UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MACBETH, UNA PROPUESTA DE VESTUARIO ISABELINO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

LUCIA ISABEL HERNÁNDEZ ALTAMIRANO

ASESORA:

MARCELA ZORRILLA Y VELÁZQUEZ

MÉXICO, D.F. **MARZO 2013**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis maestras Marcela Zorrila y Aimée Wagner, por toda su confianza para este proyecto, su cariño, su apoyo y todas sus enseñanzas, dentro y fuera del salón de clases.

A Gonzalo Blanco, mi otro gran maestro, por enseñarme que el amor al Teatro es intenso y para toda la vida. Gracias también a todos mis demás maestros por poner su granito de arena en enseñarme y a todos lo que más les apasiona.

A mi hermano Andrés, por darme fuerza, cariño, regaños cuando lo necesito, apoyo, comprensión, ayuda y en general, por ser el mejor hermano que pudiera desear.

A mis padres, mi familia, por estar ahí, a su muy peculiar modo y manera, por creer y jamás dejar de hacerlo. Por lo que ha sido y lo que vendrá.

A Mauricio Ortiz, mi confidente, mi querido compañero, por dar todos estos pasos conmigo, vigilar que no me caiga y tener fe en lo lejos que podría llegar.

A mis queridos amigos, la compañía Primera Obscena Teatro, por ser fuente de inspiración, fuerza, valentía, esperanza, diversiones, alegría y Teatro en todo momento.

Y a todos aquellos involucrados en la creación de este proyecto y de los que vendrán.

ÍNDICE:

Introducción 1

Capítulo I: Relación histórica: Macbeth en la historia de Inglaterra (1603 – 1606) 2

I.1.- Fuentes de composición de la obra 2

Capítulo II: Macbeth como obra de teatro 6

II.1.- William Shakespeare y su entorno cultural 6

II.2.- Análisis dramático 8

II.3.- Análisis proxémico 16

II.4.- Personajes principales y su apariencia 21

Capítulo III: Vestimenta en Inglaterra (1600 – 1610) 26

III.1.- Paleta cromática y telas 27

III.2.- Atuendo femenino: prendas accesorios, joyería y maquillaje 30

III.3.- Atuendo masculino: prendas y joyería 44

III.4.- Accesorios mixtos. Joyería 52

Capítulo IV: Diseño de vestuario y maquillaje para Macbeth. Propuesta personal

IV.1.- Ambiente general de la obra. *Leit motiv* 59

IV.2.- Propuesta de vestuario 63

IV.3.- Propuesta de maquillaje 88

Conclusiones 89

Apéndice 1: Ilustraciones de prendas de la época 91

Apéndice 2: Retratos de época 101

Bibliografía 106

INTRODUCCIÓN:

El propósito de esta tesina es el proponer un diseño de vestuario para la obra La Tragedia de Macbeth de William Shakespeare utilizando como base el contexto histórico en que fue escrita, la primera década del s. XVII.

El vestido ha sido parte de la humanidad desde antes del sedentarismo y el "vestuario teatral" quizá desde antes, por ejemplo tenemos los ritos chamánicos en la edad de piedra, en la que los chamanes usaban pieles para representar ser espíritus animales.

Ahora bien, la "moda" de cada época o momento histórico representa en cierto grado a la sociedad y un poco la cultura que la contiene. Esto es claramente visible en la época de estudio del presente trabajo: la isabelina y jacobina. La alta nobleza trataba de equipararse o acercarse a la Reina o al Rey, ideales y modelo de belleza y elegancia, particularmente Isabel, incluso en los últimos días de su vida.

En el primer capítulo (*Macbeth en la historia de Inglaterra*) se enumerarán las fuentes de composición de la obra y las diferencias, amplias o sutiles, entre la crónica histórica original y el texto escrito por Shakespeare.

En el segundo capítulo (Macbeth como obra de teatro) se estudiará a profundidad el texto shakesperiano, sometiéndolo a análisis dramático, proxémico, histórico (de la época en que fue escrito), y encontrando las menciones que hace la propia obra a las prendas y apariencia que tienen los personajes.

El tercer capítulo, quizá el más extenso y muy importante, es el que dará una buena parte del sustento teórico del presente trabajo (Vestimenta en Inglaterra 1600 – 1610) ya que tratará como tal la historia de la vestimenta, incluyendo descripciones de las prendas utilizadas por hombres y mujeres, en qué orden se ponían, las telas, los colores, las joyas y el maquillaje. Se mencionarán aquí también simbolismos asociados a la paleta cromática de las prendas.

El cuarto y último capítulo es ya como tal la propuesta personal de un vestuario para la obra, si bien abarcando no todos los personajes, sí la gran mayoría. Se proponen tanto prendas como maquillaje para ciertos personajes.

CAPÍTULO I

RELACIÓN HISTÓRICA: MACBETH EN INGLATERRA (1603-1606)

I.1.- Fuentes de composición de la obra.

Para la composición de *La Tragedia de Macbeth*, William Shakespeare tomó como una de sus principales fuentes las *Crónicas de la historia de Inglaterra, Irlanda y Escocia* de Raphael Holinshed, las cuales fueron editadas aproximadamente en 1585. Estas crónicas relatan los hechos más importantes que se mencionan en la obra, que ocurrieron aproximadamente entre los años de 1040 y 1057 en Escocia.

Según las *Crónicas* de Holinshed, el personaje histórico noble MacBeth[1] estaba casado con su prima, vivió en el Castillo de Dunsinane (que fue también la sede de su gobierno), cercano al bosque del mismo nombre y asesinó al Rey Duncan en el campo de batalla. MacBeth como persona histórica murió en el campo de batalla a su vez, y fue enterrado como todo Rey legítimo. En teoría, el abuelo de Duncan, Malcolm II modificó la línea sucesoria a favor de Duncan; a su muerte, se restablece el orden sucesorio y se termina de asentar con la muerte de MacBeth y la subida al trono de Malcolm III[2].

Las *Crónicas* también mencionan que en algún momento Siward, duque de Northumbria intentó derrocar al Rey MacBeth aproximadamente en el 1046. Este primer intento de derrocar a MacBeth fue un fracaso, y fue completado hasta varios años después, en 1057. Es en esta batalla, ubicada en las Highlands (Lumphanan, las llamadas “Tierras altas”), donde MacBeth pierde la vida. En las crónicas se muestra que todos eran leales a la Corona y familia escocesa, y el caos realmente había empezado antes de que MacBeth fuera Rey.

---

[1] Se toma esta manera de escribir el nombre para distinguir al personaje histórico del dramático de Alfredo Michel, en el prólogo a *La Tragedia de Macbeth* editada por la UNAM

[2] Esto también se encuentra en las Crónicas de Andrew de Wynton y las de John de Fordun

A esta época de la historia escocesa se le conoce como la *época celta o céltica* y termina con la muerte del heredero de MacBeth y la coronación de Malcolm Canmore, descendiente de la antigua línea de Reyes, anterior incluso al propio MacBeth.

No se sabe con exactitud cuándo escribió Shakespeare *La Tragedia de Macbeth*, pero se cree que fue compuesta entre 1603 y 1606[3]. Es posible que se haya estrenado para conmemorar la coronación del rey Jacobo I de Inglaterra, VI de Escocia[4]. El joven sube al trono en 1603 y, además de las tradicionales fiestas, el Rey decide adoptar a la compañía de Shakespeare, *Lord Chamberlain's Men* y la convierte en *The King's Men*. Es de suponerse que la obra haya sido escrita para las festividades del inicio del reinado de Jacobo I, y legitimar su derecho a la corona Inglesa[5].

Posiblemente, Shakespeare tenía un amplio conocimiento de las Crónicas de Holinshed, puesto que también parecen haber sido usadas en la composición de otras obras históricas, como *El Rey Juan* o *Enrique IV*. Shakespeare debe haber leído también las primeras versiones de las crónicas de Wynton. Sin embargo, dada la situación política del reino, la necesidad de acercar al pueblo a la Historia del país de su nuevo Rey y del propio Rey de incrementar su credibilidad y validez como descendiente de antiguos Reyes, hubo que hacer cambios en algunos aspectos de la Historia.

En primer lugar, el Rey Jacobo I decía ser descendiente directo del compañero de MacBeth, Banquo, y por ende, querría legitimar su derecho a la Corona Inglesa[6]. Por lo tanto, Banquo fue elevado en importancia. Por otro lado,

---

[3] Michel, Alfredo en William Shakespeare, *La Tragedia de Macbeth*, UNAM, p. 20-23

[4] La reina Isabel I muere en 1603 y, al no tener ella herederos directos, por ley y por un decreto de la propia Isabel, el trono pasa a manos del hijo de su prima María Estuardo: Jacobo VI de Escocia

[5] Debido a las tensiones entre católicos y protestantes y a que Inglaterra y Escocia eran dos reinos distintos, podría tomarse a mal que un Rey Escocés gobernara Inglaterra.

[6] Esto es conclusión personal; en Ricardo III se ve un engrandecimiento de quien se convertiría en Enrique VII, primero de los Tudor, abuelo de la Reina Isabel, por lo que no es difícil deducir que se hicieran estos cambios también para Macbeth.

para marcar las diferencias entre los caracteres de Macbeth y Banquo[7] como personajes del drama, se añade (obviamente) la aparición de las brujas, quienes les presentarán las tentaciones. Banquo no se deja llevar por sus impulsos o por sus ambiciones. Es sereno y moderado. Macbeth se deja llevar y de inmediato comienza a planear acciones para acelerar su llegada al trono y se lo comunica a su esposa. Este cambio de carácter será fundamental en la transformación de la crónica histórica a la obra dramática.

El personaje de Macbeth asesina (en complicidad y con ayuda de su esposa) al personaje del Rey Duncan en su cama, mientras duerme como invitado de Macbeth, al contrario de lo narrado por Holinshed como se mencionó anteriormente. Otro cambio relativo al castillo de Dunsinane es que la batalla en la cual se derroca y asesina a Macbeth sucede frente a su castillo, cuando en las *Crónicas* mencionadas más atrás se dice ubica esta batalla en las Tierras Altas de Escocia. Sin embargo, tanto Holinshed como Shakespeare mantienen el ambiente de Guerra Civil en el reino.

El aliado de los hijos del Rey Duncan, Macduff, en la versión de la obra dramática también gana una mayor importancia (de hecho, en las *Crónicas* de Holinshed apenas y se le menciona), y sin embargo, tampoco trata de tomar el poder que le debe quitar a Macbeth. Como contraparte a la maldad mostrada por Macbeth, Macduff es la bondad personificada en la obra[8] y quien restaura el orden a la Casa Real Escocesa matando a Macbeth. La Historia de Holinshed atribuye esta muerte a Siward, quien pierde valor en la obra dramática.

Es muy importante recalcar un cambio de concepción del poder y los crímenes de Macbeth. Macduff, al derrocar a Macbeth, no trata de tomar el poder que le debe quitar; todos le son leales a la casa real escocesa, menos Macbeth y

[7] Este cambio de carácter quizá fue una petición del mismo Rey. Shakespeare maneja los personajes con ambiciones diferentes para ensalzar a Banquo y hacerlo más honorable como antecesor Real.
[8] Esto se desarrollará con mayor detalle en el capítulo 3

su mujer. Contrario a lo manifestado en las Crónicas, en las que se muestra una lealtad en todos a la Corona y familia escocesa, y el caos realmente había empezado antes del reinado de MacBeth.

Podemos pensar en la composición de *La tragedia de Macbeth* como una reinterpretación shakesperiana de la historia descrita por Raphael Holinshed, escrita para complacer al recién coronado monarca, para darle mayor validez a su derecho al trono ante los ojos del pueblo inglés y para agradecer por el patronazgo que acababa de otorgar a la compañía de William Shakespeare. Y es quizá en esta adaptación o reinterpretación que también debe verse involucrado el aspecto visual en los personajes: su apariencia física ante el público teatral y, por qué no, la apariencia.

CAPÍTULO II
MACBETH COMO OBRA DE TEATRO

2.1.- William Shakespeare y su entorno cultural.

Desde los tiempos de la Reina Isabel I, había un gran auge de la literatura, sobre todo la poesía y el drama. También, desde los tiempos de su padre, el Rey Enrique VIII, se había también dado un gran desarrollo de la pintura, en especial en forma de retratos (el más famoso retratista de los tiempos de Enrique VIII fue Hans Holbein el Joven).

Durante el reinado de Isabel se hacían representaciones en el palacio para la alta nobleza y la realeza. También se abrieron diferentes teatros para el grueso de la población. De éstos, los más conocidos y famosos fueron: *The Curtain, The Theatre, The Rose* y *The Globe*. En la actualidad solamente el último, *The Globe*, fue reconstruido[9]

William Shakespeare nace, aproximadamente en 1564 y muere en 1616[10]. Como hijo de un hombre con recursos económicos, Shakespeare fue educado en Stratford-upon-Avon, lugar de su nacimiento. Después de su matrimonio y el nacimiento de sus hijos, viaja a Londres, para establecerse como actor y dramaturgo junto a los más prestigiados y reconocidos escritores de la época.

Entre los dramaturgos más destacados contemporáneos a Shakespeare se encontraban: Christopher Marlowe (1564 – 1593), Ben Johnson (1572 – 1637), Thomas Kyd (1558 - 1594) y John Fletcher (1579 – 1625). La mayoría de estos autores incursionaron también en el género poético (Shakespeare incluido). El ser poeta no era, usualmente, un empleo bien remunerado, al igual que el ser actor. Por lo tanto la mayoría de estos hombres tenían el apoyo de un mecenas. Las

---

[9] El teatro de hecho quedó destruido en un incendio en el s. XVII y fue reconstruido y reabierto en 1997, bajo el nombre de *Shakespeare's Globe Theatre*.

[10] No se sabe con certeza la fecha de su nacimiento, debido a la falta de documentos sobre su vida y a las diferencias entre calendarios gregoriano y juliano (usados por protestantes y católicos respectivamente)

compañías teatrales, por decreto, debían contar con la protección de un noble quien a menudo daba su nombre a la compañía en cuestión[11].

Richard Burbage, empresario, era el dueño de *Chamberlain's Men*, junto con su hermano y otros 6 socios minoritarios (uno de los cuales fue Shakespeare). Para hacer las representaciones necesitaban de un teatro, por lo tanto, trabajaron un tiempo en *The Theatre*. Por problemas con el dueño, se trasladan a *The Curtain*. Al ser desmantelado *The Theatre*, los Burbage junto con el resto de los socios de *Chamberlain's Men*, mandan construir *The Globe*. Además de ellos, otras compañías se presentaron en este teatro, pero ninguna con tanta frecuencia como aquella a la que perteneció William Shakespeare.

El teatro no era el único entretenimiento para los súbditos de la Corona, ni nobles ni plebeyos. Para los nobles también se hacían Mascaradas (las más populares eran escritas por Ben Johnson), bailes, música y paseos por el campo. Los plebeyos veían también peleas de gallos, osos y perros, que competían con el teatro al grado de que había recintos especiales para ello[12]. Las ejecuciones públicas de traidores, criminales y herejes (sobre todo en los tiempos de la antecesora de Isabel I, María I Tudor) también eran un entretenimiento público con una doble función: entretener a las multitudes y dar una enseñanza a aquellos que rompieran las leyes, es decir, escarmentar y asustar a la gente y, por lo tanto, mantener el control de la Corona.

La literatura y las bellas artes no serían lo único que floreciera en los tiempos de los Tudor[13]. También se habría de favorecer a las ciencias, la filosofía, la milicia (sobre todo la navegación) y las discusiones sobre religión. Figuras como Tomás Moro, Walter Raleigh, Francis Drake, Edmund Spenser, John Hawkins y John Dee, entre otros, prosperaron desde el reinado de Enrique VIII hasta incluso tiempos de Jacobo I (quien ya no era Tudor, sino Estuardo). Todos ellos aportaron, de una manera u otra, grandeza cultural a los tiempos en los cuales se

---

[11]Como claro ejemplo, la compañía a la que perteneció Shakespeare: *Lord Chamberlain's Men*. El Lord Chambelán era un consejero privado miembro de la Casa Real, organizaba las funciones de la Corte y a menudo era promotor de obras teatrales.

[12] El propio Shakespeare lo menciona en el prólogo o coro de Enrique V: *"… ¿Puede este circo de gallos contener los vastos campos de Francia?"*

[13] A pesar de que Shakespeare no vivió durante el reinado de Enrique VIII, Eduardo VI o María I, todos Tudor, desde tiempos de Enrique VIII se dió gran impulso a la cultura en Inglaterra.

escribió *La Tragedia de Macbeth*, llenando a su vez a la obra de detalles a descubrir con diferentes análisis.

2.2.- Análisis dramático.

Para realizar el análisis dramático o estructural de la obra, me baso principalmente en lo propuesto por el maestro Fernando Martínez Monroy, quien a su vez, toma como base la teoría de la maestra Luisa Josefina Hernández.

La maestra Luisa Josefina Hernández menciona en su artículo *Análisis de Macbeth*[14] que hay una diferencia entre lo que se "ve" de *Macbeth* cuando se es espectador teatral a cuando se es lector. Cuando uno mira el montaje en el teatro saca sus propias conclusiones, porque la trama y la anécdota están "alteradas" (por decirlo de alguna manera) por la visión o interpretación del director. En cambio, al leer el texto a conciencia, profundamente, y analizar lo que se dice en él, se observarán claramente las diferencias, y los detalles más importantes presentados por William Shakespeare.

La obra *Macbeth*, en cuestión de género dramático, es una tragedia. Según lo propuesto por los maestros Hernández y Monroy (cada uno por su parte), en términos muy generales, la tragedia es un género realista, el cual funciona a través de un mecanismo de causa – efecto, en el que los personajes son los responsables de sus acciones y de las consecuencias de las mismas. Hay diferentes tipos de tragedia: de destrucción, de expiación, de sublimación, de carácter y de desesperación. Estas dos últimas son variaciones del tipo de tragedia de destrucción.

Al hablar específicamente de *La Tragedia de Macbeth*, hablamos de una **tragedia de carácter**. En una tragedia de este tipo, el personaje comete un **error trágico**, debido a su carácter y rasgos específicos. Se le presenta una circunstancia (casi como una tentación), pero depende enteramente de su

[14] Hernández, Luisa Josefina, *Análisis de Macbeth*, en *Tesis,* nueva revista de filosofía, N° 2, julio, 1979, p. 42 – 47

decisión el que la circunstancia se convierta en un error. Son sus acciones, impulsadas por su manera de ser y de pensar, quienes lo hacen cometer las transgresiones que propiciarán su destrucción, la cuál será consecuencia únicamente de sus actos, y no de algún otro poder sobrenatural o cualquier persona a quien quiera culpar por su desgracia.

Al analizar a profundidad la obra descubrimos el error trágico de Macbeth: tomar como literal la profecía de las Brujas[15] y no esperar a que pase naturalmente, sino forzar las circunstancias para ser Rey. De aquí se deduce el **defecto trágico** de Macbeth (el defecto trágico es aquello que hace que los personajes cometan el error trágico): la soberbia. Macbeth es en extremo soberbio, cree que merece ser Rey, lo cual habla de una vertiente de su soberbia: la ambición.

Según la maestra Luisa Josefina Hernández "la ambición es pues el motivo por el cual Macbeth y su esposa se convierten en asesinos. Como es obvio, la ambición es un cumplimiento precisado en actos diversos que no incluyen el asesinato necesariamente"[16]. Es lógico creer a la mayoría de los seres humanos propensos a tener ambiciones en algún momento de sus vidas; sin embargo, se le pueden dar dos enfoques distintos: positivo o negativo. Obviamente, la ambición de Macbeth no puede considerarse positiva desde ningún punto de vista.

En un solo día y con una profecía dicha en una sola frase cambia todo para Macbeth y su ambición sale de los límites de lo aceptable socialmente hablando; esto es descrito por la maestra Hernández en otro apartado de su análisis, diciendo que a Macbeth:

> […] le basta una predicción para que todo cambie y su conducta se convierta de natural en antinatural, de "positiva" a "negativa". Este día de transición está marcado por Shakespeare en una forma especial porque no es un día como todos; su calidad híbrida trasciende los designios humanos y es descrita por primera vez con las palabras de las brujas: "Fair is foul and foul is fair;

[15] "¡Salud, oh Macbeth, que en el futuro serás Rey!" Acto I, escena 3. Shakespeare, William, *La Tragedia de Macbeth*, trad. y notas de Ma. Enriqueta González Padilla, pról. Alfredo Michel Modenessi, colecc. Nuestros Clásicos no. 85, UNAM, México, 1999

[16] Hernández, L J, *op. cit*., p. 42.

Hover through the fog and filthy air.[17]

Macbeth es testigo de este día híbrido, y lo describe casi con las mismas palabras de las Brujas: "So foul and fair a day I have not seen"[18]. Banquo le acompaña. De los dos, Banquo es el primero en hablar con las Brujas, pero ellas lo ignorarán y hasta que Macbeth les habla, en su saludo escucha la profecía concordante con sus deseos: "¡Salud, oh Macbeth, que en el futuro serás Rey!"

Las reacciones de ambos corresponden claramente a su carácter y sus defectos: Macbeth ambiciona, Banquo no. Por lo tanto, Macbeth queda absorto al ver a las Brujas y oír lo que le dicen; Banquo simplemente las ve con curiosidad y no muestra impresionarse mucho con lo dicho para él[19]; parece saber que las cosas que le correspondan, tarde o temprano llegarán.

En general, ambos hombres tienen dentro de ellos el bien y el mal, incluso a los ojos de los otros nobles y del propio Rey, Macbeth es un héroe; tanto el Capitán quien relata la batalla al Rey, como el noble Rosse ensalzan las virtudes de Macbeth en la batalla. El Rey Duncan, a su vez, describe más adelante a Macbeth como "un soldado valiente, excesivo en el celo de servir a su Rey y merecedor, por ello de un nuevo título de nobleza"[20], el título que perderá el traidor a la Corona escocesa: *thane*[21] de Cawdor. Curiosamente, la palabra Cawdor es un anagrama de la palabra Coward, Cobarde en inglés, adjetivo que se les puede dar a ambos poseedores del título de Cawdor, el viejo traidor y el propio Macbeth. Así también lo plantea el propio Duncan: "Lo que él perdió, el noble Macbeth gana"[22]

Al analizar, por otro lado, a otro de los personajes más importantes, nos damos cuenta de cómo frecuentemente es visto de manera errónea: Lady Macbeth. Es de común creencia que Macbeth no haría nada si no fuera por la

---

[17] *Ibídem.* . La traducción al español del texto de las brujas es: "El bien es mal y el mal es bien./A volar vamos en la niebla y el aire inmundo". (Acto I, escena 1)
[18] "Nunca he visto día tan hermoso y horrible" Acto I, escena 3
[19] "¡Reyes engendrarás, aunque tú no seas Rey!" Acto I, escena 3
[20] Hernández, L J *op. cit*. p. 42.
[21] El título de *thane* corresponde al de barón. En la edición de la UNAM se mantiene este término y yo adopto el uso del mismo.
[22] Acto I, escena 2

presión e insistencia de Lady Macbeth; se le ve como en extremo sanguinaria, violenta y mucho más ambiciosa que Macbeth. Lo manipula al grado de forzarlo a cometer regicidio y después, a incriminar a los guardias, matar a Banquo y cometer otra serie de asesinatos, por lo cual se vuelve loca, castigo que, por obvias razones merece. Sin embargo, al analizarla un poco más a fondo resulta claro: ella no es la fría y manipuladora, más bien ha idealizado a su esposo como un hombre básicamente bueno, incapaz de asesinar a sangre fría y muy dubitativo[23]. Pero sabemos que Macbeth es un guerrero y desde el principio de la obra se dice que sin ningún temor mató a sangre fría a los enemigos del Rey Duncan[24]. En resumen: Macbeth es un guerrero sangriento, un asesino controlado y un hombre bastante resuelto. La idea de Lady Macbeth de convencerlo de "elegir el camino más corto" es, luego entonces, algo absurda, pues su marido es suficientemente frío como para cometer un asesinato o los necesarios.

La primera vez que aparece Lady Macbeth es cuando lee la carta de Macbeth, en la cual él le cuenta de su encuentro con las Brujas y su predicción. Lady Macbeth también fantasea con aquello a obtener, pero mientras en Macbeth "es imaginación morbosa, en ella es un proyecto de realización rápida"[25]. Esto no significa que él solo piense y sea su mujer quien actúa. Más bien, es una forma de pensar muy particular, expresada por la maestra Hernández de la siguiente forma:

> "La lógica terrible de ella (Lady Macbeth) […] delata […] dos elementos bien distintos: primero, una inteligencia clara empleada para servir fines que jamás dieron buenos resultados, o sea, el absurdo; segundo, una solidaridad indiscutible con su marido y un deseo de servirlo que pasa por encima de los reclamos de su propia naturaleza."[26]

Pareciera ser que la carta que recibe Lady Macbeth es únicamente la excusa para que se le meta en la cabeza la idea de ser Reina junto con Macbeth, como si él la convenciera de convencer a Macbeth; en la carta Macbeth ya le

---

[23] "[…].No obstante, desconfío de tu naturaleza. Demasiado llena está de la leche de la bondad humana para elegir el camino más corto. Querrías ser grande; no careces de ambición, pero sin la malicia que debe acompañarla. […]" Acto I, escena 5.
[24] Acto I, escena 2
[25] Hernández, L J, *op. cit* p. 43
[26] *Ibídem*

habla de la grandeza que vendrá[27]. La carta está escrita de manera tal que, aunada a la idealización de Lady Macbeth hacia su marido, hace pensar, quizás Macbeth ni siquiera ha contemplado la posibilidad de acortar el camino. El punto más importante es, cual lo dice ella: "no juega falso, pero ganaría malamente". Por lo tanto, según su punto de vista:

> […] la cooperación de Lady Macbeth será […] convencer a su marido de que quien está dispuesto a ganar malamente no debe tener escrúpulos en que sus medios también sean malos. […] La ambigüedad de Macbeth es insostenible: nadie puede adquirir por medios buenos aquello que no lo es. […] Para lograr la coordinación de las acciones […] cambia la calidad de los medios…en vez de alterar la de los fines. Ésta es la lógica descarnada del loco. […] A pesar de ello, Lady Macbeth posee una cierta cordura innata"[28].

Podemos decir que, Lady Macbeth conserva la cordura en cierta medida y por lo tanto cree fervientemente la mentira que le dice Macbeth. Esto la hace volverse loca por la culpa, (la cual debería ser mayor en su marido) y finalmente terminar con su propia vida.

Presenciamos la destrucción tanto física como espiritual de estas dos personas.

El siguiente personaje en el cual enfoco mi atención es el propio Rey Duncan. Al Rey nunca se le ve en el campo de batalla, sino en el campamento, en el palacio, en fin, en lugares alejados de la acción bélica, a pesar de que el Reino está en plena guerra civil. Desde el principio se hace notar al Rey ya no tan joven y fuerte, y pareciera haberse ablandado con los años. Así como la imagen de Macbeth de parte de Duncan, Macbeth tiene su propia imagen del Rey, piensa de él que "ha ejercido su poder con tanta mansedumbre, ha sido tan preclaro en su oficio, que como ángeles intercederán sus virtudes con lenguas de trompeta"[29], mientras se debate sobre matarle.

Duncan es un viejo que actúa como padre tanto para sus hijos como para sus súbditos más valiosos en el campo de batalla: Macbeth y Banquo. A ellos los

---

[27] "[…]mi queridísima compañera de grandeza, para que no pierdas tu parte del regocijo estando ignorante de cuán grande es lo que se te promete. […]" Acto I, escena 5
[28] Hernández, L J, *op. cit*. p. 44
[29] Acto I, escena 7

trata y los tiene al mismo nivel de Malcolm y Donalbain, sus hijos. Sus súbditos también lo ven como padre. De hecho, partiendo de lo propuesto por el maestro Fernando Martínez Monroy[30] (que toma también como base a la maestra Luisa Josefina Hernández y algunos postulados del psicoanálisis), Macbeth ve a Duncan como **su** padre. Él es la figura paterna idealizada a la que se debe destronar y sustituir. Duncan es, entonces, el padre que se dejará asesinar por su hijo para saldar sus deudas y culpas.

A pesar de ser el rey y de estar rodeado de súbditos leales, Duncan vive asustado. Es lógico para él vivir en este estado, teniendo como su mano derecha a un asesino tan eficaz como Macbeth. Duncan sabe que en cualquier momento puede ser asesinado, porque su comportamiento con Macbeth ha dado pie para temerle. Lo ha tratado como a su hijo y lo tiene preparado para matar. Lo más grave es, a mi juicio, que ambos lo saben. Por ende, la idea de Macbeth de asesinarlo y la ambición fomentándola están casi perfectamente sustentadas. Es decir, si Macbeth desea el trono es porque Duncan, de una manera u otra se lo ha sugerido, propuesto o insinuado, dándole a Macbeth la razón para necesitar asesinarlo para que estén a mano y para obtener el trono que tanto ambiciona, quitando a Duncan como Rey.

La actitud y las acciones de Duncan han hecho a Macbeth sentir y saberse merecedor del trono. Siente que él es quien mantiene al reino en paz, combate y aleja a los enemigos y quien tiene la juventud y la fuerza, tanto física como mental, para gobernar Escocia. Pero no querría llevar la carga de un crimen solo. Cabe destacar que el regicidio es uno de los crímenes más serios, y más valdría que alguien le acompañe. Ahí es donde puede usar a Lady Macbeth. Para fines prácticos, ella lo convence de estar convencido, no de realizarlo. Al compartir la culpa del regicidio y los asesinatos subsecuentes, al hacer a Lady Macbeth "manipularlo", Macbeth se quita parte de la culpa y los pensamientos asesinos se los cede a su esposa, lo que la lleva a la locura y la muerte, expiando, como Duncan, sus errores. Este movimiento de Macbeth es puramente estratégico y, una vez más, demuestra su carácter.

---

[30] Análisis de la obra *Macbeth* realizado en la clase de Teorías Dramáticas II, semestre 2008-2.

Otro personaje que merece la pena ser estudiado y es, a mi parecer, muy importante es Macduff, quien vencerá a Macbeth.

Macduff es el opuesto de Macbeth. No es conocido por ser sanguinario y en sus apariciones muestra una genuina admiración hacia el Rey y pareciera respetar la posición que tiene en la Corte[31]. Muestra genuina sorpresa al conocer la muerte del Rey[32]. Lo cual nos hace suponer que Macduff no ha recibido un trato como el de Macbeth por parte de Duncan, por lo cual no ambiciona nada de él, y parece, incluso, conforme con lo que tiene como súbdito. La verdad es, quizás no ha conocido más beneficios y honores de los que ya posee, por lo tanto, no puede desear más.

Pareciera, desde un principio, tanto Macduff como Banquo sospechan algo no tan correcto con la manera en que Macbeth llega al trono[33] (quizás sobre todo Banquo, por haber oído también la profecía de las Brujas a Macbeth). A la muerte de Duncan, Macduff se muestra honestamente conmovido por su apoyo hacia Malcolm y Donalbain.

Macduff es un claro opositor de Macbeth[34], lo cual no es muy inteligente demostrar, tomando en cuenta la fama sanguinaria de Macbeth y las "extrañas circunstancias" en las cuales obtiene la Corona. Quizás esto es lo que despierta el resquemor en Macbeth y por ello manda matar a la familia de Macduff, con la esperanza de que, con ello, obtendrá la lealtad de Macduff o su vida. También esto aplacaría los ánimos de los demás nobles. El plan no sale como debiera. Macduff huye a Inglaterra a buscar a los hijos de Duncan y la protección del Rey Eduardo de Inglaterra para derrocar a Macbeth, "sanear Escocia" y recuperar el trono para los legítimos herederos del Reino. Quizás si no hubiera huido de esa manera no habría muerto su familia.

---

[31] "Me atrevo a llamar, pues mi servicio se reduce a eso". Acto II, escena 3. Macduff sabe hasta dónde llegan sus privilegios y obligaciones.

[32] "¡Horror! ¡Horror! ¡Horror! ¡No hay lengua ni corazón que puedan concebirte ni nombrarte!" Acto II, escena 3

[33] Banquo es quien claramente lo dice: "Ahora ya lo tienes: rey, Cawdor, Glamis, todo, como te prometieron las hermanas fatídicas, y me temo que jugaste muy sucio para ello". Acto III, escena 1. Macduff comenta sus sospechas hasta después en la obra.

[34] Desde que no asiste a la ceremonia de la coronación, acto II, escena 4

Macduff no sabe estar sin un Rey a quien ofrecer su lealtad y su servicio, pero no se lo puede dar a Macbeth por evidentes razones: a los ojos de Macduff es sospechoso de regicidio, homicidio de un militar y de su familia. Por eso busca al Rey Eduardo y al destronar a Macbeth, un Rey de su mismo país: Malcolm, heredero nombrado de Duncan.

Macbeth oye de las Hermanas Fatídicas (las Brujas) las predicciones que harán excesiva su confianza y no tema a la muerte, a la rebelión o a Macduff, aunque también los espíritus se lo han advertido[35]. Macbeth se siente invencible porque, según él, jamás un hombre no nació del vientre de una mujer y mucho menos un bosque puede cambiar de lugar. Lo cierto es que la única profecía clara es la dicha por el espíritu con forma de cabeza (la cual según las notas a la obra hechas por Ma. Enriqueta González Padilla en sus notas, es la cabeza de propio Macbeth[36]): desconfía de Macduff. Las otras dos profecías muestran no ser literales cuando Malcolm ordena a sus hombres tomar ramas de árbol para esconder su número y avanzar al castillo de Dunsinane[37] y al confesar Macduff que fue arrancado del vientre de su madre a destiempo[38], siendo pues, no nacido de mujer (más bien de un cadáver).

Esta forma de nacimiento otorga Macduff carácter. Según la cosmovisión isabelina y jacobina, esto haría de Macduff un ángel y de Macbeth un demonio[39]. Macduff no tuvo un nacimiento natural y por ende es altamente noble, fiel a la familia real escocesa, amante de su familia y deseoso de derrotar a quien es opuesto a su virtud: Macbeth. Toma su vida. El bien triunfa sobre el mal y el orden regresa.

En la tragedia isabelina el tema es casi siempre tanático, relativo a la muerte, el caos y la destrucción. En "*La Tragedia de Macbeth*", el caos comienza a manifestarse desde la primera escena, cuando vemos a las Brujas planeando

---

[35] "¡Macbeth!, ¡Macbeth!, ¡Macbeth! ¡Desconfía de Macduff! Cuídate del thane de Fife. ¡Basta! ¡Déjame!" Acto IV, escena 1

[36] "Aparición irónica: la cabeza es la de Macbeth que al ser vencido será presentada a Malcolm por Macduff" nota 14, p. 202, *La Tragedia de Macbeth*, ed. UNAM

[37] Acto V, escena 5

[38] Acto V, escena 8

[39] Tomado de la clase de Historia del Teatro IV (isabelino), impartida por la Maestra Margot Aimeé Wagner Mesa, sem. 2008 - 2

encontrarse con Macbeth en el páramo al finalizar la guerra[40]. Hay un gran caos, puesto que hay una guerra civil que está a punto de definirse. Este inicia antes del comienzo de la obra. Quizás Macbeth desde antes ya contempla el asesinato y las Brujas sólo le dicen lo que quiere escuchar, lo que ya sabe. En realidad, todos los personajes tienen un deseo inmenso de obtener "algo", y en las palabras y en las acciones de los demás ven la posibilidad de realizar sus deseos. La única quien escapa a esta condición es la diosa – bruja Hécate[41]. Tal vez por su calidad de semi – diosa no ambiciona como los humanos, no necesita gran cosa. Ella regaña a las Hermanas Fatídicas por entrar en negocios con Macbeth sin consultarle antes[42] y, por lo tanto, deberá tratar de enmendar el asunto, terminando el negocio con Macbeth. Ella realmente no quería tener relación con los mortales, pero habrá de darle lo que quiere a Macbeth.

En resumidas cuentas, todas las acciones de todos los personajes son congruentes con su carácter y los llevan a su respectivo desenlace: la destrucción o la cooperación con el restablecimiento del orden. La tragedia de destrucción se completa con la muerte de Macbeth y el ascenso al trono de Malcolm y el regreso de Fleance, hijo de Banquo, a la Corte como Conde, preparando así su ascenso y la futura línea de reyes que serán descendientes de Banquo, tal como lo predijeron las Brujas.

---

[40] En las notas a la obra, hechas por Ma. Enriqueta González Padilla, en la edición de la UNAM, la intención de la primera escena es establecer el tono de la obra. Según el maestro Martínez Monroy, las brujas representan el caos que reina en Escocia, el cual terminará sólo si se restablece el orden.

[41] Es posible que, debido a la creencia de que este personaje no es creación de Shakespeare, por lo tanto no comparte este rasgo de carácter con los demás personajes shakespeareanos.

[42] Acto III, escena 5

2.3.- Análisis proxémico.

La proxémica se refiere a las distancias y relaciones que mantiene un individuo (o personaje, en este caso) con su alrededor: personas, espacio y objetos. Para comprender un poco mejor las relaciones entre personajes en esta obra se plantea el siguiente análisis proxémico.

El análisis está propuesto en formato de tabla, en donde se lee, de manera horizontal el nombre del personaje, su relación con el espacio (tanto escénico como el espacio en la obra), con los demás personajes, con el público y con los elementos de escenografía y utilería que pueda haber en la escena.

Personaje	Espacio	Personajes	Público	Escenografía
Duncan	Se ubica en el campo de batalla y en el palacio de Macbeth. Maneja al espacio, éste no lo maneja a él. Se mueve con naturalidad, pero con poca agilidad, debido a la edad.	Se relaciona con sus oficiales de manera oficial-superior. Con sus hijos es amable pero algo frío. No habla con las mujeres. Con Macbeth y Banquo llega casi a la efusividad	Prácticamente nunca se dirige a él.	Lo más importante son sus armas y armadura Usa también copas para brindar por los triunfos
Malcolm	Aparece en el campo de batalla, en el palacio de Macbeth, en Inglaterra al huir y en el bosque frente a éste antes de la guerra. Confiado al moverse y ágil	Se relaciona con su hermano muy cercanamente, pese a que al huir se separan. Trata con mucho respeto a su padre. Respeta menos a Macbeth sobre todo porque teme por su propia vida.	Se dirige a él muy poco, solo antes de luchar.	Trabaja con implementos de guerrero: armas, armadura, mapas de estrategia y las ramas del bosque.
Donalbain	Igual que Malcolm, pero se mueve con menos confianza, por ser menor y un poco menos experimentado.	Al igual que Malcolm, pero muestra menos su desconfianza hacia Macbeth	Casi no habla con él.	Casi igual que Malcolm, pero no planea estrategias.

Macbeth	Se mueve a través del bosque, en el páramo de las brujas, en su palacio y frente a éste, en la guerra. Comienza siendo confiado en su movimiento, pero en el transcurso de la obra se vuelve ansioso y nervioso	A las brujas las trata con temor pero también admiración. Al Rey con respeto, al igual que a sus hijos. A Banquo lo ve como camarada. A los nobles y súbditos como inferiores, al igual que a su mujer.	Se dirige a él en sus monólogos, mientras piensa y habla con sí mismo.	Maneja sus armas y armadura. Envía cartas y brinda y cena con sus invitados. Cuando visita a las brujas se mantiene a distancia.
Banquo	Se mueve a través del bosque, en el páramo de las brujas y en el palacio de Macbeth y sus alrededores cercanos. Se mueve cual soldado, lo que le ayuda a pelear antes de ser asesinado.	Ve a las brujas con resquemor, pero sin la avidez de Macbeth. Al Rey y a sus hijos los trata con mucho respeto. A su propio hijo lo trata como un joven responsable. Con Lady Macbeth es atento como con cualquier dama.	Habla hacia él cuando piensa y habla con sí mismo.	Casi igual que Macbeth, pero también va a caballo y no manda cartas.
Macduff	Movimientos hechos con agresividad, por nervios y coraje. Se mueve en el palacio de Macbeth y en sus alrededores. En Inglaterra y en el bosque antes y durante la guerra.	Se relaciona con el Rey Duncan y con la mayoría de los nobles. Trata también con el general inglés y con Macbeth y su esposa. A todos los trata respetuosamente, salvo a Macbeth con quien después es agresivo y rudo.	Durante sus monólogos y al hablar con el portero.	Envía cartas y usa armas, armadura, las ramas del bosque.
Lenox	Se mueve en el palacio de Macbeth y en su frente durante la batalla.	Se relaciona con el Rey y con Macbeth. También con los otros nobles con mucho respeto a	No se dirige a él	Usa las armas y la copa para cenar con Macbeth.

	Movimientos de guerrero noble	la autoridad.		
Rosse	Se mueve en el palacio de Macbeth y de Macduff. En Inglaterra y en su frente durante la batalla. Movimientos de guerrero noble	Se relaciona con el Rey y con Macbeth. También con los otros nobles con mucho respeto a la autoridad. Trata también con Lady Macduff y su hijo.	No se dirige a él	Usa las armas y la copa para cenar con Macbeth.
Menteit	Se mueve en el palacio de Macbeth y en su frente durante la batalla. Movimientos de guerrero noble	Se relaciona con el Rey y con Macbeth. También con los otros nobles con mucho respeto a la autoridad.	No se dirige a él	Usa las armas y la copa para cenar con Macbeth.
Angus	Se mueve en el palacio de Macbeth y en su frente durante la batalla. Movimientos de guerrero noble	Se relaciona con el Rey y con Macbeth. También con los otros nobles con mucho respeto a la autoridad.	No se dirige a él	Usa las armas y la copa para cenar con Macbeth.
Caithness	Se mueve en el palacio de Macbeth y en su frente durante la batalla. Movimientos de guerrero noble	Se relaciona con el Rey y con Macbeth. También con los otros nobles con mucho respeto a la autoridad.	No se dirige a él	Usa las armas y la copa para cenar con Macbeth.
Fleance	Se mueve con cautela en el palacio de Macbeth y en la puerta. Ágil, pues logra huir	Trata solo con su padre. Le ve con respeto y habla con respeto de aquellos que le rodean.	A la muerte de su padre parece hablar a público como a la casa.	Aparece con armas y quizás a caballo.
Siward	Se mueve en el campo de batalla y en el bosque, previo a ésta. Guerrero viejo	Se relaciona con Macduff y con Malcolm, al igual que con algunos de sus oficiales. Trata a todos como superior, pero con amabilidad.	No se dirige a él	En su campamento utiliza mapas y objetos similares. En la batalla usa armas y las ramas del bosque

Joven Siward	Se mueve en el campo de batalla y en el bosque, en el campamento. Ágil juvenilmente	Al igual que su padre, pero trata a la mayoría de los guerreros no los puede tratar tanto como superior.	No se dirige a él	Igual que su padre.
Seyton	Se mueve como Macbeth se lo ordena. Aparece en el palacio y previo a la batalla a las puertas	Se relaciona con Macbeth, con Lady Macbeth y su sirvienta. Tiene también contacto con el médico de Lady Macbeth.	No se dirige a él	Usa las armas e instrumentos necesarios para auxiliar a Macbeth.
Niño	Se mueve con miedo. Aparece en su casa, donde es asesinado.	Se relaciona únicamente con su madre, a quien trata como protectora y con Rosse, a quien solamente escucha	No se dirige a él	No se relaciona mucho con la escenografía y no usa utilería.
Portero	Poco movimiento por la vejez. Aparece sólo ante la puerta del palacio de Macbeth	Habla con Macuff y Lennox únicamente, pues no parece recibir a nadie.	Se dirige a él y a Macduff y compañía en su monólogo	La puerta es casi su casa, pero no se aparta de ahí
Lady Macbeth	Aparece solo en el palacio. Se mueve con seguridad, que va perdiendo hasta llegar al sonambulismo y movimientos en sueños por la locura	Se relaciona con su marido, a quien siempre trata de convencer de todo. Se relaciona con los nobles como toda una anfitriona real, aunque hipócrita con Banquo	Habla a público en sus monólogos, ya sea sola o frente a Macbeth.	Usa velas, cartas e incluso el puñal de su marido.
Lady Macduff	Se mueve con tristeza y pesadez. Aparece solo en castillo de Macduff	Se relaciona con su hijo, con Rosse y con el emisario que le avisa que llegan asesinos de Macbeth.	No se dirige a público	Aparece sólo en un lugar de su palacio
Hécate	Se mueve de manera irreal	Se relaciona con las brujas y con	Habla a público mientras se	No toca el caldero y las

	no-humana. Aparece únicamente en el páramo de las brujas.	Macbeth. A todos los trata como inferiores.	dirige a las brujas en su monólogo	pociones de las brujas, aunque danza alrededor
Bruja 1	Aparece en el páramo en el bosque. Se mueve con facilidad, en la danza y al hacer el conjuro.	Habla con Macbeth y con Banquo. Los trata a la distancia y siempre hablando en acertijos. Con Hécate muestra respeto y sumisión.	Habla a público casi al mismo tiempo que con sus hermanas.	Aparece con caldero e ingredientes de su conjuro. Baila alrededor de él.
Bruja 2	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1
Bruja 3	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1	Igual a la bruja 1

2.4.- Personajes principales y su apariencia.

Los escenarios en la época isabelina rara vez tenían grandes escenografías ni decorados para mostrar el lugar en el que se desarrollaba la escena[43]. Por lo tanto, se recurría a la palabra para hacer que el público se ubicara en el lugar en el que se desarrollaba la obra. Para definir la apariencia de los personajes también se recurría a la descripción; sobre todo cuando uno o más personajes hablaban sobre otro que aún no había aparecido en la escena.

En los textos clásicos usualmente aparecen todas las referencias que necesitamos desde el contenido[44], sin necesidad de hacer análisis profundos, solamente es necesario leer con detenimiento. Por lo tanto, conviene comenzar por enlistar a todos los personajes, o por lo menos aquellos con más trascendencia para, después, encontrar las referencias acerca de su vestimenta, apariencia facial y otros detalles.

[43] Gómez, José Antonio "Goval", *Historia visual del escenario*, Ed. J. García Verdugo, 1977, p. 50
[44] Agradezco este modo de analizar las obras a la maestra Yoalli Malpica, en la clase de Teatro y Sociedad I semestre 2008-1.

La siguiente lista de personajes se toma de la edición de *La Tragedia de Macbeth* hecha por la UNAM, en la colección Nuestros Clásicos.

PERSONAJES PRINCIPALES:

- Duncan, Rey de Escocia
- Malcolm, hijo del Rey
- Donalbain, hijo del Rey
- Macbeth, general del ejército del Rey
- Banquo, general del ejército del Rey
- Macduff, noble de Escocia
- Lenox, noble de Escocia
- Rosse, noble de Escocia
- Menteit, noble de Escocia
- Angus, noble de Escocia
- Caithness, noble de Escocia
- Fleance, hijo de Banquo
- Siward, conde de Northumberland, general de las tropas inglesas
- Joven Siward, su hijo
- Seyton, oficial al servicio de Macbeth
- Niño,hijo de Macduff
- Portero
- Lady Macbeth

- Lady Macduff
- Hécate
- Tres brujas

Ahora bien, no podemos esperar que todos los personajes aparezcan descritos tal cual por sus compañeros, ni que se mencione detalladamente cada prenda de vestir o accesorio. Además, en el texto aparecen menciones a la moda utilizada en la época (o en la obra) las cuales no necesariamente están enfocadas a un personaje o grupo de los mismos. Se cree que en las comedias se hacen mayores referencias a la vestimenta de esos tiempos, tanto local como extranjera, porque se usaba para hacer burla a lo extravagante y excesivamente cara que resultaba la vestimenta en la época[45]. En la tragedia hay, lógicamente, menores menciones, sin embargo se pueden encontrar algunas muy importantes en la obra Macbeth, las cuales deben aprovecharse para un adecuado diseño de vestuario, no únicamente por el contexto histórico, sino por las propias palabras que habrán de decir los actores. También cabe destacar las menciones a lo que podríamos llamar "maquillaje", los colores que llevarán en la cara, el estado de la piel y los postizos a utilizarse.

A continuación se presentan, en forma de lista, las menciones a la vestimenta hechas en el texto. Se encuentran acomodadas por orden de actos, mencionando primero a qué personaje se hace referencia y, entre paréntesis, quién es el la que hace:

ACTO I:

- Macbeth: "…el bravo Macbeth (bien se merece ese nombre), desdeñando a la Fortuna y blandiendo su **acero**…" (Capitán, escena 2)

[45] De Banke, Cécile, *Shakespearean stage production then and now*, foreword by Hugh Miller, Hutchinson, Straford Place, London, 1954, p. 141.

- Macbeth: "… hasta que ese marido de Belona, vestido con **coraza**…" (Rosse, escena 2)
- Las Brujas: "… Parecéis entenderme al colocar a un tiempo cada una su **agrietado dedo** sobre sus **apergaminados labios**. Diríase que sois mujeres, mas sin embargo vuestras **barbas** me impiden concluir que lo sois" (Banquo, escena 3)

ACTO II:

- Lady Macbeth: "… saluda con este **diamante** a vuestra esposa…" (Banquo a Macbeth, escena 1
- Macbeth: "… Ve a ponerte la **bata**, no sea que la ocasión nos llame y denuncie que hemos estado en vela…" (Lady Macbeth a Macbeth, escena 2)
- Vestimenta en general: "…y trae bastantes **pañuelos**, porque aquí sudarás por ello…" (Portero, escena 3)
- Vestimenta en general: "…un sastre inglés que viene por robarles un pedazo de tela a unas **calzas francesas**[46]…" (Portero, escena 3)
- Criados del Rey: "…sus manos y sus rostros mostraban la **librea**[47] de la sangre; lo mismo que sus **dagas**…" (Lennox, escena 3)
- Los Nobles: "… Ciñámonos pronto las **armas**…" (Macbeth, escena 3)

ACTO III:

- Macbeth y Lady Macbeth: "Entra Macbeth **como Rey**, Lady Macbeth **como Reina**…" (Acotación, escena 1)
- Vestimenta en general: "… y hacer de nuestros rostros **viseras**[48]…" (Macbeth, escena 2)

---

[46] Las calzas eran pantalones cortos que cambiaron de estilo en la época a francesas. Los sastres solían robar tela de las anchas a las angostas (francesas), por lo que los sastres no podían robar tela de ellas como lo harían con las anchas. (Notas de Ma. Enriqueta González Padilla a *La Tragedia de Macbeth*, p. 147, ed. UNAM)

[47] Librea: Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común, uniforme y con distintivos

- Lady Macbeth: "… tú puedes contemplar tales visiones y conservar el **carmín natural de tus mejillas**…" (Macbeth a Lady Macbeth, escena 4)

ACTO IV:

- Vestimenta en general: "Aparición de ocho reyes, el último con un **espejo** en la mano" (Acotación, escena 1)
- Vestimenta de reyes: "…Tu **corona** calcina mis pupilas… […] y algunos, según veo, llevan en la mano dobles **globos** y triples **cetros**[49]. (Macbeth, escena 1)
- Los Nobles: "… despojaría a los nobles de sus propiedades, codiciaría las **joyas** del uno y la casa del otro…" (Malcolm, escena 3)
- Rosse: "… Mi **paisano**[50], y sin embargo no lo conozco…" (Malcolm, escena 3)
- Vestimenta en general: "… antes de que las **flores de sus gorras** se marchiten…" (Rosse, escena 3)

ACTO V:

- Macbeth: "… no podrá ceñir su destemplada causa con el **cinturón** del derecho…" (Caithness, escena 2)
- Macbeth: "…dame mi **armadura** … […] dame el **bastón de mando** …" (Macbeth a Seyton, escena 3)
- Macbeth: "… ante mi pecho pongo mi **escudo** belicoso…" (Macbeth, escena 8)

---

[48] La visera era una cobertura de metal para la cabeza y el rostro que formaba parte de la armadura. ((Notas de Ma. Enriqueta González Padilla a *La Tragedia de Macbeth*, p. 174, ed. UNAM)

[49] Algunos de los símbolos reales, otorgados a los Reyes en su coronación eran un cetro y un globo terráqueo, como se ve en la pintura de la coronación de la propia Isabel I. En este caso son dobles y triples porque serán reyes de Escocia, Inglaterra e Irlanda.

[50] Según las notas hechas por González Padilla, Malcolm reconoce a Rosse por su vestimenta, o cuando menos por la gorra azul.

CAPÍTULO III
VESTIMENTA EN INGLATERRA (1600 – 1610)

El vestido ha acompañado a la humanidad desde antes del sedentarismo; y la vestimenta teatral también quizás se remonta a esos tiempos. Sin embargo, creo que es en el nacimiento del teatro en Grecia cuando aparece una vestimenta especial para los intérpretes. Como referencia, se sabe que los actores usaban máscaras y coturnos (zapatos de gran altura diseñados para hacer ver enormes a los actores, debido al tamaño de los anfiteatros). Conforme transcurre el tiempo, la vestimenta cambiaría, hasta llegar a los elegantes vestidos y trajes del Renacimiento. En el presente trabajo, el enfoque será específicamente en los de Inglaterra.

Cécile de Banke comenta que "en ningún momento en la historia social de Inglaterra encontramos toda la penetrante magnificencia y extravagancia de la vestimenta como en el período que coincide con el ascenso y declive del drama isabelino[51]". Lo cierto es que la vestimenta se había venido desarrollando desde incluso antes, y puede notarse en los retratos hechos por Hans Holbein el Joven del Rey Enrique VIII, algunas de sus esposas y otros miembros de su Corte.

Aunque, si bien, la vestimenta y la moda son "usos, modos o costumbres que están en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos[52]", es en el Renacimiento donde vemos uno de los momentos cumbre de la vestimenta en la Historia (pudiendo otro ser la época victoriana inglesa, por ejemplo).

De Banke menciona también que "por primera vez comenzamos a oír de la obligación de "seguir la moda" y […] de la importación de la moda[53]". Comienzan a verse, entonces, mayor variedad de colores, telas y prendas disponibles.

---

[51] De Banke, Cécile, *Shakespearean stage production then and now*, foreword by Hugh Miller, Hutchinson, Straford Place, London, 1954. p. 139
[52] Diccionario de la Lengua Española, 22 edición. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=moda
[53] De Banke, *op. cit*. p. 139

III.1.- Paleta cromática y telas.

Dado el ambiente existente en Inglaterra: sus condiciones climáticas y el tipo de ganado y cultivos a los que se presta, desde tiempos medievales (aproximadamente en el s. XII) se trabajaba en Inglaterra el hilado del algodón y la lana y la tintura de algunos colores básicos. Con el paso del tiempo se fueron incorporando telas, técnicas de hilado y teñido, hasta que al llegar al período Isabelino y el subsecuente Jacobino las técnicas y los resultados eran altamente refinados.

Los principales materiales con los que se fabricaban las telas eran:

- Algodón
- Lino
- Lana
- Seda
- Terciopelo (algunos tipos de terciopelo eran hechos a base de seda) [54]

Cabe destacar que los diferentes tipos de tela que surgían a partir de estos materiales se distinguían por su dureza o suavidad y por el uso al cual estaban destinadas. La suavidad o rigidez de las telas dependía de la mezcla que se hiciera, de la forma de tejer los hilos y de si se le añadía algún tipo de endurecedor para hacerla tiesa, como por ejemplo, almidón.

Las telas tenían también distintos usos según la época del año, o incluso el Reino en el cual se utilizaran.[55]. El algodón y la seda delicada eran usadas frecuente en la primavera, sobre todo en Inglaterra. Dado que el Reino de Escocia está más al Norte, es el más frío y neblinoso, por lo que la lana era vista más frecuentemente, aunque también se usaba en el invierno inglés.

Las telas combinadas como el terciopelo eran caras en manufactura, por lo tanto, quedaban restringidas a aquellos económicamente pudientes: la realeza, la

[54] De Banke, *op. cit*. p. 149 - 152
[55] Inglaterra y Escocia eran dos reinos independientes, unificados hasta el s. XVI (1707)

nobleza y los grandes comerciantes. Cabe destacar que, a pesar de cuán caras eran estas telas, existían versiones que se podrían denominar “de imitación”, más baratas y al alcance de las clases menos favorecidas, como los pequeños comerciantes e incluso los actores o dueños de teatros.

Con respecto a los colores de la tela, no importaba únicamente la forma de hacer el tinte, o la combinación de los colores; cada color o grupo de colores tenía su significado o simbolismo asociado. Este tipo de simbolismos otorgados a los colores no era importante sólo por una cuestión de moda, incluso para identificar a miembros de distintas clases sociales había un cierto “código de color”, de forma implícita, o del dominio público.

A grandes rasgos, los colores se dividían en los siguientes “grupos”:

- Rojos y rosas
- Morado o púrpura
- Azules
- Verdes
- Amarillos y anaranjados
- Cafés
- Grises[56]

Cada uno de estos grupos podía asociarse a una emoción, estado de ánimo o estado social en general. Es conveniente conocer, a grandes rasgos, qué representaba cada grupo en todos sus ámbitos.

En términos generales, los rojos y rosas estaban relacionados o asociados (en algunas de sus gradaciones) con asuntos del corazón: amor, cortejo, etc. Otros tonos de rojo se asociaban con la traición o personas traicioneras, abundancia o carencia de riquezas y festividad.[57]

[56] De Banke, *op. cit*. p. 153 - 156
[57] De Banke, *op. cit*. p. 153

El morado o púrpura estaba reservado a la realeza y los altos miembros del Consejo Real[58]. En realidad este color ha tenido este tipo de asociación desde tiempos del Imperio Romano[59].

Los azules los portaban, sobre todo en los tonos más oscuros, las personas de bajo estatus social; uno de los significados de este color era el servilismo o servitud. Algunos otros simbolismos asociados al azul eran sabiduría, alegría, amor equívoco (usado por la Reina y gente de la Corte, pero también por las cortesanas). [60]

Las verdes comúnmente se relacionaban con las cortesanas, quienes lo usaban frecuentemente en las mangas (como referencia, el título de la canción popular *Greensleeves* o *Mangas verdes*). También podían simbolizar amor perdido o abandonado. Se lo veía también como burla en el teatro o en bandas y puños.[61]

Los amarillos representaban orgullo, juventud, abundancia y amor, pero también tristeza. Era común utilizarlo en bodas, sobre todo rústicas (por asociación con el himen), representaba también celos o maridos celosos. Los Cortesanos lo usaban en medias para demostrar su amor por la Reina, y en combinación simbolizaba constancia amorosa y tristeza[62].

Los colores café, en algunos de sus tonos eran favoritos para su uso en el escenario, sobre todo en prendas femeninas. Se le mencionaba para describir colores de borlas y también simbolizaba determinación, firmeza o lealtad, sin distinción de clase social[63].

Con respecto a los grises había dos aproximaciones: el pálido, que se usaba en el terciopelo, lo cual se asociaba con la riqueza; o el oscuro, asociado con las ropas de los pobres y los indigentes[64].

Los nobles y la gente de la Corte eran muy cuidadosos y detallistas con respecto a las combinaciones de colores que usaban, sobre todo cuando se

---

[58] *Íbidem*
[59] Los emperadores y altos miembros del Senado usaban túnicas o capas púrpuras. Sólo ellos podían costearlo, puesto que el tinte púrpura era el más caro.
[60] De Banke, *op. cit*. p. 153 – 154
[61] De Banke, *op. cit*. p. 154
[62] De Banke, *op. cit*. p. 154 – 155
[63] De Banke, *op. cit*. p. 155
[64] De Banke, op. cit. p. 156

presentaban frente a la Reina Isabel, puesto que había ciertas combinaciones de colores que no podía usar cualquiera, eran “exclusivas” a la Reina. Era muy frecuente ver a la Reina Isabel vestida de blanco, oro, plata, rojo y verde. Otro ejemplo era María Estuardo, Reina de Escocia, usualmente se le veía vestida de negro, morado, carmesí y blanco[65].

Cada color tenía su importancia y su uso, pues no cualquier prenda de vestir podía ir de cualquier color. Cada pieza de vestir era tan importante como el color del que estaba teñida, por lo cual es necesario conocer qué prendas se utilizaban en esa época.

III.2.- Atuendo femenino: prendas accesorios, joyería y maquillaje:

La vestimenta femenina estaba distinguida por el estatus social al cual pertenecía la mujer en cuestión y cuánto podía gastar en ella. Pareciera ser, por la variada cantidad de prendas utilizadas por las mujeres, que fuesen como cebollas, pues vestían varias capas de ropa, las cuales desglosaremos a continuación. Cabe destacar que no todas las prendas eran utilizadas siempre al mismo tiempo, y algunas podían ser usadas solamente por las mujeres adineradas, de la Corte o la propia Reina. Esto se aclarará en la descripción de cada prenda.

La pieza que se ponían primero era el **blusón**. Éste servía tanto como camisa interior como camisón para dormir por igual. Era una prenda recta con costuras en los hombros. La mitad de atrás era unas pulgadas más larga que la del frente. Medía aproximadamente de 30 a 40 pulgadas de largo (aproximadamente entre 76.2 y 101.6 centímetros de longitud) y llegaba un poco abajo de la rodilla. Una abertura que iba desde la línea del cuello a la mitad del pecho permitía que pasara por la cabeza. Las orillas de esta abertura, el cuello y los puños, en caso de que tuviera manga larga estaban bordadas en sedas de colores o ribeteado con bordado en negro (lineal), bordado de encaje, o encaje de oro, plata o hilo de lino. El cuello podía ser suave, volteado hacia abajo e invisible

[65] *Íbidem*

por encima del vestido o almidonado o alambrado de manera que se mantuviera parado recto por encima de un corpiño sin cuello, o iba por dentro del cuello del corpiño con la orilla fruncida mostrándose en la parte de arriba. Este adorno crecería hasta convertirse en la gorguera o gola.[66]

La siguiente prenda eran las **medias**. Eran un equivalente a pantalones o calzones con forma de las calzas de los hombres. Es muy difícil saber cómo eran éstas exactamente puesto que no se veían, pero las curvas altamente redondeadas de las caderas que se aprecian en las imágenes de mujeres que usan faldas sin el soporte de un miriñaque dan una muy buena idea de cuál era la forma de esta prenda.[67].

Si pensamos en las mujeres como cebollas al vestirse, el **fondo** o la **enagua** sería la siguiente capa. Esta era una prenda que se ataba con los llamados "puntos", agujeros en la prenda que se empalmaban y se unían con listones que después se amarraban en moños o se cosía permanentemente a una prenda como un camisón o blusón. La enagua caía a unas pocas pulgadas del piso y medía aproximadamente 2.5 yardas alrededor del dobladillo o bastilla (aprox. 228.6 cm) y siempre iba forrado o revestido. Las destinadas para invierno, para mantener el calor eran muy pesadas, y frecuentemente las mujeres usaban más de uno, de diferentes materiales, longitudes y colores. Cuando la falda, o medio vestido, era abierto abajo por el frente se veía el último fondo que trajera puesto la mujer, por lo cual se volvió bastante decorado, frecuentemente hecho de terciopelo, satín, gasa o tafetán y ribeteado con encaje o galón de oro y plata. A veces tenía un decorado de patrones perforados para mostrar el forro contrastante o recubierto con terciopelo, encaje o perlas y piedras preciosas. Cuando no se veía de este modo, colgaba por debajo del dobladillo del vestido en curvas ribeteadas o rematadas con lentejuelas o encaje de oro.[68]

La siguiente prenda era el **corsé** (que también recibía el nombre de *stays*, que quiere decir mantener). Estos corpiños interiores o armazones para las faldas y blusas daban la apariencia de rigidez. Consistían en un ajustado corpiño de lino

---

[66] De Banke, op. cit. p. 157
[67] De Banke, op. cit. p. 158
[68] *Íbidem*

con ranuras, en las que se insertaban tiras de madera o hueso de ballena, llamadas *busks*, y se ataban con lazos de encaje o "puntos *busk*". Algunas veces la prenda entera estaba hecha de cuero, hueso de ballena o incluso fierro.[69]

La siguiente parte de la vestimenta era el **miriñaque**. Estos eran los armazones para las faldas. Estaban hechos de tallos de junco, madera, alambre o hueso de ballena, y su función era la de extender las faldas. Hubo aproximadamente 5 tipos de miriñaques; cronológicamente, los más importantes son:

- Español: había dos variantes de este tipo de armazón, una más frecuente en las mujeres de la Corte y la otra en la clase media. El primer tipo era una falda con una serie de aros de caña o hueso de ballena que incrementaban gradualmente de circunferencia abarcando desde la cintura a los pies, donde el vestido se acomodaba tan firmemente que no había arruga o pliegue visible en él. La otra variante era una jaula con forma de campana, hecha de junco, listón de madera, alambre o hueso de ballena. Este tipo de armazón producía una forma de volumen redondeado justo abajo de la cintura y extendía la falda abruptamente cerca de un pie (30.48 cm aproximadamente) por encima del dobladillo. Este tipo de armazón dejó de usarse con tanta frecuencia después de 1580.
- Francés: fue el tipo de miriñaque más popular entre todas las clases sociales. También había dos tipos diferentes. El primero era un rollo, cojín o almohadón endurecido con alambre o relleno con borra, atado alrededor de la cintura. Era completo por atrás e iba haciéndose angosto hacia el frente, terminando como de 3 pulgadas (cerca de 7.62 cm.) a cada lado del centro de la cintura; las cintas para atarlas se extendían sólo por el frente. Cuando se usaba, la falda estaba fruncida o plisada dentro de la banda de la cintura, para permitir que el volumen extra de tela cayera en agraciados pliegues hacia el piso. Su característica particular era una ligera curva en la línea de la rodilla de la falda. El otro tipo era un rollo o cojín únicamente en

[69] *Íbidem*

la parte de atrás, formando un polisón con forma de estante, dejando los lados y el frente del vestido rectos. A éste tipo de miriñaque se le llamaba "medio", "semi" miriñaque o "semicircular".

- Italiano: este era usado exclusivamente por la nobleza, la gente de la Corte y la Realeza. Era una rueda de fierro o madera que se usaba alrededor de la cintura y se extendía de 8 a 48 pulgadas (más o menos 20.32 a 121.92 cm). La longitud y amplitud de la falda debían permitir esta extensión y expansión. El ángulo abrupto de la línea de la cadera era suavizado por un volante o adorno plisado o presillas de listón. La rueda es a menudo mostrada como inclinada hacia abajo en el frente y levantada en el frente y a veces no es igual en todo alrededor. Éste es el tipo de miriñaque visible en las pinturas de Velázquez, por ejemplo *Las Meninas*; lo cual es bastante peculiar, dado el nombre y origen de este armazón (italiano).[70].

La siguiente prenda era el **vestido** (la palabra utilizada para denominarlo era *kirtle*). Éste consistía en un corpiño y una falda o "medio vestido". En los 1550, se usaba "cerrado" o ajustado por el frente del cuello al dobladillo y usualmente se lo ponían con el miriñaque español. Tiempo después se le vió como un "medio vestido abierto", en el que se mostraban las hermosas enaguas desde la cintura hasta el dobladillo. El vestido estaba adornado, bordado o recortado de manera muy elaborada y frecuentemente el corpiño o canesú era de material y color diferente al del medio vestido.[71]

La siguiente parte de la vestimenta se usaba solamente cuando el vestido iba abierto; estos son la **parte del estómago**, que llena la abertura del corpiño; y la **parte de enfrente**, que se acomodaba en la abertura del medio vestido. Eran piezas triangulares, rara vez iguales al vestido y eran desarmables, lo cual permitía introducir diferentes notas de color a la misma prenda básica. Estaban hechos a base de un tipo de cartón, o para el del estómago, endurecido con *busks*, ricamente bordados, recortados, ribeteados con encaje de oro y plata, lentejuelas, bandas de oro o bordados de plata puestos rectos o en diagonal e

[70] De Banke, *op. cit*. p. 160
[71] De Banke, *op. cit*. p. 161.

incluso piedras preciosas. Si se utilizaban ambas partes, no siempre combinaban, permitiendo aún más variedad de colores y texturas. En algún tiempo fue popular ponerle un velo a la parte del estómago con tela de lana ahumada para mayor sutileza. Por encima de la parte de enfrente o el vestido cerrado se usaban delantales, del 1550 al 1640 aproximadamente. Cuando se utilizaban con un vestido cerrado, eran equivalentes a la parte del frente y, de nuevo, extremadamente costosos y decorados, usualmente fabricados con exquisito encaje hecho a mano o bordados de lana, o una combinación de ambos.[72]

Otra pieza de la vestimenta eran las **mangas**, a menudo desarmables, como la pieza del estómago, permitiendo una gran variedad de tipos distintos. Hubo aproximadamente 7 diferentes versiones de mangas, siendo los principales:

- Manga hacia abajo: era larga y prácticamente llena, usualmente añadida y que pertenecía a una pieza de ropa interior, como un blusón o camisilla (lo que después se convertirá en la camiseta o blusa moderna). Casi siempre se acompañaban con mangas de lado o colgantes.
- Manga interior: una manga separada que iba añadida al hueco del brazo del vestido y utilizada bajo una túnica o bata de manga corta. Como la parte de abajo era frecuentemente la única visible, se le llamaba “media manga” o “ante manga”. De hecho, a veces sí era media manga la cual cubría únicamente el codo y el antebrazo, y se ajustaba como un guante.
- Manga de tronco o de miriñaque: era abultada, disminuía gradualmente hacia la cintura y tenía la forma de un cañón. La parte de arriba estaba extendida por medio de alambre, carrizo, junco o hueso de ballena; por ello el nombre de “manga de miriñaque”. Usualmente estaba reforzada, acolchada y recortada o decorada con patrón perforado o ambas al mismo tiempo. Este tipo de manga estuvo de moda únicamente hasta el 1580, aunque una forma modificada de ésta fue utilizada por mujeres campestres hasta el 1600.

[72] *Íbidem.*

- Manga de lado: una manga larga y abierta, añadida alrededor del hueco del brazo del vestido o la túnica, colocada en el frente a la altura del hombro, pero cayendo abierta desde ahí en una línea justo debajo de la rodilla. Usualmente era del mismo material del blusón al que se añadía, pero siempre tenía un ribeteado de una textura o color contrastante. Cuando caía hasta el piso, se le conocía como "manga colgante" o "manga pendiente".
- Rollos o alas: todas las mangas separadas estaban pegadas a la cisa del vestido, bata o capa pasando una cierta cantidad de cinta, tejido o listón a través de agujeros en las mangas y los correspondientes en la cisa, cada pieza de cinta, listón, etc, era atada en un moño o lazo. Estos "puntos" se escondían por medio de "rollos" o "alas", dando la apariencia de hombreras redondeadas formando parte del corpiño. Las "alas" estaban acolchadas o almidonadas, rajadas o con bandas, o adornadas con lazos o moños de listón y frecuentemente con adornos de joyas.
- Mano de la manga: tela de la manga que se extendía más allá de la mano en forma de un volante, encaje o puntilla recogido o un vuelo acampanado en punta o redondeado.
- Puños: eran un simple doblez de lino volteado hacia atrás por encima de la manga, o una pequeña gorguera en su orilla. Probablemente esto fuera el puño del blusón en un principio, para mostrarse debajo de la manga o volteado sobre esta. Conforme avanzó el tiempo, los puños fueron piezas desmontables y se volvieron cada vez más elaborados y costosos.[73]

La siguiente prenda, pese a estar relacionada con exteriores llegó a ser parte importante de la indumentaria común de la mujer noble: la **toga** o **vestido**. Ésta era el equivalente a un abrigo ligero o un sobretodo en estos días. En un principio se usaba como prenda para exteriores, pero después se volvió parte del atuendo formal para interiores. Abarcaba del cuello al piso y, al igual que con la mayoría de las prendas, había de muchos tipos diferentes, de acuerdo con el país de origen.

[73] De Banke, *op.cit*. p. 161, 165.

- Holandesa o redonda: era cerrada, o parcialmente cerrada en el frente y tenía mangas hinchadas a la altura del hombro.
- Flamenca: casi como la holandesa, pero tenía inserto un corpiño y cuello parado.
- Italiana: su característica distintiva eran los dos corpiños, uno sobre el otro, el de arriba teniendo cortes o rajas para permitir ver el de abajo.
- Francesa: tenía una falda muy amplia, alas altas en los hombros y mangas colgantes. Tenía cortes, rajaduras, orillas, bordados y decorados muy elaborados con encaje o galón de oro o plata. Cuando se usaba en interiores formalmente, se le llamaba específicamente túnica.
- Bata de noche: se usaba sobre el vestido para mantener el calor y no estaba muy relacionada con el uso moderno de la prenda. Se podía utilizar en interiores y exteriores. Era un abrigo que llegaba hasta el tobillo y tenía mangas largas. El cuello era variado, de un simple cuello parado de piel a uno muy grande cayendo con pliegues como de chal sobre los hombros.
- Suelta: se usaba sobre el vestido, pero sin el miriñaque. Colgaba desde el cuello hasta el piso y escondía completamente los contornos de la figura. A veces tenía mangas largas y cerradas pegadas a unas alas altas; cuando se portaba informalmente, se usaban las mangas del blusón o del vestido. En un principio, se utilizaba como prenda para exteriores, bastante casual, pero después se volvió muy popular entre las damas de la Corte. Se le vio más frecuentemente en las mascaradas de la Corte del Rey Jacobo I, puesto que en éstas, los miriñaques estaban prohibidos, porque ocupaban demasiado espacio.[74]

Encima de estas prendas se utilizaba la **capa** y el **resguardo**. Esta se destinaba exclusivamente para exteriores. La capa o capotillo largo se ponía para la protección de las demás ropas y para calentarse. El resguardo era una especie de falda muy voluminosa para cuando montaban a caballo. Usualmente se acompañaba de un capotillo corto, a la altura de la cintura.[75]

---

[74] De Banke, *op. cit*. p. 165, 168.
[75] De Banke, *op.cit*. p. 168.

También es indispensable mencionar los **accesorios para la cabeza y el cuello**. Se dividen en diferentes tipos, sobre todo basándose en su enfoque:

- "Carril": este término se usaba para describir ya sea un cuadrado de tela doblado como un chal y usado alrededor del cuello y los hombros; un velo que se ponía sobre la parte de atrás de la cabeza y al cual se le daba la forma de dos arcos en los hombros con alambre; o un capotillo a la cintura que se usaba sobre el blusón de noche.
- Cuellos y gorgueras: las gorgueras comenzaron con la orilla fruncida del blusón, visible por encima del cuello del vestido. Otra pieza importante, un tipo de gorguera que llegó a ser muy popular, era el llamado cuello Medici, éste empezó cuando se usaba el cuello del vestido abierto y vuelto hacia atrás de cada lado, y el del blusón seguía esta misma línea. En el caso de un vestido sin cuello, uno separado, rígido de linón era añadido, y esto puede haber sido el cuello del blusón o una pequeña gorguera. Todos estos tipos se vieron a principios del s. XVI y se mantuvieron entre las mujeres del campo, las humildes de la ciudad y la servidumbre femenina hasta el s. XVII temprano. Era usual en las damas mostrar su seno al descubierto hasta antes del matrimonio, al ponerse el muy abierto cuello Medici, mas sólo era entre las damas de la Corte y la nobleza. Entre los años de 1590 y 1610, las gorgueras, tanto abiertas como cerradas se volvieron cada vez más elaboradas y extravagantes, apareciendo una mayor variedad en su manufactura y decorado. Parte de los cambios derivaron de la introducción del almidón, que aumentó la circunferencia y acomodo de las gorgueras. El levantamiento del cuello detrás de la cabeza se consiguió por medio del uso de un armazón o estructura de alambre, conocida como "cuello restirado" o "supportasse"[76]. Estaba adornado con oro, plata, encajes hechos a mano, bordados y decoraciones de perlas. Las gorgueras cerradas de casi cualquier tipo fueron creciendo; para 1610 un cuello bastante sencillo, que tenía solapas con vuelo, conocido como batidor[77] se volvió muy popular. En

[76] Palabra de origen francés, probablemente.
[77] El nombre en inglés es "whisk", palabra usada en la actualidad para referirse sobre todo a los batidores de globo, comunes en repostería.

un principio, se ataba al cuello y permitía su apertura de ambos lados más allá de la línea del hombro; más adelante, se le hizo bajar hacia el centro de un corpiño de corte muy bajo, que cubría completamente los hombros, y se levantaba por detrás para cubrir la parte de atrás del cuello. En casi la totalidad de los casos las mangas para manos o puños seguían el patrón general y decorado de las prendas para el cuello, la gorguera cerrada se usaba con un puño fruncido.

- Pañoleta: era un velo que cubría la cabeza, los lados de la cara y el cuello.
- Bufanda o "chinclout"[78]: consistía en un cuadrado de tela, se usaba sobre la barbilla. Aparentemente lo usaban únicamente las mujeres de clase baja.
- Bufanda: éste era otro tipo de bufanda. Era un pedazo largo y angosto de seda, linón, o una gasa gruesa utilizado para proteger el rostro del sol. Frecuentemente se le daba como favor a los amantes, quienes lo ataban a sus lanzas en duelos de caballería o los portaban entre sus ropas.
- Griñón: era un cuadrado o rectángulo de lino doblado sobre la cabeza, los lados de la cara y el cuello. Se usaba en el duelo. Ahora se ve en los tocados de las monjas.
- Esclavina: una especie de bufanda para alrededor del cuello, o una capa corta que se usaba sobre cuello y hombros.
- Sombreros y tocados: el cambio más abrupto de lo básico en el atuendo femenino ocurrió entre 1585 y 1590; el cabello, suave y suelto, mantenido en su lugar por medio de diademas o bandas para el cabello (denominadas "fillets") de listón y cubiertos discretamente con capuchas, capotas, cofias o redecillas que cubrían la cabeza y lados del cuello, dio lugar a cabello esponjado, rizado o encrespado, apilado en armazones de alambre, al uso excesivo de cabello falso y la aplicación constante de tintes de todos los colores. Por encima de todo esto, en casa usaban guirnaldas de flores artificiales, con bordes de encaje, linón o tiaras y diademas de oro y plata, decoradas con piedras preciosas. Algunos mechones de cabello se ataban

[78] Pensando en el inglés antiguo, esta palabra podría dividirse en "chin" y "clout", que parece ser un arcaísmo de "cloth", lo que podría definir a esta prenda como "tela para la barbilla"

con una serie de moños de satín, cada uno con una joya de adorno o broche en su centro. La parte de atrás de la cabeza se solía cubrir con una gorra, bonete o cofia pequeña, parecida a la toca, gorro o bonete de un bebé, bordado con hilo de oro, plata o satín de colores. Cuando el cabello no estaba peinado, la redecilla o mantillo medieval se seguía usando. Estaba hecha de hilo de oro o galón entrecruzado para formar una malla enrejada y frecuentemente tenía paño de oro o tafetán amarillo en la orilla para dar un efecto de cabello rubio. A estas tocas y redecillas se les añadía una "sombra" o "sombrilla" (algo parecido a una visera que se volteaba hacia abajo en plano sobre la frente, cerca del centro) para usarse en exteriores para proteger la cara de la luz del sol. Usualmente se hacían de lino almidonado, linón o encaje, aunque también podían ser de tafetán, satín o terciopelo alambrado. Ocasionalmente un griñón cumplía las funciones de una sombra; el terciopelo negro era frecuente para máscaras de protección solar o personas indeseables. Esta sombra cayó en desuso por el 1590, cuando los sombreros se volvieron más frecuentes entre las damas. Estaban hechos de piel de castor, tafetán o terciopelo, con coronas altas y alas como las de los hombres, o como gorros españoles pequeños, que tenían forma de tazoncitos o bacinillas, con un puñadito de plumas en la parte de arriba o en alguno de los lados. El gorro frecuentemente llamado "cazuelita de tafetán" era una corona alta, plisada en un borde angosto, que bajaba en punta a la frente[79].

Otra pieza fundamental en la vestimenta de las damas eran las **prendas para piernas y pies**. Se pueden distinguir varios tipos, siendo los dos primeros para las piernas:

- Medias: se tejían a mano con seda o lana y se usaban muy a menudo a principios del s. XVI. Estaban muy decoradas, con entrelazado de hilos de oro y plata y decorados bordados. Cerca del 1600 aparecieron faldas a la altura del tobillo y permitieron que las medias fueran visibles. Las mujeres de clase media y baja usaban medias de lana, las damas de la nobleza las

[79] De Banke, *op. cit*. p. 169.

usaban para mantener el calor o para proteger las de seda mientras viajaban.

- Ligueros: prácticamente eran invisibles, pero estaban extremadamente adornados. Consistían en tiras de tafetán, gasa gruesa o encaje, y tenían orillas de encaje de todo tipo. Las clases no tan pudientes usaban tiras de hilo tejido. Cuando el liguero se ataba por debajo de la rodilla, la media se volteaba para formar un rollo por encima de la rodilla.
- Botas y zapatos: para la calle y para cabalgatas se utilizaban botas altas con lazos o listones, llegaban por encima de las pantorrillas y tenían suelas gruesas y tacón bajo. Se hacían de cuero o terciopelo y en la orilla tenían encaje o piel. Otro tipo de zapato tenía suela de corcho y era muy pesado, se inclinaba aproximadamente 2 pulgadas desde el tacón hacia una pulgada en el dedo; éste era usado para caminar en climas mojados y lodosos, pero después, la importación de los chopines venecianos cambiaron la moda. Este calzado era una cubierta para el zapato, parecido a una rajadura que tenía una base de corcho de entre 5 y 6 pulgadas de altura. Su popularidad fue breve, seguramente por la extremada dificultad para caminar con ellos. Para interiores, tanto hombres como mujeres usaban un tipo de zapatilla denominada "bomba[80]". Frecuentemente se hacían de un cuero suave, con punta redondeada o ligeramente puntiaguda y no tenían tacón. Para decorarlos se rajaban o punteaban y a veces tenían seguros atados con moños de listón en el empeine. Para el 1600, la punta se había vuelto cuadrada, el tacón había crecido un poco y se decoraba con "rosettes" o escarapelas de oro, plata o encaje de hilo y con perlas en la orilla. Cuando este tipo de calzado no tenía tacón y estaba hecho de seda, terciopelo o cualquier otro tipo de tela recibía el nombre de zapatillas, aunque el término "bomba" aplicaba para todo este tipo de calzado. La "pantufla" fue usada en un principio como protección para exteriores, pero al estar tan ricamente decorada, pasó a ser calzado para interiores.[81]

[80] "Pump" en el inglés original.
[81] De Banke, *op. cit*. p. 175.

En lo que respecta al maquillaje, los ideales de belleza femenina en cuanto a la cara y el cabello se expresan desde la Edad Media; las pieles pálidas y los cabellos claros, relacionándose con Venus, han marcado desde siempre el estándar para la belleza femenina[82]. Aunado esto al comercio entre diferentes partes de Europa, medio Oriente e incluso China, se crearon diversas recetas para maquillajes y tintes que se usaron durante la época del Renacimiento e incluso, muchos años después.

Una de las principales fuentes informantes sobre los estándares y recetas de belleza entre las damas de la nobleza en la época isabelina y jacobina es un pequeño manual conocido como "*Un diálogo para el buen perfeccionamiento de las damas*"[83]. Está escrito en forma de diálogo entre dos mujeres, primas entre sí: Rafaela, la mayor, da consejos y guía a la menor, Margarita, hacia lo complicado de la vida social de su época, y cómo es mejor se guíen las damas en ella. En él, Rafaela comenta que no hay dama que pueda lograr "una complexión tan clara, blanca y delicada, si no se auxilia para ello, en cierto grado, con arte, porque de no ser así, da una apariencia, quizá por accidente o casualidad, de que realmente no la tiene."[84] Y sin embargo, también se explica que existen varias recetas, efectivas y raras que son "el arte" del cual se auxiliarán las damas quienes quieran mejorar su apariencia física en la sociedad de la época.

Cabe destacar que una gran parte de los ingredientes de estas recetas "efectivas" son muy venenosos, como por ejemplo el plomo, o el mercurio, cosa ignorada en esa época. Por lo cual, es necesario anotar, si han de intentarse estas técnicas en tiempos modernos no sería prudente recrearlas al pie de la letra, sino valerse de modernos sustitutos o algunos equivalentes disponibles en la época. Sin embargo, hay recetas dentro de este manual con indicación que no "dejarán daños […] como algunos otros", lo cual puede indicar que se conocían algunos efectos secundarios de ciertas sustancias. Se habla de polvos "sublimados" y de lejías de jabón que son "muy culpables", puesto la mujer que las usa se daña y no

---

[82] Visible claramente en el cuadro "El nacimiento de Venus" de Sandro Boticelli.
[83] *A dialogue of the faire perfectioning of ladies*, título original en inglés.
[84] *The Painted Face: Cosmetics during the SCA period*, by Danielle Nunn-Weimberg at http://www.elizabethancostume.net/paintedface/index.html - 2

se ve bien. Las damas del manual hacen referencia a haber visto una dama quien se “maquillaba con tiza y que cubrió tanto su cara que le quedó como una máscara que la hacía irreconocible”[85].

La mayoría de las recetas para blanquear la piel contienen ingredientes muy tóxicos, sin embargo, el texto menciona una receta de una loción que era poco menos peligrosa y menos cara, mas no podríamos asegurar su completa inocuidad. También destaca que esta receta la usaban hombres y mujeres, nobles y plebeyos. La receta consiste en destilar vino de malvasía, vinagre blanco, miel, flores de lirio o azucena, frijoles frescos, cardenillo, sal, plata, alumbre y azúcar en un alambique. Otra receta consistía en tomar plata y mercurio y filtrarlos en un cuero o terciopelo grueso y ya mezclados, se muelen por un día en la misma dirección con un poco de azúcar fina. Se pulveriza en un mortero y se añaden trozos de plata y perlas. Después de varios días de molido y pulverizado se revuelve con aceite de almendras dulces. Después de reposar por un día se le añade agua de díctamo y se pone a hervir a baño maría. Se le cambia el agua 4 veces y a la quinta se saca del frasco y se deja reposar en un tazón. Se decanta el agua y el sedimento del sublimado se mezcla con leche materna y musk, mezclando bien y reservando en un lugar muy fresco y seco[86]

También era muy importante para todas las damas (e incluso caballeros) la blancura de los dientes. Competían en atractivo con la blancura del rostro. Por lo tanto había muchas técnicas de higiene dental, que si bien eran funcionales, comparadas con las modernas resultan bastante pobres. La mayoría de los ingredientes que se usaban eran abrasivos, por lo que acababan desgastando el esmalte y provocando el efecto contrario al deseado. Un buen aliento era deseable, por lo que se añadían extractos de hierbas a los preparados o incluso se masticaban las hojas. Cuando los preparados para los dientes dañaban las encías y las encogían, desgastaban, irritaban o sangraban, el mejor remedio para ellas era darles una ligera barnizada de jarabe de miel y agua de rosas, lo que haría que se regeneraran y dejaran de molestar.

---

[85] *Íbidem*
[86] *Íbidem*

Si se tenía dolor en dientes o muelas se utilizaba un parche de tafetán o terciopelo negro y almáciga[87] en las sienes. Sin embargo, para finales del siglo XVI este accesorio se usaba simplemente como adorno, para que contrastara con la palidez del rostro.

Además de la blancura de los dientes y de la piel, otro de los más importantes atractivos para una mujer era en los ojos. El ideal eran ojos grandes y luminosos. Uno de los posibles recursos del maquillaje era el uso del famoso Kohl, proveniente de Medio Oriente, con el que se delineaban y remarcaban los ojos. Otro recurso, popular sobre todo en el s. XVI tardío era el uso de belladona, para agrandar la pupila y darle mayor luminosidad a los ojos[88].

Al igual que en el presente, la apariencia de juventud era extremadamente importante, por lo tanto el maquillaje era sustancial y de vital importancia para todas las damas. Una de las recetas más conocidas para hacer maquillaje blanco consistía en pulverizar cáscaras de huevo y mezclarlas con aceites y flores para hacer un ungüento que se pudiera aplicar en cara, cuello y escote, incluso en las manos. Además, para disimular otros signos de la edad se usaban diferentes tipos de tintes, para mantener el cabello de color rubio, castaño o negro. La mayoría de los tintes mencionados en el "Diálogo para el buen perfeccionamiento de las damas" vienen incluso con una advertencia de aplicación: "…debe hacerse muy cuidadosamente de no tocar la piel"[89]; pues la mayoría de los tintes se hacían con ingredientes peligrosos, altos en plomo u otros componentes tóxicos o plantas potencialmente venenosas, como el anterior caso de la belladona. Resulta interesante destacar que también se utilizaban postizos de cabello y pelucas, hechas de cabello natural. Se utilizaban para disimular canas, calvicie (posiblemente ocasionada por los tintes y remedios que se usaban para el cabello) y cambiar el tono sin necesidad de teñirlo. En el caso particular de la Reina Isabel, por ejemplo, no se ve en ningún retrato que haya cambiado su color de cabello característico: rojo, igual al de su padre, el rey Enrique VIII, mas con los años, su

---

[87] Resina aromática que proviene del lentisco (un cierto tipo de arbusto)
[88] La belladona puede ser usada como medicamento, para tratar complicaciones oculares y algunas veces neumonía, sin embargo, el consumo descuidado y descontrolado puede tener consecuencias letales.
[89] "*The Painted Face"*

cabello perdió un poco de tono, dejando de ser el rojo brillante de su juventud y tornándose un poco más pálido, aunque gracias a estas técnicas no llegó a verse tan descolorido como el de el Rey, en especial en el famoso retrato de Hans Holbein el Joven.

Además de las preparaciones para mejorar la apariencia del rostro y el cabello se preparaban tónicos, perfumes y los llamados "pomander", que eran esferas de metal que contenían una pasta dura muy perfumada, a base de cera de abeja, ámbar gris, musk y otros elementos cerosos combinados con hierbas, flores y especias fuertes que se usaban para oler al pasar por lugares con muy mal olor[90].

III.3.- Atuendo masculino: prendas y joyería.

Las prendas masculinas eran tan ricas, costosas y lujosamente decoradas como las femeninas, o incluso más. Distinguían no solamente la clase social de quien las portara, sino su rango militar, académico, religioso o nobiliario en la Corte. Por lo tanto es importante detallar cada prenda, el mismo caso de las femeninas. Como en el caso de las mujeres, había una diferencia entre las ropas para los nobles y ricos y para los pobres, y podríamos decir que los hombres también vestían "como cebollas", es decir, en varias capas. Las prendas más importantes en el atuendo masculino se desglosan a continuación.

La primera prenda de la indumentaria masculina era la **camisa**. No difería mucho del blusón femenino, salvo en el hecho de que sí se llegaban a ver, cuando el jubón se retiraba. En este caso se les decoraba de manera más lujosa, con bordados o ribeteados. Como en el caso de los blusones, el cuello podía mostrarse por encima del cuello parado del jubón o estar girado hacia abajo por sobre la orilla, y desarrolló después las gorgueras y bandas caídas respectivamente.[91]

---

[90] Mencionado y referenciado más adelante.
[91] De Banke, *op. cit*. p. 176 – 177

Por encima de la camisa, los hombres utilizaban el **chaleco**. Esta era una prenda a la altura de la cintura, de corte bastante estrecho, que se ajustaba al cuerpo. Podía ser con o sin mangas (al contrario que el chaleco moderno, el cual va siempre sin mangas), puesto que al parecer se usaba para calefacción. También, en beneficio de esta función, usualmente iba acolchado o acojinado. Probablemente, a partir de este chaleco surgió el jubón, cuando estuviera hecho de un material rígido, o tuviera varillas insertadas (casi como un corsé femenino); ayudaba a mantener un efecto liso (sin arrugas), de suma importancia para los hombres que desearan estar a la moda.[92]

La siguiente prenda sería el **jubón**. Este era el correspondiente al corpiño femenino. Estaba cortado para ajustarse a la figura, a excepción del jubón de vientre de vaina, el cual tenía sobre el abdomen una protuberancia con forma de vaina de chícharo, con la punta curva colgando sobre el cinturón. Se ajustaba desde el cuello, parado, hasta la cintura con botones, usualmente muy bellos y valiosos, y decorado con rajaduras o piquetes revelando un forro contrastante, con trenzado, con láminas de material diferente, con encaje de oro, plata o hilo; lo más frecuente era portar una combinación de varios de estos adornos. Las mangas usualmente iban separadas y se podían cambiar entre sí, dando pie a una gran variedad de colores, texturas y decorados al mismo jubón (parecido el caso con las prendas femeninas). También llevaban unas alas, que empezaron como encajes picados[93], cuya función era esconder los puntos que sujetaban las mangas, más adelante se convirtieron en rollos rajados u hombreras rígidas y picudas. Cosido a la línea de la cintura, iban faldones de jubón, de longitudes variadas, que algunas veces eran demasiado cortas incluso para asomar por debajo del cinturón. Usualmente se hacían de encaje picado, en el cual las orillas se encontraban o se traslapaban. Además de su valor decorativo, servían también para ocultar los puntos que sujetaban al jubón con las medias o calzas. Si los puntos se hacían de listón de satín, y remachados con “aiguillettes”, podían ir atados alrededor de la línea de la cintura, y por lo tanto se convirtieron en una

[92] De Banke, *op. cit*. p. 177
[93] Término en inglés: “piccadills”

decoración en ellos mismos. Los decorados en forma oblicua a través de las mangas y a cada lado de la línea frontal de botones, así como las láminas de forro contrastantes también estaban muy a la moda. Las mangas, salvo por la gran variedad de colores, telas y decoraciones, permanecieron sin cambios a través de todo el periodo. Se ajustaban a la forma del brazo, con solamente un ligero acolchamiento. La manga de cañón y la manga completa de obispo cayeron en desuso cerca del 1580[94].

Sobre estas prendas se utilizaba otro tipo de **chaleco**, denominado "jerkin". Se usaba por encima del jubón y se adecuaba a él; sus faldas siempre eran más largas que las del jubón y a veces consistían en dos o tres faldones, uno sobre el otro de diferentes longitudes. Las mangas se ataban a la sisa, había una gran variedad de las mismas; algunas eran cortas, hinchadas hacia el hombro, o mangas colgantes, algunas eran puestas por encima, siguiendo la línea de las mangas del jubón, otras eran tan sólo de "imitación", rectas o que solamente daban la forma, hechas de un material que colgaba desde la sisa, y algunas veces podía estar atada alrededor del brazo, en la muñeca y el codo, con lazos y botones. Pese a que frecuentemente se hacía todo con botones por el frente, muchas veces tenía solamente un corte hasta la mitad del pecho para permitir el ponérselo por sobre la cabeza. Otras ayudas posibles para este chaleco eran cortes, costuras abiertas a los lados con botones en un lado y lazos del otro, esto también hacía a la prenda ajustar mejor y verse más decorada (esto también es visible en la toga francesa femenina). Se usaba tanto para mantener el calor como para presumir (cuando iba desamarrado). El nombre de esta prenda también aplicaba a aquella hecha de cuero que se usaba por debajo de la armadura o como parte de los uniformes militares. El chaleco de los Cortesanos estaba hecho de seda, terciopelo o paño, o incluso de ante y llegó a ser tan lujosamente decorado como el jubón. Los hombres de las clases más bajas usaban chalecos hechos de cuero o de una piel parecida al ante, pero mucho más barata. No tenían ningún tipo de mangas sobre la camisa. Otra manera de ponerse la prenda era

[94] De Banke, *op. cit*. p. 177

usar camisa y chaleco ("waistcoat") en vez del jubón. El nombre "chaqueta" se usaba alternativamente con "chaleco" o "saco" para referirse a la misma prenda[95].

La siguiente prenda se llamaba "**delantal**" o "**cobertura**"[96]. Este era un tipo de chaleco más bien parecido al tabardo que usaban los heraldos. Estaba abierto por ambos lados hasta abajo y tenía mangas de imitación o solapas de algún material dando la impresión de las mismas. La utilizaban casi exclusivamente los soldados u oficiales militares. Se ponía por sobre la cabeza y era particularmente gallardo usarla girada de manera que las mangas colgaran por el frente y por atrás[97].

Las prendas utilizadas por debajo de la línea de la cintura pueden dividirse en dos tipos: las que llegaban de la cintura al muslo (pantalones o calzas) y las que cubrían las piernas desde el muslo hacia abajo (medias). Un término distinto, "calzas completas", se aplicaba cuando los pantalones superiores e inferiores iban cosidos juntos[98].

Por lo tanto, la siguiente prenda a describir serían las **calzas** o **pantalones**. Esta prenda padeció de cambios rápidos y constantes en cuanto a su estilo y moda. Los principales cambios fueron:

- Calzas redondas: la forma básica, también conocida como "calzones" o "pantaloncillos". Fueron una prenda de lo más popular en la década de 1590. Eran cortos, esponjados o rellenos. Estaban cosidas de manera delicada y peculiar al jubón a la altura de la cintura, usualmente con puntos, y solía llegar hasta la mitad del muslo, y estaba acolchado para parecer una cebolla plana o aplastada, aunque también se daba el caso en el cual gradualmente se hinchaba hacia el límite inferior. Entre una base muy ajustada y el forro, la línea externa se daba mediante un acolchamiento de pelo, como lana o algodón muy esponjado. Por encima del forro, usualmente de una tela muy rica, venía la otra tela, rajada desde arriba hasta abajo en bandas, permitiendo que se viera el forro interno. Esto llevó

[95] De Banke, *op. cit*. p. 180.
[96] El nombre original en inglés es "mandillion"
[97] De Banke, op. cit. p 182
[98] *Íbidem*

a introducir bandas separadas de tela, en vez de las tiras anteriores, conocidas como paneles u hojas. En el caso del jubón, estaba sobrepuesto a la altura de la cintura y se extendía por la parte más ancha del acolchado, revelando así el foro interior. Usualmente se mostraba más jalándolo por los cortes y lo abultado de los paneles. Entre los nobles y cortesanos, éstos estaban muy ornamentados, ya sea con rajaduras o picaduras, bordado o inclusive con trabajos de oro (parecido a la filigrana) o tachonado con joyas. Una ligera variante de las calzas redondas eran los trajecillos cortos, en los que se omitía el acolchado y la prenda caía en pliegues suaves y traslapados.

- Ropilla[99]: el término aplica específicamente para las alemanas, de moda desde 1590 hasta aproximadamente los tiempos de la Commonwealth[100]. En vez del acolchado, éstos usaban un forro muy voluminoso y la tela bastante abombada; partes de ella salían por entre paneles muy espaciados. En algunos casos el forro era tan largo que las partes sueltas e hinchadas colgaban incluso más debajo de la rodilla. Una variante de esta prenda se ajustaba a la piel sobre el trasero, con paneles y partes hinchadas comenzando por debajo de esta línea y llegaban a la pantorrilla
- Venecianas: eran pantaloncillos ajustados que llegaban y se ataban muy cerca de la rodilla. Fueron muy populares por ahí del 1560, pero para 1595 incrementó sus líneas tanto, que estaba acolchado o incluso alambrado para dar a las piernas la apariencia de un par de globos o peras. Poco tiempo después, en lugar de restirar la tela sobre el acolchado, estos pantaloncillos se juntaban o plisaban a la altura de la cintura y caían en pliegues suaves.
- Calzas abiertas: los pantalones tipo “capri” son un moderno equivalente de esta prenda. Estos pantalones llegaban por debajo de la rodilla. Usualmente los portaban los hombres de clase media, sirvientes, marinos, etc.

[99] “Slops” en el idioma original
[100] También conocido como el Protectorado, entre los años de 1654 a 1659 – 1660.

- Pantalones sueltos: eran calzones amplios y sin acolchado que llegaban a la rodilla, donde se ajustaban muy cerrados.
- Cañones: eran una extensión superior de las medias, cubrían el muslo y podían o no estar atadas a las calzas. Aparentemente estaban hechas de cualquier clase de material, y frecuentemente estaban bordadas o decoradas.[101]

Después de las calzas, seguirían las **medias**. No eran muy distintas de las usadas por las mujeres de la Corte y la nobleza. Eran un poco más largas cuando no usaban cañones sino calzas redondas. Cuando los hombres traían botas altas, o para montar a caballo usaban una media más gruesa por encima de las medias normales, para protección. El denominar "calzas" a estas medias puede haber comenzado con estas medias sin pie (al tobillo) conocidas como "calzas de botas"[102].

Como en el caso de las mujeres, los hombres usaban **ligueros** para mantener sus medias y calzas en su lugar. Sin embargo, eran más visibles que los de las mujeres, por lo tanto, estaban más decorados. En los casos donde usaban cañones, ataban ligueros invisibles, entonces, aparentemente eran solo una cinta de cuero y una hebilla. Si tenían calzas abiertas, la banda del liguero permanecía escondida y los extremos colgaban por debajo de los pantaloncillos y tenían flequillos, bordados u orillas con encaje de oro, plata o hilo[103].

El **calzado** masculino puede dividirse en dos tipos: el ligero, que incluía "bombas"[104], zapatillas y pantuflas; y el deportivo, para viaje o militar, abarcando una gran variedad de botas altas o de cacería, con muy diversos diseños y decorados. La zapatilla suave, hecha de piel de cordero, usualmente estaba picada, rajada o dentada y mostraba un forro contrastante[105].

Las **prendas exteriores**, también importantes, se usaban por encima de estas ropas finas y servían para mantener el calor y para mayor lucimiento del

---

[101] De Banke, op. cit. p. 182.
[102] De Banke, *op. cit*. p. 183 – 184.
[103] De Banke, *op. cit*. p. 184.
[104] Igual que en el caso de las femeninas
[105] De Banke, *op. cit*. p. 184.

caballero. Las más frecuentemente vistas en las calles (y también en los escenarios) eran tres diferentes cortas y dos diferentes largas:

- Capa holandesa: era un abrigo a la altura de la cintura utilizada hasta el 1620. Frecuentemente iba forrada y tenía mangas, pero los brazos no se metían en ellos, sino que se plegaban sobre los hombros. Tanto hombres como mujeres la portaban.
- Sotana: también puede denominársele "casaca". Para el 1590 sólo se le veía en las clases trabajadoras. Era una prenda de mangas sueltas de longitud hasta los muslos, que se ataba o se ceñía con faja o cinturón a la cintura.
- Abrigo: se utilizaba en vez de la capa. Iba cerrado, llegaba a la cintura y tenía mangas hacia abajo o de lado.
- Gabardina: era larga, cerrada y ajustada sobre la parte superior del cuerpo, pero tenía faldones relativamente amplios debajo de la cintura. Se ajustaba con cinturón al a cintura y tenía mangas a los lados. Era muy común entre los mercaderes.
- Capa sencilla: estuvo de moda desde 1594. Era común tanto entre hombres como mujeres. Cuando era para los nobles o cortesanos, eran extremadamente caras y bellas. En el caso de las masculinas había muchas maneras de portarlas: sobre un hombro y por debajo del brazo opuesto, con el excedente de tela plegado sobre el antebrazo o retacada por dentro del fajín; suspendida de la parte de atrás del cuello con una punta llevada hacia adelante por encima del brazo y pasada por encima del hombro opuesto, etc.[106].

Algunas prendas, como la **túnica** usualmente tenían una función oficial, eclesiástica o profesional, por lo cual se veía básicamente entre hombres mayores. Estaba hecha de terciopelo, satín, seda y velarte y forrada con un material contrastante, también tenía bandas con bordado de oro y plata y en las

[106] De Banke, *op. cit*. p. 184 – 186.

orillas se le ponía piel rara y muy cara. Podía usarse abierta, cerrada o sujeta a la cintura con un fajín o cinturón[107].

Los **accesorios para el cuello** eran, igual que los femeninos, muy variados. Los hombres mayores solían ser conservadores. Los cuellos parados del jubón tenían una orilla de encaje picado endurecido alrededor y sosteniendo esto, había una banda de gorguera. Llegó a ir de muy pequeña a seis pulgadas de profundidad. Otro tipo de gorguera utilizada simultáneamente se conocía como "banda caída". Era un cuello abierto cosido por dentro del cuello parado del jubón con una caída hacia la clavícula. Casi cualquier otro tipo de accesorios para el cuello eran variaciones de estos dos tipos principales, en forma y estilo. Una gorguera de banda, almidonada y acomodada en líneas de doble "S" se llamaba gorguera de órgano de tubos" y se ataban al frente con listones, o podía dejarse abierta con los listones colgando. Cuando no estaba almidonada y permitía que cayera en pliegues desordenados se le conocía como "gorguera à la confusión". Cerca del 1590 se volvió enorme y por fuerza debía estar almidonada y sostenida con un armazón rígido. Las bandas caídas se hicieron más elaboradas, bordadas con seda de colores, lentejuelas metálicas y otros decorados, adornados con ciertos tipos de remates y en las orillas encaje de oro, plata o hilo. Todas las gorgueras, no importando el tipo, tenían entre dos y cuatro capas de material. En 1610 el "whisk", un tipo muy abierto de banda caída muy almidonada y ribeteada con encaje se puso muy de moda. Justo como en el caso de las bandas femeninas, los puños iban más o menos en la línea y decorado que los accesorios del cuello: puños pequeños cuando se usaban gorgueras de banda y puños volteados cuando se tenía una banda caída[108].

Otra prenda que comúnmente se veía únicamente entre los militares era la **bufanda**. Estaba hecha de seda y se portaba de forma diagonal sobre el pecho y atada con un nudo a la cintura[109].

Al igual que las mujeres, los hombres llevaban diferentes **accesorios para la cabeza** muy variados. Los gorros planos medievales eran para los aprendices

---

[107] De Banke, *op. cit*. p. 186.
[108] De Banke, op. cit. p. 186 – 187.
[109] De Banke, *op. cit*. p. 187

de oficios. El gorro de tres esquinas o puntas se veía en los mercaderes y algunos miembros de los gremios de profesiones. Existía un tipo particular, denominado "gorro de noche", cuyo propósito no era únicamente para ir a la cama, sino también para algunos minusválidos y ancianos en las calles; era redondo y algo ceñido con el borde o ala volteado hacia arriba y plano contra la cabeza por todo alrededor. Los marineros y soldados utilizaban el gorro "Monmath"[110], el cual era redondo, sin ala y con una coronilla alta y afilada. Existía un sombrero, conocido como "capatain[111]", alto y cónico, usualmente oscuro, muy popular entre los Cortesanos en las mascaradas de la Corte de Jacobo I. Sólo las personas muy ricas usaban sombreros de castor, de todas formas y tamaños. Un sustituto común era el pelo de conejo. Otros materiales comunes eran fieltro, terciopelo, satín y tafetán. Los adornos se hacían de plumas, algodón de oro y trenzas, con cadenas de oro alrededor de la base de las coronas y adornos enjoyados, broches, botones y medallas adornando los bordes[112].

III.4.- Accesorios mixtos. Joyería.

Independientemente del género, existían ciertos decorados y accesorios aplicables a todas las prendas o que podían utilizarlos tanto hombres como mujeres. Los principales se enlistan a continuación:

- Botones: servían tanto como decoración como para ajustarse las prendas. Eran visibles en casi toda la ropa, incluyendo sombreros. Los materiales para hacerlos abarcaban desde hueso o cuerno de animales a oro tachonado con piedras preciosas y de incontables formas y tamaños.
- Bragueta de armar: equivalente a los suspensorios o coquillas, eran un apéndice atado al frente de las calzas por medio de puntos. Era un cojín reforzado, decorado con listón o con rajaduras para mostrar un forro contrastante. Tenía un bolsillo por detrás, utilizado a veces como bolso. Se relaciona también con la escarcela escocesa, el bolso de piel o tela muy fuerte, incluso cuero que cuelga del kilt, la falda de la vestimenta típica

[110] No existe una traducción exacta de la palabra al español
[111] No existe una traducción exacta de la palabra al español
[112] De Banke, *op. cit*. p. 187 – 190.

escocesa. Esta prenda, por obvias razones era exclusiva para los hombres. Dejó de estar tan de moda cerca del 1590.

- Abanicos: había un modelo muy popular entre las damas de la Corte: mechones de plumas de avestruz graduadas en longitud y dispuestas en manijas de oro con joyas, a veces incluyendo una miniatura o un pequeño espejo en el centro. El abanico de tipo oriental, que abre y cierra sobre sí mismo, también era popular; podía estar hecho de tela, encaje papel o madera ligera.
- Pieles: se usaban en los bordes de vestidos, togas, batas, en dobladillos y mangas o incluso completos en las prendas para el clima frío. Piezas para el cuello, como estolas, aún con la cabeza y patas del animal y joyas eran muy apreciados entre las damas. El armiño era solamente para la gente muy importante, como la nobleza y la realeza.
- Faja: también podía ser un cinturón o ceñidor. Era una pieza de joyería muy importante. La usaban tanto hombres como mujeres. Las femeninas se usaban a la cintura y tenían cadenas suspendidas de diferentes longitudes para colgar de ahí espejos, abanicos, bolsos o monederos, calentadores para manos, etc. Podían estar hechos de oro, piedras preciosas y pendientes. Unos hechos de listón, sólo para las damas también eran comunes. Los de los hombres se hacían de cuero y tenían una hebilla, sobre todo cuando los utilizaban para deportes o con armadura. Para ocasiones formales o de estado, se hacían de oro, plata, cuero con bordados, seda o terciopelo, con piedras preciosas y perlas. La colgadera era una o dos tiras enganchadas a esta faja o cinturón y terminando en una pequeña placa, a la cual se ajustaba la funda o vaina de espadas o dagas, incluso ambas a la vez.
- Guantes: eran para las ocasiones formales. Estaban hechos de piel suave de cordero, muy perfumada. Los puños del guantelete estaban bordados en seda, perlas, o piedras preciosas, y bordeados con bandas de bordado o trenzado de oro o plata, o encaje, bordeado y decorado con lentejuelas

metálicas o perlas. Los dos límites externos tenían extensiones de lazos de listón.

- Guardas: eran bandas de material sobrepuesto o ribeteando las prendas. Usualmente eran de un color y material contrastante con la vestimenta. Dejaron de utilizarse después de la primera mitad del s. XVI. Como parte del decorado de las túnicas oficiales y profesionales siempre han estado de moda.
- Pañuelos: se usaban únicamente como adorno y estaban hechos de linón, seda o incluso terciopelo, ribeteado con encaje de oro, plata o hilo y a veces, bordado con seda de colores. El equivalente al pañuelo moderno sería el “mudkinder”.
- Manguito: una especie de calentadores para las manos; eran planos y con forma de almohada, hechos, ya sea de pieles para la gente de la realeza y la corte, o los más comunes de fieltro, terciopelo o satín, acolchado para mantener el calor. En la Corte de Jacobo I, se lucían algunos hechos de un tejido similar a la gasa, bordado con perlas y decorados los usaban los Señores (Lords) y los petimetres.
- Oes: el término refiere a los agujeros u ojales metálicos cosidos en diseños o en intervalos regulares a través de toda la prenda. También aplica para pequeñas lentejuelas de oro o plata.
- Encajes picados: eran bordes de festones o presillas se cosían alrededor de las sisas y cuellos de los jubones, bordes de las mangas y la línea de la cintura de los corpiños. Algunos muy alargados usualmente formaban las faldas de los jubones. El nombre también se aplicaba a las presillas endurecidas o armazones de alambre alrededor del cuello de los mismos y servían para sostener la caída francesa y la gorguera cerrada.
- Puntos: se conformaban por tiras de cuero, lino, trenza de seda, cinta o listón y se utilizaban para atar las prendas y ajustarlas entre sí. Se hacían agujeros dispuestos en pares en ambas prendas a ser conectadas y se colocaban uno encima de otro. Los puntos se pasaban a través y se ataban en un moño. Las coletillas podían ser de metal simple o de oro y piedras

preciosas. Se les denominaba “aiguillettes”[113], cuando eran visibles y se usaban como decoración.

- Pomo: consistían en una bola compuesta de hierbas aromáticas, esencias y aceites colocados en un estuche calado dorado, suspendido de una cadena alrededor del cuello o del cinturón o fajín. Servía como una especie de perfume inhalado contra los malos olores.
- Bolsos: también tenían la función de monedero. Como las prendas no tenían bolsillos (exceptuando quizás las braguetas de armar), este accesorio era indispensable. Era una bolsa pequeña con un hilo para ajustarla o cerrarla hasta arriba. Se hacía del mismo cuero suave que los guantes o de terciopelo, seda o paño bordado.
- Rosas elevadas: eran escarapelas de encaje muy hermoso, incluso ribeteado con perlas adornando la punta o cintas de algunos zapatos. Era, según hace constar Hamlet[114], muy popular entre los actores.
- Cuello restirado: también conocido como “supportasse”, era un armazón de alambre cubierto de lino o seda que se levantaba por la nuca y soportaba la gorguera alta abierta o cuello “Medici” en las mujeres.
- Rajaduras: consistían en cortes en el material de manera que se mostrara el forro o una capa inferior de tela de las prendas. En el caso las punzadas pequeñas y redondas en vez de los usuales cortes alargados y delgados se le llamaban “picaduras”[115]. Al ser alargadas también podían llamarse “tijeretazos”. Para evitar el deshilachado de la tela, los cortes más largos se hacían en el bies, de manera sesgada y daban como resultado la posibilidad de hacer miles de estos cortes.[116]

Estas piezas de joyería y accesorios eran bastante funcionales, independientemente de su aspecto decorativo. Existían, sin embargo, otros tipos, los cuales tenían una función meramente estética. Las principales piedras preciosas y semipreciosas utilizadas eran diamantes, zafiro, rubí, esmeralda,

[113] No hay una traducción literal de este término.
[114] Acto III, escena 2
[115] El término en idioma original es “pinking”
[116] De Banke, op. cit. p. 190 – 193.

topacio y ópalo. Para cuentas más sencillas, para las cintas de los broches o de las piedras mismas se usaban algunas un poco más duras, menos finas, por ejemplo turquesas, jade, ónix, sanguinaria (heliotropo), cornalina, calcedonia, ágata de musgo y ónix de San Martín. El trabajo en oro era muy importante y se valoraba casi tanto como la pedrería a la que rodeaba. Las piedras no se utilizaban levantadas sobre una pieza del metal precioso, sino planas, engarzadas en el decorado. Más o menos por ahí del 1550 comenzaron a hacerse diseños y figuras con oro y piedras imitando flores, pétalos y hojas de ciertos árboles, a menudo más elaboradas y delicadas que los materiales para fabricarlos.

Se utilizaban también perlas, tanto de río como de mar y eran muy valoradas, tanto en forma redonda como en forma de gota. Servían como pendientes, en hilos sobre la ropa, solas en collares, cinturones e incluso tocados del cabello. También en collares y cinturoncillos se veían piezas de enramado de oro pintado con esmaltes representando pequeñas escenas de la vida cotidiana.

Los accesorios y joyería más frecuentes en las mujeres de la época eran los siguientes:

- Collares: una de las formas más frecuentes eran cadenas de oro o hilos de perlas, a veces sencillas o a veces múltiples. Otra forma de collar muy común eran las gargantillas, éstas solían ser muy anchas y ricamente decoradas. Se usaban en conjunto con collares de oro (trabajados similarmente a la filigrana), broches añadidos a las cadenas y racimos de perlas, combinados con cadenas sencillas. Podían tener añadidas además, cuentas de oro o de piedras preciosas talladas. Las mujeres de la clase media utilizaban collares más modestos, usualmente esmaltados en vez de con piedras preciosas, con detalles florales.
- Broches y pendientes: tenían un alfiler por atrás para poder ponerse en algo y a menudo también iban asegurados con listón. El diseño más común era una cruz, aunque también habían con representaciones de alguna escena en particular: escenas campestres o de la Biblia. Los lugares más comunes para ponerlos eran gorgueras abiertas, orillas de prendas como capas o capotillos y sombreros. Cayeron en desuso a finales del s. XVI y fueron

poco a poco sustituidos por los pendientes. Estos se elaboraban en oro, con perlas, esmaltados, joyas, etc. El decorado final comúnmente era una perla con forma de gota. Con el paso de los años se fueron haciendo más elaborados, incluyendo pequeños camafeos, joyas esmaltadas o figuras muy realistas con detalles de la naturaleza. Otros diseños eran una perla grande, con forma de gota en un broquel y una joya añadida. Podían tener forma de sirenas, delfines, aves, arañas, flores y más. También tenían pequeñas pinturas, sobre todo si eran camafeos pendientes y podían también contener alguna miniatura. Estos pendientes podían portarse suspendidos a un collar o gargantilla o sujetos con un listón al cuello, en la orilla de las prendas, al final de un cinturón o incluso en el ala de los sombreros o como adornos del cabello (como ejemplo, las perlas en forma de gota, las cuales caían en la frente de las damas desde sus peinados).

- Anillos: Frecuentemente eran una base de metal trabajado (el más común era oro) con una joya montada, podía ser solitaria en el caso de los anillos de boda o varias, combinadas con perlas, dándoles forma de flores, o incluso, si eran piedras pequeñas podían incrustarse todo alrededor de la banda metálica. También podía grabárseles algún lema familiar o personal e incluso podían servir como sellos personales; en ese caso tendrían grabado el escudo particular de la familia. Como es posible apreciar en varios cuadros, no se usaban únicamente en un dedo, sino en los cuatro más largos y no solamente en la base, sino también en la articulación de en medio o la de la punta, dando otra imagen o incluso permitiendo traer más de un anillo en un dedo.
- Aretes: A mediados del s. XVI el arreglo del cabello de las damas cambió, de traerse suelto con pequeñas diademas, tiaras y tocados se hicieron populares los peinados altos y complicados, dejando visibles las orejas de las damas, por lo tanto, los aretes se hicieron más elaborados y adquirieron más popularidad e importancia. La mayoría eran colgantes, y consistían en una perla, casi siempre en forma de gota sujeta a una base de oro que podía o no tener una pequeña piedra preciosa. Otra forma de este adorno,

muy popular en el s. XVI era colocar el arete en un listón, pasarlo por la perforación con ayuda de una aguja y luego atarlo con un moño.

- Bandillas: estas eran cadenas de oro, esmaltadas o con joyas engarzadas cosidas por el cuello de las capas y por arriba y el dobladillo de la capilla francesa. Si se les engarzaban diamantes o piedras parecidas, podían ir separadas por racimos de perlas. No era raro hacerlas combinar o ir a juego con las gargantillas.

En términos generales estas son las prendas utilizadas entre los siglos XVI y XVII, las cuales han de servir como base para el diseño de vestuario de época para la obra Macbeth. Si bien podemos pensar que la obra está ubicada en la Escocia del s. XI, su interpretación fue en Inglaterra en el s. XVII, por lo tanto, podemos deducir que la compañía de William Shakespeare vestían como en su época al momento de representarla.

CAPÍTULO IV:
DISEÑO DE VESTUARIO Y MAQUILLAJE PARA *MACBETH*. PROPUESTA PERSONAL.

IV.1.- Ambiente general de la obra. *Leit motiv*.

Pese a que el objetivo de este trabajo no es proponer un diseño para todo el montaje, es necesario considerar el ambiente representado en la obra, así como los claros *leit motiv* visibles para considerarlos en el diseño, y complementar un montaje y hacer destacar lo descrito en el texto.

Comenzando por el ambiente de la obra, tal cual se mencionó en el análisis dramático, desde el principio de la obra vemos caos, causado de manera natural por la guerra civil y sobrenatural por las brujas. Éste y las muertes continuarán, debido al asesinato del Rey, de Banquo, de Lady Macduff y de sus hijos y finalmente la segunda guerra civil en el transcurso de la obra. Esto también nos revela uno de los principales leit motiv de la obra: la muerte. Ésta se menciona muy a menudo, de hecho, en un total de 15 ocasiones, a veces como alusión a un asesinato (el de Duncan, el de la familia de Macduff), con referencia a las guerras, y también en la célebre frase: "¡ No volverás a dormir! Macbeth da muerte al sueño"[117]; lo cual nos da otra referencia de los ambientes prevalecientes en la obra.

Prácticamente todas las escenas ocurren al atardecer o de noche. En algunas no hay una indicación clara de si es de día o de noche, pero en muchas otras escenas existe una clara mención a la noche, niebla, truenos y oscuridad. Esto es especialmente claro en las escenas con las Hermanas Fatídicas. Aparecen en el páramo y en una cueva siempre, dando la sensación de estar inmersas en un mundo aparte, más cercano a lo sobrenatural que a lo natural, a lo humano. Y sin embargo, Macbeth puede acceder a ellas, como si él también pudiera acceder a lo sobrenatural, lo cual incluso le gana el mote de "perro del

[117] Acto II, escena 2

infierno" de parte de Macduff[118]. Muchas otras menciones a la noche las hacen los esposos Macbeth, en especial cuando la conjuran para poder matar a sus enemigos; como ejemplo tenemos el monólogo de Lady Macbeth, donde dice: "Ven, noche densa, y envuélvete en el humo más negro del infierno…"[119]. Macbeth también la conjura, al momento de pensar el asesinato de Duncan, diciendo: "¡Estrellas, apagad vuestros fulgores! ¡Que no haya luz que alumbre mis deseos recónditos y negros!"[120]. Como se puede ver, las menciones a la noche, la niebla y la bruma son frecuentes y muy importantes, dando el ambiente caótico, el cual refleja el caos civil. Como dice Jan Kott, en su obra *Apuntes sobre Shakespeare*: "La mayoría de las escenas transcurren de noche, durante todas las horas de la noche: al tardío oscurecer, a media noche y a la luz pálida del alba. La noche está siempre presente, sugerida y evocada continua y obstinadamente, […]"[121].

Esta no es la única referencia que anota Kott con respecto al ambiente y los *leit motiv*. Otro muy notable y remarcado, apreciable al leer con detenimiento la obra es la sangre; el autor nos marca ciertos aspectos importantes: su importancia, color, contraste, apariencia y encanto. Este último detalle puede resultar extraño y contradictorio, sin embargo el propio texto nos puede decir cuál es el encanto de la sangre: es fascinante a quien la ve. Como es antinatural verla fuera del cuerpo humano, causa admiración, espanto a quien la mira; atrae su atención y la domina por completo, causando cambios y alteraciones en su estado de ánimo y su percepción queda centrada en la sangre. En esto consiste su encanto y su atractivo y, según palabras del propio Kott: "Sin la imagen del mundo sumergido en sangre, la escenificación teatral de *Macbeth* será siempre falsa"[122].

El texto está lleno de menciones a la sangre. Se hace referencia a ella unas 34 ó 35 veces. Muchas de las menciones son en relación con gente muerta o ha estado en combate, por ejemplo: "¿Qué hombre tan ensangrentado es este?"[123], primera frase que dice Duncan, haciendo referencia a un soldado trayendo nuevas

---

[118] Acto V, escena 8
[119] Acto I, escena 5
[120] Acto I, escena 4
[121] Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, trad. E. Jadwa Mauricio, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 107.
[122] *Íbidem*
[123] Acto I, escena 2

de la guerra y del traidor, o "[…] damos tan sólo lecciones sangrientas […]"[124], dicho por el propio Macbeth mientras se decide a cometer el asesinato. Algunas otras menciones de la sangre están hechas en relación a las armas. Frecuentemente las armas están cubiertas, embarradas o incluso goteando sangre, como por ejemplo: "Sus manos y sus rostros mostraban la librea de la sangre"[125], dice Lenox al describir a los guardias quienes según esto mataron a Duncan, o: "[…] groseramente revestidas sus dagas con sangre coagulada."[126], también describiendo a los supuestos asesinos. Muchas otras alusiones son hacia la propia Escocia, en virtud del sufrimiento y muerte del pueblo es comparado a que el reino sangra: "Creo que se hunde nuestra patria bajo el yugo. Gime, sangra y cada día se añade una llaga a sus heridas"[127] dice Malcolm con respecto a Escocia en su exilio. Otras menciones se hacen a la sangre por sí misma, por ejemplo: "La sangre sangre quiere"[128], dice Macbeth al ver el fantasma de Banquo en el banquete de su coronación.

Otro tema frecuente, usualmente conectado a la sangre es la muerte. Violenta o no, causada por las armas o por motivos naturales, la muerte está presente desde el principio de la obra, como consecuencia de la guerra y seguirá, con la oleada de asesinatos perpetrados por Macbeth para asegurarse el trono. Se mencionan las armas, utilizadas para defender la patria, la vida o al rey. Incluso la muerte se presenta de modos muy siniestros en boca de Lady Macbeth, cuando al tratar de espolear a su esposo para cometer el regicidio, diciendo que de tener un hijo al que esté amamantando y hubiera jurado matarlo: "[…] habría arrancado el pezón de sus blandas encías para estrellarle los sesos."

Todas estas características de la obra conforman su ambiente. Tal como lo pone Kott, uno de los atractivos de la sangre es el color. Lo mismo podríamos decir ocurre con la noche y los demás detalles, por lo tanto debe de tomarse en cuenta para el diseño de una paleta cromática, aunque también habrán de incluirse los demás aspectos ya mencionados en los capítulos anteriores, sin dejar

---

[124] Acto I, escena 7
[125] Acto II, escena 3
[126] *Íbidem*
[127] Acto IV, escena 3
[128] Acto III, escena 4

de lado la creatividad del diseñador. Teniendo esto en consideración, podemos hacer una serie de notas personales a modo de pequeños ejemplos para ilustrar la idea. Hay dos tonos de rojo que representaban traición o personas traicioneras: rojo ladrillo o caoba y el color de la sangre seca, por lo tanto, en mi visión personal, al matrimonio Macbeth es al único que podríamos vestir de rojo casi en su totalidad. Los personajes de Macduff y su familia, o Malcolm, pueden llevar otros tonos de rojo, más oscuros, como vino o borgoña, pues son asociados con la nobleza y el honor y el azul rey y derivados más claros, pues representan virtudes de lealtad, nobleza y sabiduría.

En lo personal no veo a las brujas como traicioneras, por ello no incluiría el rojo en sus vestuarios. En mi opinión, deben parecer recién salidas de la niebla escocesa, y poder desaparecer en la misma rápida y fácilmente. Siendo ese el caso, las visto de gris y azul oscuro y algunos tonos de café. Podríamos decir que son sirvientes de Hécate, y para servir a este propósito, el azul oscuro es perfecto, puesto que uno de sus simbolismos asociados es el servilismo. El maquillaje, sin embargo, puede ser de otros colores como verde o rojo, puesto que como son casi demonios, o por lo menos tienen un pacto con el mismo, sus rostros ya no son humanos.

Teniendo esto como última parte del sustento teórico, se puede pasar a la elaboración del diseño de vestuario y maquillaje de la obra *Macbeth*, tomando en consideración todos los aspectos para dar el mejor efecto posible, no solo de la época sino también para el espectador.

IV.2.- Propuesta de vestuario.

Después de los diferentes análisis realizados de la obra procederemos a la propuesta de diseño de vestuario en cuestión. Como se recordará fue mencionado en el capítulo 2, se propondrán vestuarios solamente para los personajes principales de la obra, enlistados en el capítulo 2.4.

Para la propuesta, dividiremos los personajes en los siguientes grupos:

- Familia Macbeth
- Familia Macduff
- Familia Real
- Nobles escoceses (incluyendo a Banquo y su hijo)
- Nobles extranjeros
- Brujas
- Servidumbre

La paleta cromática propuesta es básicamente fría, basada también en los simbolismos históricos ya mencionados.

Así pues, a la familia Macduff se le vestirá en tonos azules, que abarcarán desde el claro al medio – oscuro sin llegar a ser el tono "marino" asociado con la servidumbre, puesto que son nobles y leales a la Corona y a Escocia; además tampoco hay que olvidar el carácter angelical de Macduff, explicado ya en el análisis dramático (Capítulo 2, inciso 2).

La familia Real Escocesa vestirá también tonos azules, pero combinados con algunos verdes, blancos, guinda (rojo vino) y morado o púrpura, éste último sobre todo para el Rey Duncan. Llevarán bordados en hilo de oro o de algún tono que contraste con la tela de la ropa. Los dos hijos del Rey llevan la ropa un poco desarreglada pues se menciona que por lo menos uno de ellos viene del campo de batalla y los dos van a la guerra contra Macbeth al final, después de vivir una temporada en el exilio. Para el Rey se propone que lleve ropa recargada pero

también un coleto de metal, puesto que está en medio de la guerra, pero debe ser evidente que él es el Rey.

Los nobles usarán ropas elegantes, como se esperaba de todo buen cortesano, en tonos verdes y azules, pues si bien se da a entender que algunos sospechan que hay algo raro en la muerte de Duncan, son leales a la figura de la Corona (hasta cierto punto), y cumplen con su deber de cortesanos para con Macbeth. No a todos se les ve en el campo de batalla o de viaje, por lo tanto la mayoría usará zapatos o zapatillas en vez de botas, en particular Banquo, quien tiene mayor relevancia en el campo de batalla y se le ve regresando de él con Macbeth en su primera aparición[129] y a caballo con su hijo al momento de ser asesinado[130].

Los nobles extranjeros son los ingleses aliados al príncipe Malcolm: Siward y su hijo, cuya misión es ayudar al escocés en el exilio y en la batalla para recuperar el Reino. Para ellos se propone un vestuario similar al que porta la familia Real Escocesa, en tonos azules y borgoña, pues son nobles y guerreros leales a su propio Rey y a la causa por la que pelean, aunque omitiremos el púrpura, puesto que ellos no pertenecen a una familia Real. Los bordados serán más gruesos que los de los escoceses y ambos en oro para demostrar su rango e importancia.

A la servidumbre, que si bien es poca no es menos importante, se le vestirá de manera austera, con una paleta cromática y formas más sencillas en las prendas, con menos decorado y fastuosidad. Los colores básicos serán café, beige y gris. Recordemos que el tono oscuro de gris se asociaba a la servidumbre y que el cuero más sencillo o crudo no iba muy teñido, si acaso en tonos cafés; también el color beige crudo era popular entre las clases bajas, pues era muy fácil de conseguir. Usaran zapatillas puesto que nunca se les ve a campo abierto o en el de batalla, siempre en las inmediaciones de la casa.

Para las brujas (las Hermanas Fatídicas y Hécate) se propone una paleta en tonos grises y azul oscuro, para dar la apariencia de que van saliendo de la

[129] Acto I, escena 3
[130] Acto III, escena 3

espesa niebla escocesa, y también para representar un cierto grado de servilismo. Las brujas son engañosamente serviles con Macbeth y completamente con Hécate. Las prendas que usarán no son elegantes, por el contrario están sucias y rotas. Al tratarse de seres sobrenaturales irán descalzas, denotando quizá también una conexión con la Tierra como divinidad poderosa.

Finalmente los esposos Macbeth. Puesto que son “asesinos sanguinarios” y “traicioneros”, los colores rojo y negro les vienen bien. Sin embargo, como no deseamos que sean tan obvios se combinan los tonos de rojo con ligeras notas de azul rey, negro y blanco para darle más elegancia. Cuando los esposos no son la familia gobernante son discretos en su vestir, dentro de los parámetros de la Corte y la nobleza desde luego, mas cuando llegan al trono dan rienda suelta a la opulencia y fastuosidad en su vestimenta: bordados, brocados, grandes coronas con pedrería, capas de armiño, entre otras cosas. Todo con la finalidad de legitimarse y demostrar cuán grande es su poder.

A continuación se presentan los diseños para cada personaje, con la descripción de las prendas y accesorios que utilizan. Aparecen en el orden del “Dramatis personae” de la obra en la edición ya mencionada. Los materiales utilizados fueron: pintura acrílica, papel crepé, papel de china, terciopelo, plumones de aceite, tinta china, encaje, algodón, listón, pegamento blanco, chaquiras y recortes de revistas y papel marquilla blanco. Las piezas se cortaron y ensamblaron por separado.

DUNCAN: Coleto de la armadura decorativo, Mangas del jubón rectas color púrpura (morado) Puños de encaje. Cuello y alas de las mangas de tela contrastante. Calzas de medio largo poco hinchadas, con rajaduras con forma de diamante y forro contrastante. Medias de seda blanca. Zapatillas rojo borgoña con rosas elevadas. Capa de terciopelo blanco ribeteada con armiño. Corona con flores de lis de oro.

MALCOLM

MALCOLM: Chaqueta azul con hombreras (alas) color borgoña, bordado con hilo de oro; abrierto para dejar ver una camisa blanca. Faldones del jubón borgoña con muchos pliegues. Cinturón con oro. Guantes café oscuro. Calzas largas rectas bordadas con hilo de oro. Botas largas negras de terciopelo.

DONALBAIN: Chaqueta borgoña con "piccadills" y holanes azules abierto para dejar ver camisa con cuello alto y almidonado.
Puños de encaje. Calzas con relleno (acolchadas) verdes, con bordado en tono contrastante. Medias de seda blanca.
Botas cortas café oscuro.

MACBETH

MACBETH: Coleto metálico de la armadura con hombreras abierto al centro., dejando ver jubón rojo con detalles azules. Mangas rectas con puños amplios. Holán protector de la armadura. Bolso azul y vaina para espada al cinto. Calzas largas y rectas rojo brillante. Guantes de cuero café. Medias blancas y botas de cuero a media altura. Yelmo "de bombón". Cuello discreto y parado almidonado.

BANQUO

BANQUO: Hombreras de la armadura de metal. Jubón abierto bordado en oro. Camisa blanca con cuello de encaje parado. Mangas ajustadas. Guantes de cuero café, al igual que las botas y holanes. Medias blancas. Calzas largas, poco redondeadas y plisadas. Sombrero redondo de ala corta café bordado con plata y una pluma discreta. El color predominante es verde.

MACDUFF: Chaleco azul medio con mangas un poco más claras y brillantes. Sólo el frente bordado en hilo de oro. Cuello y puños amplios también en oro. Calzas largas con rajaduras ovaladas, revelando forro azul cielo. Liguero color lapizlázuli. Guantes cafés. Botas largas negras de terciopelo.

LENOX

LENNOX: Jubón verde con el frente bordado en oro, mangas turquesa, hombreras con holanes verde oscuro. Cuello y puños de encaje. Holán del jubón azul. Calzas medias, rectas, cerde pasto bordado en oro. Liguero azul rey. Medias beige pálido. Zapatillas azules con "rosettas" blancas.

ROSSE: Jubón azul cielo con holán del mismo color, bordado con hilo de oro. Hombreras y piccadills. Mangas algo esponjadas turquesa oscuro. Puños y cuello de encaje almidonado. Guantes de cuero café claro. Cinturón de cuero oscuro con vaina para daga y bolso azul oscuro. Calzas poco acolchadas verde oscuro con bordado en hilo de oro. Liguero azul claro. Medias beige claro. Botas cortas de cuero café. Gorro azul con florecillas azul claro.

MENTETH

MENTIETH: Gorro ocre con pluma turquesa. Jubón azul rey bordado con oro. Mangas angostas y holán del jubón turquesa oscuro. Cuello y puños de encaje parado. Cinturón de cuero. Calzas verdes amplias bordadas en oro. Medias beige claro. Zapatillas cafés con rosas elevadas rojas.

CAITHNESS: Jubón de cuello alto con hombreras puntiagudas, mangas y holán de terciopelo azul lapizlázuli. Puños de encaje suave y discreto. Calzas a la rodilla verdes con bordado en oro. Liguero de hilo de plata con rosas blancas. Medias beige claro. Zapatillas café con "rosettes" rojas.

FLEANCE: Jubón verde oscuro en el frente, claro en las mangas con cuello de encaje y holán corrido bordado con oro al frente. Sombrero redondo verde oscuro con pluma. Calzas azules con bordado de oro. Liguero sencillo de hilo de oro. Medias beige claro y zapatillas cafés.

ANGUS: Jubón verde claro con mangas oscuras ajustadas bordado al frente en oro. Cuello y puños de encaje. Guantes de cuero claro. Holanes del jubón turquesa. Cinturón café oscuro. Calzas largas y estrechas azules con bordado en oro. Medias beige claro. Botas de cuero café cortas. Bolso de mano turquesa.

SIWARD: Jubón abierto en tres tonos de azul con bordado grueso en hilo de oro y puños de encaje, camisa visible con cuello de encaje. Calzas color borgoña con bordado de oro. Liguero de hilo de oro. Medias de seda blancas. Guantes de cuero café. Botas de terciopelo negro cortas.

JOVEN SIWARD

JOVEN SIWARD: Jubón color borgoña con mangas azules y cuello azul levantado. Bordado en oro y holán en la cintura. Guantes de cuero café con puño ancho y amplio. Calzas a la rodilla con bordado grueso en oro. Medias blancas. Botas negras cortas de terciopelo.

SEYTON

SEYTON: Camisa beige (ocre muy claro) con cuello hacia abajo y encaje diminuto en puños. Chaleco cerrado amplio café grisáceo como frente. Camisa con holán triple. Calzas un poco largas color café. Liguero de listón ocre. Medias beige claro. Zapatillas café sencillas.

NIÑO (MACDUFF): Jubón azul rey con holán en la cintura. Cuello elevado. Mangas bordadas de hilo de oro. Frente de tela más clara con rajaduras que dejan ver la tela de abajo contrastante. Calzas azules con bordado de hilo de oro. Liguero de hilo de oro. Medias blancas. Zapatillas negras con "rosettes" azules.

PORTERO

PORTERO: Camisa beige (ocre claro) con un holán muy pequeño. Chaleco pequeño abierto al frente. Calzas largas rectas grises. Medias beige claro. Zapatillas grises muy sencillas.

LADY MACBETH

LADY MACBETH: Vestido rojo conformado por las siguientes partes: Parte del estómago rojo pálido con líneas azules siguiendo las varillas del corsé. Mangas largas con hombros abultados, rojo con blanco, y bordado con pedrería. Holán de rollo en la cintura. Miriñaque francés. Vestido/falda cerrado (parte del frente no visible) en diferentes tonos de rojo con algunos detalles en gris pálido. Puños de encaje. cuello levantado de encaje. Zapatillas doradas. Tocado de bonete con pluma, todo rojo. Broche de pedrería oro y rojo en el escote del vestido.

LADY MACDUFF: Tocado azul de pedrería. Cuello levantado de encaje. Mangas abultadas en los hombros, azul y blanco. Vestido (kirtle) azul con parte del estómago más oscura y encaje blanco, contrastante con las mangas. Miriñaque francés de rollo azul oscuro con bordado de pedrería. Guantes blancos de gamuza. Parte de enfrente de gasa y tul blanco translúcido. Falda azul claro sencilla. Zapatos no visibles.

HECATE

HÉCATE: Velo de gasa negro sin cubrir la cara. Vestido negro con mangas medievales. Cuello del vestido cuadrado y ancho. Torso del vestido ajustado pero sin usar corsé ni ningún artilugio parecido. Sobremangas negras tipo medieval. Mangas rectas sin puños azules. Falda del vestido amplia, negra y pesada pero con algo de vuelo y manchas rojas que insinúan sangre. Bolso redondo a la cintura liso azul. Sin zapatos.

BRUJA 1

BRUJA 1: Blusa pegada al torso sin ningún tipo de soporte o decorado. Mangas abombadas en los hombros, rectas en medio y terminando en punta (estilo medieval). Delantal beige luído, sucio, sucio y deshilachado. Falda amplia azul oscuro grisáceo, corta y raída.

BRUJA 2

BRUJA 2: Vestido con torso gris y mangas largas rectas. Chaleco azul muy oscuro. Falda gris a juego con las mangas, con vuelo, peso y raída, con manchones más claros visibles. Sin zapatos.

BRUJA 3

BRUJA 3: Vestido de una sola pieza. Mangas rectas azul grisáceo con puños amplios. Delantal sobretodo azul verdoso muy raído y desgarrado. Cinturon de listón sosteniendo una bolsa amorfa azul. Sin zapatos.

MACBETH
(REY)

MACBETH (REY): Corona grande de oro con pedrería. Capa de terciopelo rojo con orilla de armiño. Jubón de terciopelo rojo vino con manga larga más clara bordado con hilo de oro.con pedrería. Holán de plata, similar al del coleto. Puños y cuello de encaje. Calzas largas bajo la rodilla del mismo tono del jubón. Liguero di hilo de oro con pedrería. Medias blancas de seda. Zapatillas color vino con "rosettes" azules.

LADY MACBETH
(REINA)

LADY MACBETH (REINA): Corona grande de oro con pedrería azul. Cuello restirado con orilla de encaje. Hombros abultados blancos con rosa. Peto rojo y negro de escote profundo y forma de corazón bordado con pedreríaMangas ajustadas color vino con aberturas en blanco. Holán rojo con blanco. Puños amplios de encaje y guantes blancos de seda. Falda amplia blanca con roja, abierta para ver la parte del frente, roja con "pinking". Velo rojo con blanco que cae casi como capa por detrás. Cadena de oro con colgante de pedrería roja.

IV.3.- Propuesta de maquillaje.

Los personajes que usan maquillaje son las mujeres; sin embargo, para esta propuesta nos enfocaremos únicamente en la transformación de las tres brujas y Hécate.

Como se mencionó anteriormente, en la época isabelina los papeles femeninos eran interpretados por hombres jóvenes a los que aún no les cambiaba la voz. Por lo tanto, necesitaban de más maquillaje y postizos que cualquiera de los demás actores, y más todavía si interpretaban personajes fantásticos como hadas, brujas, duendes, espíritus, etc., esto debido a la percepción que se tenía de estas criaturas, confabuladas con el demonio o con fuerzas naturales y sobrenaturales, dándoles una apariencia muy peculiar.

La línea principal de la propuesta para el maquillaje de las Hermanas Fatídicas está basada en la descripción dada por Banquo al momento de toparse con ellas en el páramo[131], donde las describe como "viejas apergaminadas, desdentadas, con barbas", por citar algunos detalles.

Esto nos lleva a presentar a las tres brujas como "feas", por definirlo en una palabra. Su color de piel no es natural, presentando tintes o matices verdes, naranjas y azules, con notorias arrugas, bolsas en los ojos, los labios amoratados y los ojos enmarcados por ojeras y líneas del color de su piel, dando la imagen de sombras o delineador.

La longitud de los cabellos es variable, al igual que el color. Así pues, una de ellas tiene el cabello corto y gris, otra de longitud media y color rojo (tono común en Escocia e Irlanda) y la última lo tendrá castaño claro y más largo que cualquiera de sus hermanas. En aquellas que tienen barbas, éstas son iguales al cabello en tono y textura y parecieran unirse a través de las patillas, aunque no estén completamente conectadas.

Es probable que los postizos de la época fueran de cabello natural, por lo que el tono puede variar de lo que se propone en el diseño. Si bien con el maquillaje de la época sería un poco complicado obtener los tonos, no es ni

[131] Acto I, escena 3

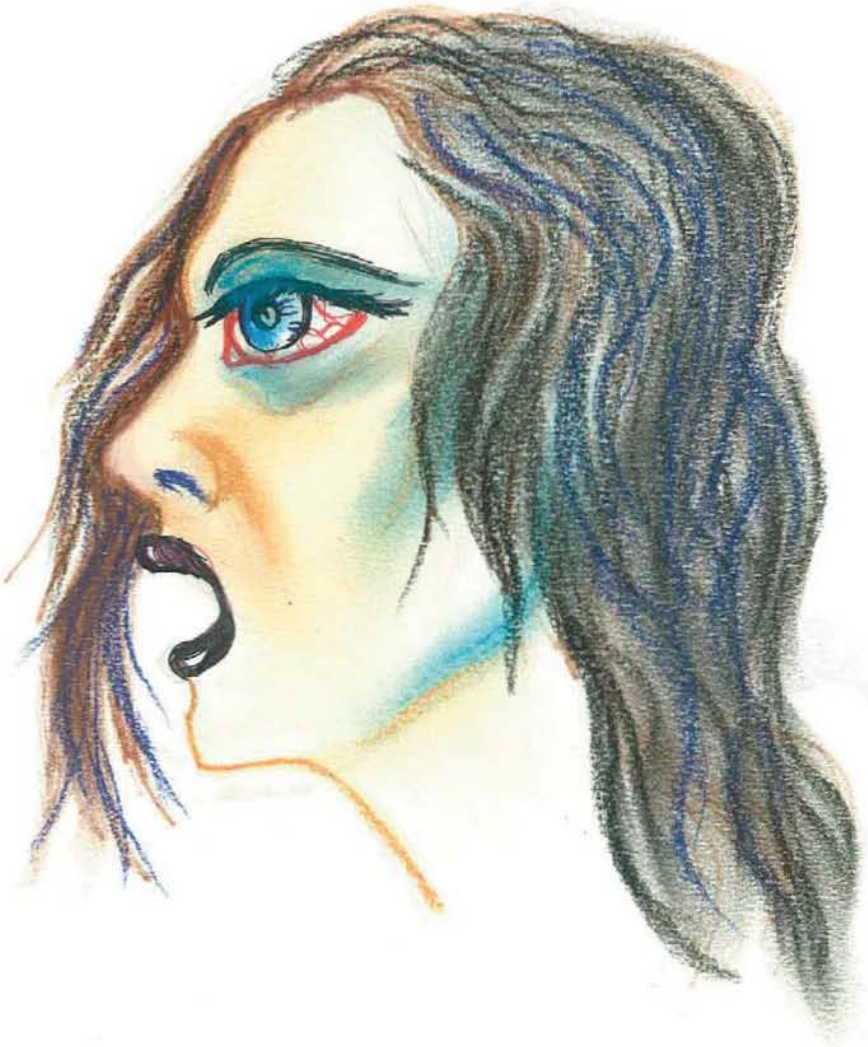
imposible ni improbable. Con el maquillaje moderno será mucho más simple e incluso se pueden dar efectos de antigüedad con los materiales adecuados.

A continuación se presentan los diseños de maquillaje para cada una, con una breve descripción de las luces, sombras y postizos. Los materiales utilizados para estos diseños fueron: tinta china, gis pastel, plumón de gel y crayola de cera sobre papel marquilla amarillento.

BRUJA 1: Piel exageradamente pálida, casi blanca. Cejas altas y rojas, con vellos en el entrecejo. Ojeras muy azules particularmente en la comisura interna de los ojos. Delineador rojo por dentro del ojo. Labios rojos. Patillas muy largas, conectadas con barbas rojas no muy largas.

BRUJA 2: Mechones de cabello de diferente longitud y espaciados entre sí, dejando ver trozos de cuero cabelludo. Tono de piel amarillento. Ojeras azules en párpados superiores e inferiores. Delineador rojo claro en la parte interna de los ojos. Vello de la ceja prominente. Patillas breves. Barbas iguales a las cejas. Labios negros con tintes de rojo.

BRUJA 3: Rostro con tintes verdes en frente, nariz, ojos y pómulos. Sombras verdes. Ojeras verdes. Ojos delineados en rojo por dentro. Labrios negros con tintes rojos. Patillas largas que se confunden con barbas largas. Cejas negras continuas.



HÉCATE: Ojos enrojecidos con sombras azules en párpados superiores e inferiores, marcando ojeras. Delineador rojo en la parte interna de los ojos. Marcas de sombras en los pómulos, adelgazando los rasgos y endureciéndolos. Labios negros.

CONCLUSIONES:

El objetivo principal de este trabajo, al momento de su concepción, era únicamente realizar el diseño de vestuario para los personajes de esta obra, en particular los principales. Sin embargo, también era mi deseo darle un contexto histórico, pues la obra tiene dos tiempos: el de escritura y el de la trama, y a decir verdad, siempre me ha llamado la atención la época de escritura de la obra de William Shakespeare.

Al decidir el momento histórico en el cual ubicar los diseños y comenzar la investigación y análisis me topé con la inmensidad del tema, se puede estudiar desde muchos y muy diversos puntos de vista: la historia de la familia Real, la cultura, política y economía de Inglaterra y sus relaciones internacionales, la vida de William Shakespeare y la escasa información que hay sobre él, la cronología de sus obras, la simbología oculta en ellas y un largo etcétera. Y cual era de esperarse, me encontré inmersa en la información, fascinada por lo que leía, pero al mismo tiempo perdida entre tantos puntos de vista.

Fue hasta el momento de definir y delimitar la propuesta estética que la información comenzó a filtrarse. Todo debía tener orden y complementarse pero nunca nadie nos advierte qué tan fácil es perdernos. Sin la invaluable ayuda de mis profesores y asesores me habría resultado imposible.

Durante la investigación reafirmé muchos de los conocimientos adquiridos en mis años de estudiante, no únicamente de historia del teatro sino de muchas materias más, pues como solemos escuchar de varios maestros: “todo está relacionado. Nada es independiente de nada”. Además tuve la fortuna de incrementar estos conocimientos con nueva y más detallada información.

Resulta evidente la importancia de la realeza y la nobleza en el establecimiento de la moda en los siglos XVI y XVII y su influencia es de arriba para abajo en el estrato social. Los actores y dueños de teatros debían adaptarse a las cambiantes modas de la época; y debían también ajustarse al paupérrimo presupuesto con el que contaban (comparado con el costo real de las prendas que necesitaban) y a vestir no únicamente nobles y plebeyos, sino reyes, soldados,

extranjeros, dioses, hadas, demonios, brujas, fantasmas, entre muchos otros. Una cuestión de suma importancia tanto para los actores y dueños de teatros en el s. XVII como para la realización de este proyecto.

El proceso de realización de los diseños fue igualmente complicado, pues no sólo tuve que reaprender a dibujar para crear los bocetos, sino mantener lo más firme posible el marco histórico sin limitar demasiado mi propia creatividad, lo cual, puedo ahora deducir después de ese arduo trabajo, debe ser un grave problema para todo diseñador que quiera ceñirse a un momento histórico. Por lo mismo es importante conocer lo más posible del tema, para poder después jugar con él y modelarlo de acuerdo con nuestras necesidades creativas.

Sin embargo, resulta satisfactorio el resultado, puesto que se ha logrado, a mi parecer, el objetivo de conjuntar la creatividad personal en el diseño de vestuario con el estudio de un momento histórico rico en cultura y aspectos de análisis.

Algo llamativo en la búsqueda de información fue que prácticamente no hay fuentes en español. La mayoría están en inglés, si no en alemán, francés e incluso japonés. Espero que con el presente trabajo las jóvenes generaciones de estudiosos y practicantes del teatro puedan contar con una nueva fuente, si bien breve, útil en el estudio de la obra y de la época en cuestión.

Apéndice 1: Ilustraciones de prendas de la época

1.- Camisón. Corsé de hierro y corsé de lino

2.- Izquierda: miriñaques españoles e italianos; Derecha: miriñaques italianos y franceses. Parte del frente y parte del estómago

3.- Miriñaques con falda y vestido (kirtle)

4.- Izquierda: vestidos y túnicas; Derecha: capas

5.- Izquierda: cuellos y gorgueras; Derecha: gorgueras y puños

6.- Ambos lados: tocados y sombreros

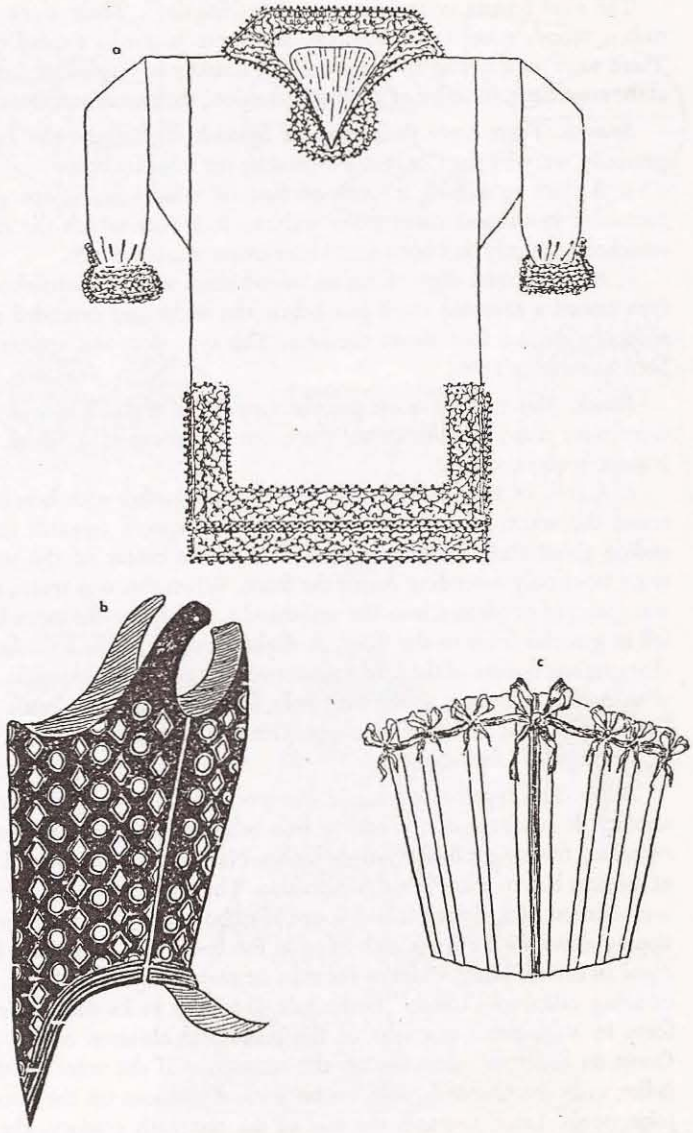
7- Izquierda: calzas; Derecha: jubones y chalecos

8.- Capas “mandillion” y túnicas

9.- Capas

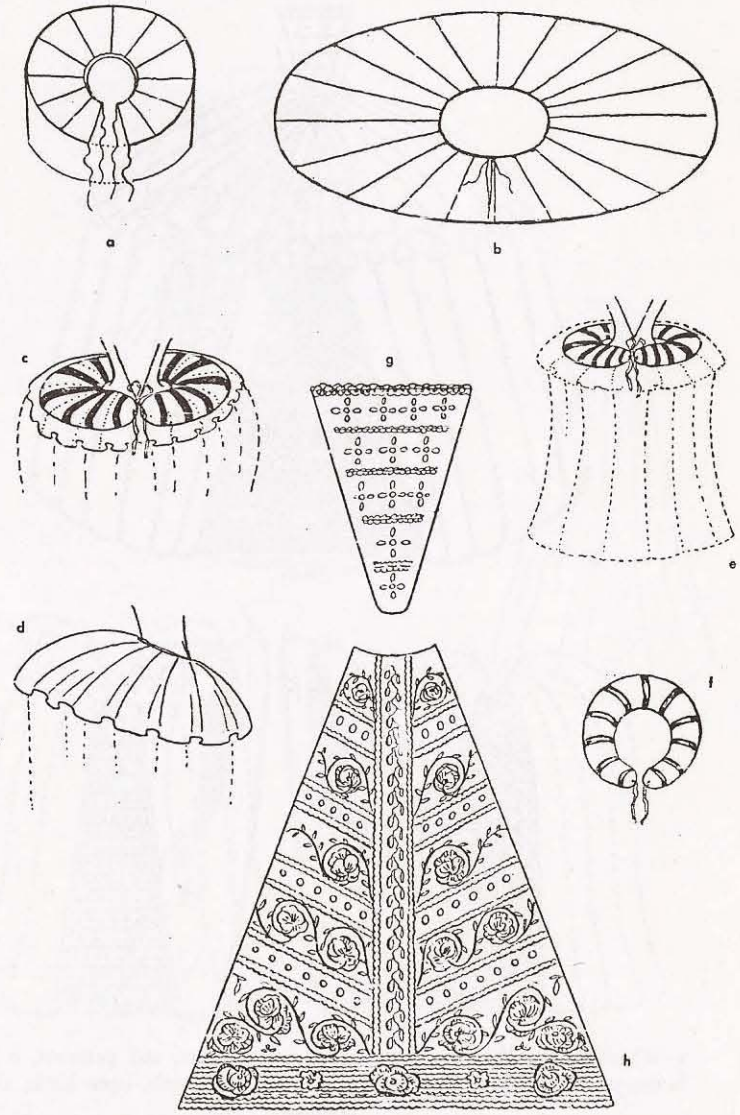
10.- Sombreros: de fieltro, de castor, de tela, “nightcaps”

Todas las imágenes fueron tomadas de: De Banke, Cécile, *Shakespearean Stage Production Then & Now*, foreword by Hugh Miller, Hutchinson, Stratford Place, London, 1954, 159 – 189 p.

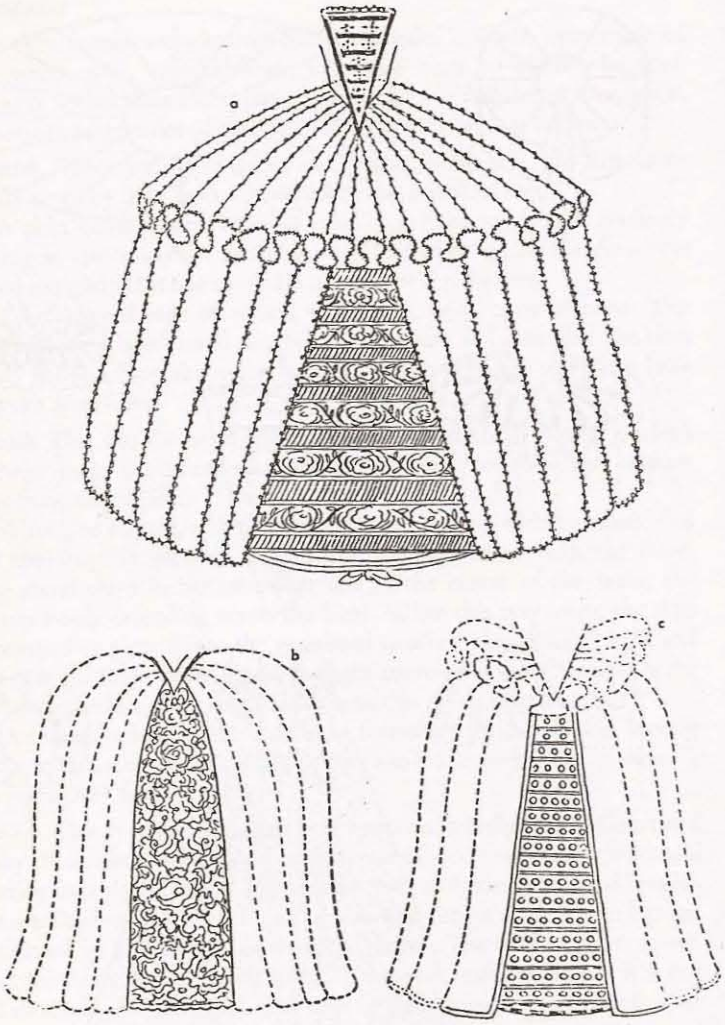


a Linen smock embroidered in silk and gold thread. *b* Iron corset. *c* Linen body with busks fastened with points

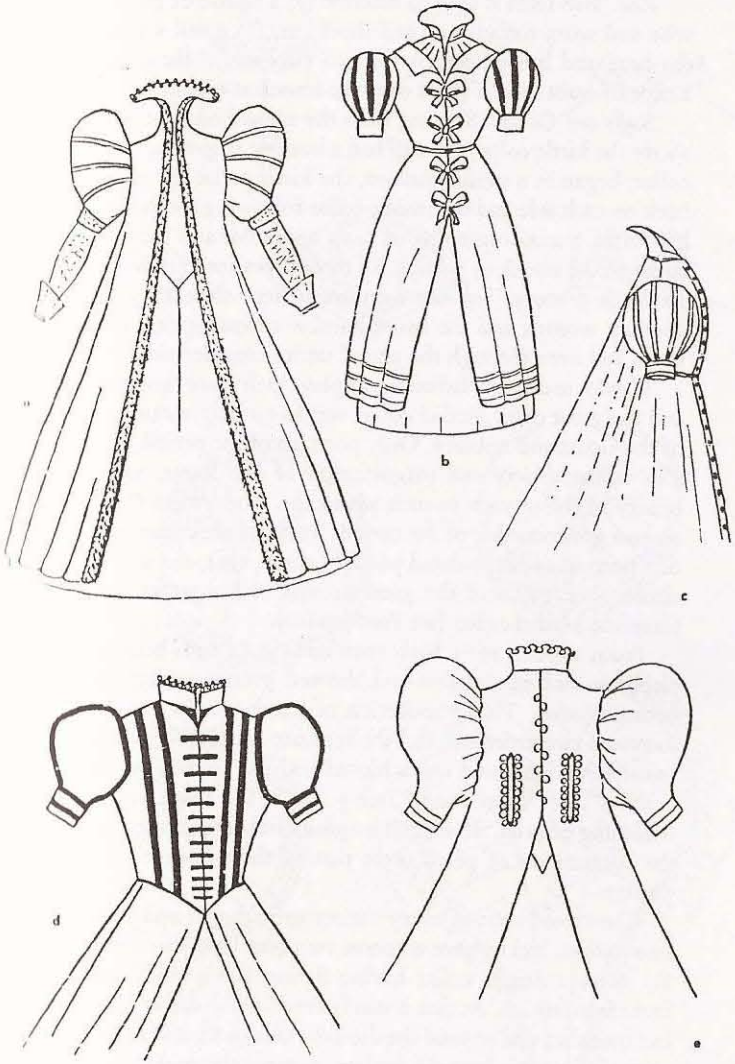
a, b Spanish farthingale, front and side views. *c* Petticoat and kirtle over Spanish farthingale. *d* Italian wheel farthingale. *e* Kirtle over Italian farthingale



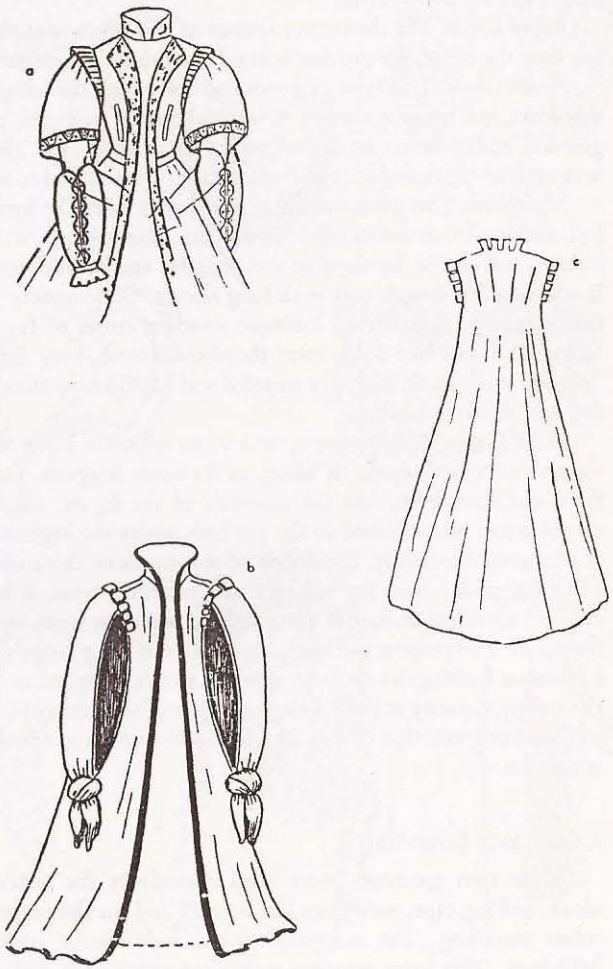
a, b Two types of Italian wheel farthingale seen from above. *c, d* French farthingale, front and side views. *e* French farthingale showing line taken by kirtle. *f* French roll farthingale showing increased size at the back. *g* Stomacher. *h* Forepart, or placard



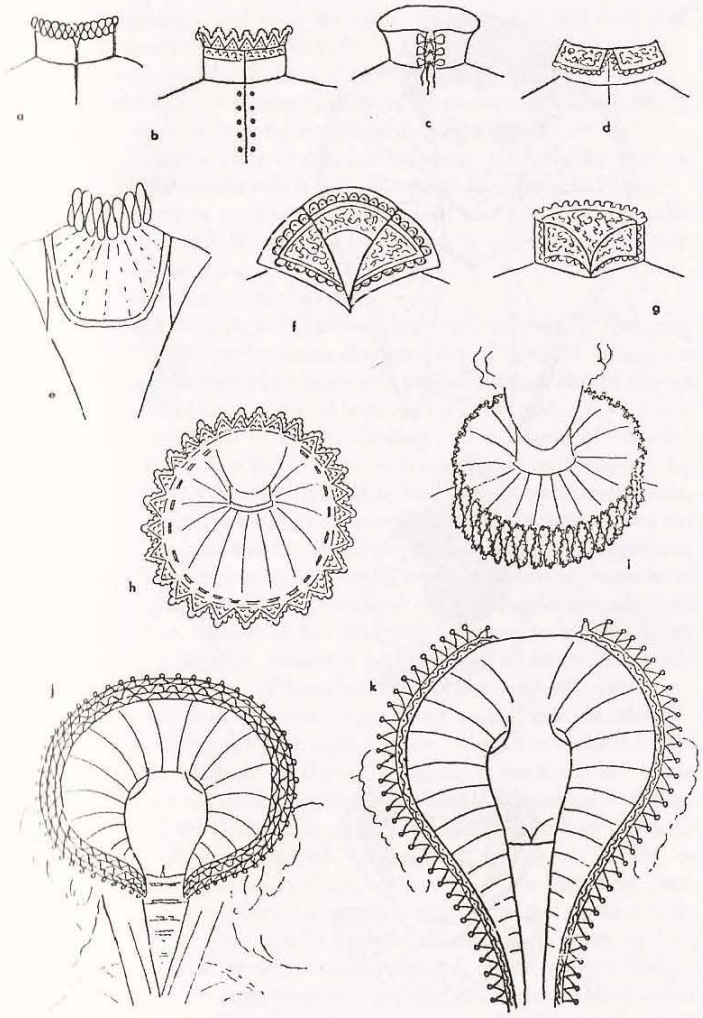
a Wheel farthingale, open kirtle, forepart, stomacher, and petticoat. *b* French farthingale, open kirtle, and forepart. *c* French farthingale, open kirtle, showing petticoat



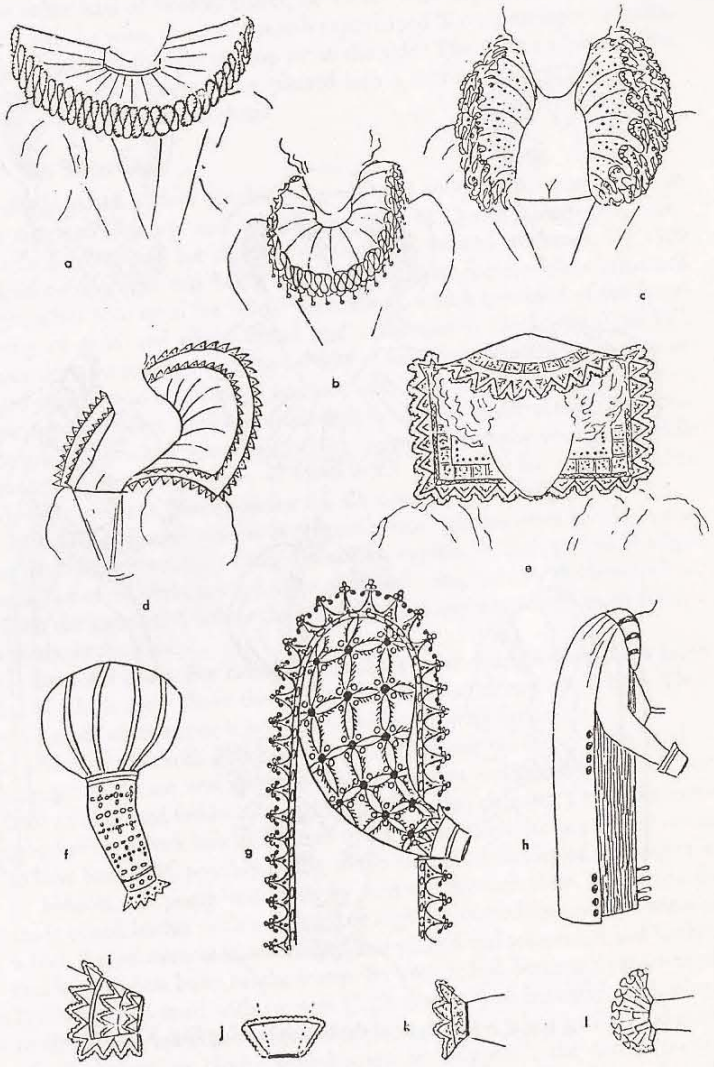
a Dutch, or "round", gown. *b, c* Variants of round gown. *d* Italian gown. *e* Flanders gown



a French gown. *b* French robe. *c* Loose gown



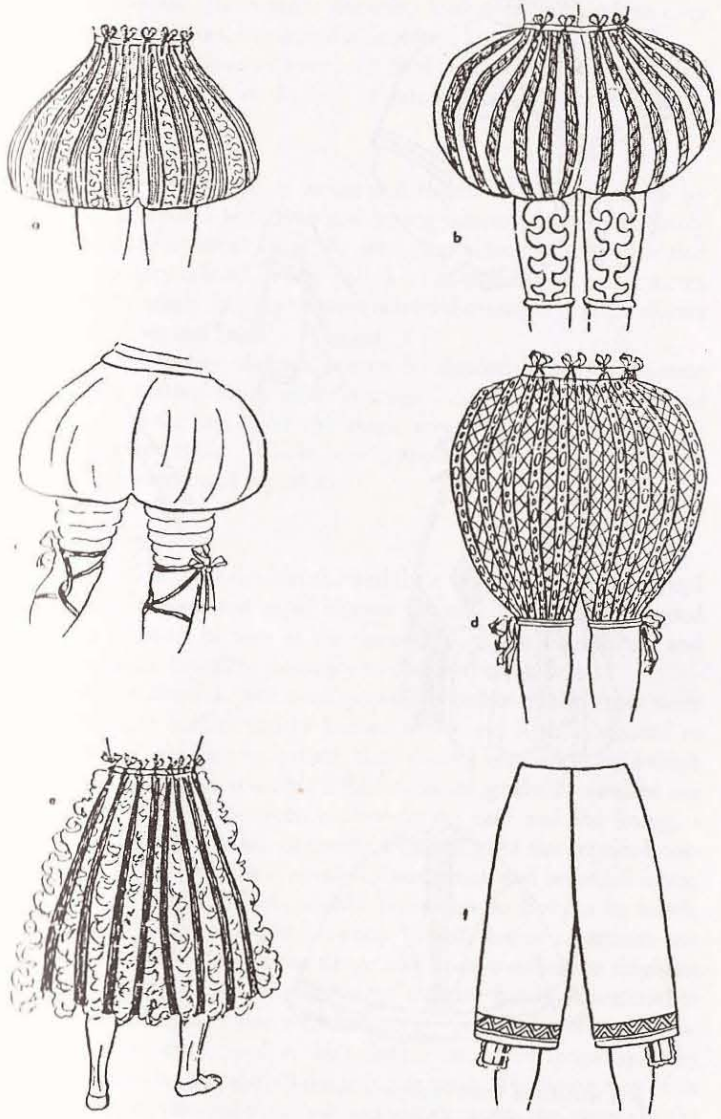
a, *b*, *c*, *d* Smock collar shown above the kirtle collar. *e* Partlet collar. *f*, *g* Kirtle collar opened to show turned-back smock collar. *h*, *i* Closed ruffs. *j*, *k* Open ruffs



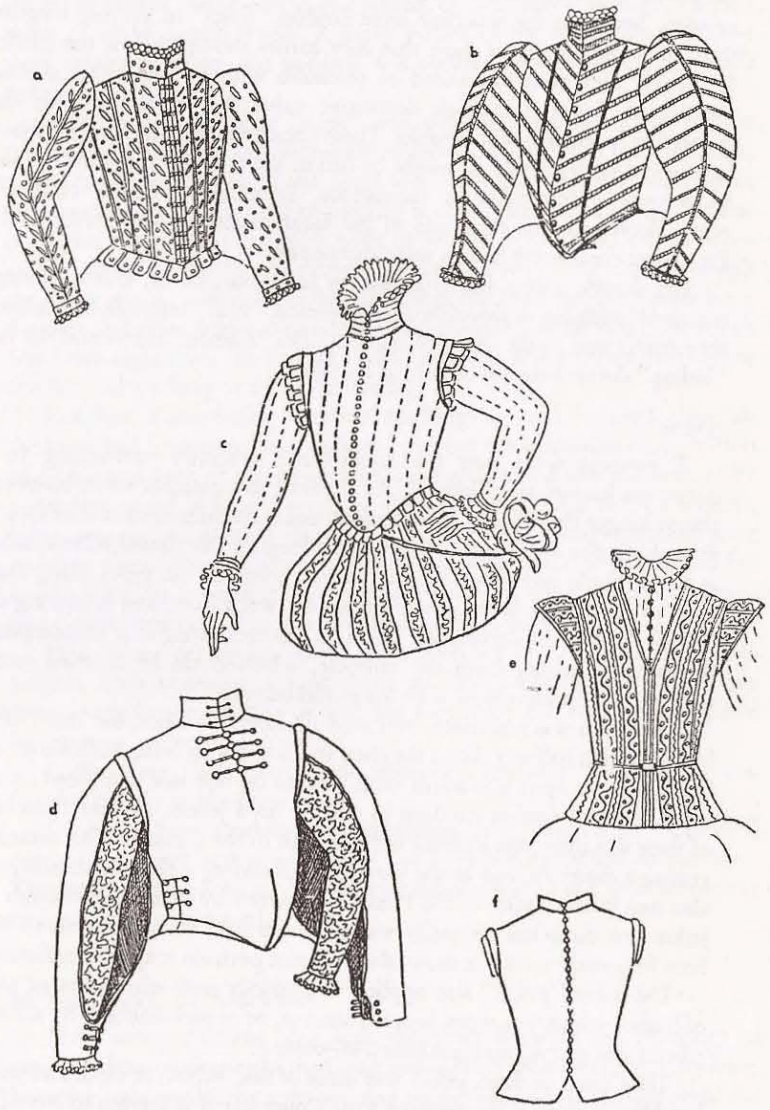
a, *b* Closed ruffs. *c* Open threefold ruff. *d* Whisk. *e* Shade and open ruff combined. *f* Undersleeve, or half sleeve. *g* Farthingale sleeve with hanging sleeve. *h* Side sleeve. *i*, *j*, *k*, *l* Cuffs

a, b, c, d, e, f Variants of the French hood. *g* Cap. *h* Beaver hat

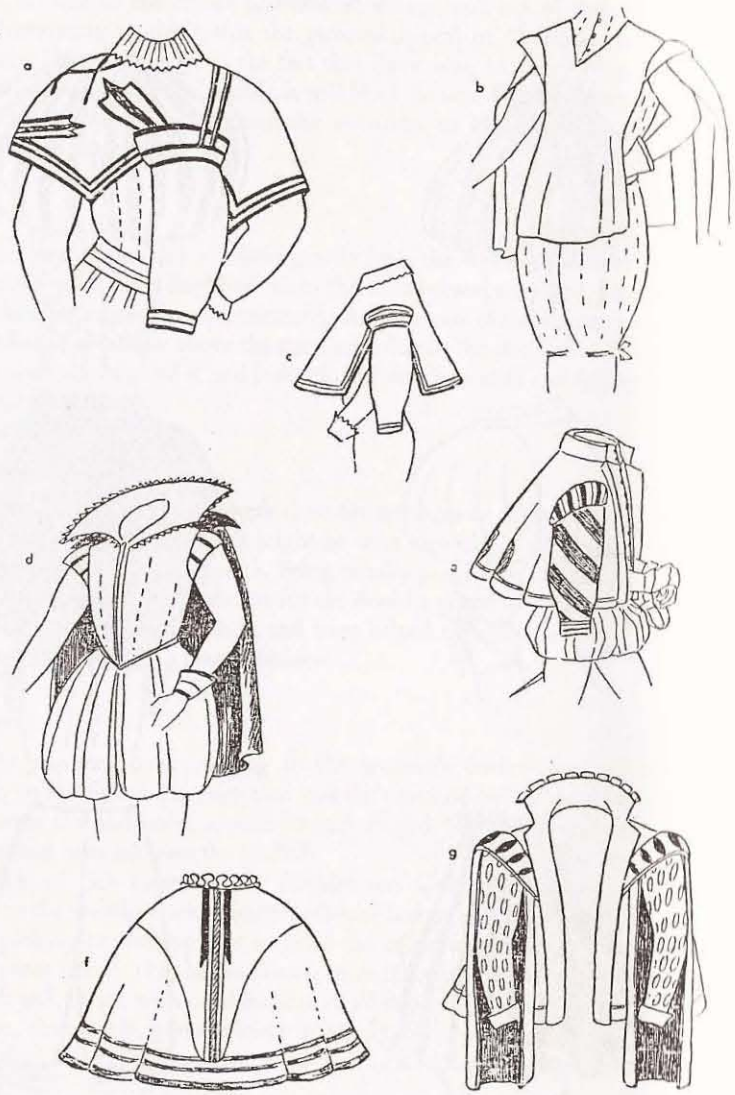
a French hood. *b* Beaver hat worn over a cap. *c* Spanish cap. *d* Taffeta pipkin. *e* Shade
f Cap



a Paned trunk hose. *b* Paned trunk hose and canions. *c* Trunk hose, canions, and cross-gartering. *d* Venetians. *e* German slops. *f* Open hose

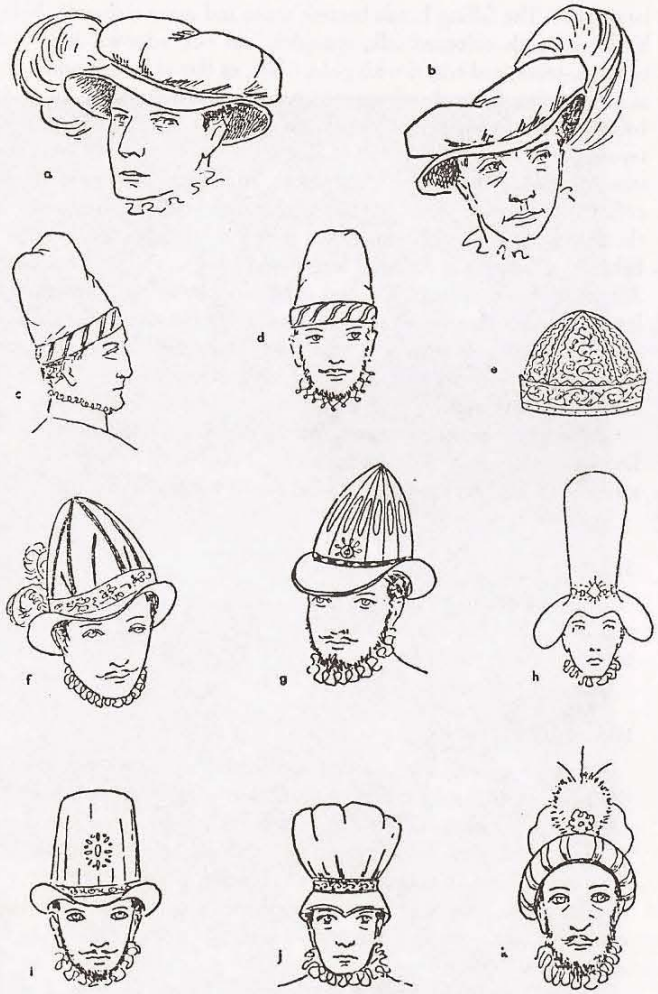


a Slashed and pinked doublet with piccadills. *b* Peasecod-bellied doublet. *c* Slashed suède doublet with piccadills. *d* Jerkin with peasecod belly and hanging sleeves. *e* Velvet jerkin. *f* Leather jerkin

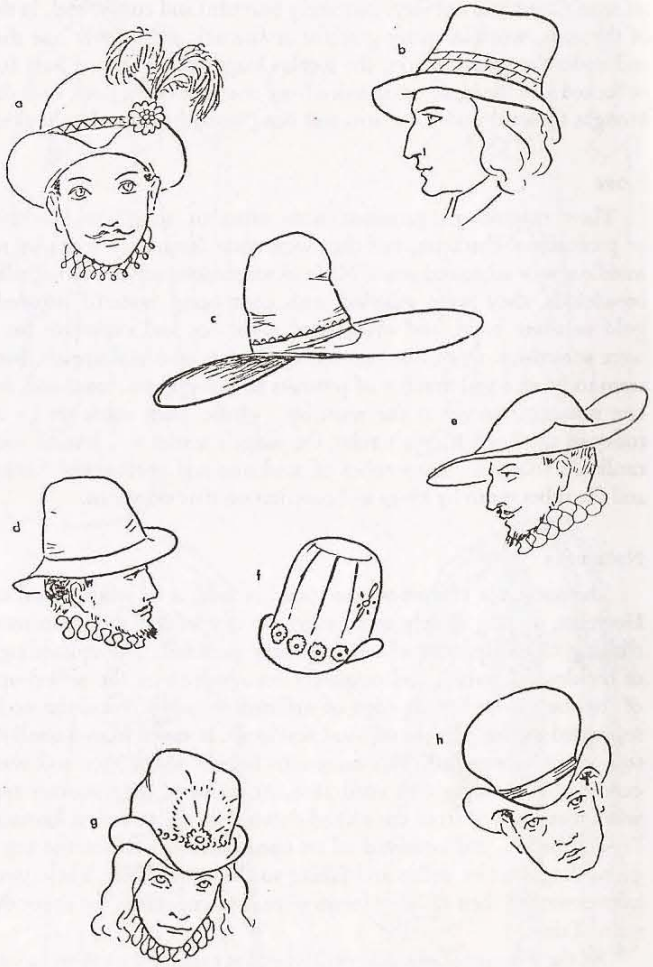


a A mandilion worn "collywestonward" (side to front). *b* Mandilion with hanging sleeves. *c* Mandilion. *d* Short French cloak. *e* Spanish coat. *f* Spanish cloak. *g* Dutch cloak

a Gaberdine. *b* Open robe. *c* Open fur-lined robe. *d* Closed robe



a, b Flat caps. *c, d* Monmouths. *e* Nightcap. *f, g* Copatains. *h, i* Felt hats. *j, k* Velvet hats



a, c, e, h Felt hats. *b, d, f, g* Beaver hats

Apéndice 2: Retratos de época

1.- Elizabeth I, retrato Arcoiris (Rainbow), autor desconocido, c. 1600

2.- Elizabeth I, retrato Ditchley (The Ditchley portrait), Marcus Gheeraerts el Joven, c. 1592

3.- Sir Francis Drake, Marcus Gheeraerts, c. 1590

4.- Sir Francis Drake, Marcus Gheeraerts el Joven, 1591

5.- Sir Walter Raleigh, atribuido a H, 1588

6.- Sir Walter Raleigh, autor desconocido, c. 1590

7.- Robert Dudley, Earl of Leicester, Steven van der Muelen, c. 1560

8.- Robert Dudley, Earl of Leicester, artista desconocido, c. 1575

9.- Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton, John de Critz, 1603

10.- Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton, autor desconocido, fecha desconocida

11.- Lettice Knollys Countess of Leicester, atribuido a George Gower c. 1585

12.- Anne Vavasour, John de Critz el Viejo, c. 1605

13.- William Shakespeare (Chandos Portrait), John Taylor, c. 1610

- Imágenes tomadas de *Tudor & Elizabethan portraits* http://www.elizabethan-portraits.com/

NON SINE SOLE
IRIS.

BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Catherine M. S, *Shakespeare: the life, the works, the treasures*, Royal Shakespeare Company, Simon & Schuster, New York, 64 p.

- Bloom, Harold, *Shakespeare, la invención de lo humano*, trad. Tomás Segovia, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002, 862 p.

- *Apuntes sobre La Tragedia de Macbeth*, edición, traducción y notas de Martín Casillas, Cuadernos del taller de lectura de Shakespeare, El Globo Rojo, México, 2004, 149 p.

- Clark, Sandra, *NTC's Dictionary of Shakespeare*, National Textbook Company Lincolnwood, Illinois USA, 1996, 291 p.

- De Banke, Cécile, *Shakespearean Stage Production Then & Now*, foreword by Hugh Miller, Hutchinson, Stratford Place, London, 1954, 312 p.

- Drudi, Elisabetta, Paci, Tiziana, *Dibujo de figurines para el diseño de moda*, Amsterdam, The Pepin Press BV, 2001, 215 p.

- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro* (págs. 131-181), trad. Luis Arana, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 490 p.

- Fukai, Akiko, *Fashion: A history from the 18th to the 20th century, collection from the Kyoto Costume Institute*,25 Anniversary Taschen, The Kyoto Costume Institute, Germany, 2005, 736 p.

- Gómez, José Antonio "Goval", *Historia visual del escenario*, colecc. Punto de Partida no. 3, Ed J. García Verdugo, España, 1977, 96 p.

- Grancsay, Stephen V., *Arms and armor*, The Odyssey library, The Odyssey Press, New York, 1964, 45 p.

- Hernández, Luisa Josefina, *Análisis de Macbeth*, en *Tesis,* nueva revista de filosofía, N° 2, julio, 1979, p. 42 – 47

- Holt, Michael, *Costume and make-up,* Phaidon, London, 1993, 136 p.

- Kidd, Mary T., *Stage costume step by step*, Betterway Books, USA, 1996, 144 p.

- Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, trad. E. Jadwa Mauricio, España, Seix Barral, 1966, 418 p.

- Laver, James, *Costume & fashion, a concise history*, concluding chapter by Christina Probert, London, Thames and Hudson, 1982, 286 p.

- Leventon, Melissa, *Vestidos del Mundo. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, tendencias y estilos para todas las clases sociales*, ilustraciones de Friederich Hottenroth y Auguste Racinet, Blume, Barcelona, 2009, 352 p.

- Lurker, Manfred, *Diccionario de dioses y diosas, diablos y demonios*, trad. Daniel Romero Álvarez, Paidós, 1999, 428 p.

- Peacock, John, *Costume 1066 – 1966*, Thames and Hudson Ltd, London, 1986, 128 p.

- Shakespeare, William, *La tragedia de Macbeth*, trad. y notas de Ma. Enriqueta González Padilla, pról. Alfredo Michel Modenessi, colecc. Nuestros Clásicos no. 85, UNAM, México, 1999, 259 p.

- Turner Wilcox, R, *The Mode in Costume*, Dover Publications Inc. Mineola, New York, 2008, 477 p.

- Varichon, Anne, *Colors: what they mean and how to make them*, Harry N. Abrahams Inc., New York, 2006, 287 p.

- Yates, Frances A., *El iluminismo Rosacruz*, trad. Roberto Gómez Ciriza, col. Popular no. 209, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, 327 p.

- Yates, Frances A., *La filosofía oculta en la época isabelina*, trad. Roberto Gómez Ciriza, col. Popular no. 232, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, 331 p.

- Yates, Frances A., *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, trad. Federico Patán, col. Popular no. 351, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 169 p.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

The Elizabethan Costuming Page

- http://www.elizabethancostume.net/index.html

The Costumer's Manifesto

- http://thecostumersmanifesto.com/costumeoldsite//classes/fashiondress/16thCent.htm

The Painted Face, cosmetics during the SCA period at The Elizabethan Costuming Page

- http://www.elizabethancostume.net/paintedface/index.html

Elizabethan Portraits

- http://www.elizabethan-portraits.com/

The Renaissance Tailor: recreating 16th and 17th Century Clothing

- http://www.renaissancetailor.com/research_freyle.htm

Elizabethan portraits: The Globe Theatre recreations

- http://www.elizabethan-portraits.com/globe.htm

La Mode Historique: Research and Costuming

- http://www.modehistorique.com/blog/

Auld Garb Monger: Elizabethan costumes for manly man

- http://www.garbmonger.com/

Shakespeare Online at: The Life and Times of Queen Elizabeth

- http://www.elizabethi.org/contents/shakespeare/online.html

The Free Dictionary

- http://www.thefreedictionary.com

Word Reference

- http://www.wordreference.com/es/translation.asp

Wikipedia (español/inglés)

- www.es.wikipedia.org www.en.wikipedia.org

Real Academia Española de la Lengua

- http://www.rae.es/rae.html