



Vestidas, disfrazadas. Sobre la indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona. Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad

Por quien Dios es, Sancho, que te reportes y que no descubras la hilaza, de manera que caigan en la cuenta de que eres de villana y grosera tela tejido (Don Quijote de la Mancha, II, XXI)

El traje expone al cuerpo a una transformación constante, estructurando en signos, es decir en cultura, lo que el mundo natural todavía posee solamente como potencialidad y como la disposición de lo sensible a hacerse significativa (El sentido del vestir, Patricia Calefato)

La ropa rosa o la ropa azul que regalamos al recién nacido según su sexo, la falda o el pantalón, que indican en la puertas gemelas de los lavabos quién ha de usarlos, son ejemplos cotidianos de cómo el vestido, la moda, pertenecen a aquellos códigos de transformación del mundo, son principio de significado y de valor. El vestido separa los sexos y permite leer sobre ellos los sentidos que cada época atribuye a los cuerpos según su distribución en el binomio hombre/mujer. No obstante, la indumentaria también codifica otros valores: la pertenencia a una clase social, la identidad nacional o grupal, la juventud y la vejez, la profesión, e, incluso, el sentimiento religioso. El teatro de

los Siglos de Oro así supo entenderlo al convertir el vestido en un sistema de signos desde el que era posible ordenar el mundo¹. El decoro, pero también su ruptura, se convertirían en tema de materia literaria, y la ropa con sus accesorios tendrían el valor de la sinécdoque de una condición.

Es precisamente ese carácter "autoconsciente" de los códigos indumentarios barrocos, junto con el deseo de rendir nuestro pequeño homenaje, no sólo a *Las aventuras del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en el contexto de su cuarto centenario, sino también a la extraordinaria obra de Carmen Bernís, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*² lo que ha llevado a elegir este tema para nuestro texto.

1. La sin par belleza

Dulcinea, Luscinda, Dorotea, Marcela, Zoraida..., todas aquellas mujeres que encarnan un ideal de nobleza de sentimientos en el Quijote, se ven acompañadas de una "sin par belleza", hasta el punto de que el encuentro de Luscinda, Dorotea, Zoraida y Clara en la venta al final de la primera parte del Quijote se sustenta sobre el imposible de más y más belleza y ellas mismas son incapaces de determi-

¹ Una de las fuentes fundamentales para conocer el vestido que se usaba en los siglos XVI y XVII son las acotaciones de atrezzo de las numerosas obras teatrales representadas durante el período. El teatro de la época, que apenas contaba con decorados, se serviría del vestido para proyectarlos.

² Madrid: Ediciones el Viso, 2001. La mayor parte de documentación de "historia del vestido" recogida en este artículo procede del libro de Carmen Bernís.

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

nar quién supera a las otras:

"descubrió un rostro tan hermoso, que Dorotea la tuvo por más hermosa que a Luscinda, y Luscinda por más hermosa que a Dorotea y todos los circunstantes conocieron que si alguno podía igualar al de las dos, era el de la mora" (I,37), "Traía de la mano a una doncella de hasta 16 años, vestida de camino, tan bizarra, tan hermosa y tan gallarda, que a todos puso en admiración de su vista, de suerte que de no haber visto a Dorotea, a Luscinda y a Zoraida que en la venta estaban, creyeran que otra tal hermosura como la desta doncella difícilmente pudiera hallarse" (I,42).

¿Por qué este afán por la belleza?

¿Por qué los caballeros derrotados por Don Quijote han de jurar por la belleza absoluta de una dama a la que ni siquiera conocen, como aquel que realiza un acto de fe?:

"Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso".

El Renacimiento consideró la belleza exterior correlato de una bondad de inspiración divina, la cara como espejo del alma, y esta identificación se extrema de manera muy peculiar en el libro de Cervantes. Por eso la mujer debía vestirse, maquillarse, disfrazarse, para hacer suya la apariencia de un ideal y de un canon, impuesto desde la mirada masculina. El barroco, tiempo del disfraz, incentivaría la mascarada.

De esta forma, las severas reglas higiénicas y cosméticas de la época eliminaban de sus prescripciones el

agua, elemento asociado a la mutabilidad y considerado pernicioso para la salud, y promovían una estética de ropa blanca, de polvos y perfume que cubren la piel, disfrazan su olor y su color para hacerla semejarse al ideal.

En este contexto la mujer se convierte en juez y medida de un gusto de inspiración masculina; al tiempo que en objeto de consumo, lujoso exceso. De ahí que cuando el cura y el barbero decidan travestirse para asemejar una dama en apuros, hiperbolicen los códigos cosméticos, pongan en escena a la mujer desde rasgos puramente estéticos:

"En resolución la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver. Púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo de ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron hacer ellos y la saya en tiempos del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro" (I,26).

El travestismo masculino será siempre excesivo, juega con el añadido, mientras las muchachas vestidas de pastor o paje, son varias en el Quijote, sólo recuperan la totalidad de su belleza y la dignidad de su estado al recobrar sus galas, que añaden a la resta que supone su disfraz:

"Sacó luego Dorotea de su almohada una saya entera de cierta telilla rica y una mantelilla de otra vistosa

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

tela verde, y de una cajita un collar y otras joyas, con que de un instante se adornó, de manera que una rica y gran señora parecía" (I,29)

No obstante, la mujer no sólo es esclava de la apariencia, sino que puede manipular los códigos cosméticos y convertirlos en espacio de intervención, puede apropiarse de la mirada voraz y desviarla, puede convertir el "efecto de belleza" es un gesto precario, pero efectivo, de acción social:

La belleza corporal es una posibilidad táctica de intervención social, porque produce un "efecto de belleza" apartable, plástico: durante la captación efectiva de las miradas, aun cuando sea muy breve, se crea un espacio blanco, un paréntesis intencional... Es una máscara táctica que las mujeres colocan de un modo prácticamente deliberado y trabajado: ¡cuántas horas de maquillaje, de tiempo de trabajo consagradas a la producción de esa frágil máscara, siempre provisional, que el tiempo destruye irreversiblemente! Y, sin embargo, esta táctica no apunta a la seducción puramente sexual, aun cuando siempre se la interprete en estos términos, sino que también es un medio precario, pero eficaz, de acción social... Se puede suponer una constante desviación de las mujeres respecto de la deseosa mirada masculina: una vez mirada la mujer, por fin, puede hablar...³

Desde aquí, la aparición de la bella pastora Marcela en el funeral de Crisóstomo deja sin palabras a aquellos que la miran y crea el silencio necesario para que se escuche la palabra-mujer. Marcela, no sólo revela los peligros que la belleza exterior puedo suponer para la más importante belleza de las almas, y la

condena que la posición-cosmética supone para la mujer, sino que reivindica la libre circulación del deseo femenino, de una manera realmente osada para los códigos de la época, hasta el punto de invocar la libre elección vital de la mujer:

"Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos... Crisóstomo me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura" (I,14), reivindicación que no sólo contrasta con las normas sociales que el barroco diseñó para "sus" mujeres, sino que se sustenta en una lúcida reflexión, donde la palabra de mujer se muestra como palabra sabia. El gesto es revolucionario, ni la propia Sor Juana pudo defender el saber-mujer con tal libertad expresiva. Si la monja mexicana fue proclamada primera feminista de América, Marcela-Cervantes habría de serlo de las letras castellanas.

Y es que las mujeres del Quijote, no son bellas y tontas, sino hermosas y sabias. De este modo, cuando Dorotea se dirija a Fernando para convencerle de que cumpla con ella la palabra de marido que le dio, y deje vivir felices a Crisóstomo y Luscinda, el sabio parlamento que ésta entona le hará ganar el epíteto de hermosa:

"Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas" (I,36).

Si la donna angelicata, de piel blanca, relucientes ojos y dorados cabellos, cantada por Góngora, Garcilaso o Quevedo, se convierte en la protagonista de la mayor parte

³ NAHOUM-GRAPE, V.: "La estética: ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?" en Duby, G. y Perrot, M.: *Historia de las mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, Madrid: Taurus, 2000. pp. 134-135

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

de la historias que pueblan el libro de Cervantes:

"Suspendiéndoles la blancura y la belleza de los pies... se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieran los del sol tenerles envidia" (I,28, de la descripción de Dorotea), ésta no se contenta con ser objeto de venerada contemplación, depositaria del deseo amoroso, sino que habla y actúa, transformando el texto en un tratado de las pasiones, dadas y recibidas, correspondidas o rechazadas.

Del papel que el vestido, el afeitado, el calzado y el peinado tendrán en la consecución de ese "efecto belleza", y de cómo las heroínas del Quijote, en tanto representantes de la dama barroca, lo reciben y manipulan hablaré a continuación.

2. Vestidas para la ocasión: traje femenino y norma social en el Quijote

El Quijote es la gran comedia humana del XVII, los distintos representantes de un mundo y un tiempo cobran toda la potencialidad de la vida literaria para dejarnos un intenso retrato de usos y costumbres, de encuentro entre clases, de juego de los sexos. Damas, mujeres comunes, labradoras, pero también novias y cazadoras se visten para la ocasión y convierten sus ropajes en un código de infinitos valores, donde el peso del linaje articula la lectura. Sin vestido es imposible lograr el "efecto belleza".

2.1 Vestidos de noble condición

Es la duquesa de la segunda parte

del Quijote la máxima representante de la dama noble en el texto:

"vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacaena blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía trasformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a Don Quijote ser aquella alguna gran señora que debía de serlo" (II,30).

Su primera aparición vestida de vaquero nos sitúa en el umbral de un itinerario que habrá de recorrer la compleja galería del vestido femenino cortesano. Así, antes de poder comprender en qué consistía esta pieza deberemos analizar paso a paso cada uno de los componentes de la indumentaria usual de una "gran señora", al tiempo que tratar de abarcar su valor simbólico.

La mujer noble del XVII combinaba un doble atuendo: el estilo de aparato, que lucía en público, como representante de un linaje y portadora de la honra, y el traje más sencillo, nunca ajeno, no obstante, a los valores que debía representar, pero sí más adaptado a las necesidades de la cotidianidad doméstica. El valor representativo de cada una de las piezas de su vestuario las convertiría en auténticas joyas, y como tales serían consignadas en testamentos y legados⁴. De igual forma, las damas que la acompañaban, como parte de su séquito, habrían de participar del mismo lujo de vestido, aunque nunca superar el esplendor de su señora. Ellas eran sus "complementos".

Desde aquí, el estilo de aparato intentó borrar las formas del cuerpo



⁴ Los testamentos son hoy una de las fuentes documentales de mayor valor a la hora de reconstruir los modos de vestir del siglo XVII. Los testimonios gráficos, pintura y escultura, junto con las ya mencionadas acotaciones teatrales ayudan también a ello.

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



femenino, (considerado siempre responsable de la lujuria), cubriéndolo y unificándolo. Todos los cuerpos habrían de poseer una misma silueta; pero sin olvidar el "efecto belleza" que éstos debían producir. La mujer noble, como icono de referencia social, sería extremadamente protegida en su cuerpo.

Así, el traje de aparato solía consistir en una *saya entera*, siempre profusamente labrada, que se vestiría sobre el *verdugado* (una falda interior armada con unos aros llamados verdugos, que según las épocas se hacían de mimbre o madera, y que se cosían sobre la tela y se forraban de terciopelo o raso), que daría al traje un efecto rígido y acampanado según la moda. Vestir verdugado era símbolo de nobleza, aunque usarlo requería de todo un aprendizaje.

Por eso, cuando Teresa Panza llega a creerse esposa de gobernador inmediatamente deseará lucirlo:

"Señor cura, eche cata por ahí si hay alguien que vaya a Madrid o a Toledo, para que me compre un verdugado redondo, hecho y derecho, y sea al uso de los mejores que hubiere; que en verdad, en verdad que tengo que honrar al gobierno de mi marido en cuanto yo pudiere" (II, 50).

Junto con el verdugado, corpiños forrados de cuero, cartón o con tablillas de madera, contribuirían a la unificación y control de la figura de la mujer. Asimismo, debajo de éste podía llevarse "faldellín", a modo de una enagua de cintura, también labrada ricamente, que pondría de moda "enseñar los bajos" al subir y bajar de un coche, pensado modo de exhibición de

riqueza.

El retrato de la Infanta Ana de España, pintado por Juan Pantoja de la Cruz, nos muestra el efecto visual que produciría la mujer ataviada de esta forma. La infanta lleva saya entera, prenda típicamente española, sobre verdugado. La saya de manga redonda y cuerpo en pico se completa con manguillas que cubren los brazos, espacio de mirada erótica para la época. Los puños son de puntas de randa, a bordarlos se ocupaba la hija de Sancho:

"Sanchica hace puntas de randa; gana cada día ocho maravedís horros, que va echando en una alcancía para ayudar a su ajuar" (II, 52)

El conjunto se completa con un gran *cuello de lechuguilla*, que inmovilizaba y estiraba la cabeza, una *cinta* o *cintura*, pieza de orfebrería que bordeaba la cintura por detrás y bajaba en pico por delante, posiblemente botones hechos en oro y piedras preciosas, elaborado peinado y tocado de gorra y plumas a juego. La falda se cierra con puntas de metal y cintas. El pañuelo que porta en la mano también está decorado con puntas de randa.

Margarita de Austria, retratada por el mismo pintor viste *saya entera* con mangas en pico y no redondas y *manguillas* acabadas en *lechuguilla*, al igual que el cuello.

Además, sobre la saya entera sería posible vestir una *ropa*, prenda holgada, abierta por delante, más corta que la saya. Llama la atención en los testimonios pictóricos de la época el vestido, ya de aparato, de

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"



Jubón femenino, ca. 1670-16901
(Museo del Traje MT001019)

las niñas, que aparece en los cuadros, esto revela la importancia que la época daría al *deber ser mujer*, y al vestido que lo sustentaba; al tiempo que demuestra que aprender a llevar ese vestido era una tarea que debía comenzarse en la infancia.

A todos estos elementos se suma la gran aportación española a la moda europea: el chapín, que jamás asoma en el retrato, pues los códigos de decencia de la época marcaban que no habían de verse los pies. El chapín, zapato pesado e incómodo, obligaría a las mujeres a andar deslizándose, sin levantar los pies del suelo, lo que la moralidad de la época encontraba beneficioso para ellas, pues "las hacía estarse quietas".

No obstante, resulta impensable una mujer vestida de este modo durante veinticuatro horas. Por eso, el atuendo más informal sustituía la *saya entera* por un conjunto de *jubón* o *cuerpo*, siempre sobre camisa, y *vasquiña*, nombre con el que se designaban a las faldas exteriores tanto del traje cortesano como del popular. El jubón acababa en pico y podía llevar mangas, el

cuerpo acababa en recto y nunca llevaba mangas. Las camisas solían ir bordadas en plata y oro, según la tradición heredada de los árabes. Este conjunto de dos piezas, aunque muy aparatoso si lo comparamos con la moda de hoy, suponía para la mujer de la época ganar en comodidad y libertad de movimientos. El Museo del Traje conserva dos magníficos ejemplares de jubones femeninos de la época, con y sin mangas, lo que nos permiten apreciar la diferencia entre ambos.

Además del esmero en el vestir, la mujer noble también se aplicaría innumerables cuidados de belleza:

"Hemos tomado algunas de nosotras por remedio ahorrativo de usar unos pegotes o parches pegajosos, y aplicándolos a los rostros, y tirando de golpe, quedamos rasas y lisas como fondo de mortero de piedra; que puesto que hay en Cadaya mujeres que andan de casa en casa a quitar en vello y a pulir las cejas, y hacer otros menajes tocantes a mujeres, nosotras las dueñas de mi señora jamás quisimos admitirlas" (II, 40), y estudiaría sus poses y sus gestos.



Jubón femenino, ca. 1660
(Museo del Traje MT095516)

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Por otro lado, en algunas ocasiones excepcionales: de caza o de camino, el traje de las mujeres principales experimentaría algunas variaciones. El vaquero que la duquesa viste en su encuentro con Don Quijote sería el traje típico de caza, ocasión que exigía enormes preparativos: pues la caza sería para los grandes señores una preparación de la guerra, y una ocasión de lucimiento entre sus iguales, que también requería de libertad de movimiento.

Las grandes damas necesitaban de un atuendo que les permitiera montar a caballo. Por esta razón, el vaquero, prenda de origen turco, era un traje ajustado de talle, con dos pares de mangas: las normales y otras a lo turco, más corto que la vasquiña que se llevaba debajo, que habría de eliminar aquellos elementos que más dificultaban la movilidad de la mujer: el verdugado y el cuello de lechuguilla.

Sin embargo, de una manera u otra, todos los modelos de vestuario hasta aquí descritos inscriben a la mujer cortesana en el espacio de lo privado, (sea el salón de recibir de su palacio o los campos de la finca de su familia), reforzando con ello la relación hombre/mujer, público/privado.

De ahí, que la obsesión por cubrir y proteger el cuerpo femenino se acentúe cuando la mujer se aventura en el espacio de lo público, cuando salga a la calle y se exponga a la mezcla con otras clases sociales. Para esta ocasión el cuerpo se cubre todavía más si cabe, y el rostro se tapa, con un gesto ambiguo que borra la identidad

personal frente a la social, que desvía el "efecto belleza", pero que otorga también la libertad del anonimato. Taparse, al contrario de lo que ocurre en el mundo musulmán, confiere a la mujer mayor independencia. La tapada se convierte en la gran protagonista del enredo en la comedia de los Siglos de Oro, pues "dejar al descubierto el ojo izquierdo" será considerado el culmen de la coquetería femenina, activará el juego de seducción desde el poder que da el secreto.

¿Cuáles fueron las prendas que lucirían las tapadas?. Nos dice Carmen Bernís:

Tanto las mujeres de elevada condición social como las mujeres comunes usaron grandes mantos envolventes que sobrepasaban su estatura. Usaron también mantos más cortos que no llegaron a cubrir totalmente la falda del vestido, éstos recibían indistintamente el nombre de mantillos, mantellinas o rebociones.... A la vista de los patrones de estos mantos y de las imágenes que nos muestran cómo eran una vez confeccionados, se comprende que sólo podían hacerse con sedas extremadamente finas. Estas sedas eran las empleadas en los llamados mantos de soplillo y mantos de gloria.⁵

Al parecer lo segundos fueron más finos todavía que los primeros, y podían incluso esconderse en una manga. Durante décadas las mujeres lucirían sus mantos o rebociones sobre la cabeza sujetos únicamente con un sombrero.

No obstante, fue el *traje de camino* el primero en cubrir el rostro de la mujer, a modo de protección contra posibles asaltantes. Llega el oidor a

⁵ Ibid: 246-247

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

la venta con su hija Clara y se dirá de ella:

"Vestida de camino, tan bizarra, tan hermosa y tan gallarda que a todos puso en admiración". (I, 52).

Así, el *rostro* (especie de careta de tela), el *volante* (a modo de velo de costosa tela que bajaba desde el sombrero), o el *antifaz* serían las tres prendas que ayudarían a ocultar los rostros de las viajeras. Capotillo y ferreruelo, junto con sombrero de copa alta y ala estrecha constituían los elementos necesarios para vestirse de camino.

El capotillo era una prenda corta de abrigo que permitía a la mujer montar a caballo, evitando la dificultad que le hubiera ocasionado el largo manto, podía forrarse con piel para resguardarla de los rigores del viaje. Ancho, con mangas tubulares que prendían de los hombros, tendría una longitud de dos palmos por debajo de la cintura. El ferreruelo, del que quedan menos testimonios, sería similar al capotillo, pero sustituiría la manga por aberturas delanteras para sacar los brazos y añadiría un cuello. En ningún caso los trajes de las viajeras renunciarían a simbolizar la estirpe y la riqueza de quien las portaba, se oculta la identidad personal, pero se muestra la identidad social. El color preferido para su confección, como en la indumentaria de caza, sería el verde.

2.2. De señoras a villanas o cómo vestían las otras

"Tenía en su casa un ama que no pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte"

(I, 1).

¿Cómo vestían la sobrina y el ama de Don Quijote? Es de suponer que el hidalgo empobrecido jamás hubiera podido pagar el coste de uno de los vestidos que hemos visto en los retratos de Juan Pantoja de la Cruz. Así, las que Carmen Bernís llama "mujeres comunes"⁶, constituyeron un eslabón intermedio en la jerarquía que marcaba el vestido, ya que según la riqueza de su familia usarían un atuendo que las asemejaría a la nobleza o, por el contrario, se vestirían casi como villanas⁷.

De este modo, el traje de la mujer común eliminaría aquellos aspectos más artificiosos del estilo de aparato, haciendo desaparecer de su atuendo, el *verdugado* y la *lechuguilla* (ésta quedaría sustituida por cuellos abiertos, en forma de valona o variantes), y escogiendo siempre el conjunto de *jubón* o *cuerpo* (también *corpiño*) y *vasquiña*, frente a la *saya entera*. La cinta o cintura se cambiaría por una *pretinilla*, cinturón de damasco o cuero, al tiempo que la tela se mostraba mucho menos guarnecida y siempre con adornos más sencillos y baratos. Aquellas mujeres de más categoría utilizarían también *ropa*. De la misma forma, los grandes mantos serían muy usuales, tanto para salir a la calle, como, incluso, en el interior de algunas viviendas.

Con este atuendo la *camisa* cobraría una tremenda importancia en el efecto de conjunto. Ésta presentaría dos variantes: la *camisa de pecho*, escotada, y la *camisa alta*, que cubría el cuello. El escote que mostraba la *camisa de pecho* no se

⁶ Véase la parte VII de su libro "El ama y la sobrina. El traje de las mujeres comunes".

⁷ Son diversos los tratados escritos durante el XVI y el XVII que critican la falta de decoro de la mujer común que quiere con sus vestidos asemejarse a la nobleza. El traje como marca de clase no debía pervertirse.

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

entendió como atentado contra el pudor. También la camisa de amplias bocas o arremangada permitiría a la mujer de clase media algo inusual en el mundo cortesano: enseñar los brazos. Las medias mangas y manguitas, que cubrían la camisa en los antebrazos, fueron también ajenas a la nobleza.

Con lo hasta aquí descrito podemos imaginar cómo vestiría la sobrina de Don Quijote, pero el caso del ama sería muy diferente. Las mujeres mayores de cuarenta años se verían estigmatizadas por una sociedad que sólo valoraba la femineidad en tanto generadora de belleza. Por eso el cuerpo femenino maduro se oculta tras capas de tela: grandes mantos, vestidos sin adorno y hábitos de corte monjil fueron los vestidos de las amas y las dueñas, pues su cuerpo ya objeto de lujo, sino de despojo.

Junto a las mujeres de clase media villanas y labradoras tratarían de aproximarse a éstas en el vestido. Ni Quiteria, ni Dorotea visten como labradoras. Sancho quedará impresionado ante el lujo de vestido de Quiteria:

A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega. ¡Pardiez, que según diviso, que las paternas que había de traer son ricos corales, y la palmilla verde de Cuenca es terciopelo de treinta pelos!; Y montas que la guarnición es de tiras de lienzo blanco! ¡Voto a mi, que es de raso! Pues ¡tomadme las manos, adornadas de sortijas de azabache! No medre yo si no son anillos de oro, y muy de oro, y empedrados con perlas blancas con una cuajada, que cada una

debe valer un ojo de la cara. (II,21). Mientras Dorotea, aunque disfrazada lleva con ella:

"una saya entera de telilla rica y una mantellina de otra vistosa telilla verde" (I, 29).

Así, el conjunto habitual de la mujer de las clases populares habría de consistir en un *sayuelo*, cuerpo muy escotado y sin mangas, acompañado de *vasquiña* y *camisa*, usualmente de pechos, algún manto corto y un delantal que protegería la ropa. Además, sería muy usual un pequeño tocado que se echaba sobre los hombros y podía meterse en el escote del sayuelo para proteger del frío. Éstas mujeres irían descalzas o calzarían chinelas y botines, jamás el chapín que hubiera ido absolutamente en contra de las necesidades de su trabajo. Teresa Panza no sólo es la representante de este grupo, sino de su escalafón inferior, pues su saya es tan corta que atenta contar el pudor de la época que sancionaba la exhibición de los pies.

"Salió Teresa Panza, su madre, hilando un copo de estopa, con una saya parda. Parecía, según era de corta, que se había cortado por vergonzoso lugar; con un corpezuelo a sí mismo pardo y una camisa de pechos" (II, 50)

3. ¿Vestidas o disfrazadas?

Duquesas, criadas, labradoras, amas, prostitutas, moriscas y cristianas..., todas las mujeres del Quijote se visten y se maquillan en respuesta a un *deber ser mujer*, pero también a una marca de clase. Por eso ante las pretensiones de

Vestidas, disfrazadas. Indumentaria femenina en el Quijote

Beatriz Ferrús Antón

Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria"

Sancho sobre el destino de Sanchica Teresa responde:

"Casadla con su igual, que es lo más acertado; que si de los zuecos la sacáis a chapines, y de saya parda de catorceno a verdugado y saboyanas de seda, y de una Marica y un tú a una doña tal y un señorío, no ha de hallar la mocha, y a cada paso ha de caer en mil faltas, descubriendo la hilaza de su tela basta y grosera" (II, 5)

No obstante, me gustaría hacer hincapié en dos aspectos, el primero es que entre todas las mujeres del libro, sea cual sea su origen social existe una solidaridad basada en el sexo: no dudan en consolarse, cederse espacios para acomodarse en las ventas, reconocer la belleza de las otras etc... No hay apenas rivalidad, son los hombres quienes disputan entre ellos. Y en segundo lugar, destacar, asimismo, que dos grupos de mujeres ampliamente denostados en la época, como fueron las moriscas y las

conversas también se salvan en el universo quijotesco.

Desde aquí, sólo nos queda volver sobre el parlamento de Marcela, que desvía el sentido del efecto belleza para convertirlo en un don de palabra. Con su gesto nos lega una pregunta: ¿ha sido durante siglos el vestido femenino un disfraz?. Patricia Calefato⁸ nos dirá que hasta en el gesto más inocente de ir a la moda subsiste un gesto arquetípico carnavalesco, que consiste en disfrazar el cuerpo para que entre en circulación "de las calles y del placer", cuerpo propio "para los otros" y para sí mismo como otro. De esta forma, cuando las mujeres del Quijote se vistan estarán disfrazándose de mujer, asumiendo la identidad que la mirada masculina diseñó para ellas; pero también apropiándose de sus códigos, dotándolos de un nuevo sentido. "El 'efecto belleza' es un gesto precario, pero efectivo de acción social".

⁸ CALEFATO, Patricia: *El sentido del vestir*, Valencia: Engloba, 2002.