

“El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro”, en Mercedes de los Reyes (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*. Núm. 13-14, Madrid, 2000, pp. 109-138. ISSN 0214-1388.



EL HATO DE LA RISA: IDENTIDAD Y RIDÍCULO EN EL VESTUARIO DEL TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO

Evangelina Rodríguez Cuadros
Universitat de València

LA TRADICIÓN PRECEPTIVA Y EL DISFRAZ COMO IDENTIDAD

Entre los miembros de las compañías de farsantes del Siglo de Oro se encontraba el llamado *mozo de hato de la legua*, que se encargaba de cuidar y llevar la ropa de la compañía («bajulus portans comoedorum farcinam») y, con ella, como especifica el léxico del siglo XVII, «las cortinas y *sayos de entremeses*». Este modo de resaltar dos elementos sustanciales de la puesta en escena y la documentación a nuestro alcance confirman la importancia concedida por los comediantes al vestuario destinado a subrayar el objetivo

risible del llamado teatro breve;¹ y, con frecuencia, los mismos documentos han permitido identificar piezas cortas representadas con ocasión del Corpus, a través de memorias de apariencias o de gastos que reconstruyen la aparatosa extravagancia visual de determinada indumentaria.² Pero acudir a esos datos no es, desde luego, la única forma de volver a lo que he llamado una nueva, cuanto necesaria, arqueología del documento teatral y que, también por lo que concierne al vestuario, necesita revisitar la primitiva memoria de nuestra historia del teatro. De hecho de Cwrvantes la noveliza recordando que, en tiempos de Lope de Rueda, todo el aparato se cifraba «en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados», y que fue Navarro quien «mudó el costal de vestidos en cofres y baúles».³ Y Agustín de Rojas escribe el primer viaje por dicha memoria a partir, entre otros elementos, de los componentes de ese mismo ható. La apasionante evolución de las agrupaciones de actores, desde el solitario *bululú* a la compañía de *título*, se mide en el relato de Solano por medio de la sucesiva invocación de barbas de zamarro y cabelleras, tamborinos, tocas y sayas, líos de ropa y vestidos de titiraña, arcas y baúles, buenos vestidos y plumas en los sombreros.⁴ Pero además, el

¹ En un documento del 27 de febrero de 1665, por el que conocemos que el actor Garcerán ha sufrido la requisa de sus baúles, leemos que contenían «un vestido de villana verde, justillo y debantal», así como «un vestido de estudiante, loba y manteos» o «un vestido de jerguilla para villano». Todo ellos pueden aplicarse, como veremos más adelante, a la indumentaria de algunos tipos entremesiles. Cf. Norman D. Shergold y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Edhigar, 1961, p. 186. Como iremos citando, el vestuario del teatro breve también tendrá referencias específicas en la documentación transcrita por Vicenta Esquerdo en «Indumentaria con la que los cómicos representaban en el siglo XVII», BRAE, 1979, t. LVIII, pp. 447-544, y por Mercedes Agulló y Cobo, «Cornejos y Peris en el Madrid de los Siglos de Oro (Alquiladores de trajes para representaciones teatrales)», en A. Andena Valera (coord.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 181-200.

² *Vid.*, por ejemplo, la memoria de gastos del Corpus de 1662 en cuya relación figuran «una botarga guarnecida de todos [instrumentos] de pandorga (70 reales); mas el rollo de Ecixa con un monterón y ropón de anjeo pintado (55 reales); mas la Jiralda de Sebilla con su torreçilla (8 reales); mas el Potro de Córdoba con lança y adarga y sayo pintado (70 reales); mas el Sastre del Campillo con su tablero y lo demás que se puso (40 reales); mas la Puente Segobiana (6 reales); mas la Luna de Valençia con su sayo de anjeo pintado de color de çielo (55 reales)» (N.D. Shergold y J.E. Varey, ob. cit., p. 165. La lista de «lo que es menester» para la representación de la mojiganga de 1664 señala la presencia de «15 vestidos de anjeo pintados de todas berduras» y para la de 1678 de «vna tauica de lienço de la estatura de vna persona, de color de chocolate, y otras cinco o seis xícaras de barro, pintada de esta manera; una carátula de negro; otra túnica grande pintada de nubes; vna túnica pintada en ella Baco; una bota grande; vna túnica pintada de aguas», lo que identifica, respectivamente, las mojigangas calderonianas de *Los guisados* y de *La garapiña*. Cf. N.D. Shergold y J.E. Varey, ob. cit., pp. 182 y 338.

³ Cf. *Teatro completo*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987 («Autores Hispánicos», 133), pp. 8-9.

⁴ Cf. Agustín de Rojas Villandrando, *El viaje entretenido*, ed., introd. y notas de Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972 («Clásicos Castalia», 44), pp. 159-162.

vestuario, gracias a su expansión cuantitativa, a su poderosa capacidad de significación socio-histórica y dramática se define, desde el punto de vista del análisis dramaturgico, como el mecanismo identificativo más impecable del personaje, su verdadero «documento de identidad».⁵ Algo que los estudios sobre el teatro áureo han ido poniendo en evidencia,⁶ pero que, en lo que se refiere al teatro cómico breve adquiere un relieve especial. Esto se debe, a mi parecer, al escaso condicionamiento que los textos de este género tienen respecto a un preciosismo estilístico, a su inmediata efectividad visual sobre el espectador, a su sentido liberador, si no transgresivo, del sistema y, sobre todo, a la reflexión suscitada en el curso de su investigación respecto a las condiciones de su representación. Cabría decir que si algún género del teatro del Siglo de Oro ha propiciado lo que ahora se reclama como *performing edition* ha sido el de los entremeses, jácaras y mojigangas. Así lo propusimos en nuestra edición del teatro breve calderoniano;⁷ y así han proseguido, en una enriquecedora línea de análisis, otros trabajos como los de M^a José Lobato Yanes, Ignacio Arellano, M^a Luisa Lobato, Catalina Buezo o M^a José Martínez.⁸

No podía ser de otro modo en unos géneros percibidos por el espectador mediante un efecto de inmediata discordancia, de incongruencia del *decoro*, como aseguran los escasos pero contundentes testimonios de los preceptistas. Francisco Cascales advertía como una de las «causas extrínsecas» del ridículo el vestir «ropas inusitadas para hacer reír»;⁹ y Bances Candamo aseguraba no haber tenido «más naturalmente vertida del alma la risa que al ver al Señor Emperador, al Rey de Polonia y al Húngaro Cipión, el Gran Carlos de Lorena, representados mudamente por aquellos toscos bailarines, tan desfigurados en la

⁵ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco-Libros, 1999, pp. 173-175.

⁶ *Vid.*, sin ir más lejos, el trabajo de Javier Navarro de Zuñiga, «De la tapada al desnudo (el vestuario como símbolo escénico en el teatro español)», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 121-146.

⁷ Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed., introd. y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983 («Clásicos Castalia, 146»). En adelante, citaré abreviadamente como EJM.

⁸ M^a Isabel Lobato Yanes, «La comicidad lograda por signos escénicos no verbales según las preceptivas dramáticas del siglo XVII», *Segismundo*, 43-44, 1986, pp. 37-61; Ignacio Arellano, «La comicidad escénica de Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1-2, 1986, pp. 47-92 (ahora recogido en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, pp. 264-314); Pedro Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, ed. introd. y notas de M^a Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989 (en adelante, citaré abreviadamente como *Teatro cómico breve*); Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger-Caja Madrid, 1993; M^a José Martínez, *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997 («Anejos de Criticón», 9).

⁹ *Tablas Poéticas* [1617], Madrid, Sancha, 1779, pág. 198.

propiedad de sus trajes que querían esforzar, y tan quebrantados en las acciones que los querían fingir».¹⁰ Casi por la misma fecha, Andrea Perrucci en su *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, explicaba que la puesta en escena de lo ridículo también «negli ornamenti, vestendosi uno sciocco da principe o da re, scioccamente servendosi di calzoni per maniche, degli stivali per guanti e di vesti non confacenti al personaggio; ridicolo negli istrumenti, servendosi della spada per cavallo, del capello per ventaglio e del fodero per spada».¹¹ Esta ruptura del decoro se desliza, en la complicidad del dramaturgo, del actor y del espectador, hacia lexicalizaciones reiterativas como *ridículo* o *ridículamente*, a lo gracioso, *graciosamente*¹² o, incluso, hacia variantes más expresivas como el *mal endeliñado* con el que Cervantes obsequia al Sotasacristán de *La elección de los alcaldes de Daganzo* o los picarillos *despilfarrados* (rotos, andrajosos) que aparecen en el *Entremés de los gatillos* de Agustín Moreto.¹³ Muletillas que, en cualquier caso, apuestan por fijar una composición gestual, verbal y, sobre todo, de indumentaria que derivaría hacia una recomendación *yusiva* al representante desde el documento dramático que es la didascalía.¹⁴ Pero que, sobre todo, conducen, en el espacio privilegiado de la obra dramática breve, a la construcción de un tipo esencial, la *figura*, la *figura de capricho*, la *figurilla* o, resueltamente, el *figurón*,¹⁵ términos en los que

¹⁰ *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, Londres, Tamesis Books, 1970, p. 125.

¹¹ Nápoles, Mutio, 1699. Cito por la ed. de Antonio Giulio Bragaglia, Florencia, Sansoni, 1961, p. 261.

¹² «Sale el Mariscal vestido ridículamente» (*Entremés del Conde Alarcos* en *Vergel de entremeses*, ed. de Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC, p. 230; en adelante citaré abreviadamente como *Vergel*); «Salen la muger, muy ridícula, de novia y los hidalgos con ella, también ridículos» (*Entremés de la hidalga*, de Monteses, en *Entremeses varios*, Zaragoza, s.a., f. 68); «Sale un alcalde, de villano a lo gracioso, y Berueco y Canteroso, sacristanes, a lo gracioso, lo más que pueden» (Luis Quiñones de Benavente, *Las alforjas*, en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de antiguos poetas de España. Siglo XVII*, ed., introd. y notas de Hanna E. Bergman, Madrid, Castalia, 1970, («Clásicos Castalia», 21) p. 97 (en adelante, citaré abreviadamente como *Ramillete*); «Entra el Médico, vestido graciosamente» (Antonio Hurtado de Mendoza, *Segunda Parte del entremés de Miser Palomo, médico de espíritu*, en *Antología del entremés*, ed., introd. y notas de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1965, p. 505 (en adelante, citaré abreviadamente como *Antología*). Vid. otros ejemplos en M^a J. Martínez López, *ob. cit.*, p. 201.

¹³ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introd. y notas de Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1971, («Clásicos Castalia», 29), p. 122 (en adelante, citaré abreviadamente como *Entremeses*); y *Verdores del Parnaso*, ed. de Rafael Benítez Claros, Madrid, CSIC, 1969, p. 219 (en adelante, citaré, de manera abreviada, *Verdores*).

¹⁴ Cf. Evangelina Rodríguez, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y Documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 110.

¹⁵ «Sale Galloso, de figura» y «Aparece Juanico de figurón ridículo» (Juan de Ludueña, *La Podrida. Entremés famoso*, en *Ramillete gracioso*, Valencia, 1643, pp. 222-23); «Toquen atabalillos, y salen los Músicos delante, y detrás cuatro pícaros de figurillas, y otros cuatro con un palio hecho de una manta vieja, y debajo dél Marina, la moza del ventero, vestida a lo ridículo» (*Entremés famoso de los invencibles hechos de don*

confluyen una semántica inequívoca: el hombre ridículo, feo, de mala traza, pequeño o despreciable, y que, afectando grotescamente una afectación inapropiada, hace visible en el escenario una apariencia estrambótica, una exterioridad —como sugiere Eugenio Asensio— provocante a risa.¹⁶

Cabe pues asegurar que de los dos modos con que el personaje puede adquirir identidad por medio del vestuario (el *vestirse* o el *disfrazarse*) es ésta segunda posibilidad la que predomina en el género que comentamos. Pero el *disfraz* como sistema se diversifica en funciones polivalentes. En primer lugar, es algo característico de la proteica dramaturgia del teatro breve la improvisación por parte del actor, a partir de unos elementos mínimos que nos ponen en contacto con el sentido burdo y antipretencioso, al modo de Peter Brook, o pobre, a la manera de Grotowsky, de este teatro. Desde la ingenuidad con que Rojas nos describe la capacidad de Solano y Ríos para representar a Dios Padre «con una sábana abierta por medio y toda junto a las barbas llenas de orujo, y una vela en la mano»¹⁷ hasta la memorable destreza con que el Licenciado Turrón en el *Entremés famoso del Corpus del Madrid* representa todo un auto a base de ir quitándose las muchas túnicas en las que el actor ha embutido su cuerpo: «Quítase la sotana y ha de quedar de diablo», «Quítase la túnica de demonio, y queda con otra blanca, y pónese una cabellera rubia».¹⁸ Junto a este recurso, tan minimalista como eficaz, se abre otra posibilidad: la mostración por parte del signo físico del vestuario de la dimensión no ya grotesca sino trascendente de la metateatralidad conseguida con la mutación súbita de disfraces o con disfraces simultáneos en escena que si en algunas piezas supone una cómica pero incisiva reflexión del tiempo mudable de Carnaval, al ver como personajes de arraigo simbólico como el Tiempo o la Vida, vestidos de ermitaño, acaban desnudándose para aparecer vestidos de *matachines*,¹⁹ en otras, como la soberbia mojiganga *Las visiones de la muerte* de Calderón, lo que

Quijote de la Mancha, en *Teatro menor del siglo XVII*, ed., introd., y notas de Francisco García Pavón, Madrid, Taurus, 1964, p. 148 (en adelante, citaré abreviadamente como *Teatro menor*).

¹⁶ *Itinerario del entremés. De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965, p. 84.

¹⁷ *El viaje entretenido*, ed. cit., p. 134.

¹⁸ *Teatro Poético*, Zaragoza, 1658, pp. 82-83. Otros ejemplos de esta superposición de disfraces suceden en *La muestra de los carros* de Quiñones de Benavente y en *Los gallos*, de este mismo autor: «Quítase la ropa [de maestro] y ha de traer debajo un justillo entero cubierto de pluma y un capirote de pluma con su cresta muy grande; y adviértase que ha de llevar la ropa ceñida, porque no se vea el justillo» (en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1911, 2 vols., vol. I, p.830b), ejemplo en el que se advierte, en lo grotesco del disfraz zoomórfico, los valores metonímicos del vestuario del que nos ocuparemos más adelante.

presenciamos es un espléndido desfile de actores *vestidos de actores*, es decir, de los personajes de un auto que se disponen a representar subidos en un carro que los lleva de poblado en poblado; escena que bien podríamos imaginar trasladada al grabado de Frédéric Bouttas que aparece en la edición del *Quijote* impresa en Bruselas en 1662, en el que, con ayuda del relato cervantino, no sólo identificamos —si quiera en una iconografía emblemática y simplificadora— el vestuario de personajes como el Cuerpo, el Alma, el Demonio, el Ángel, la Muerte y un Capitán o Soldado, sino que esta misma indumentaria es vehículo privilegiado para intensificar la lección de irónica deconstrucción teológica que persigue, magistralmente, Calderón.²⁰ Una tercera dimensión del disfraz que, como sistema constructor del vestuario, unifica la identidad del personaje en el teatro breve es el travestismo, no exclusivo del entremés²¹ pero que alcanza en este espacio su intensificación definitiva: la arbitrariedad manifiesta de los signos, base del discurso teatral, se ejemplifica en sacristanes y hombres con sayas a media pierna²² o, por el contrario, en actrices en atuendo de estudiante²³ o con espadas, dagas a lo valiente o, finalmente, en las sabrosas alusiones a los maridos consentidores que alcanza chispeantes equívocos en el entremés de *Los gurruminos*, con el gracioso insultado como marión y hermafrodita al aparecer sospechosamente ataviado con los chapines y la mantellina de su mujer, cuando no, más desvergonzadamente, con rucas y delantales.²⁴ Se trata de caminos que abren la vía a sistemas más complejos, en un itinerario que conduce al vestuario del teatro entremesil desde la pura mimesis realista de lo cotidiano hasta la saturación ridícula o grotesca.

LA IRÓNICA DIMENSIÓN REALISTA: DE LA MISERIA SOCIAL A LA SÁTIRA

Muchos personajes del teatro breve no difieren en su indumentaria de los que pisaban el tablado para las comedias y dramas. Lo que ocurre es que existe una implícita

¹⁹ Cf. *Loa para la comedia de «Un bobo hace ciento»* de Antonio de Solís, en *Ramillete*, pp. 269-276.

²⁰ Cf. el análisis que de este grabado realicé en *La técnica del actor español en el Barroco*, cit., pp. 262-63.

²¹ *Vid.*, al respecto, Jean Canavaggio, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y en la novela del siglo XVII. Actas del I Coloquio de Geste*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1978, pp. 13-46. Para la inversión de disfraces hombres/mujeres *vid.* asimismo C. Buezo, ob. cit., pp. 311-313.

²² *Entremés de la jeringa* de Juan Vélez, en *Verdores*, p. 257.

²³ En el *Baile del Capiscol*, de Sebastián de Prado (*Vergel*, p. 75) y en el *Baile de los esdrújulos* de Juan de la Calle (*Vergel*, p. 166), respectivamente.

²⁴ *Los gurruminos* de Antonio de Zamora, en *Antología*, pp. 1026 y 1034.

marca oconvención de género que predispone a la expectativa de lo ridículo, lo satírico o mordaz. La descripción del traje *de camino*, tan usual en la comedia áurea, puede conllevar una burlesca descodificación ingeniosa. En *Lo que pasa en una venta* de Quiñones de Benavente sale Tristán «con mascarilla, antojos, guardasol, fieltro, dos botas de beber colgando de las piernas, espuelas y guantes», y su apariencia es calificada de inmediato por otro personaje como *figura*. Hemos de suponer por tanto que la indumentaria, descrita falazmente de modo realista, ofrece síntomas de extravagancia, cuanto más que el propio Tristán se apresta a justificar su atavío en el modo pedante o afectado característico de esta *lexía* creada en el espacio de la farsa:

Úsase tanto en el siglo
el ser mudables, que el tiempo
ha dado en esta flaqueza
y se ha salido con ello,
y así traigo defensivos
contra sus cuatro elementos
antojos para la tierra,
mascarilla para el viento,
para el fuego, guardasol
y para el agua, fieltro;
guantes para el mucho frío,
no se me tueste el pellejo;
botas de beber, porque
de camino no las tengo;
espuelas para la mula,
aunque hay cinchas de mulero
más anchas que mi conciencia,
que cuando muy falso pienso
que la pico en la barriga
la baqueta la mosqueo.
Y con todos estos trastos
tan embarazado llego
que he menester cada vez
que camino un cirineo.²⁵

El espectador, además, posee la clave de otra de las funciones esenciales del vestuario teatral, que no es otra que marcar comportamientos sociales estables pero permanentemente virados hacia el sarcasmo propio de la literatura satírica de la época, que juega con el desnudamiento de las apariencias de la jerarquía de valores en el Barroco. Así, adquieren una dimensión significativa especial las viudas *con tocas* o los viudos que lucen «capuces de luto», como el Trampagos cervantino o «sotanilla y sombrero de viudo, un

rosario en la mano y los naipes en el sombrero» de Lorenzo en el *Entremés cantado de la Verdad* de Quiñones.²⁶ No podía ser ajeno el teatro breve a ese daguerrotipo cruel con el que se refleja la hipocresía y menesterosidad social emblemática en el vestuario. Calderón ofrece dos espléndidos ejemplos en la *Mojiganga del Parnaso*, donde una calcetera, «con su tienda de echar soletas» o remiendos en las medias hace parecer nuevas a las deshilachadas y quita las manchas a las sudadas «que van muriendo [color] pajizo / habiendo nacido nácar», como en la primera parte de *La barbuda* donde Bárbula, a la que le conviene hacerse pasar por dama de alta alcurnia, afirma: «Y pues en casos tales / la disimulación es necesaria, / manto doble, basquiña estrafalaria / y chapines papales».²⁷ La mujer se convierte en preferente objeto de sátira cuando se trata de denunciar el sometimiento a unas apariencias que convierten al vestuario en salvoconducto de ascenso social. En el *Baile del Capiscol* un soldado increpa a doña Quiteria Bolillos (que ahora se hace llamar Doña Quiteria de la Cerda):

¿Cómo estás tan entonada?
 Antes que fuese a la guerra
 ¿no te dejé en esta casa
 con un jubón de estameña,
 con una rota basquiña
 de picardía, que puesta
 sobre tu cuerpo, aforrada
 estaba en la misma tela?
 Con una ropa capona
 de dos manjares, pues era
 de perpetuán la cola,
 la falda de tercianela?
 ¿Con un manto, que a empeñar
 lo llevé yo a una despensa,
 tan diestramente doblado,
 que después viendo la pieza
 el dispensero curioso,
 sólo por saber como era
 como lo había doblado
 me perdonaba la deuda?
 ¿Quién te ha dado el trajecillo,

²⁵ En Abraham Madroñal (ed.), *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 115-116.

²⁶ Cf., respectivamente, *El rufián viudo*, en *Entremeses*, ed. cit., p. 75; y *Entremeses* de Luis Quiñones de Benavente, ed., introd. y notas y de Hanna E. Bergman, Salamanca, Anaya, 1968, («Biblioteca Anaya de Autores Españoles, 84»), p. 60.

²⁷ *Teatro cómico breve*, pp. 261 y 527, respectivamente. También el *hidalgo ridículo* aparece con esta apariencia de menesterosidad. En *El hidalgo de Olías* de Juan de Zabaleta, se le describe con «un vestido de bayeta» tan roto y raído que puede ser de verdulera; botas y espuelas sólo se las pone, para no gastarlas, al entrar en la villa (*Ramillete*, p. 375).

tantas cintas, tantas vueltas...?²⁸

Esta dimensión satírica alcanza su punto culminante en la *figura* por excelencia del entremés, el *lindo*, o caballero ridículo y afectado, que es probablemente el personaje que concita una mayor riqueza de descripción verbal en el entremés, acotación implícita en la que se enfatiza su extravagante evocación de un mundo periclitado a través de la moda (el uso del calzado o determinados atavíos). En algunos fragmentos, como el de Salas Barbadillo en su pieza *El caprichoso en su gusto y la dama setentona*, asistimos a una conversación entre el lindo don Sancho y su zapatero a quien reclama zapatos puntiagudos (ya fuera de uso, sustituidos por los de punta cuadrada ya antes de 1613):

SANCHO	Esta es horma mentecata
ZAPATERO	¿Cómo?
SANCHO	Roma viene a ser; calzadme muy puntiagudo.
ZAPATERO	El uso nos lo ha vedado.
SANCHO	Hasta en los pies y el calzado quiero parecer agudo. Con el corcho levantad bien cuatro dedos del suelo los zapatos.
ZAPATERO	¡Vive el cielo. que es pesada necedad, aunque es de corcho, señor! ¿Corcho pide en el verano? ²⁹

Las escenas de despiadada burla del *lindo* se suceden en los entremeses,³⁰ y alcanzan máxima saturación semántica tanto en las referencias a las muy celebradas bigoterías como a las cabelleras o pelucas, que nunca faltaban en el hato de los comediantes.³¹ Alguna vez, incluso, la evocación del *lindo* debe contextualizarse en una visión irónicamente crítica de ciertos casticismos o vicios nacionales. Es lo que puede colegirse del alucinado círculo de maniáticos que hace aparecer Calderón en su entremés *El*

²⁸ Vergel, pp. 79-80. El Tristán de *La casa de los linajes* de Calderón también se queja de que «a Juanilla pasé de mantellina / a manto; a tafetán, de bocací: / de tú a don, de ramplón a ponleví, / de picote a sedilla, / y de lámpara, al fin, a lamparilla» (EJM, pp. 280-81). Y en *El aguador* de Agustín Moreto, el gracioso dice de doña Estafa: «Y cómo que la conozco; / en las tabernillas de Parla / la vi yo andar en mantilla; / que era su albergue, y hoy anda / por diferenciar polleras / buscando telas de Italia» (*Antología*, p. 808).

²⁹ *Ramillete*, pp. 73-74.

³⁰ Por citar sólo dos chispeantes ejemplos: el *Entremés de don Satisfecho, el moño y la cabellera* de Quiñones de Benavente (en Abraham Madroñal Durán, ob. cit., pp. 279-81) y el *Entremés de los vocablos*, del mismo autor (ob. cit., pp. 289-95).

reloj y genios de la venta, en el que se catalogan diversos personajes que son presa de enfermedades *sociales* del barroco, desde el obsesionado por el tiempo hasta el melancólico y, por supuesto, el pagado de sus vestidos quien diseña cómicamente un traje de mangas de «color alcaparrino y aforro pepinino» y aprovecha los «golpes y cuchilladas» —que remiten ambiguamente a tecnicismos homónimos de los sastres de su tiempo— para arremeter contra todos.³² En el mismo nivel satírico se disponen las referencias al vestuario femenino. Unas veces se trata de un signo de inequívoca identificación de tipos concretos. Sería el caso de las largas sayas monjiles rematadas con tocas blancas de las viudas, o los mantos, muletillas, antojos y báculo de andrajos con los que aparece la bruja doña Pizorra en *Las jácaras* de Calderón.³³ O de los «sombrecitos a lo valiente/ juboncito a la francesa / avantal a lo celoso / donairito a lo de ¡mueran!»³⁴ con los que se aboceta magistralmente la indumentaria de las jóvenes daifas de las jácaras, que en otras ocasiones pueden lucir «chinelilla a lo pícaro y sombrerillo a lo jácaro»³⁵ o mantellina terciada, sombrero y hasta jifero en la cinta.³⁶ Por demás está decir que estos rasgos se intensifican expresivamente en el escenario cuando se abre paso la buscona, para que ésta pueda servirse de todo un juego de destape a partir del omnipresente manto y que en el entremés, con frecuencia, si no «derribado al hombro», como dice la afortunada Eugenia de *Guárdate del agua mansa*, sí que compone el perfil de una «ojitapada niña del agarro», como vemos en *La casa holgona* de Calderón, en donde se verbaliza (y hemos de suponer que se amaña en gestos) un progresivo desnudamiento del, rostro, manos y otras partes del cuerpo de la mujer para seducir a un capigorrón.³⁷ Hay, en definitiva, un paralelo con la sátira que se realiza sobre la afectada exageración de la moda masculina, paralelismo que a menudo se materializa en la

³¹ En el testamento de los alquiladores de trajes Gabrile Núñez y su mujer Ana Ruiz leemos que poseían «169 piezas de pelo, barbas, cabelleras y crisnejas» (M. Agulló y Cobo, ob. cit., p. 193).

³² EJM, pp. 181-83. Los colores, extravagantes, que se evocan remiten a un color: el verde. No será casualidad, como veremos más adelante, por ser el de los locos y bufones.

³³ Véase, respectivamente, EJM, p. 96 y *Teatro cómico breve*, p. 398.

³⁴ *Famoso entremés de Getafe* de Antonio Hurtado de Mendoza en *Ramillete*, p. 91.

³⁵ *Baile en esdrújulos de Marizápalos*, de Juan Bautista Diamante, en *Verdones*, p. 77.

³⁶ Cf. *La plazuela de Santa Cruz* (EJM, p. 164), *Las jácaras. Segunda Parta (Teatro cómico breve)*, p. 401; *El bodegón* de Juan Vélez de Guevara (*Antología*, p. 737) o *Lo que es Madrid* de Francisco de Avellaneda (*Antología*, p. 906).

³⁷ EJM, pp. 102-103. En cuanto al sentido reivindicativo de este «destape» del manto, dice Javier Navarro: «El manto que cubre a la mujer es pues metonimia del sistema de prohibiciones por medio del cual el deseo sexual se exalta y especifica», ob. cit., p. 137.

acción del entremés,³⁸ como ocurre en la, desde el punto de vista del vestuario teatral, espléndida parodia del *guardainfante* o *verdugado* de las mujeres cuya caricatura se confronta con usos masculinos como los desorbitados sombreros de ala ancha. En *El guardainfante* de Quiñones de Benavente la entrada de la actriz Josefa Román debe realizarse echando una maroma desde lo alto del *vestuario*, sembrando una Tarasca del Corpus «medio sierpe y medio dama», y sufriendo en escena un proceso de cómico despojamiento de la mucha garatufa, ballenas, aros de hierro y esteras de pajas que porta, para al final aparecer como «lagartija / la que nos pareció abada».³⁹ Enjugando un tanto la misoginia, en la segunda parte será Juan Rana quien entrará todo sombrerudo, de modo que ha de bajar al escenario desde el primer corredor por una escalera apuntalada con dos palos y va desnudando su orondo cuerpo de una espesa cáscara de artefactos, en una aspiración deformante de la silueta humana que pronto va a situarse en el centro de la progresiva esperpentización del vestuario entremesil:

Yo me vo a volver galán
y a traer en la cabeza
un gran canalón de fieltro,
un tejaron de guedejas,
sola una vaina en la espada,
en los calzones sesenta,
dos sábanas por lenzuolos,
cuatro colchones por piernas,
seis pabellones por ligas,
y por zapatos dos lesnas;
que desfegurarme puedo,
si dejo, sin que me sientan,
entre estos dos majaderos
el cuero como culebra.⁴⁰

RAÍCES ANCESTRALES: BUFONES Y LOCOS CARNAVALESCOS

³⁸ Así, en el *Entremés de los maldicientes* de Quiñones de Benavente, en donde la crítica se dirige, simultáneamente, a lindos y damas. Vid. *Nuevos entremeses*, cit., pp. 225-227.

³⁹ Es decir, la hembra del rinoceronte. Cf. *Antología*, pp. 582 y ss.

⁴⁰ *Antología*, pp. 598-600. Para más referencias a la sátira de las modas masculina y femenina, vid. M^a J. López Martínez, ob. cit., pp. 204-205. La misma autora se refiere a que quizá podría colegirse del contexto caricaturesco de las «Tarasquillas» del Corpus, que aparecían con sombreros de campanillas, exceso de lazos y peinados lisos, el tocado de las damas del entremés (Ob. cit., p. 213).

Sin embargo, la idiosincrasia del hato de la risa trasciende estas concesiones de un vestuario que, aunque fuertemente satírico, casi nunca excede el límite de lo realista. El entremés hunde sus raíces en la antropología del carnaval y la figura del bufón, con su particular diversidad de nombres y su proteica capacidad de funciones dramáticas, se detecta inequívocamente en los textos del teatro áureo.⁴¹ Más que recordar su dimensión histórica o teatral,⁴² interesa advertir aquí las huellas que de su vestuario han podido perdurar posteriormente en el teatro breve. Quizá la descripción más pormenorizada del atuendo del bufón se encuentra en la clásica obra de Gazeau sobre *Los bufones*: se basaba (vid. lámina 1) en el rasgo común de un vestido realizado de remiendos o pedazos de tela, y, luego, de la caperuza de grandes orejas y puntas caídas con cascabales, los cuales adornaban igualmente el calzado. Junto a ello, el cetro, rematado en una cabeza cubierta con una capucha de diversos colores y guarnecida con cascabales (la *marotte* o *mariotte*). Usaban un burdo sayo recortado en ángulos agudos, sobre el cual podían llevar una espada de palo dorada o bien una vejiga de puerco llena de garbanzos y suspendida al extremo de una vara (esos son los presentes que Panurgo hace a Triboulet en el *Gargantúa y Pantagruel* (III, 45). El abigarramiento del conjunto se subrayaba con los llamativos colores verdes y amarillos en forma de fajas de sarga o de tafetán tanto de la casaca como de los calzones, emblema medieval de baja condición, pues verde era el gorro de los que iban a la picota o el casquete del presidiario, siendo el amarillo indicio de felonía o deshonor. Unos grotescos antojos podían rematar el conjunto.⁴³ Todos estos rasgos van a disolverse o fragmentarse en diversos tipos del entremés o de la mojiganga, que no son sino

⁴¹ Particularmente interesante es lo expresado por el Juan de Buen Alma que incorpora a la Inocencia en el auto de Lope de Vega *La privanza del hombre*: «Yo soy un quita pesares: / llámame *escurra* el latino, / y *chocante* el portugués, / *phantomimo* el milanés, / *chocarrero* el vizcaíno; / *teex* me llama el alemán, / llámame *trucha* Aragón, / Italia y Francia, *bufón*, / y el castellano, *truhán* / [...] hago oficio de malilla, / y con una guitarilla / digo coplas de repente, / motes, apodos, sainetes; / remedo al manco y al cojo, / tuerzo el labio, bizco el ojo, / y soy mono en los juguetes: / juego de manos y pies, / represento un cortesano, / un fanfarrón castellano / y un finchado portugués / [...] Refiriendo chanzonetas / bebo y brindo a lo tudesco, / y tengo algún parentesco / con músicos y poetas» (*Obras*, Madrid, Atlas, 1963 («Biblioteca de Autores Españoles», 157), p. 177). Bien mirado se ofrece aquí un perfecto boceto de las cualidades múltiples del gracioso entremesil. En *Las Carnestolendas* de Calderón vemos al gracioso remedar, en efecto, a un tudesco borracho.

⁴² Puede verse el panorama trazado para el término *bufón* por la *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954, vol. II, cols. 1304-1305.

⁴³ Gazeau, A. *Los bufones*, Barcelona, Biblioteca de Maravillas, Daniel Cortezo y Cía., 1886, pp. 48-54. Para una representación iconográfica del bufón en el ámbito español, puede verse el emblema 77 (Cent. III) de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, estudiado con sus referentes y fuentes europeas por Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, n° 1639.

una extensión ya plenamente grotesca de la figura ancestral del *loco*, perfectamente identificado con algunos personajes cómicos del auto sacramental,⁴⁴ pero sobre todo en los desfiles o danzas de locos de la procesión del Corpus en los que aparecían «con sayo ajironados de diferentes colores con mangas largas y capirotos»,⁴⁵ esgrimiendo azotes al modo de los *zanni*, *sots* o bufones europeos. Un claro calco cultural de la iconografía que desde la Edad Media extienden tratados como el de Cesare Ripa, quien, por ejemplo, representa la Inestabilidad como «una mujer vestida de diversos y numerosos colores» y a la Risa como un «hermoso joven vestido con un traje de colores» y con un sombrero «provisto de muchas plumas, significándose con ellas la ligereza e inconsistencia de donde nacen las risas».⁴⁶ Este desfile festivo se puede formalizar dramáticamente en las piezas breves, por lo que veremos a un vejete «vestido de loquero, con una campanilla y un plato» en *El martinillo* de Quiñones de Benavente⁴⁷ o a Bernarda, Manuela, Luisa de Pinto, María de Cisneros o Teresa de Robles que salen de locas en la mojiganga *El titeretier* de Francisco de Avellaneda.⁴⁸ Los documentos que poseemos testimonian habitualmente dichos elementos: capirotos de loco «de tafetán azul, encarnado y amarillo», o bien sayos de loco o «saya y cuerpo de loca», así como capirotos o «capillos de loco».⁴⁹ Naturalmente pueden recogerse, ya dispersos, elementos de esta semántica bufonesca. Tal sucede con la «caperuza cuarteada» del ganapán que aparece en *El juez de los divorcios*,⁵⁰ o con el vestido verde que la vieja setentona del ya citado entremés de Salas Barbadillo lleva para casarse con el ridículo don Sancho, quien, a su vez, entra en escena «con unos calzones de mangas de jubón, y una sotanilla con mangas tan largas que parece vaquero, unas calzas cortísimas, zapatos puntiagudos y cuello amarillo».⁵¹ En el *Entremés de los romances* el loco don Quijote reclama «el tapador de corcho / y el gabán de paño verde. / El lanzón, en cuyo hierro / se han orinado los meses, / el casco de calabaza / y el vizcaíno machete. / Y

⁴⁴ Cf. el documentado trabajo de Javier Huerta Calvo, «La figura del loco en los autos sacramentales» en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, cit., pp. 147-172.

⁴⁵ N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., p. 122. Para el Corpus de 1670 se anota en la memoria de gastos 70 reales para «un sayo de loco con su birrete y cascabel» (ob. cit., p. 219).

⁴⁶ *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 ts., t. I, p. 521 y t. II, p. 277. El propio Charles D. Ley ya sugería que el vestido de colores del bufón era el origen del traje de algunas figuras del donaire. Cf. *El gracioso en el teatro de la península (siglo XVI y XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1913, p. 80.

⁴⁷ *Ramillete*, p. 145.

⁴⁸ Ca. 1663, *apud* C. Buezo, ob. cit., p. 313.

⁴⁹ V. Esquerdo, art. cit., p. 450 y M. Agulló y Cobo, art. cit., pp. 187 y 193.

⁵⁰ Miguel de Cervantes, *Entremeses*, p. 70.

para mi caperuza, la plumas de tordo, denme...».⁵² Que tal vestuario burlesco no era exclusivo del territorio del entremés,⁵³ es claro, pero es en éste donde adquiere una más densa materialización veteada siempre de préstamos del teatro europeo del momento. Tal sería el caso, excepcional en todos sus términos, de los *matachines*, singular elemento coreográfico de las piezas breves (piénsese, por ejemplo, en el *Entremés del Matachín* de Juan de Mato),⁵⁴ baile pantomímico derivado, tal vez, de una antigua danza guerrera o cómico-heroica, que se contamina del *matar* español y del *matto* o loco italiano, y que dotaba al actor de la apariencia grotesca de la carátula o máscara, y de un vestido ajustado alternando piezas rojas y amarillas, para, mientras danzaban gesticulando furiosamente, golpear con espadas de palos y vejigas de vaca llenas de aire a todo el que se ponía a su alcance.⁵⁵ Se instala así en el mundo del teatro breve un instrumento carnavalesco por excelencia, el llamado *matapecados*, con el que se prodigarán diablos, bobos, graciosos, y alcaldes bailones para zaherir y golpear a rústicos, dueñas, cornudos y pedantes.⁵⁶ Su estilización en la puesta en escena, arrancando de este origen antropológico, muestra una variedad tan imaginativa como abrumadora. Puede aparecer como tal *matapecados*,⁵⁷ o como *palo* o *espada* de madera,⁵⁸ tal como hemos visto en los *matachines* o en bailes

⁵¹ *El caprichoso en su gusto y la dama setentona*, en *Ramillete*, p. 79.

⁵² *Teatro menor*, pp. 53-54.

⁵³ En la minuciosa acotación cervantina de *Pedro de Urdemalas* observamos con toda plenitud este extravagante atavío de índole bufonesca: «Vuelve Tarugo, y trae consigo a Mostrenco, tocado a papos, con un trenzado que llegue hasta las orejas, sayo de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos...» *Vid.* ed. de Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, Madri, Cátedra, 1986, («Letras Hispánicas», 20), p. 339.

⁵⁴ *Verdones*, p. 156.

⁵⁵ *Cf.* el artículo *mataccino* de la *Enciclopedia dello Spettacolo*, ob. cit., vol. VII, cols. 290-291. *Vid.* asimismo Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. cit., p. 125. Calderón, en el auto *El hijo pródigo*, hace aparecer la figura alegórica del Juego como un *zan* italiano, con su vestido cubierto de remiendos de diversos colores. *Cf. Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, 3 vols., vol. III, p. 67a.

⁵⁶ *Vid.* el detenido examen de su origen y ejemplos como instrumento de mojiganga en Catalina Buezo, ob. cit., p. 3. Para el sentido lúdico, ancestral y sexual del palo o azote, puede verse asimismo el trabajo de Bernard Faivre, «Le sang, la viande et le bâton (Gens du peuple dans les farces et les mystères des XV^e et XVI^e siècles)», en Elie Kenigson (ed.), *Figures théâtrales du peuple*, Paris, Editions du Centre de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 29-47.

⁵⁷ Por ejemplo en el *Entremés de que se pasa* de Juan Antonio Rizo (*Verdones*, p. 186); en el *Entremés de la Barbuda* de Calderón en el que el gracioso don Lesmes persigue con él a la criada Isabelilla (*Teatro cómico breve*, p. 541) o en el *Entremés famoso del Doctor Borrego* de Juan de Monteser (*Verdones*, p. 104). Para su uso como típica costumbre carnavalesca, *vid Las Carnestolendas* de Calderón (EJM, p. 142-3 y n. al v. 58).

⁵⁸ «Aquí quita el bobo la espada al alguacil y le comienza a dar esplañizazos» (*Entremés de los capeadores*, en *Teatro menor del siglo XVII*, ed. cit., p. 50).

dramatizados de *paloteado* o danza rústica que se hacía con palos o baquetas de tambor,⁵⁹ o como *maza* que acompaña a algunos graciosos⁶⁰ y a la figura del *salvaje*, o como *tranca* o *estaca* en manos de venteros o maridos escaldados, o como *lanzas*, *chuzos* o los enormes palos de madera que imitan condimentos y objetos culinarios con que se combate burlescamente,⁶¹ o como el autoritario *báculo* con que doña Aloja, vestida de vieja zarrapastrosa, fustiga a las advenedizas bebidas de moda en *La garapiña* calderoniana, o como el palo con el *bodoque* o bola de barro endurecido que porta el boticario en *El convidado*, también de Calderón;⁶² o, por fin, puede metaforizarse en ese correrse a *gorretazos* o *gorradas*, con los que, a falta de otra cosa, se venga don Babilés,⁶³ que se torno deliciosa parodia en las riñas entre sacristanes y licenciados con sus típicos *bonetes*, los cuales se arrojan entre sí o a otros personajes, parodiando las caldeadas discusiones de ejercicios universitarios o académicos.⁶⁴

La fiesta, especialmente la del Corpus, provee al teatro breve de un valioso material para ajustarlo de modo tan reducido y estilizado como exige el punto de vista teatral y artístico, a la escena. Hemos observado dispersos elementos rituales, bufonescos. Pero existen conjuntos grupales o coreográficos de esa fiesta que, de vez en vez, asoman testimonialmente, con su correspondiente remisión documental al *hato* de la risa. Son la danzas de demonios con sus «cotas negras de color oscuro [...] calçones de damasco [...] mantos negros a las espaldas, cabelleras negras y culebras en las cabezas»;⁶⁵ los gigantes y gigantas con sus «faldones de pollino [...] gurdainfante, y moño y máscara de vieja», sus plumas, monterones o turbantes en el tocado;⁶⁶ son los gallos y diablillos de las Carnestolendas preciosamente trazados por Calderón en el entremés del mismo título, que

⁵⁹ Puede verse el entremés anónimo *El paloteado* (Verdones, pp. 187 y ss.) o la *Mojiganga cantada y representada de la Renegada de Valladolid* de Diego Granados y Mosquera (Verdones, p. 147)

⁶⁰ *La maestra de gracias* de Luis de Belmonte (Ramillete, p. 155)

⁶¹ Recuérdense piezas como *La barbuda. Primera parte* de Calderón (*Teatro cómico breve*, p. 541), el *Entremés de los romances* (*Teatro menor del siglo XVII*, ed. citada, p. 65) y la *mojiganga* de *Los guisados* de Calderón, en el jocoso desafío y duelo de los platos de la cocina española frente a los de la francesa (EJM, pp. 403 y ss.)

⁶² Vid. EJM, pp. 401-402 y p. 297, respectivamente.

⁶³ Francisco Bernardo de Quirós, *El toreador don Babilés*, en Ramillete, p. 221.

⁶⁴ Sólo por mencionar algunos ejemplos expresivos: el Capitán y el Sacristán «riñen con los bonetes» en la *Mojiganga cantada y representada de la Renegada de Valladolid* (Verdones, p. 135); hacen lo propio los Sacristanes del entremés del mismo nombre de Quiñones de Benavente (*Nuevos entremeses...* ed. cit., p. 175) y sucede lo mismo en el certamen poético parodiado en *El sacristán mujer* de Calderón (EJM, pp. 128-129).

⁶⁵ N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., p. 118.

⁶⁶ *Ibid*, pp. 14, 61 y 93.

culmina con la aparición en el escenario de los actores «con cañas y banderillas de papel, coronas y capotillos pintados, como muchos que van a los gallos y con varios instrumentos de pandorga»;⁶⁷ son los agresivos moharrachos, mojarrillos, botargas, zancarrones, dominguillos y bojigangas, que cosen sobre su cuerpo y vestuario los signos visuales inequívocos de esa locura: las ancestrales zamarras, los trajes arlequinados, las plumas en las cabezas y los cencerros, la vestidura de una pieza abotonada hecha de varios colores casados en contrario que se corresponde con la *botarga*,⁶⁸ los soldados convertidos en *dominguillos*, es decir la figura de andrajos y paja que se disponía en una garrocha en la plaza para que el toro la embistiera y que se explicita en algunas acciones de entremeses.⁶⁹ Son también los omnipresentes *tamborileros*, cuyo traje asumen alguna vez los vejetes o graciosos (como sucede con Lorenzo en *El robo de las sabinas* de Calderón)⁷⁰ y, por supuesto, las *encamisadas* con su múltiple semántica de regocijo popular, escaramuza militar y vestuario degradado y burlesco, construido a través de la acción de la propia pieza. Así podemos presenciar, en efecto, un desfile festivo en el *Entremés del ensabanado de Nájera* de Diego de Govantes, o una ridícula pendencia entre personajes «como desnudos en camisa y calzoncillos» con vejigas y espadas en *Lo que pasa en el río de Madrid en el mes de julio* de Vicente Suárez de Deza,⁷¹ o un baile en *Los valientes encamisados*,⁷² o una verdadera vejación en el *Entremés famoso de la jeringa* en donde sale el vejete «envuelto en una sábana en camisa, y calzones blancos de Ioachin que sale con una jeringa como que le echa una ayuda».⁷³

LAS SOMBRAS DEL CARNAVAL: EL VESTUARIO DE TIPOS Y MÁSCARAS EN EL TEATRO BREVE.

⁶⁷ EJM, p. 155

⁶⁸ Se precisa este traje de *botarga* en varios documentos manejados por M. Agulló: en 1597 el alquilador Gaspar de Porras poseía «seis botargas de paño»; en 1610 Gabriel Núñez y su mujer Ana Ruiz tenían en su hatillo «7 vestidos de botarga colorados» (Art. cit., pp. 187 y 193).

⁶⁹ Vid. la *Fiesta a los años de la Reina Nuestra Señora* (Vergel, p. 142). Sobre la caracterización de todas estas figuras, en su ortodoxia ritual y carnalesca, vid. el libro citado de C. Buezo, especialmente pp. 4-8.

⁷⁰ *Teatro cómico breve*, p. 423.

⁷¹ Vid., respectivamente, *Jardín ameno*, Madrid, 1642, p. 116; Catalina Buezo, ob. cit., p. 313

⁷² En *Ramillete*, p. 450. Porque un valentón en un juego de cartas acaba ganando y desnudando a todos sus oponentes. La *encamisada* era, en efecto, en este contexto festivo, una fiesta nocturna, iluminada con hachas, en la que se paseaba de manera desordenada (por su carácter repentino y de improvisación) por la ciudad a caballo. Era también el ataque militar nocturno y por sorpresa, en el que los atacantes se ponían encima de la camisa de dormir para crear confusión entre los atacados.

Con la suma de estas dos dimensiones (la irónicamente realista y la que concentra la dispersa semántica de las huellas de la antropología carnavalesca) se construye, por lo general, el vestuario de los personajes que más típicamente pueblan el mundo del teatro breve. De algunos ya me he ocupado; y, dentro de la rigidez que impone el espacio del que disponemos, me ha parecido útil añadir un *Apéndice* en el que observar la caracterización de los personajes en cuanto a su vestuario y los elementos que lo complementan, incluyendo el maquillaje y los accesorios. He señalado aquellos componentes de la indumentaria que suelen reiterarse y que pueden, por tanto, ser considerados una intencionada caracterización emblemática o de carácter permanente, plenamente identificadora del tipo en cuestión. En el centro del tablado del entremés, reina, por supuesto el gracioso o *bobo*, en el que anida la antigua imagen del bufón, revestido con las *calzas de graciosidad*, a veces coloradas y blancas,⁷⁴ o con el arquetípico *sayo*, que se menciona específicamente en piezas como el *Entremés de los gatillos*: «Nadie sabe, supuesto / que engaña a todos / cuanto un sayo en el mundo / vale de bobo».⁷⁵ Es una prenda que le caracteriza como simple o villano, y que suele ofrecer una textura rústica, con colores pardos o, por el contrario veteado de frisa o bayeta o paño de lana de diferentes colores, abotonado y con caperuza, que a veces adquiriría la forma de jubón que se ponía por una abertura trasera y que se denominaba *sayo vaquero*. La rusticidad del villano se subrayaba con el sayo *a lo payo* con capotillos de dos haldas y medias de paño pardo, con el vaquero de jerguilla y las llamadas piezas de *pello* o *pellón*, de pieles.⁷⁶ Degradación o pobreza que, ocasionalmente, alcanza al traje de villana, calificado primorosamente como vestido o delantal *de chicha y nabo*.⁷⁷ El *alcalde villano* tantas veces incorporado por Juan

⁷³ *Verdores*, p. 258.

⁷⁴ Así se mencionan en el testamento de los alquiladores Gabriel Núñez y Ana Ruiz (M. Agulló y Cobo, art. cit., p. 192).

⁷⁵ Para presentar a Manuela, vestida de «Marquillos» (*Verdores*, p. 222). Para el *sayo de bobo*, vid. documentos comentados por M. Agulló, art. cit., pp. 187, 188, 191 y 192.

⁷⁶ Cf. *Entremés famoso de Otáñez y el fariseo*, de Quiñones de Benavente en *Nuevos entremeses*, ob. cit., p. 157. Vid. M. Agulló, art. cit., p. 191.

⁷⁷ Cf. V. Esquerdo, art. cit., p. 485. En otras ocasiones el traje de villana se ofrece muy dignificado, desbordando ya el marco del entremés, como puede advertirse en algunos documentos, en los que se describen «sayuelos y avatales de lama encarnada acuchillada, guarnecido con galones de caracolillo de plata fina» o «de tela de flor de romero, guarnida de galón de ojuela de oro». *Ibid.*, pp. 471 y 479.

Rana, añadía a esta indumentaria la *vara*, y, más ocasionalmente, el tahalí y la espada, y, si ha de rondar, el ferreruelo, el casco, la linterna y la escopeta.⁷⁸

La convencionalidad extrema se percibe asimismo en el vestuario del *vejete*, que constaba básicamente de un sayo, con frecuencia irrisoriamente colorado, acompañado de una almilla (o jubón de mangas ajustado) pintada; junto a ello, su proverbial *gorrilla* o *gorra chata*,⁷⁹ y otros accesorios que connotan un perverso sentido burlesco como el *braguero*, el *rosario* o los *paños* colgando, y el enharinamiento, harto frecuente, del rostro y de la barba.⁸⁰ Un conjunto que podía verse, enriquecido de detalles, en algunas *danzas de vejetes* del Corpus, como los que proporcionan algunos documentos de 1658:

Ocho vejetes con calçillas justas a lo antiguo de raso y tafetán carmesí, con ropillas negras de terciopelado, guarnecido lo uno y lo otro de pasamanos de plata y oro, con gorras a lo antiguo con una pluma de color, con muletillas en las manos, escarcelas en la pretina y pañuelos doblados, que vaian como temblando...⁸¹

El Sacristán (ocasionalmente el Licenciado), naturalmente *ridículo*, proveniente de la sátira anticlerical del Medioevo, luce permanentemente la sotana de lienzo ajustada, el «bonetazo» y el hisopo o caldero.⁸² Comparte la vestidura talar con el estudiante *capigorrón*, como el que vemos en *La casa holgona* de Calderón, que suele lucir la

⁷⁸ Véanse el *Entremés de los dos Juan Rana* (Vergel, p. 27), *El triunfo de Juan Rana* (Teatro cómico breve, p. 559), *Las Amazonas* de Antonio de Solís (Ramillete, p. 295) y el *Entremés de la ronda* de Quiñones (Nuevos entremeses, ed. cit., p. 242). El traje de *alcalde villano* difería, por tanto, del de *alcalde cortesano*, con escopeta y sombrero de plumas que fue el modo en el que fue inmortalizado Juan Rana en su célebre retrato, conservado en la Real Academia Española, en la que se muestra llevando, además, una rana o sapo en la mano, probablemente porque los antiguos bufones eran llamados así porque, como habladores o chocarreros, echaban de su boca veneno al modo de los sapos o ranas terrestres. Cf. Hanna E. Bergman «Juan Rana se retrata», *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 65-73; y mis comentarios sobre el mencionado retrato en *La técnica del actor español en el Barroco*, cit., pp. 269-75.

⁷⁹ Vid. la coincidente descripción en *Las Carnestolendas* de Calderón (EJM, pp. 146-7) y en *La maestra de gracias* de Luis de Belmonte (Ramillete, p. 159). Para el vestido de vejete, véase, además, M. Agulló, art. cit., pp. 192-93.

⁸⁰ Cf. respectivamente, el *Entremés famoso del triunfo de los coches* de Gabriel de Barrionuevo (Antología, p. 256); Francisco de Quevedo, *Entremés famoso de la venta* (*Ibid*, p. 369); y el *Entremés del barbero* de Quiñones (*Entremeses nuevos*, ed. cit., p. 268).

⁸¹ N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., p. 122. En cuanto al *braguero*, ya mencionado o la *escarcela* aquí citada (una bolsa larga atada a la cintura donde se solía llevar la yesca y el pedernal), incluso los pañuelos doblados, producen la sensación de una evidente burla de la impotencia sexual.

⁸² En el contexto bufonesco describe asimismo A. Gazeau los clérigos licencioso que, en traje de mujer, como sucede con frecuencia en los entremeses españoles, bailaban y cantaban canciones libertinas, comiendo y bebiendo, jugando a los dados o a la baraja o quemando pedazos de zapatos viejos en el incensario (ob. cit., p. 34). Vid. para su indumentaria habitual los ejemplos de *La cueva de Salamanca* cervantina (*Entremeses*, p. 192) o el *Entremés de los poetas locos* de Sebastián de Villaviciosa (Vergel, p. 102). En el desfile del Corpus de 1651 aparecía «un sacristán capigorrón con ysopo y bonetazo» y en la memoria de gastos de 1658 se

sotanilla típica de los colegiales, de bayeta negra, mangas anchas y cuello ajustado, o bien la loba y manteo.⁸³ De manera semejante el Doctor, resabio evidente de la *commedia dell'arte*, aparece habitualmente «con antojos, sombrero de halda grande, ropa negra, guantes doblados» y algún libro.⁸⁴ Los aditamentos de la figura del Soldado pueden rebajarse a lo pícaro, luciendo *bandas* ridículas y portando emblemáticamente el *antojo*, que, en este caso, era el tubo de lata en el que guardaban su documentación o, bien, para aproximarse al *Matamoros*, soldado español presuntuoso y arrogante de las farsas francesas del siglo XVII o al *Capitano* de la *commedia dell'arte*, puede aparecer vestido más ostentosamente de color, «con plumas y cadenas, cintillo y banda y sortija».⁸⁵ Tanto el vestuario del valentón o *jaque*,⁸⁶ como el del peregrino (ordinariamente en el entremés falso peregrino o *franchote*) con sus sacos y esclavinas de *picote* o tela de pelo de cabra, quedan perfectamente explicados en el cuadro del *Apéndice*. Así como el pintoresquismo del vestuario que individualiza tipos étnicos o regionales: los tudescos, italianos, los atildados franceses⁸⁷ o *gabachos*, los portugueses, los gallegos muchas veces fulminados a la categoría de *ridículos*. En el cuadro incluimos también, dentro de la risible xenofobia que anida en este género, la escueta pero siempre reiterada caracterización del *fariseo* o sayón,⁸⁸ y la colorista presencia de los turcos y moros con sus vistosos vaqueros y mantos moriscos o *capellares* de damasco, marlotas (o sayos vaqueros a lo morisco), turbantes y bonetes de raso o tafetán adornados con plumas y azagayas, casi siempre en el contexto de la teatralización festiva del juego de cañas. Compartían este colorista pintoresquismo con los *negrillos* que frecuentaban jocosamente los entremeses en los que su indumentaria se reduce expresivamente, por lo general, a la «jaquetilla colorada» y al «bonete» de diversos

destinaban 90 reales para vestidos de lienzo de los tres sacristanes. Cf. N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., pp. 101 y 132.

⁸³ EJM, p. 102 y 107. Cf. M. Agulló, art. cit., p. 192.

⁸⁴ Vid. la apariencia del Doctor Alfarnaque en el entremés de *Las civilidades* (*Antología*, p. 280) y de Lorenzo en el *Entremés famoso del Doctor Borrego* (*Verdores*, p. 96).

⁸⁵ Cf. M^a J. Martínez López, ob. cit., p. 202. En cuanto al atuendo del soldado menesteroso que hemos descrito, vid. *La guarda cuidadosa* de Cervantes, *Entremeses*, ed. cit., p. 129.

⁸⁶ Vid. los ejemplos de la pieza de Vélez de Guevara *Antonia y Perales* (*Ramillete*, p. 227) y otros comentados por M^a J. Martínez López, ob. cit., pp. 200-201.

⁸⁷ El vestido de *francés* era especialmente cuidado en el hato. Entre los documentos estudiados por Vicenta Esquerdo figura el inventario, por ejemplo, de «un vestit francés de nácar, calçó y ropilla guarnit de plata, y un capa de grana a lo francés, agavanada, de ojuela de plata y les delanteres de tela de plata» (art. cit., p. 479).

⁸⁸ Cf. C. Buezo, «*El sacristán fariseo*. Edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo», *Criticón*, 50, 1990, pp. 93-112.

colores que, a diferencia del de los sacristanes, era sin puntas y solía denominarse «a la africana». De esa guisa los vemos en *Lasa Carnestolendas* y en *La garapiña* de Calderón.⁸⁹

LA MECÁNICA CONSTRUCTIVA DE LOS SIGNOS DEL VESTUARIO: SELECCIÓN, ICONICIDAD Y FOLKLORE GROTESCO.

Como hemos visto el vestuario del teatro breve (cuya estrechez temporal facilita, entre otras cosas, la permanencia de su signicidad visual durante toda la representación) logra que esa apariencia externa de indumentaria construya de manera inequívoca la identidad del personaje. Ahora bien, sea cual sea la dimensión elegida para esa signicidad (la degradación ridícula, la huella de raíces ancestrales, la estereotipación de apariencias), exige una peculiar mecánica de construcción. Dicho de otro modo, sobre un signo o conjunto de signos *invariables* (que perfilan la consecución de lo *ridículo*) pueden operar diversos procedimientos que varían cualitativamente, ser más o menos complejos, desde el tratamiento *minimalista* del ridículo, hasta el *crescendo* de la adición heterogénea de elementos que conducen al mundo fantástico, disparatado e irreal del espacio festivo, sea cortesano o popular.

En el primer caso estaríamos ante la *selección* intencionada de elementos sobre los que sustentar la deformación. Así cuando, en *El toreador* de Calderón, Juan Rana se ve en el trance de vestirse con el «recaudo de rondar», el broquel y el estoque adoptan una forma desproporcionada, con lo que la *máscara* construida por la propia corporalidad de Cosme Pérez se ve ampliada en su desmesura ridícula al tratar de acomodar la enorme espada y broquel a su cuerpo grueso, pero encogido y deforme.⁹⁰ Pero tal masa grotesca, además,

⁸⁹ EJM, pp. 148 y 395. Con mayor riqueza imaginativa aparecían los negros en las típicas danzas del Corpus, repitiendo siempre las «jaquetas y calzones abiertos», los bonetes y sonajas y, a veces, exóticos cascos de pelo con diademas de hoja de lata dorada o plateada con plumas. Cf. los diversos documentos ofrecidos por N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., pp. 101, 115, 191, 207, etc. La misma vistosidad presidía las danzas de gitanos o de indios, cuya presencia esporádica en los entremeses o piezas dramáticas breves también es constatable. Los primeros suelen aparecer camuflados como *peregrinos* o *franchotes* (recuérdese *La franchota* de Calderón) o salen directamente a escena como recurrente festivo del Corpus (los que aparecen al final de *Las visiones de la muerte*). Cf. los documentos transcritos por N. D. Shergold y J. E. Varey, ob. cit., pp. 101, 115 y 122, etc.

⁹⁰ EJM, pp. 88-90. M^a J. Martínez López (ob. cit., p. 206, n. 144) se pregunta si colocar la espada y broquel al lado izquierdo y no, como se acostumbraba, sobre la pretina, podía significar el que Juan Rana no tuviera nada que proteger. Lo que le lleva a incidir sobre la supuesta homosexualidad del actor. Independientemente de ello, el vestuario se revela un elemento decisivo de lo burlesco explícito e implícito. Recuérdese que

saldrá a escena, en el momento culminante de alancear el toro en honor de su dama, montado «sobre un caballito de caña», otro elemento minimalista para pulverizar ridículamente la situación extraído sabiamente de la tradicional iconografía de la locura bufonesca que, según Ripa, se la representaba asimismo «montada en caballo de caña y con un molinillo en la mano».⁹¹ La desmesura es pues un rasgo constructivo constante (luego veremos su origen antropológico): amantes estrafalarios con zapatones y brahones gigantes en los sayos y ropas, descomunales bigoterías, etc.⁹² Pero si el mero tamaño de los accesorios o, como vimos en su lugar, una unidad de significado como el *color* pueden resultar decisivos para la construcción del *ridículo*, no es menos importante la materialidad o textura de la indumentaria, no sólo en el carácter burdo y áspero del típico *sayo* que he mencionado sino, sobre todo, en un elemento casi permanente que constituye uno de los rasgos más y fieles del entremés al espíritu tradicional. Porque esos ropones serán siempre de un sayo o vestido sucio, astroso, como señala el gracioso que aspira a examinarse como tal en una pieza de Hurtado de Mendoza:

Yo me compongo
de unas calzas que peinan los zancajos,
de cuello de carbón, sombrero sucio,
astroso capa y vil colete.⁹³

La camisa del gracioso es reducida, además, a un estado excrementario cuando se la describe habitualmente como «sucia o llena de palominos», lo que solía imitarse con manchas de tabaco,⁹⁴ o con verdadero mugre o porquería («argüello o argüelles», como se manifiesta figuradamente en algunas acotaciones) y se trata, más que probablemente, de un signo *invariable* derivado de la iconografía de los bufones y del uso sistemático, en el

cuando en *El desafío de Juan Rana* el actor pide a Bernarda Ramírez un manto para retar a duelo a Gil Parrado lo justifica diciendo que desea «reñir de medio ojo» (EJM, p. 202), otro signo evidente de la composición sospechosamente afeminada de su máscara.

⁹¹ Ob. cit., vol. II, pp. 28-29. También el vaquero de *La pedidora* aparecerá en escena como caballero ridículo y con la montura de caña (EJM, p. 249), igual que Bartolo en el *Entremés de los romances* (*Teatro menor*, p. 63).

⁹² Vid., respectivamente, el *Entremés de doña Esquina* de Agustín Moreto (*Antología*, p. 825) y *El toreador don Babilés* (*Ramillete*, p. 214).

⁹³ *Entremés del Examinador Micer Palomo* (*Antología*, p. 501).

⁹⁴ *El toreador don Babilés* (*Ramillete*, p. 221). Otros ejemplos de la camisa o camisón con palominos en el anónimo *Entremés de Pelicano y Ratón* (*Ramillete*, p. 455); en *Los alcaldes cojos y tuertos* de Miguel Lezcano (*Ramillete Gracioso*, Valencia, 1643, p. 55) o en el *Entremés famoso de las sábanas y fiesta de toros* de Francisco de Avellaneda (*Floresta de entremeses*, Madrid, 1691, p. 127).

teatro clásico romano, del *centuculus* por parte del criado, es decir, del vestido hecho de remiendos a partir de las mantas sucias de las caballerías.

El proceso de feísmo se dirige, por fin, a la agresión de la *forma*. Cabe pensar en lo que, por ejemplo, pudo ayudar al carácter grotesco de la máscara *Juan Rana* la propia silueta corporal, panzuda e indecorosa de Cosme Pérez, a juzgar por el retrato que de él conservamos y de cuya interpretación iconográfica, calcada de los clichés preestablecidos por la fisiognómica para la figura del *necio* o *simple* he tratado en otro lugar (*vid.* lámina 2).⁹⁵ Que la imagen que de Juan Rana nos ha ofrecido la historia coincida básicamente con los rasgos de la de bufones célebres, como el Marcolfo que supuestamente sirvió a Salomón y que, según Gazeau, tenía «la cara ancha, labios colgantes, manos gruesas, piernas de elefante y túnica corta sucia y manchada» no es de extrañar. Como tampoco lo es que la voluminosa silueta de Juan Rana se repita en otros cómicos famosos cuya orondez quebraba cualquier silueta corporal, como Roberto Guérin o el *Gros Guillaume*, que sirvió entre los actores del Hôtel de Borgogne, quien solía aderezarse con un inform saco sujeto con cordeles. El vestuario del teatro breve se alía así con el emborronamiento de los límites o fronteras del cuerpo con la propia Naturaleza que caracteriza su morfología genérica.⁹⁶ En ocasiones el actor o actriz se ven reducidos a *bultos* amorfos envueltos en una estera, como el sacristán de *Los degollados* de Calderón, o en una *carpeta* o mantel, como Talega en *Los sacristanes burlados* de Quiñones, o, incluso, convertidos en un *lío* que resulta ser «tramoya parlera» en el *Entremés de las dueñas del retiro* de Juan de Monteser, en donde Manuela aparece como un bulto o «figura horrenda» con dos caretas.⁹⁷ La deformación se prolonga mediante la *adición* de accesorios grotescos: espadas mohosas y tapadores de tinajas por rodela en el anónimo entremés de *El paloteado*, un delantal con cencerros y campanillas en el *Entremés del ventero* de Quiñones, «moño de esparto, valona de papel almagrado, por banda una ristra de ajos y por abanico una escoba vieja» en *La infanta Palancona* de Félix Persio Bertino; dos grandes calabazas rezumando vino que hacen las veces de pechos en *El niño y la mujer que acomoda amas* de Vicente Suárez de Deza; o,

⁹⁵ Cf. mis comentarios acerca de los rasgos prescritos por Vicente Carducho para el retrato del simple, extraídos, a su vez, del tratado de Giovanni Battista Della Porta, *Della Fisionomia dell'Uomo* (*La técnica del actor español en el Barroco*, cit., pp. 269 y ss.)

⁹⁶ Cf. Rodríguez Cuadros, E. y Tordera Sáez, A., «Intención y morfología de la mojiganga en Calderón», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón. Actas de I Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 19, 3 vols., vol. II, pp. 817-24.

finalmente, los enormes palos de canela y los cucharones con que combaten los platos de la gastronomía autóctona en *Los guisados* de Calderón.⁹⁸ La deformación llega al límite con la metamorfosis o plena transformación zoomórfica: un hombre puede aparecer de delfín «en traje de pez» o de lagarto «lleno de conchas».⁹⁹ Con ello, se cumple esa norma de la risa que ya recordara el Pinciano cuando se refería al ridículo de alguien que observase «debaxo de una dama un cuello de cavallo, y debaxo déste, un cuerpo de ave, y éste rematasse con cola de algún pescado»¹⁰⁰ y que confirmará más tarde Mijáil Bajtín al advertir como esa fragmentaria descomposición corporal, al oponerse a la madura perfección de lo humano, contribuye al carnavalesco regreso a la escoria de lo primitivo.¹⁰¹

El sistema de producción de significado mediante la alteración o transformación de la forma alcanza su mayor eficacia estética y dramática, con la *iconicidad*; un mecanismo por el que sobre la figura o cuerpo del actor se disponen elementos objetuales que, bien por reducida metonimia simbólica, bien por el uso de *iconos* o imágenes inscritas o pintadas o que en su propia objetualidad, conforman un vestuario en movimiento logran introducir a éste, frente a la cotidianidad de buena parte del vestuario cómico, en una inesperada dimensión de fantasía, no por ingenuamente simple menos atractiva. Así, un gracioso «de viejo, con alas en los hombros, anteojos y muletilla y otras alas en los pies y un reloj de arena en las manos» bastará al público para reconocer el Tiempo en el entremés cantado del mismo nombre, o una actriz «con una pala en la mano y en el vestido cosidas a trechos unas pelotas» será, sin lugar a dudas, una ridícula diosa Palas.¹⁰² Con frecuencia este sistema alcanza una imaginativa exacerbación visual cuando se dispone como apretado desfile de personajes, en lo que se muestra consumado maestro Quiñones de Benavente. En el *Entremés cantado del casamiento de la Calle Mayor*, los personajes, que representan

⁹⁷ Vid., respectivamente, *Teatro cómico breve* (p. 581); *Nuevos entremeses* (ed. cit., p. 179) y *Verdones*, p. 19.

⁹⁸ Vid., respectivamente, *Verdones* (p. 196); *Nuevos entremeses* (ed. cit., p. 131); *Entremeses Nuevos* (Zaragoza, 1640, f. 8); C. Buezo, *La mojiganga dramática*, cit., p. 314 y EJM, p. 411.

⁹⁹ Se trata de las piezas *El mundi nuevo* de Vicente Suárez de Deza y de *Las casas de Madrid* de Juan Francisco Tejera. Apud C. Buezo, *La mojiganga dramática*, cit., p. 314.

¹⁰⁰ *Philosophia Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1976, 3 vols., vol. III, p. 63.

¹⁰¹ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1987, p. 29. [1ª ed. Barcelona, Barral, 1974].

¹⁰² Cf., respectivamente, *La mejor flor de entremeses*, Zaragoza, 1689, p. 12 y la *Mojiganga de la Manzana*, de León Marchante, en *Entremeses varios*, Zaragoza, s.a., f. 93. Ya he recordado en otros trabajos la espléndida representación de los meses del año con elementos mínimos (por ejemplo Febrero «de loco», Mayo «con guirnalda de flores», Julio «de segador» u Octubre «de porquerizo»), en el *Entremés de la Capeadora. Segunda parte* de Quiñones (ed. cit. de Hanna E. Bergamn, pp. 88-90).

todos ellos lugares típicos urbanos, pueden salir con el vestidos lleno «de camisas, coletos y talegos» haciendo de Calle de las Postas, o con «cantimploras, sartenes y candiles» haciendo de la Puerta Cerrada (puesto que ésta albergaba a los herreros) o con un collar «de medidas de vino y un embudo en la cabeza» para hacer de la Calle de las Tabernillas. En *La puente segoviana* los personajes sostienen un artefacto en la cabeza portando materialmente, a escala minúscula, los monumentos que representan. Mientras que Calderón, en su preciosa mojiganga *Los sitios de recreación del Rey* hace desfilar ante el Príncipe a los actores que, mediante una sencilla metonimia objetual, representan a Aranjuez (vestido de yedra y con barba), al Pardo (con una horquilla y una cabeza de jabalí) a la Zarzuela (con una olla cubierta), etc.¹⁰³ El procedimiento puede ponerse al servicio de la intención crítica, como es el caso de *Mojiganga de la Malcotenta*, caprichuda dama cuyos deseos se verán satisfechos mediante la materialización ridícula de los mismos, y así un pretendiente al que había solicitado que fuera un «Marte» aparece ante ella «armado y lleno de candelillas, un hacha en la cabeza y dos en las manos» o de *Los casamientos* de Suárez de Deza, en la que ante la mujer que reclama a su amante «venid solo, y venid entre dos luces» aquél se ofrece a su vista «con dos linternas al hombro, como cántaros de aguador, y muy grandes».¹⁰⁴ La iconicidad objetual pasa a ser simplemente pintada en el *Entremés de la venta y ventero en una pieza* en el que el gracioso presenta «un capote grande, y debajo una sotana, en que estará pintado todo recado de venta, abierta por en medio y en el sombrero una tortilla» y en *La garapiña* de Calderón con el estafalario baile de diversas damas que representan bebidas populares, y en cuyas túnicas, del color de las aguas correspondientes (chocolate, agua de canela o de limón, etc.) se dibujan copas y jícara, nubes y hasta la silueta del dios Baco.¹⁰⁵

Por demás está decir que el *maquillaje* y todos los efectos especiales anejos contribuyen a esta grotesca manipulación del decoro corporal: pueden usarse estopas, huevos, hilas y emplastos para «entrapajar» la cara al soldado gorrón en *El convidado*; ceniza o pintura verde para burlar a los vejetes, que, junto a los sacristanes, son blanco predilecto de los «enharinamientos» de la cara (producidos generalmente con yeso o

¹⁰³ Vid., respectivamente, *Entremeses*, ed. cit. de Hanna E. Bergman (p. 93 y ss.), *Ramillete*, p. 167 y EJM, pp. 343 y ss. Procedimiento metonímico semejante aparece en el *Entremés cantado de los planetas* (*Entremeses*, ed. cit., pp. 75-77)

¹⁰⁴ Las obras mencionadas se encuentran en *Teatro menor*, p. 209 y en *Ramillete*, p. 422.

verdadera harina). El pródigo almagre o bermellón puede cubrir enteramente el rostro o combinarse en él con el blanco (así se presenta un hidalgo que quiere demostrar que tiene «sangre en el ojo»¹⁰⁶). Un uso más profuso, expresivo y procaz del maquillaje podemos observarlo en *El retrato vivo* de Agustín Moreto, en el cual Cosme Pérez, en el trance de ser «pintado», se ve retocado por el artista que le aplica diligente en las mejillas el rojo subido del vino *aloque* y en la jugosa escena del estudiante y Aguilita de *La casa holgona* de Calderón, en donde se oponen la extrema palidez melancólica, casi de «flamenco», del primero, con las espesas mudas y emplastos que la buscona lleva en el rostro, manos, brazos y pechos.¹⁰⁷ Por fin, el uso de la *máscara* (ocasionalmente denominada *carátula*)¹⁰⁸ o de la *maskarilla* (que sólo cubría la frente y los ojos) es frecuente en el teatro breve, y, como el traje de Arlequín¹⁰⁹ con el que ocasionalmente aparecen algunos personajes, parecen préstamos obvios de la *commedia dell'arte*. Así lo revela el *Entremés famoso del retablo de las maravillas* en el que aparece Pilonga «con una máscara con narices largas, y por detrás del alcalde le hace cosquillas con ellas en los carrillos»,¹¹⁰ huella segura de las *volti naxi* carnavalescas; lo revelan también las mascarillas de los negros (como las que saca el que aparece en *Las Carnestolendas* de Calderón), derivadas de las que usaban los *zanni*, y que dejaban libre la boca.

Claro que, a veces, la deformación grotesca no es una simple (o compleja) composición sino *mimesis* o encarnación teatral de una tradición folklórica o popular. En tales ocasiones el escenario del teatro breve, laboratorio de tantos experimentos de Carnaval, se trasmuta en un *auca* agrandada o en una amplia galería de estampas populares

¹⁰⁵ *Jardín ameno* (Madrid, 1684, p. 13) y EJM, pp. 393-397.

¹⁰⁶ Pueden cotejarse ejemplos expresivos en EJC, 198-99; en el *Entremés de los sacristanes* (*Nuevos Entremeses*, ed. cit., p. 176; en el *Entremés cantado de la Verdad* de Quiñones (*Entremeses*, ed. cit. de Hanna Bergamn, p. 59); en el *Entremés de los enharinados* de Juan de Matos (*Verdones*, p. 264); en *Las alforjas* de Quiñones (*Ramillite*, p. 105); en *El invisible* de Juan de la Hoz y Mota (*Antología*, pp. 921-22) o en la ya citada *Mojiganga de la malcontenta*, (*Teatro menor*, p. 206). Me extiendo sobre el uso del *almagre* en mi libro *La técnica del actor español en el Barroco*, cit., pp. 239-40.

¹⁰⁷ *Ramillite*, p. 331 y EJM, pp. 103-105 y 108.

¹⁰⁸ Los diablos o *diablillos* la portaban, como muestra la *Mojiganga que se hizo en la comedia El mágico prodigioso* (*Apud* C. Buezo, ob. cit., p. 313).

¹⁰⁹ «Descúbrese Francisca, y estará vestida de Arlequín y con barba» (*El Gabacho. Entremés famoso*, en *Entremeses Nuevos*, Zaragoza, 1640, p. 186).

¹¹⁰ En *La mejor flor de entremeses*, Zaragoza, 1689, p. 95. En el *Entremés de los dos Juan Rana* tanto el protagonista como Torote llevan asimismo máscaras (*Vergel*, p. 35). Entre los documentos publicados por M. Agulló (art. cit., p. 193) leemos la existencia en un testamento de alquiladores de trajes de «109 rostros viejos y nuevos de diferentes figuras». Puede colegirse que se trataba también de máscaras. Para su uso en el teatro barroco en general, *vid. La técnica del actor español en el Barroco*, cit., pp. 117-20 y 545-46.

en movimiento. La ensoñación fantástica, plenamente válida como precedente esperpéntico o cuadro solanesco, se advierte en el desfile de las materializaciones de entelequias del refranero, que, si en Quevedo (*Los refranes del viejo celoso*) se mantienen en una sobria descripción del vestuario y accesorios de las *figuras*, en *Las Carnestolendas* de Calderón reciben una mayor atención y deleite descriptivos. Con trazos breves pero enérgicos vemos sobre el tablado al *Rey que rabió* (con corona y mano de mortero por cetro), a Marta con sus pollos (arrebozada con mantellina y sombrerete), a Perico el de los Palotes («con una sotanilla sembrada de palillos, de randas y palos de tambor»), a Maricastaña (con toca de viuda, sayas enfaldas y una rueca hilando), a la Dama Quintañoña (con gorra chata y basquiña a lo antiguo) y al mismo *hombre al revés*, heredero de los bufones titiriteros o *cubistetarios* que andaban cabeza abajo y que llegará a constituirse en emblema del mundo desconcertado del Carnaval («Sale un Hombre, la mitad mujer, y la otra mitad de hombre, puesto al revés, y andando hacia atrás»)¹¹¹ Cruzando la frontera entre lo grotesco y el territorio de lo directamente *monstruoso*, el entremés no resiste la tentación de hacer aparecer imágenes siniestras o bizarras como la de la *mujer barbuda*, por ejemplo en la pieza del mismo nombre de Calderón. En ella, tras correrse la cortina «se ve sentada en una silla la barbada con una guitarra en la mano y su marido peinándola, los dos con barbas y cabelleras rojas y lo más propiamente vestidos que se pueda».¹¹² La apariencia de esta Brígida del Río o Barbuda de Peñaranda, puede testimoniarse en las excelentes muestras pictóricas de Sánchez Cotán y de Ribera¹¹³ e incluso en el recetario moral del emblemista Sebastián de Covarrubias que adopta su figura para advertir contra la androginia como elemento antinatural y monstruoso (*Vid.* láminas 3 y 4). Y, junto a ella, como una figura prestada a la comedia mitológica y fantástica desde la arquitectura clásica, el *salvaje* (y su variante festiva en los *gigantes* y *gigantas*): las acotaciones imaginan su selvaticidad con vestidos de yedra verde (o de cáñamo tintado de verde), con largos cabellos, pieles y la

¹¹¹ *Vid.* EJM, pp. 151-154, y la extensa nota respecto al *hombre al revés*, p. 153. M^a J. Martínez López (ob. cit., p.210) comenta además el vestuario de Juan del Encina y otros personajes del entremés quevediano.

¹¹² *Teatro cómico breve*, p. 532.

¹¹³ *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, Cat. Exp., Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, p. 68. Antonio Tordera estudia el tema, en el contexto precisamente de la estética feísta de las mojigangas en «Historia y mojiganga del teatro» en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Bermúdez (eds.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 272-75.

enorme maza (maximalización barroca del *matapecados*).¹¹⁴ En el hato de las compañías, en efecto, no faltaban «vestidos de salvaje» para tales ocasiones.¹¹⁵ (*Vid.* lámina 5)

Sin embargo el personaje folklórico que disfruta de una mayor concentración de indicios en su vestuario y apariencia plenamente grotesca es el Niño de la Rollona, ente que se cuela en el refranero español con toda la prosapia del atávico Gargantúa rabelasiano a quien parece imitar tanto en su desaforado gigantismo como en su insaciable glotonería, la cual remite asimismo a la guerra de las hogazas de la obra francesa. Estudiado como personaje en dos espléndidos trabajos de Christiane Faliu-Lacourt y Catalina Buezo,¹¹⁶ las lecturas sobre su peculiar idiosincrasia (pintoresquismo festivo, infantilismo intelectual y asomos de perversión sexual de un hombre vestido de niño malcriado) dispensan una espléndida lluvia de signos escénicos en las acotaciones que glosan su aparición sobre el tablado: la hambruna carnavalesca presente en el pan de Vallecas y alguna pata de vaca que mordisquea tanto en *El pésame de la viuda* de Calderón como en la mojiganga anónima *Lo que pasa en la mitad de la Cuaresma al partir la vieja* y en la de *El Niño de la Rollona* de Francisco de Avellaneda;¹¹⁷ los atributos bufonescos como la mano del mortero mientras camina en andador; el uso de birretes a modo de chichonera, pañales indecorosos, y babador. El único documento gráfico por el que acaso podamos conjeturar su apariencia es el que dejó, aunque ya desde la perspectiva ilustrada de la sátira de la joven nobleza malcriada, Francisco de Goya en su *capricho* «El de la Rollona» (*vid.* lámina 6). Y quizá fuera un personaje de la misma índole o una variante del Niño de la Rollona el Pallarés que, junto a otros grotesca mujer, la Roña, aparece en el *Entremés famoso de la boda de los pobres*. Su presencia se anuncia con los versos: «En un carretoncillo, / y al cuello las alforjas / Pallarés con casquete, / y torcida la boca», seguidos de la acotación: «Sale como

¹¹⁴ Podemos ver ejemplos en la mojiganga anónima de *El tutilimundi* (*apud* C. Buezo, ob. cit., p. 314) o *Juan Rana en la zarzuela* (*Teatro cómico breve*, p. 147). Remitimos al clásico estudio de Aurora Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón» (*Serta Philologica in honorem F. Lazaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols., vol. II, pp. 171-86 y el de F. Antonoucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1995).

¹¹⁵ M. Agulló, ob. cit., p. 193.

¹¹⁶ Faliu-Lacourt, Christiane, «El Niño de la Rollona», *Criticón*, 51, 1991, pp. 51-56; Buezo, C., «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, pp. 161-78.

¹¹⁷ EJM, p. 366; C. Buezo, art. cit., p. 171; y *Floresta de entremeses*, Madrid, 1691, pp. 80-90.

le pintan y un moço tirando el carretoncillo».¹¹⁸ Una imagen siniestra y burlesca que se acomoda sin dificultad al monstruo hidrocefalo que arrastrará en un dornajo la Marigaila de *Divinas Palabras*.

Quiero concluir este apretado registro, tan apasionante como vertiginoso, advirtiendo que el vestuario del teatro cómico breve y todos los signos escénicos que complementan su dimensión plástica y significativa (accesorios, maquillaje, máscaras) contribuyen de manera determinante a justificar la indispensable mirada parateatral y, sobre todo, antropológica, que precisa la nueva gnoseología del teatro, especialmente la de los llamados géneros breves o risibles. El profundo avance en su teorización e historiografía de los últimos casi veinte años han llevado acaso, como ha sugerido Antonio Tordera, a enfocar el fenómeno teatral «con la misma libertad mental con que los etnólogos estudian fenómenos culturales, folklóricos, como si fueran hechos teatrales», con lo que cabe aceptar, a su vez, la posibilidad de una antropología teatral, que no debe identificarse con la antropología cultural sino como una vía «para el estudio del hombre en situación de representación».¹¹⁹ Éste ha sido el enfoque que he pretendido dar a mi particular mirada, curiosa y placentera, al *hato de la risa*.

¹¹⁸ *Verdones*, p. 163. Además del grabado de Goya el Niño de la Rollona aparece torpemente dibujado en un Aleluya de Carnaval decimonónica, reproducida por Julio Caro Baroja en su estudio *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1965, p. 54.

¹¹⁹ Tordera, Antonio, art. cit., p. 250.