua, por supuesto, sino en todos los autores de comedias del teatro español del Siglo de Oro<sup>9</sup>.

Es este hecho -dejando por sentado que los actores utilizarían siempre los vestidos estereotipados- el que me ha llevado a detenerme en las referencias que hacen estas acotaciones respecto del vestuario de los personajes femeninos y la función escénica de éste, si es que la tiene, en Mira de Amescua. Se trata de cinco comedias, cuyos títulos son los siguientes:

- *La adúltera virtuosa*<sup>10</sup>
- *La casa del tahúr*<sup>11</sup>.
- *El esclavo del demonio*<sup>12</sup>.
- *El mártir de Madrid*<sup>13</sup>.

7. Véase Ruano y Allen, *op. cit.*, p. 299 y siguientes.

8. Ruano y Allen, *op. cit.*, p. 300.

9. Ruano, en el capítulo III de la Segunda Parte de su libro ya citado, escrito en colaboración con Allen, recoge entre las páginas 301 y 311 una buena cantidad de citas de las distintas indumentarias teatrales.

10. Aludiré a ella como *Adúltera*.

11. Me referiré a ella, a lo largo del presente trabajo, como *Tahúr*.

12. En lo sucesivo, me referiré a ella como *Esclavo*.

13. En lo sucesivo, me referiré a ella como *Mártir*.

- *La tercera de sí misma*<sup>14</sup>.

Veámoslo, pues, en los distintos textos amescuanos. Así, por ejemplo, en *La tercera de sí misma*, la primera acotación de la comedia dice: *Salen Lucrecia, de hombre, y Fabio, criado*. Sin embargo, está acotación no parece suficiente y en los primeros versos del texto Fabio dice:

En hábito de hombre, sola  
y amante, tres cosas son  
que más parece ficción  
hecha en comedia española  
(vv. 9-12),

con lo que nos encontramos ante una buena descripción de lo que era el papel de la mujer amante en la comedia del diecisiete y, por otra parte, ante una situación que debía ser inusual en la realidad del país, y con la que Mira se refiere al teatro dentro del teatro, situación que se refuerza con la respuesta que da Lucrecia a Fabio:

Injustamente condenas  
mi osadía y mi despecho.  
De mujeres que esto han hecho  
están las historias llenas  
(vv. 13-16).

Se sabrá más adelante, por boca de la propia Lucrecia, que como hombre se llama César y desempeña el papel de paje de la Duquesa de Amalfi, quien no es otra que ella misma, cuál es su pretensión: con el disfraz masculino, en el que permanecerá todo el primer acto y parte del segundo, Lucrecia pretende conseguir el amor del Duque de Mantua. La protagonista (Mira de Amescua, es obvio) se servirá de su disfraz para jugar dos papeles al mismo tiempo: por un lado, ridiculizar al Duque; por otro, mantener un diálogo con el público, que sí sabe quien es en realidad.

Una situación semejante a la de la *Tercera* se da en *La adúltera virtuosa*, en cuyo tercer acto hay la siguiente acotación: *Salen doña Juana, de hombre, y don Carlos de camino* (v. 1983). Efectivamente, la Duquesa doña Juana,

14. La citaré, a partir de ahora, como *Tercera*.

disfrazada de hombre, se dispone a volver a España, acompañada por sus fieles servidores. Sin embargo, y a diferencia de las otras comedias estudiadas, donde las actrices se presentarían, de repente, disfrazadas, en la *Adúltera* el público -y el lector- saben que está situación se va a producir porque, en el acto anterior, cuando don Carlos cuenta a doña Juana la muerte de su marido, el Duque Mauricio, trama urdida por el Rey, que ésta enamorado de la Duquesa, ésta prepara la huida junto a su servidor, quien le dice:

En Milán está tu suegro,  
a Milán en postas pasa  
con un vestido del duque,  
mi señora, disfrazada,  
porque nadie te conozca,  
que ésta es industria gallarda  
(vv.1627-1632).

Doña Juana acepta la proposición y decide emprenderla aquella misma noche.

Por lo que respecta a *El esclavo del Demonio*, al comienzo de la comedia aparece Lisarda, la hija de Marcelo, sin que haya mención alguna a cuál es su ropa. Sin embargo, después de la peripecia en la que don Gil goza de la joven, creyendo ella que es don Diego, y la decisión de ésta de seguir a aquél, Mira escribe, tras el verso 640, la siguiente acotación: *Sale Don Gil, y Lisarda en hábito de hombre*<sup>15</sup>. Este tema de la mujer vestida de hombre también se puede observar en *El mártir de Madrid*, cuando Clemencia, huyendo con su amante, don Juan, aparece en escena de la mencionada guisa<sup>16</sup>. Y es que el éxito entre el público de personajes femeninos vestidos de hombre en la época fue importante<sup>17</sup>, por lo que los reglamentos de 1608

15. Cito por la edición de James A. Castañeda, Madrid, Cátedra, 1980.

16. Véase mi trabajo «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua», *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium*, José Luis Suárez García (ed.), York, South Carolina, Spanish Literature Publications Company, 1996, pp. 1-33. En especial, las páginas 10 y 11.

17. El propio Lope de Vega, en el *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), escribe:

Las damas no desdigan su nombre,  
y, si mudaren traje, sea de modo  
que pueda perdonarse, porque suele

y posteriores prohibieron que saliera «ninguna muger a baylar, ni representar en hábito de hombre»<sup>18</sup>, aunque, como señala Ruano de la Haza, se siguieron haciendo representaciones con mujeres vestidas con indumentaria masculina<sup>19</sup>. Así lo señala Joseph Oehrlein, quien recoge las críticas que hace Fray José de Jesús María al modo de vestirse los actores, los cuales llegan a «contravenir no sólo las normas civiles, sino incluso el orden natural establecido por Dios»; Fray José ataca, de manera especial, el uso de vestidos masculinos por mujeres y viceversa<sup>20</sup>.

La utilización del disfraz masculino tendrá un uso y una intencionalidad distinta en cada una de las cuatro comedias amescuanas a las que he aludido. En unas, el personaje femenino permanecerá disfrazado de hombre en la mayoría del texto; en otras, es sólo uno de los varios disfraces que utilizará. Así, al igual que ocurre en el *Mártir*, donde la protagonista femenina va a permanecer «en hábito de hombre» durante casi toda la obra y esta indumentaria va a ser importante para el desarrollo de las relaciones humanas que se establecen en la comedia<sup>21</sup>, en el *Esclavo*, Lisarda mantendrá esta identidad masculina el resto del texto, si bien utilizará en la misma otra vestimenta -atribuida, no obstante, en la estructura social del XVII a los hombres-. Como indica Varey, «si el objetivo principal del vestuario es indicar la categoría social y, por consiguiente, identificar el papel de un actor en el mundo que se simula, resulta entonces que el disfraz representa lo

---

el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 280-283).

18. J. E. Varey y N. D. Shergold, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books Limited, 1971, doc. nº 2, p. 48. Semejante prohibición fue reiterada, como señalan los autores, en 1615, 1641 y 1644.

19. Ruano y Allen, *op. cit.*, pp. 318-319.

20. J. Oehrlein, «El actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M. Díez Borque (ed.), Madrid, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 17-33. Las referencias se encuentran en la página 29. Véase también, a este respecto, L. García Lorenzo, «Comedias y comediantes. Fray José de Jesús y las razones de su condena (1601)», en *Mira de Amescua en candelerero II*, A. de la Granja y J.A. Martínez Berbel (eds.), Granada, Universidad, 1996, pp. 171-180. No conviene dejar caer en el olvido que muchos moralistas del XVII no consideraban a los actores merecedores de los sacramentos y a las actrices como prostitutas, llegándose a prohibir su enterramiento en lugar sagrado.

21. Véase mi trabajo «Las relaciones amorosas en *El mártir de Madrid*», en I. Arellano y A. de la Granja (eds.), *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, RILCE, 7,2, 1991, pp. 351-361.

contrario: la apropiación deliberada de otro rango»<sup>22</sup>. En concreto, el cambio se produce al principio de segundo acto, cuya acotación inicial dice así: *Entran Don Gil y Lisarda, en hábito de salteadores, con arcabuces. Pero, a diferencia de en el Mártir, donde hay alusiones diversas y reiteradas al hecho de que Félix es Clemencia disfrazada de hombre, en el Esclavo no hay mención en el texto a la realidad de que Lisarda es, en esos momentos, un hombre hasta el verso 1324, en el que Marcelo, que ha sido asaltado, se dirige a ella llamándola «Señor». Permanecerá Lisarda vestida de esta manera hasta que, avanzado el tercer acto, aparezca como esclavo del labrador Arsindo, tras la siguiente acotación:*

*Vanse; queda Leonor y Marcelo; sale Arsindo, labrador, con Lisarda, herrado el rostro, en hábito de esclavo, y escrito en la cara «Esclavo de Dios»<sup>23</sup>.*

En este caso, a la simbología del vestido usado para representar al esclavo, habría que unir el impacto visual que recibirían los espectadores al ver a la actriz con un conjunto de hierros alrededor de la cara y un tablón en que se hubiera escrito la frase que Mira utiliza para dar la lección teológica<sup>24</sup>. El disfraz masculino de Lisarda, en sus diferentes usos, desaparecerá después de que ésta confiese a don Diego su historia y don Gil narre la perdición y el arrepentimiento de la protagonista, la cual es, finalmente, hallada muerta<sup>25</sup>.

Sin embargo, en la *Adúltera*, y a diferencia del *Esclavo* o del *Mártir*, el disfraz varonil usado por doña Juana en el tercer acto durará poco tiempo. Antes de marchar a España disfrazada, la Duquesa acude a despedirse de la Reina, que está al tanto de todo. En el transcurso de esta escena, son vistas por el Rey, quien cree que el hombre que él ve está cortejando a la Reina, por

22. J. E. Varey, «La indumentaria en el teatro de Calderón», en *Cosmovisión y Escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 263-272. La cita está en la página 264.

23. La acotación se encuentra tras el verso 2347. Lisarda sigue siendo, para el desarrollo de la comedia, un hombre.

24. He estudiado esta acotación más ampliamente en mi artículo citado, «La escenografía en las comedias de santos de Antonio Mira de Amescua», pp. 22-23.

25. En relación con el vestuario de las comedias de santos es interesante ver el artículo L. Roux, «Quelques aperçus sur la mise en scène de la comedia de santos au XVIIe siècle», en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, J. Jacquot (ed.), Paris, CNRS, 1968, pp. 235-252. Roux dice que «de costume devient un symbole de la conversion et de l'évolution spirituelle du saint» (p. 237).

lo que ordena a don Felipe su persecución y detención. Cuando éste, cumpliendo las órdenes recibidas, va a matar al supuesto hombre, doña Juana le dice:

No me quiero defender  
aunque me mates y ofendas  
y, pues forzoso ha de ser  
el morir, quiero que entiendas  
que soy mujer.

(vv. 2226-2230).

Como se puede observar, ante la sorpresa de don Felipe, doña Juana se da a conocer.

Frente a estas tres comedias, en la *Tercera*, Lucrecia, Duquesa de Amalfi, va a cambiar de disfraz en más de una ocasión. Es necesario precisar, como ha hecho George Ann Huck, que con esta comedia Mira de Amescua «invita a todos (...) a participar libremente en las infinitas posibilidades de los engaños del disfraz»<sup>26</sup>. Lucrecia no se disfrazó, como podría pensarse, para esconderse del amor, sino para luchar por él y conseguirlo. Por ello, si en el primer acto, como ya he indicado, se disfraza de paje, en el segundo lo hará de villana. No hay, frente a lo que cabría esperar, acotación que así lo indique, pero sí lo dice, tras una serie de peripecias, su criado Ricardo:

Laura, en efecto, se llama  
ésta, mi hermana, Lisardo,  
y un cortesano gallardo  
sus ojos hermosos ama.

(vv. 1900-1903).

Ricardo pide a Lisardo, labrador que trabaja al servicio del Duque de Mantua, que cuide de Laura y haga creer a todos que es su hija. No conviene olvidar, a este respecto, que si la ropa sirve para indicar el rango social del

26. G. A. Huck, «Lo que puede una mujer», en *Mira de Amescua en candelero*, I, A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (eds.), Granada, Universidad, 1996, pp. 281-290. La citá está en la página 281.

personaje, un cambio en el vestido puede servir para «indicar un cambio importante del rango del individuo»<sup>27</sup>.

Me detendré ahora en el estudio de referencias a otro uso de vestidos o de objetos que, utilizados junto con las ropas, conllevan elementos escenográficos. En *La casa del tahúr*, comedia en la que, a decir verdad, hay escasísimas referencias al vestuario de los personajes, tanto en las acotaciones como en los parlamentos, he encontrado, sin embargo, dos momentos que considero interesantes para el propósito que me ocupa. En el primer acto, Alejandro, joven, rico, galán y jugador, casado con Isabela, se dispone a salir para ir a jugar y le dice a Roque, su criado:

Tráeme la capa y espada;  
que con estos caballeros  
saldré un rato.

(vv. 211-213).

Una veintena de versos después, el criado pone la capa y el sombrero a su señor, al tiempo que le dice:

Si quisiere salir fuera,  
su merced, a pasearse,  
no se habrá visto jamás  
tan galán.

(vv. 235-238).

El protagonista es revestido por Roque y ante el público, mediante la capa y el sombrero, de los símbolos de su condición social, de la etiqueta que indicaba al público el tipo de personaje que representaba. Mientras se está vistiendo, aparece Isabela, quien, para que se sepa que Alejandro está casado y en una buena posición económica, le dice:

Por parecer desposado,  
lleva más joyas, si quieres.  
Envidiarán las mujeres  
mi felicísimo estado.

27. J. E. Varey, art. cit., p. 264.

La cadena de diamantes  
llevarás.

(vv. 293-298).

De esta forma, la capa y el sombrero expresan, ya lo he dicho, la posición social del protagonista, mientras que la cadena de diamantes, que forma parte del ajuar de Isabela, se convierte ante los ojos del espectador en el símbolo externo del estado civil de su marido. Es, por tanto, esta cadena un elemento escenográfico. No obstante, conviene recordarlo, este símbolo no será obstáculo para que Alejandro, olvidando lo que significa, corteje, posteriormente, a Ángela.

Ocurre también que, a veces, objetos que se utilizan para vestir o adornar a los personajes, pueden servir para indicar situaciones y estados, o, incluso, crear equívocos. Así, en el tercer acto del *Tahúr*, se produce uno de ellos con el uso por parte de la madre de Ángela de unas tocas de viuda. No hay en el texto acotación alguna que se refiera a ellas, aunque de la simple lectura de la comedia se concluye que la actriz que encarnara el papel debía aparecer desde su primera salida con las tocas. Será, por tanto, el parlamento de los personajes, amén de la indumentaria que usa, el que nos indique que la madre de Ángela es viuda. Así ocurre en el tercer acto, cuando Marcelo dice a Alberto:

Advierte, Alberto,  
que, aunque eres novio sólo de prestado,  
no te turbas. La madre está algo moza  
y pudieras errar, pero trae tocas  
de viuda.

(vv. 2729-2733).

Se manifiesta, como se observa, cuál es el estado de la mencionada madre de Ángela (joven que es pretendida por el desposado Alejandro), aunque el público lo sabría, insisto, desde su primera aparición en el tablado, ya que hay que suponer que siempre lleva puestas las tocas. Como señala Agustín de la Granja, a propósito de *El rufián dichoso*, «un manto, no cabe duda, es, al mismo tiempo que una caracterización escénica visual, un oportuno

referente»<sup>28</sup>. En este caso, las tocas de viuda sería tanto un recurso escénico como el referente, cara al público, del estado civil de la madre.

Más adelante, y ante los deseos de Ángela de casarse con un joven pobre, llamado Carlos, su madre no tendrá más remedio que idear «una industria» para convencerla de que es harto mejor casarse con quien tiene dinero y hacienda, que malvivir por amor. Angela exclama que prefiere ser viuda a casada por el interés, por lo que su madre, que está más curtida por las cosas del mundo, dice:

Desa suerte viuda estás.  
 Ángela, ponte estas tocas  
 que ya me cansan a mí:  
 que parecer quiero moza.  
 Prueba la viudez un día:  
 quizá con ella gozosa,  
 no querrás el otro estado.  
 Ya aborrecerás las bodas  
 (vv. 3006-3013).

De esta manera, la madre se quita las tocas y se las pone a la hija, cambiando la situación de cada una de ellas y produciendo el equívoco al que me refería y que hace a Alberto decir:

Harto mejor es la viuda  
 y aún me parece más moza.  
 (vv. 3034-3035)

Con este truco, la madre engaña a los personajes (Alberto y el notario, que vienen a realizar la boda por poderes) y consigue, por azar, evitar lo que Marcelo pretendía, que no era otra cosa que casarse con Angela para quitársela de la cabeza a su hijo Alejandro. Así, se produce la mencionada boda, pero no entre quien, de acuerdo con el resto de la comedia, habría de esperar, sino entre Marcelo y la madre, que es para los protagonistas, pero

28. A. de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, J.M. Díez Borque (ed.), Madrid, Tamesis Books Limited, 1989, pp. 99-120. La cita está en la página 103.

también para el público, quien no tiene las tocas. Esta boda es mucho más natural y conveniente, lo que hará que, al final de la comedia, Marcelo no decida descomponerla. No resulta extraño con este final que, cuando se acaba la actuación del notario, el gracioso Gómez exclame: «*Todo es disfraces en bodas*» (v. 3059). Y es que el disfraz sirve aún para crear otra confusión más: Carlos, enamorado de Angela, llega en ese momento y cree que es ésta quien acaba de casarse, lo que la obligará a deshacer el enredo; es su madre quien se casa, a pesar de ser la hija quien usa las tocas.

Algo similar ocurre en la *Adúltera*. En su tercer acto, la Reina, acusada por el Rey de adulterio<sup>29</sup>, va a ser juzgada. Para ello, se han construido en la plaza de palacio sendos «tronos cubiertos/ uno de alegres brocados/ y otro de lutos funestos» (vv. 2367- 2369). En estos dos teatros<sup>30</sup>, escribe Mira, los traidores van a sustentar sus yerros. Es fácil imaginar que, hasta este momento, en las apariciones de la Reina<sup>31</sup> en el tablado, la actriz que la representara debía ir vestida con un traje lujoso que indicara su condición. Pues bien, tras el verso 2405, Mira escribe la siguiente acotación:

*Salen el Rey, Astolfo y alabarderos, la Reina, enlutada, está en un trono aparte y siéntase.*

De esta manera, los personajes principales se distribuyen por los tronos: el Rey, en el «de alegre brocados»; la Reina, acusada de adulterio, en el «de lutos funestos». Efectivamente, ante el espectador, se está condenando por adelantado a la Reina y por ello se la viste de luto, de color negro, y se le hace sentar en el trono de lutos funestos. En este caso, el vestuario no sólo implicaría al personaje, sino también al decorado que, por simple que fuera, debía ser cubierto con una tela negra. Pero la lección sigue. La Reina sube al teatro y es humillada por Astolfo, quien dice:

Cubridla con aqueste manto,  
y sobre ese teatro levantada,

29. «Dicen que a la reina hallaron/ en un oscuro aposento,/ despidiéndose y llorando/ de un flamenco caballero/ a quien dio muerte la guarda» (*Adúltera*, vv. 2374-2378). El caballero no es otro que doña Juana, disfrazada de hombre, como ya he indicado.

30. «Metafóricamente se llama el lugar, donde alguna cosa está expuesta a la estimación o censura universal» (*Autoridades*).

31. La primera de ellas es en el verso 693 y la acotación que la precede simplemente dice: «*Sale la Reina*».

porque la pueda ver el pueblo todo,  
 cumpliendo con la antigua ceremonia.  
 Pueblo, aquesta que veis aquí presente  
 es la mujer del Rey; todos miradla,  
 ninguno ahora su mujer la llame,  
 hasta que en campo quede averiguado  
 la mentira y verdad de aqueste caso.  
 (vv. 2436-2444)

Como se puede observar, se ha condenado a la Reina y para ello, amén de la espectacularidad que pudiera haber en el escenario, se utiliza un manto negro, que, volviendo de nuevo a la cita de Agustín de la Granja, se convierte en «un oportuno referente» de la situación de adulterio por la que ha sido juzgada la Reina. Pocos versos después, al final de la comedia, se sabrá por boca de los caballeros, que es inocente, lo que hace exclamar al Rey:

Volved, Reina, a vuestro asiento,  
 porque en él mi reino os honre.  
 (vv. 2501-2502)

Pero no hay, sin embargo, alusión alguna, ni en acotación ni en parlamentos, al hecho de si la Reina se debe quitar el luto del que ha sido revestida, aunque la rapidez del desenlace es probable que hiciera incesario este hecho.

En definitiva, las alusiones explícitas al vestuario femenino como tal en estas cinco comedias de Mira de Amescua estudiadas son escasas, como se ha podido apreciar, limitándose más a señalar situaciones, como el disfraz de hombre, que debían suponer un cambio importante en la caracterización de las actrices sobre el tablado, que a indicar cuestiones escenográficas que enriquecieran la representación.