

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

CON LA COSTILLA DE UN GUAPO Y LA SANGRE DE UN VALIENTE.

VERSIONES DE UN PERSONAJE ENTRE DOS ORILLAS DE UN IMPERIO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

Caterina Camastra

Asesor: Enrique Alberto Flores Esquivel

26 de abril de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A Enrique Flores, por los años de apoyo incondicional e inquebrantable entusiasmo,

a Annamaria Cirillo, mi librería favorita en el mero corazón de Nápoles,

a Antonio García de León, Araceli Campos, Domenico Scafoglio, Fabrizio Frasnedi, Mariana Masera, María Teresa Miaja y Roberto Tessari, por sus consejos y su paciencia,

al Instituto Luz Saviñón, otra de mis *almæ matres*,

a mis padres, por todo,

y a Héctor, mi guapo de cabecera.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. SANTOS, FANFARRONES Y DANZASOMBREROS: LOS GUAPOS DE ESPAÑA A AMÉRICA.....	13
2.1. Definiciones y tempranas apariciones.....	13
2.2. Santos.....	24
2.2.1. Humano y divino en jácara.....	24
2.2.2. <i>El rufián dichoso</i> de Sevilla a Méjico.....	29
2.2.3. El divino Escarramán y otros cantos excesivos.....	37
2.2.4. Andanzas del apóstol Santiago.....	41
2.3. Fanfarrones.....	46
2.3.1. Lope de Rueda y los orígenes del entremés.....	46
2.3.2. Los rufianes americanos de Eslava.....	49
2.3.3. Bandidos españoles en tablados mexicanos.....	52
2.3.4. Galanes apaleados.....	68
2.3.5. <i>El soldado fanfarrón</i>	71
2.3.6. Un valiente fanfarrón del Cono Sur.....	80
2.3.7. Huellas literarias de soldados históricos.....	81
2.3.8. El linaje de Centurio.....	92
2.3.9. La estirpe de los Guzmanes.....	105
2.3.10. El soldado en la <i>Farsa</i> de Lucas Fernández.....	107
2.3.11. Lizardi se pone guapo.....	111
2.4. Danzasombreros.....	114
2.4.1. Chulos, trufaldines y farautes.....	114
2.4.2. Vestido de golpe y rumbo, pisando de gallardía.....	122
2.4.3. Escarramán, flor de los rufos y los bailarines.....	130
2.4.4. Guapos actores.....	139
2.4.5. De actrices y demás guapas.....	146
2.5. Mestizaje y guapeza americana.....	158
3. <i>SMARGIASSI, CAPITANI Y GUAPPI</i> ENTRE ESPAÑA Y NÁPOLES.....	171
3.1. Mitos de origen (1): el <i>scarabone Buttafuoco</i> , los <i>compagnoni</i> , la Garduña.....	171

3.2. <i>Guappo alla spagnuola et smargiasso alla napolitana</i>	179
3.2.1. El poema heroicómico en Italia.....	181
3.2.2. <i>Micco Passaro 'nnammorato</i>	183
3.2.3. <i>La Vaiasseide</i>	193
3.2.4. <i>Le muse napoletane</i> , musas de la hampa.....	199
3.2.5. (Paréntesis: lengua, cultura e imprenta en Nápoles).....	210
3.3. Mitos de origen (2): de la <i>mesnie Hellequin</i> a los bailes de Sfessania.....	217
3.4. El <i>capitano spagnuolo</i> en las tablas.....	230
3.4.1. <i>Capitan Cerimonia</i> : ideas de los españoles.....	230
3.4.2. El Gran Capitán y los capitanes pequeños.....	240
3.4.3. El <i>capitano</i> en la <i>commedia regolare</i>	246
3.4.4. El <i>capitano</i> en la <i>commedia dell'arte</i>	262
3.4.4.1. <i>Scenari</i> : un comediante, un conde, un monje.....	264
3.4.4.2. <i>Bravure, tirate, uscite, rodamontate</i> y otros <i>generici</i>	276
3.4.4.3. De tablados y otros escenarios: historias ejemplares.....	298
3.4.5. Hijo de Marco Sfila: el nacimiento literario de Pulcinella.....	303
3.5. El siglo XVIII entre continuidad y novedad.....	311
3.5.1. Epígonos heroicómicos.....	311
3.5.2. Derroteros del teatro: del <i>arte</i> a la <i>buffa</i>	316
3.6. Los <i>guappi</i> del siglo XIX.....	328
3.6.1. Pulcinella <i>guappo per necessità</i>	328
3.6.2. El <i>guappo</i> mítico.....	367
3.6.3. El <i>guappo</i> grotesco.....	385
4. FUGA EN SON JAROCHO Y <i>TARANTELLA</i>	399
5. TELÓN.....	414
ÍNDICE DE FIGURAS.....	418
BIBLIOGRAFÍA.....	423

1. INTRODUCCIÓN

La inquietud que originó esta tesis nació hace más o menos una decena de años, cuando escuché por primera vez “El guapo”, un son jarocho.¹ En ese momento, mi español era poco experimentado y me saltó un significado de *guapo* mucho más cercano al napolitano *guappo* que conocía que al ‘hermoso’ español; todavía no había yo escuchado aquello de *ponerse guapo con la cuenta*, de las pocas reminiscencias del antiguo uso de la palabra que sobreviven en el español mexicano contemporáneo. Ese *guapo* reconocido en una canción, palabra familiar en contexto ajeno, secreto anacrónico, regalo del azar, saltó a mi oído e imaginación como la promesa de una historia, o varias historias, contadas a través de los siglos y los mares.

El móvil fue una palabra, así que en la investigación decidí adoptar una perspectiva lexical, tomar esa palabra como una puerta abierta a un entramado de significados. (Como la entrada a la madriguera del conejo blanco, me gustaría decir, ya que mi metodología de investigación favorita sigue siendo la de Alicia en el país de las maravillas.) En la producción y circulación del sentido, una palabra puede representar la entrada de acceso a los rizomáticos caminos intertextuales de lo que Umberto Eco llama *enciclopedia*, el conjunto de los saberes que son andamiaje de nuestros discursos de interpretación del mundo:

Un rapporto di interpretazione è [...] *registrato* dal tesoro della intertestualità (nozione che si identifica con quella di enciclopedia). [...] L’enciclopedia è un postulato semiotico. Non nel senso che non sia anche una realtà semiosica: essa è l’insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l’informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche. Ma deve rimanere un postulato perché di fatto non è descrivibile nella sua totalità. [...] La vita della cultura è vita di testi retti da leggi intertestuali dove ogni “già detto” agisce come regola possibile. Il *già detto* costituisce il tesoro dell’enciclopedia (109, 300; cursivas del autor).

Ese ‘ya dicho’, pensado en relación a una palabra, es su historia: el camino que ha llevado recorriendo entre los idiomas y los textos, cargándose de unos matices y deshaciéndose de otros. Su etimología y más: su recorrido a través de épocas, lugares, contextos discursivos; un recorrido dialéctico que es parte fundamental del proceso de significación. El camino para reconstruir semejante trayectoria no será recto, ni previsible, a veces tampoco lógico —ya que “no es, en la lengua, necesario, en absoluto, que las palabras se atengan siempre, de algún modo, a su sentido originario” (Sánchez

¹ Tradición lírico-musical del sur del estado de Veracruz y parte de Oaxaca y Tabasco, en México. La expresión “son jarocho” designa tanto la tradición en su conjunto, como cada una de las composiciones.

Ferlosio: 99). El modelo del rizoma, que Umberto Eco retoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari, da una idea de la naturaleza del recorrido que aquí quiero emprender:

Una specie di labirinto, di cammino tortuoso capace di annientare qualsiasi albero enciclopedico volesse rappresentarlo [...]; guardare a questo labirinto scoprendo le connessioni segrete, le diramazioni provvisorie, le vicendevoli dipendenze che costituiscono questo reticolo come un mappamondo [...]. Il modello dell'enciclopedia semiotica non è dunque l'albero, ma il *rizoma*: ogni punto del rizoma può essere connesso e deve esserlo con qualsiasi altro punto, e in effetti nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee di connessione; un rizoma può essere spezzato in un punto qualsiasi e riprendere seguendo la propria linea; è smontabile, rovesciabile; una rete di alberi che si aprano in ogni direzione può fare rizoma, il che equivale a dire che in ogni rizoma può essere ritagliata una serie di alberi parziali; il rizoma non ha centro (112; cursivas del autor).

Me planteo seguir las derivaciones rizomáticas que la palabra *guapo*, en su “órbita meteórica” (Sánchez Ferlosio: 99) extiende en el tejido de dos o tres idiomas (el español y el napolitano, con obligada referencia al italiano), desde sus primeros registros hasta el siglo XIX, en dos lugares de las colonias del imperio español: la bulliciosa capital del reino de Nápoles, y el territorio de la Nueva España que se volverá México. Sucede, sin embargo, que mi palabra es también un personaje literario, así que mi búsqueda etimológica será también un asunto de encarnaciones, caracterizaciones, variantes e idiosincrasias. Reflexionando sobre uno de los aspectos de la cuestión, en referencia a algunos personajes del teatro español renacentista, Alfredo Hermenegildo señala que “las estructuras profundas de esos personajes pasan entre las manos de otros autores y de otros públicos” (1990: 11), en el marco de “una familia intertextual, un gigantesco macrotexto” (10): un enfoque que puede extenderse, por supuesto, mucho más allá del teatro renacentista que ocupa al autor en esas líneas, dándome una interesante directriz para mi trabajo. Tanto la palabra como el personaje los perseguí en los materiales primarios de la enciclopedia, es decir, los textos. Me centré en textos literarios en su mayoría, aunque no exclusivamente —el imaginario suele desbordar los linderos de la literatura y dejar también constancia en otros tipos de registros. Entre los textos y la enciclopedia existe una dialéctica circular de (re)producción del sentido, que en algún momento pasa por unos textos que son una suerte de agente reactivo, con una específica intencionalidad catalogatoria y normativa: los diccionarios. Todo discurso, todo texto es ideológico; sin embargo, el estatuto especial de los diccionarios reside en su manifiesto esfuerzo por registrar, colocar, fijar, reglamentar las palabras, tanto en relación al sistema léxico y gramatical del idioma, como al sistema de valores y postulados. Esto es particularmente evidente en los diccionarios antiguos, no solo por la distancia temporal que nos hace más visible el entramado ideológico del idioma, sino también porque en los siglos pasados los lexicógrafos estaban más

preocupados por las autoridades productoras de significado que por (el intento de lograr) la objetividad, y no se hacían ningún problema en incluir juicios de valor en sus entradas, mismo juicios que ahora son valiosos para un análisis histórico del discurso. Los diccionarios me interesan tanto por lo que tienen de erudita recopilación (que, además, muchas veces me ha señalado pistas y vericuetos), como por sus fantasiosas conjeturas,² así como por sus omisiones o registros a destiempo, a veces conspicuo. De ahí la atención que los diccionarios reciben en este trabajo: textos entre otros y al mismo tiempo textos con su propia peculiaridad, interlocutores privilegiados de la enciclopedia.

Rafael Sánchez Ferlosio ha publicado recientemente un estudio relacionado con el tema de esta tesis, *“Guapo” y sus isótopos*, rico en pistas y sugerencias para aventurarse en una investigación lexical. La isotopía del título es una relación de afinidad semántica que identifica parejas de términos que entran en una peculiar relación de incompatibilidad “en la misma predicación o atribución” (10). Los isótopos son “*respuestas a una misma cuestión*”, que vienen desde el “*mismo lugar semántico del léxico*” (29, cursivas del autor). Los contrarios son isótopos, por ejemplo, así como los sinónimos: no podemos decir, por ejemplo, que una persona es *flaca y gorda*, o *flaca y delgada*. El autor profundiza elaborando la idea de “palabras afines” que comparten una morada, usando una metáfora espacial para describir el entramado lexical: “Cuando imaginariamente propusimos a diversos sujetos que nos escribiesen las palabras afines de ‘guapo’ no tuvieron que hacer otra cosa que asomarse al lugar del léxico en que tal palabra habita y enunciar, simplemente, las que hallaron compartiendo su morada” (10). Una palabra puede morar en más de un lugar del léxico, sin embargo, debido a los avatares de su trayectoria y a su consiguiente polisemia: tal es el caso de *guapo* y la constelación de palabras afines que iremos descubriendo. No todos los vocablos afines a *guapo* son sus isótopos, o más bien, pueden no serlo, debido justamente a que *guapo* ocupa varias moradas: de ahí que podamos decir *guapo y fanfarrón*, o *guapo y valiente* (aunque no *guapo y feo*, o por lo menos no en nuestro tiempo presente). Las relaciones entre *guapo* y sus cuasi-sinónimos ocupará buena parte de este trabajo: cada palabra es el cabo de una madeja y no puedo resistirme a tirar de él.

“Tutta l’istoria di quei tempi nefandi sta racchiusa nella voce *cattivo*”, dice Ottorino Pianigiani en su *Vocabolario etimologico della lingua italiana* (*Etim. It.*, s.v. *cattivo*): efectivamente, la historia de una palabra puede decirnos mucho acerca de la historia general de los tiempos que ha atravesado. Sin embargo, como tendré ocasión de subrayar varias veces a lo largo del trabajo, no haré sino alguna referencia cautelosa a la llamada “verdad”, o lo que es lo mismo, “realidad histórica”; felizmente, mi

² “Me temo que la etimología sea una ciencia de lo improbable algunas veces” (Sastre: 287).

tesis es de literatura y no necesito desvelarme persiguiendo la verdad de los hechos –o algo que pueda parecérselo. Este trabajo, más bien, va en seguimiento de una palabra y un personaje en su diálogo con los imaginarios literarios y culturales de distintas épocas, mismas que mi vocablo-personaje –en su naturaleza de estructura profunda, arquetípica, como veremos– atraviesa con notable resiliencia y espíritu de adaptación. Interrogar una palabra es como abrir la primera de infinitas cajitas chinas, o mejor aún, como tirar del cabo suelto de una madeja que ya no vamos a querer soltar hasta desentrañar y alisar el último hilo –cosa, por otra parte, que rara vez se llega a realizar. Siempre hay un exceso de significado con respecto a los significantes, mismo significado que, en su substrato más profundo, siempre quedará parcialmente inasible, o por lo menos inconsciente. El *cryptotype*, un concepto que le debemos al lingüista Benjamin Lee Whorf, queda normalmente en el estatus de abstracta meta utópica del conocimiento. Sin embargo, es el proceso de su búsqueda el que cuenta, el que va a estar sembrado de hallazgos y vertientes a veces insospechadas. Sobre todo si recogemos la advertencia de George Steiner y emprendemos la tarea guiados por una sana autoconciencia irónica. No solo pueden beneficiarse de la búsqueda la psicología o la antropología, sino también el análisis de los discursos literarios:

[Whorf] defines [the cryptotype] “as a submerged, subtle, and elusive meaning, corresponding to no actual word [...]”. It is these “cryptotypes” or “categories of semantic organization” [...] which translate the underlying metaphysics of a language into its overt or surface grammar. It is the study of such “cryptotypes” in different languages, urges Whorf, that will lead anthropology and psychology to an understanding of those deep-seated dynamics of meaning, of chosen and significant form, that make up a culture. [...] We reach for the bottom and stir up further darkness. “Cryptotypes”, moreover, are “so nearly at or below the threshold of conscious thinking” that even the native speaker cannot put them into adequate words. [...] Yet carefully, philosophically and poetically disciplined observation does allow the linguist and anthropologist to enter, in some degree at least, into the “pattern-system” of a [...] tongue. Particularly if he acts on the principles of ironic self-awareness which underlie a genuine relativist view (Steiner: 95).

“Le parole, nel testo, ammiccano le une alle altre e si richiamano, seguendo le vie delle tradizioni, delle classificazioni e delle culture, che le vogliono associate”, como dice Rosaria La Grotteria. La apuesta de interpretación se concreta, según la autora, en tratar de dibujar un diseño comprensible con la red de las asociaciones y relaciones, “riconoscere la trama della tessitura, l’architettura interna” (30). Al jugarse una interpretación hay que alejarse tanto de preconcebidas rigideces como de la fe ciega en el azar, advierte Eco: entre los extremos de la casualidad y la necesidad, un ‘modelo empobrecido, formalizado y falaz’, se encuentra el estadio intermedio de la

conjetura (301), que, como ya vimos, siempre es una apuesta. Conjeturas fundamentadas voy a tratar de arriesgar en las páginas que siguen.

Otro autor que ha sido en extremo sugerente para el presente trabajo es Alfonso Sastre, con su libro *Lumpen, marginación y jerigonça*: por moverse “muy a su gusto en la heterogeneidad o heteroclitéz (con perdón) de lo no académico” (18), por ejercer todo el tiempo la sana autoconciencia irónica recomendada por Steiner, por dar a su indiscutida erudición la forma entrañable de un ensayo literario polémico y poco ortodoxo, por dejar traslucir, en cada línea, su pasión por el tema (los temas) de sus pesquisas y divagaciones. Véase el siguiente pasaje, que de paso nos ayuda a empezar a situarnos en el calor del asunto:

Basta decir *Lump* para significar canalla, rufián o pinchaúvas (según un docto diccionario [...]). Estamos en el dominio del *Lumpengesindel* o *Lumpenpack*, que quiere decir ni más ni menos: la chusma. O, si se quiere, del *Lumpenleben* (trapo-vivir): del hampa. ¿Y para qué más? ¡Ah, sí: *lumperei*: piojera, canallada! (22; cursivas del autor).

Insiste Sastre unas pocas páginas después, con una enumeración que presenta a casi todos los personajes que irán desfilando en este trabajo –de los soldados desempleados a los *guappi di sciammeria*, pasando por los danzasombreros–, regodeándose en una evocativa acumulación de palabras:

Libertinos (*roués*) arruinados; vástagos degenerados y aventureros de la burguesía; vagabundos; licenciados de tropa; expresidarios; esclavos huidos de galeras; timadores; saltimbanquis; lazzaroni (holgazanes, gandules); carteristas y rateros; jugadores; maquereaux (chulos); dueños de burdeles; mozos de cuerda; escritoruelos; organilleros; traperos; afiladores; caldereros; y mendigos (25; cursivas del autor).

No soy tan buena escritora como don Alfonso (dicho sea con asumida envidia), así que temo no poder permitirme un trabajo así de anárquico como el suyo, basado en la libre y heteróclita asociación de palabras e ideas y en la enérgica expresión de sus puntos de vista. Además, esta es una tesis, así que tengo que ceñirme a las normas de lo académico. Sin embargo, voy a tratarlo como *auctoritas* y recoger algo de su método, es decir, sí me voy a conceder uno que otro comentario irónico, algún juicio de valor que delate mis pasiones personales, una que otra libre asociación de ideas de vez en cuando. Tiene que caber un poco de lectura creativa dentro de los rizomáticos caminos de la enciclopedia.

En los términos descritos por Eco, la enciclopedia también almacena datos pertenecientes a lenguajes no verbales. Aunque este trabajo se focaliza en el lenguaje verbal, se trata de lenguaje verbal en su modalidad más simbólica, más cargada de matices de significado, simbolización que se debe

también a la representación verbal de otros sistemas semiológicos: la literatura se articula en imágenes redobladas por el lenguaje, pone en acto una comunicación lógico-icónica, por decirlo con las categorías que Roland Barthes plantea en *Elementos de semiología*. Ninguna actividad humana queda exenta de significación, siendo por ende todas susceptibles de simbolización literaria:

Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no está en la significación; suelen ser objetos de uso, separados de la sociedad con fines de significación: el vestido sirve para protegerse, la comida para nutrirse, aunque sirvan también para significar. Propondremos llamar a estos signos semiológicos, de origen utilitario y funcional, función-signo. [...] La función se preña de sentido; esta semantización es fatal: por el solo hecho de que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso. [...] Esta semantización universal de los usos es capital: efectivamente, muestra que no hay nada real que no sea inteligible (43-44).

Entre todos los lenguajes no verbales que registra la enciclopedia, uno se evidenciará en su importancia con relación a nuestro personaje: el vestuario, o más bien, su imagen literaria. Barthes ejemplifica el valor semiótico del vestuario trayendo a colación un elemento que veremos de especial importancia en este trabajo, el sombrero:

La lengua “vestimentaria” está constituida: 1) por las oposiciones de los elementos, partes o “detalles” cuya variación determina un cambio del sentido (llevar una boina o un sombrero de copa no tiene el mismo significado); 2) por las reglas que determina la asociación de los elementos en su disposición a lo largo del cuerpo o unos sobre otros (30).

Veremos, además, cómo se manifestará en su relevancia un código kinésico de gestos y ademanes teatralizados, es decir, también plasmados en una representación –literaria, escénica o ambas a la vez.

Como dije unos párrafos arriba, este trabajo ambiciona contar una historia que se ha escrito, cantado, representado en tres idiomas. No se trata de una sola palabra, de un solo personaje, sino de una pareja de primos hermanos: el *guapo* y el *guappo*, hispánico el uno, napolitano e italiano el otro. Por otra parte, tampoco se trata de tres idiomas lejanos, sino todo lo contrario: estamos hablando de un orbe cultural en amplia medida compartido. El español y el italiano son lenguas siamesas, dijo Gabriel García Márquez;³ parte de esa hermandad se debe a la intermediación del napolitano. Siglos de dominio español en el reino de Nápoles no podían no dejar huellas en el idioma, siendo *guappo*, justamente, una de ellas, y no una cualquiera: ha echado raíces y se ha desarrollado hasta convertirse en

³ “Utilizaba palabras italianas sin comillas ni cursivas cuando me parecían más expresivas que en castellano, como debiera ser de uso legítimo entre lenguas siamesas” (García Márquez: 44).

una de las palabras, de las actitudes, de los personajes más arquetípicos (estereotípicos, a veces) de la idiosincracia cultural napolitana. Desde aquella primera vez en que me pregunté qué estaba haciendo un personaje de Nápoles en un son veracruzano, después de descubrir que el personaje más bien venía de España, he tratado de indagar las formas peculiares, las idiosincracias justamente, que esa figura ha tomado en las que fueron dos colonias del imperio español. Los idiomas –y las culturas– se alimentan de préstamos incesantes, reciben, hospedan, absorben y hacen propios toda clase de cuerpos extraños: “La civilización de los hombres, en la que los valores se intercambian desde hace milenios, no se puede comprender y saborear sin referencias constantes a estos intercambios” (Étiemble, *apud* Brunel: 19). A veces la causa “puede ser simplemente el rumor, la moda, la ‘fortuna’” (Brunel: 6), otras a la presencia de “ideas y motivos transtemporales” (9) y transespaciales, arquetípicos. (Aunque yo diría que también rumores, modas y fortunas suelen tener móviles complejos, que atañen a la disposición de distintos públicos a recibir y apropiarse de ciertas palabras, personajes, manifestaciones culturales.) Se trata de rastrear los términos de “una influencia posible que la historia literaria general vuelve plausible o que la analogía sugiere” (10). Pierre Brunel advierte también de algunos peligros de la empresa de comparar literaturas, peligros que me esforcé en evitar, siendo la mejor defensa la autoconciencia irónica recomendada por Steiner:

Diacrónica o sincrónica, la empresa implica un importante peligro de proyección: proyección sobre una literatura de un esquema que vale para la otra o, peor, de un esquema hecho que recuerda la sucesión de los “movimientos” en los manuales escolares; o también proyección de la caracterización *a priori* de un espíritu nacional cualquiera que quizá solo exista en la mente del que la ha concebido (14).

Brunel define las tres “leyes” que gobiernan, en su visión, el ejercicio de la crítica literaria comparatista; dos de ellas me resultaron especialmente útiles. Primera, la “ley de emersión”, que consiste en “la aparición de una palabra extranjera, de una presencia literaria o artística, de un elemento mitológico” (21): este trabajo fue motivado justamente por la aparición de una palabra, si no extranjera, extraña, que resultó ser una presencia literaria y escénica y un elemento, si no propiamente mitológico, sí arquetípico. Segunda, la “ley de flexibilidad”, que trata de dar cuenta de la tensión entre la “soltura” y la “resistencia”: por un lado, “el elemento extranjero no se introduce en el texto sin modificaciones [...], la palabra es flexible por esencia [...], se deja adoptar fácilmente –y por lo tanto se adapta” (26-27); por el otro, “susceptible de modificaciones, adaptable, el elemento extranjero es, no obstante, resistente en el texto: detiene la mirada, plantea una pregunta, mantiene una presencia otra” (33). Así, *guapo* se vuelve *guappo* en Nápoles, una modificación pequeña pero significativa, ya que introduce un

elemento fonético –la doble *p*– del todo ajeno al español, que integra la palabra en el idioma receptor. Sin embargo, igualmente significativo es el hecho que el primer registro que he localizado de la palabra napolitana, en 1647, sea en la expresión *guappo alla spagnola*, que marca con toda claridad la procedencia del vocablo, antes que el éxito y los siglos lo integraran al idioma –apuesto a que actualmente la gran mayoría de los hablantes de napolitano desconocen que se trata de una palabra de origen español. La “percepción de resonancias nuevas” (Madelénat: 79) se ha diluido; sin embargo, la investigación diacrónica la vuelve a encontrar.

Daniel Madelénat proporciona una declaración de intenciones de la literatura comparada cuyas directrices he tratado de aplicar en este trabajo, sin pretender haberlo logrado totalmente, tarea que rebasaría mis fuerzas (soy Alicia más que Pulgarcito):

La literatura comparada [...] subraya la originalidad de los ámbitos nacionales, explica las relaciones internacionales, vincula áreas culturales separadas; caracteriza estereotipos, imágenes y espejismos, zafios embriones de análisis sociológico –el español altivo y altanero, el alemán palurdo...–, elucida las vías y las instituciones de intercambios literarios (conocimientos lingüísticos, viajes, traducciones...) [...]. La literatura comparada toma conciencia de sí misma como vía particular del conocimiento cuando los nacionalismos encierran y arraigan a cada cultura en su lengua y sus tradiciones; como Pulgarcito, la literatura comparada reconstruye frágiles continuidades, tímidas pistas de comunicación (73).

El autor también hace una reflexión muy interesante acerca de la dialéctica que está en la base de la construcción del imaginario de una cultura, o de su enciclopedia, resaltando la relación compleja, delicada y recíproca entre literatura y sociedad, poniéndonos en guardia contra tentaciones simplistas. Esta reflexión me fue especialmente útil a la hora de tratar de entender (o más bien vislumbrar) el *guapo* hispánico y el *guappo* napolitano como tipos sociales:

El sentido social del signo literario, frágil, se ha de encontrar, desarrollarse y hasta constituirse en un diálogo fecundo con los textos. [...] La decodificación, la concreción de un sentido o la interpretación obedecen a criterios sociales [...]. La literatura proyecta sobre la sociedad esquemas de visión y de interpretación [...]. Con un salto estético, la producción de formas [...] proyecta sobre la vida una inteligibilidad (84-97).

El corpus de *guapos* y *guappi* literarios es inmenso; además, al plantearme seguir esa figura de manera transversal a las épocas y los géneros, para resaltar tanto sus rasgos persistentes como sus particularidades cambiantes, me encontré con siglos de guapeza para desentrañar (y eso que, ante la preocupación de mis sinodales, decidí renunciar a llegar hasta el siglo xx). Así que se impuso la necesidad de una selección. El primer criterio ha sido tratar de seleccionar los textos que me parecían

más relevantes con respecto a mi discusión, los que tenían más elementos que destacar, más conexiones rizomáticas extendiéndose. Ha habido también un poco de azar: textos con los que me he tropezado buscando otros, referencias inesperadas que me han mostrado puertas nuevas. No pienso negar haberme también dejado llevar en buena parte por mis personales obsesiones, gustos y simpatías (en ocasiones, indignaciones y antipatías también han jugado su papel). Finalmente, muy a mi pesar, ha habido factores extraliterarios que me han limitado, es decir, cuestiones de tiempo y de dinero: bibliotecas que no he llegado a consultar, libros que no he podido comprar. Espero, sin embargo, haber logrado reunir y proponer un corpus representativo y relevante. Por lo que respecta al orden de presentación de dicho corpus, que no es otra cosa que el orden mismo de este trabajo, en principio es cronológico, aunque hay partes en que, por exigencia de argumento o de vericuetos rizomáticos, ese orden temporal no se respeta del todo o inclusive se voltea de cabeza. De nuevo, espero que la lógica interna del trabajo sostenga y justifique semejantes trastornos.

No he traducido las citas de otros idiomas, por no considerarlo necesario en un trabajo académico. Con unas contadas excepciones, sin embargo: una, los textos en napolitano, por su especial dificultad, al no ser precisamente una lengua de uso corriente en la academia; dos, los textos en italiano antiguo cuya comprensión me parezca especialmente difícil; tres, algunos *scenari* de *commedia dell'arte* en italiano, por su sintaxis peculiar, altamente elíptica; cuatro, algunos pasajes en que el italiano se encuentra entrelazado al napolitano en un mismo texto, y separarlos sería problemático, amén de antiestético. Proporciono una traducción que privilegia los aspectos literales y funcionales, explicativa cuando siento que hace falta, sin atender cuestiones métricas o estilísticas. Pongo entre corchetes las palabras sobre cuya traducción no estoy segura. Comento aparte las palabras y expresiones que merecen ser explicadas con más detenimiento. El polimorfismo, es decir, la coexistencia de formas alternantes, es una característica de los dialectos. En este trabajo respeto la ortografía de los textos originales en napolitano; en comentarios y definiciones, sigo la norma adoptada por el *Nuovo vocabulario dialettale napoletano* de Francesco D'Ascoli. Los significados de los términos napolitanos comentados en este trabajo proceden del mismo diccionario, salvo otra indicación de fuente.

Por lo que atañe a las transcripciones de textos manuscritos o impresos antiguos, respeto la ortografía original; sin embargo, modernizo el uso de acentos, puntuación y mayúsculas; desato las abreviaturas; uno o separo palabras cuando esto no implica añadir o quitar letras, y actualizo el uso de la *v* y la *u*. En la anotación del significado de las palabras, como regla general no anoto aquellas que aparecen en el moderno *Diccionario de la Real Academia Española* (en adelante DRAE), en el

entendido que el lector culto no necesita semejantes anotaciones; solo en los casos en que me parece pertinente para lo que discuto, apelo al DRAE. Asimismo, no reporto las definiciones de diccionarios antiguos (como el *Diccionario de autoridades* y el *Tesoro* de Covarrubias) si no aportan algún elemento, acepción o matiz distinto a los de la definición moderna.

Finalmente, no aspiro a ser exhaustiva (tanto las fuentes como la literatura crítica son más de lo que yo pueda leer) ni –menos– objetiva, metas que me parecen imposibles e incluso indeseables. Todo lo que puedo ofrecer es una documentada propuesta de lectura, un recorrido informado, queriendo evitar lo que la pluma socarrona de Steiner describe como los vicios de ciertos críticos literarios y ciertos lingüistas, es decir, la búsqueda testaruda de una imposible rigidez científica en un campo por su naturaleza anárquico y ajeno a las jaulas interpretativas:

It can fairly be said that many modern analytic linguists are no great friends to language. [...] Even as there is in certain branches of modern literary criticism a covert distaste for literature, a search for “objective” or verifiable criteria of poetic exegesis though such criteria are obstinately alien to the way in which literature acts, so there is in scientific linguistics a subtle but unmistakable displeasure at the mobile, perhaps anarchic prodigality of natural forms (127).

“L’enciclopedia è una *ipotesi regolativa* [...]: ogni interpretazione è sempre una scommessa”, advierte Eco (111; cursivas del autor). La apuesta de mi interpretación en este trabajo es ofrecer un recorrido de lectura que aspira a tener cierta gracia en la necesaria selección de los entramados del sentido: unos hilos conductores, un intento de simetría, una –espero– sincera disposición al descubrimiento y la sorpresa.

Tercera llamada. Vamos, pues, a empezar.

2. SANTOS, FANFARRONES Y DANZASOMBRREROS: LOS GUAPOS LLEGAN A AMÉRICA

2.1. Definiciones y tempranas apariciones

Toda clase de personajes literarios desembarcaron a América desde el inicio de sus tumultuosas relaciones con España, al encuentro, igual que los de carne y hueso, de impredecible fortuna. Los términos y las maneras en que se amoldaron al nuevo entorno bosquejan una idiosincracia de alcances elusivos: el imaginario criollo y mestizo.

Uno de los personajes que llegaron para quedarse fue el guapo. Es un tipo, un modelo, una máscara; sin embargo, no por eso deja de ser complejo. Una primera aproximación a las características de esta figura podemos encontrarla en la definición del *Diccionario de autoridades*:

GUAPO. Animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros, y acomete con bizarría las empresas arduas y dificultosas. Lat. STRENUUS. Se toma también por galán, lucido, y que cuida de la decencia y adorno de su persona. Lat. ELEGANS. PULCHER. En estilo picaresco se llama el galán, que festeja y galantea a alguna mujer. Lat. AMASIUS.

En un primer atisbo se pueden notar tres facetas de su complejidad: la valentía, la galanura y la picaresca. Corominas pone en primer lugar la relación con las mujeres, insistiendo en un detalle que el *Diccionario de autoridades* pasa por alto, o más bien tan solo sugiere con eso de “estilo picaresco”. Vale la pena detenerse un poco en la historia de la palabra, comparando el diccionario etimológico español con un par de diccionarios italianos y un napolitano:

GUAPO. ‘Chulo, rufián’, más tarde y hoy en América ‘valiente’, en España ‘bien parecido’, procede en último término del lat. VAPPA ‘vino insípido’ ‘bribón, granuja’, probablemente por conducto del francés antiguo, dialectal y jergal WAPE, GAPE, GOUAPE ‘soso’, ‘bribón, holgazán’; el vocablo sufrió en su inicial el influjo del germánico HWAPJAN ‘echarse a perder, volverse agrio’. *Primera documentación*: Quiñones de Benavente (†1651) [...]. De España proceden el logudorés y campidanés [dialectos sardos] GUAPPU o QUAPPU ‘fanfarrón’, y según Zaccaria tienen la misma procedencia el napolitano GUAPPO ‘bravucón’ (1674)⁴ y milanés GUAPO ‘ufano’. Otras formas dialectales italianas procederán del francés o directamente del latín: Manfredonia UAPPO ‘fanfarrón’ y sobre todo Livorno VAPPO ‘mal sujeto’ y Como VAP ‘vanidoso’. [...] Los españoles tomarían el vocablo directamente del dialecto valón durante las guerras de Flandes [...]. En conclusión, podemos admitir que WAPE

⁴ 1674 es probablemente una errata: la primera documentación de *guappo* que he podido rastrear en napolitano se remonta a 1647 (véase p. 179).

pasó de ‘bebida insípida’ a ‘sujeto inútil’ y de ahí a ‘bribón’ (compárese el francés VAURIEN ‘inútil’, ‘granuja’) y finalmente ‘rufián’, de donde las demás acepciones españolas (Cor.).

GUAPPO. Dialecto comasco VAP: è voce del dialetto napoletano e milanese per ‘altero’, ‘superbo’, e confronta con lo spagnolo e portoghese GUAPO ‘ardito’, ‘galante’, avendo forse la base nella radice dell’anglosassone VAP-UL ‘bolla d’acqua’, onde il senso di ‘cosa gonfia e leggiera’ e poi l’altro di ‘millanteria’, ‘vanità’ (Etim. It.).

GUAPPO. (Napoletano) “valoroso, prode, bravo, eccellente; bravaccio, gradasso”; *guapparia* “bravura, prodezza; spavalderia; smargiassata”; *vappu* (siciliano) “smargiasso”; *vapparia* “smargiasseria”; *guappu* (palermitano gergale) “persona della malavita capace di qualunque atto di prepotenza” [...]; *vappo* (gergale romano) “guappo, smargiasso” [...]; *fà er vappo* (romano) “sfoggiare” [...]; *vappo* (livornese volgare) “uomo tristo e lesto di mano” [...], *vappo* (milanese) “gonfianuvoli”, *vappà* “millantarsi”, *vapparia* “jattanza” [...]; *vapo* (comasco) “millantatore”, *vapà* “millantare”; *guapparia* (italiano) “camorra” (Gerg.).

GUAPPO. ‘Camorrista, bravaccio, gradasso; valente, di buona qualità, eccellente’; etimologia: latino VAPPA ‘vino svanito, uomo corrotto’ da cui alcune forme dialettali (UAPPO a Manfredonia, VAPPO a Livorno, VAP a Como); la variante con GUA- (per influenza del gotico HWAJAN ‘sciuparsi’) è propria del francese antico dialettale e gergale, ed è passata anche nello spagnolo GUAPO ‘mascalzone, ruffiano’, poi in America ‘valente’ e in Spagna ‘di bell’aspetto’; il significato della forma spagnola si è diffuso accanto a quello di ‘camorrista’ nei paesi italiani influenzati dalla Spagna direttamente quali Napoli, Sardegna, Milano (Nap.).

El vino echado a perder se vuelve metáfora de la corrupción humana, así como la ligereza de una burbuja de agua llega a significar la vacua vanidad. El guapo, con sus orígenes líquidos, está estrechamente emparentado con el rufián; tanto que, según Corominas, por ahí empezó su carrera en castellano, siendo “un galicismo de la rufianesca” (Cor., s.v. *guappo*), antes de volverse valiente y de buen ver. El autor cita los versos de Luis Quiñones de Benavente en que aparece el primer registro de la palabra, en el *Entremés y baile del Invierno y el Verano*:⁵

Mariflores, la de Andújar;⁶
Marinievas, la de Campos;
hembras que arden y tiritan
por la virtud de sus guapos.

(Cotarelo y Mori, 2000: 787)

Corominas cita también otra obra de la época entre los primeros registros de la palabra: *El corregidor sagaz*, de Bartolomé de Guevara, un manuscrito de 1656.⁷ El autor, nativo de la ciudad

⁵ Cotarelo y Mori anota que la obra se publicó en la colección miscelánea *Flor de entremeses*, impresa en Madrid en 1657. Se desconoce la fecha de composición, que debe ser anterior a 1651, año de la muerte del autor.

⁶ Una prostituta con el mismo apellido se encuentra en el *Famoso entremés de Mazalquiví*, anónimo del siglo XVII editado por Cotarelo y Mori (2000, II: 65-68).

andaluza de Écija, emigró a la Nueva España en 1607 para ocupar el cargo de corregidor del partido de Atitalaquia, en el actual México. *El corregidor sagaz* lleva el subtítulo de *Abisos y documentos morales para los que lo fueren*; es, justamente, una suerte de manual práctico para el oficio de magistrado en la administración local en las Indias. En él se relata la siguiente anécdota: “Yéndose de noche a los bodegones del Arenal, disfraçado con un vestido viejo, haciéndose camarada de los guapos que estauan echando tragos y valentías, y en medio de sus guaperías los prendía con la gurullada que tenía oculta” (*apud* Rodríguez Marín, 1922, s.v. *guapería*).

El fragmento es interesante por varias razones. Antes que nada, establece un vínculo con América por lo que atañe no solo al uso plenamente establecido de términos como *guapo* y *guapería*, sino también al entorno semiótico que los rodea. Se bosqueja un ambiente social, la taberna, que veremos aparecer varias veces en estas páginas. En ese ambiente, los guapos, caracterizados como criminales destinados a ser apresados, toman alcohol (obvio) y se dedican a una actividad crucial, antes de que el sagaz funcionario los atrape: *echar valentías*.⁸ Precisa el *Diccionario de autoridades*:

ECHAR. Junto con las voces *baladronadas*, *bernardinas*, *bravatas* y otras semejantes, significa hablar mucho, vanagloriándose y preciándose de guapo, valiente y fanfarrón (*Aut.*).

Para conjurar con más viveza ese ambiente tabernario, al margen de la ley, volvamos a considerar el personaje que Corominas identifica con el comienzo de la trayectoria del guapo: el rufián, quien no solo es aquel que vive a cuestras de una prostituta. Dicen respectivamente el *Diccionario de autoridades* y el más antiguo Covarrubias:

RUFÍAN. El que trata y vive deshonestamente con mugeres, solicitándolas, o consintiendo el trato con otros hombres. Llámase así también el que por causas torpes riñe sus pendencias (*Aut.*).

RUFÍAN. El que trae mugeres para ganar con ellas, y riñe sus pendencias. El nombre es francés, *rufien*. Algunos quieren que se haya dicho *a rufo*, porque los bermejitos dicen tener en sí alguna inquietud (*Cov.*).

⁷ Existe una edición del manuscrito por Guillermo Lohmann Villena (1960, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles) que no he podido consultar.

⁸ Nótese cómo la colocación que asocia estos términos se repite, en una obra teatral novohispana, un siglo y medio después, a finales del XVIII: “Pues ¿qué no echó valentías? / Porque él es guapo que asombra” (*Entremés de Luisa*, AGN, Indiferente Virreinal, caja 5336, exp. 94, fol. 8r). Sobre ese entremés véanse también las pp. 69-70 de este trabajo.

Rufo es, de por sí, una variante de *rufián* en castellano.⁹ Corominas también recoge, con reservas, la curiosa e incierta etimología de ‘pelirrojo’,¹⁰ pero más bien aquí nos interesa la otra característica: la afición a reñir “por causas torpes”, paródico revés de esas “empresas arduas y dificultosas” de la primera definición de *guapo*. La valentía queda puesta en entredicho, en el sentido que aclara otra definición de Covarrubias:

RUFIANESCA. La vida del rufián. *Arrufaldado*, el que hace demostración de rufián o valiente; por término propio valentón.

Entre *valiente* y *valentón* existe una diferencia sutil y, sin embargo, crucial. Los personajes evocados por Bartolomé de Góngora presumen mucho, y sin embargo terminan engañados, derrotados y apresados. La definición del *Diccionario de autoridades* cierra el círculo y vuelve al *guapo*, dando un paso más allá:

VALENTÓN. El arrogante, que se jacta de *guapo*, u valiente.

Un diccionario napolitano del XIX, el *Vocabolario domestico napoletano e toscano*, de Basilio Puoti (en adelante *Voc. Dom.*) deja muy claro el doble valor de la palabra, el desliz despectivo de *bravo* a *bravazzo*, presentándonos de paso algunas coloridas denominaciones que volveremos a encontrar en nombres de capitanes de comedia:

GUAPPO. Ha due significati presso di noi, uno proprio, e vale *coraggioso, animoso, prode della persona*; l’altro figurato, e vale *persona che fa del bravo, ed ostenta coraggio e*

⁹ Vale la pena señalar que el diccionario napolitano incluye la voz *ruffo* por ‘ruffiano’. Corominas señala que *rufo* existe actualmente como regionalismo, con el significado de ‘rozagante, vistoso, bien adornado’, en Aragón; ‘vigoroso, saludable’, en Galicia, y ‘tieso, robusto’, en León, recordando “la evolución semántica de *majo* y de *guapo*, enteramente paralela” (*Cor.*, s.v. *rufián*). Recuérdense también la copla cantada por la Escalanta en *Rinconete y Cortadillo*, novela ejemplar de Cervantes: “Por un sevillano, / rufo a lo valón, / tengo socarrado / todo el corazón” (2002: 302). La importancia de Andalucía, y en especial de Sevilla, en la construcción del personaje se hará evidente a lo largo de este trabajo. Para el estilo “a lo valón”, véanse n. 173, 175 y 177.

¹⁰ El diccionario etimológico italiano también da cuenta, entre muchas otras, de esta posibilidad: “Latino RUFUS ‘rosso’, [...] pensando che le meretrici nell’antica Roma portavano i capelli rossi o biondi” (*Etim. It.*). Entre las otras hipótesis de procedencia tomadas en consideración por este diccionario, destaca la de *roffia*, ‘suciedad, costra’, avalada por otros estudiosos: “El etimólogo francés Jean Dubois apunta en una dirección diferente: para él, *ruffiano* provendría de *roffia*, ‘costra’, ‘suciedad del cuerpo’, palabra que, a su vez, se deriva del germánico hruf, ‘flema’” (Soca, 2010: s/p). Corominas plantea la hipótesis de un origen italiano del término, basándose en la antigüedad de las fuentes en ese idioma con respecto a las otras lenguas romances. Entre la larga disertación que el autor dedica a la historia del término, cabe señalar los derivados *arrufarse*, ‘encolerizarse, embravecerse’, y *arrufadía*, ‘bravura’. En el argot de los músicos callejeros napolitanos, la *parlesia*, se registran varias voces que parecen relacionadas con nuestro tema: “RIFARDE. Cattivo, infame”; “RIFARDO. Condannato a morte dalla camorra”; “RUFFALDO. Attaccabrighe [‘buscabronca’]”; “RUFALDO. Violento, intrattabile, sospettoso” (*Vag.*).

valentia. Nel primo sentimento si ha a dire *bravo*; nell'altro *tagliacantoni, mangiaferro, spaccamontagne, squarcione, bravazzo*.

En las anteriores definiciones se perfila una de las diferencias que dan lugar a la complejidad del personaje: hay guapos de sustancia y de apariencia, en serio y en burla. Este trabajo se enfoca más bien a los segundos, los tipos “carnavalescos y de bravosidad meramente histriónica”, como los llama Fernando Ortiz (8), sin dejar de hacer las necesarias referencias a los primeros: los deslindes limpios son una quimera analítica en un imaginario literario, discurso de entramado tan fino. De la misma manera, resulta difícil y hasta equívoco querer limitar la búsqueda al ámbito literario “culto” o al “popular”, o a un solo género, o quererse ceñir a un estricto orden cronológico. Se está tratando de bosquejar el retrato de un personaje que atraviesa los siglos y con el mayor desparpajo brinca de un lado a otro del Atlántico, así como de la canción épica a la farsa, de la tradición popular a las grandes firmas y de regreso, de la narrativa a la poesía al teatro... El tipo al que me refiero prefiere el teatro, sin que ello sea un límite estricto. Los géneros literarios mismos son categorías que, otra vez, en vano se quisieran limpiamente distintas --sobre todo si nos remontamos a sus orígenes: es constante la “transmutación de valores, o más bien dicho de géneros”, la “transición de materia de una forma a otra” (Arróniz: 291). La teatralidad desborda el teatro, como hace notar Ana Rodado Ruiz al hablar del cancionero cuatrocentista. La autora aboga por un enfoque flexible en el estudio de los orígenes del hecho teatral, que incluya un uso crítico de la noción de género, y se fija en cómo el teatro entra a la poesía (en los diálogos, por ejemplo), y la poesía sube al escenario por la “teatralización festiva del recitado público” (27): los resultados son “textos semidramáticos o formas híbridas de poesía teatral” (29). En un texto de este tipo, las *Poesías de germanía*¹¹ de Rodrigo de Reinosa, aparecieron a finales

¹¹ “GERMANÍA. Lo mismo que gerigonza” (*Aut.*). “GERIGONZA. Un cierto language particular de que usan los ciegos con que se entienden entre sí. Lo mesmo tienen los gitanos, y también forman lengua los rufianes y los ladrones que llaman *germanía*. Díxose *gerigonça*, quasi *gregigonça*: porque en tiempos passados era tan peregrina la lengua griega, que aún pocos de los que professaban facultades la entendían, y assi dezían hablar griego el que no se dexava entender, o se dijo del nombre *gyrus*, *gyri*, que es buelta, y rodeo, por rodear las palabras, permutando las sílabas, o trastocando las razones: o está corrompido de *gyrigonza*, language de gitanos” (*Cov.*). Corominas identifica, más bien, las raíces de *germanía* con *hermano* y de ahí *hermandad* en el sentido de *cofradía*: “rufianesca, hampa” (1609, Juan Hidalgo) parece ser empleo traslaticio” (*Cor.*). Por lo que atañe a jerigonza, su interpretación difiere bastante de las fantasiosas historias de Covarrubias, aunque se afilia a la misma idea de incomprensibilidad: “del occitano antiguo GERGON [...] primitivamente ‘gorgeo de los pájaros’, derivado de la raíz onomatopéyca *garg-* que expresa las ideas de ‘tragar’, ‘hablar confusamente’, y otras relacionadas con la garganta” (*Cor.*). Rodríguez Méndez, hablando del archiguapo Escarramán, subraya el carácter cosmopolita de la germanía: “En su parla de ‘germania’ revelaría [...] su pertenencia al mundo del Imperio, porque esta parla está plagada de términos italianos, flamencos, francos y arábigos, prueba indeleble de que su castellano había recorrido los lugares sometidos por su espada gloriosa” (45). Sastre habla de “hablas mestizas en que el habla imperializada o colonizada se degrada y el habla imperial también, en su contacto con esos hablantes desamparados” (105). (Contrástese aquí la simpatía de Sastre con el aborrecimiento de Menéndez Pelayo hacia las hablas mestizas, véase p. 180). Para más detalles sobre las derivaciones literarias de la germanía, véase el comienzo del apartado “Santos”. Entre los muchos estudios existentes sobre la germanía,

del siglo xv los primeros rufianes, guapos de burla, que he podido localizar en la literatura española. O casi primeros, siendo apenas anteriores o contemporáneos al Centurio de *La Celestina* (al que volveré más adelante). La edición de María Inés Chamorro Fernández recoge dos pliegos de cordel cuya forma teatral está aún más acentuada, por las explícitas y regulares “marcas de alternancia de los personajes” (Rodado Ruiz: 28). En el primer pliego¹² son acotaciones exclusivamente verbales: “dize el rufián”, “responde ella”, “él”, “ella” (63-65). En el segundo pliego,¹³ se suman unas ilustraciones de los personajes que lo convierten en una suerte de *comic ante litteram* (fig. 1), contribuyendo a la creación de un personaje no solo literario, sino también visual y escénico. (Cabe destacar que el recurso era, a todas luces, común: por ejemplo, se usa en *La Lozana Andaluza*, obra poco posterior; fig. 2). Además, Chamorro Fernández destaca en los romances la presencia de “escenas” que “serán recogidas posteriormente por el teatro” (57): por ejemplo, la fingida muerte de la prostituta y actuado enojo del rufián, a fin de quedarse con el dinero de un pastor (80-81). Léase el fragmento aquí abajo (fig. 1):

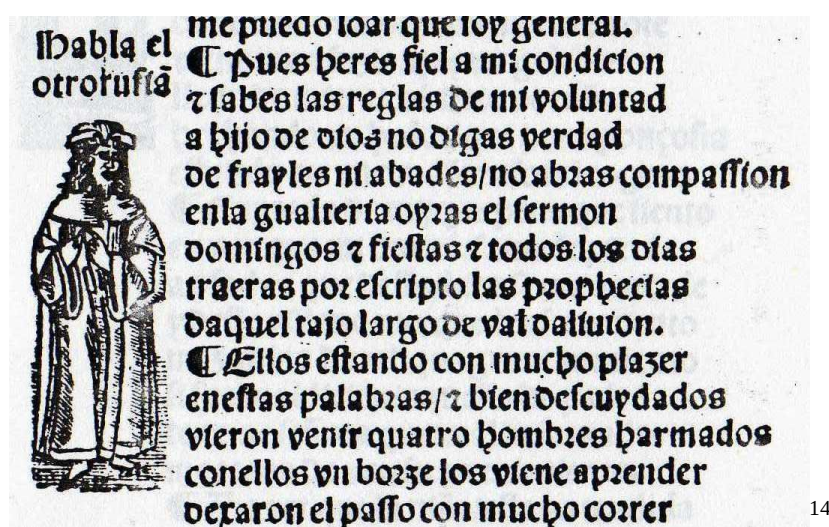


Figura 1

cabe señalar el clásico *El lenguaje de los maleantes. Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*, de Hernández Alonso y Sanz Alonso, y el diccionario *Tesoro de villanos* (citado en este trabajo como *Vill.*), de Chamorro Fernández (véase bibliografía).

¹² Comiença un razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido: e de un rufián llamado Cartaviento: y ella Catalina Torres Altas. Con otros [sic] dos maneras de romance. Y la Chinagala. Fechas por Rodrigo de Reinoso.

¹³ Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes: el uno preguntando, el otro respondiendo en germanía: de sus vidas y arte de bivar, quando viene un alguazil: los quales como le vieron fueron huyendo y no pararon fasta el burdel a casa d'sus amigas. La una de las quales estava riñendo con un pastor sobre que él se quexava que le havia hurtado los dineros d'la volsa. Y viendo ella su rufián, házese muerta y él se haze fieros y dize al pastor que se confiesse, el qual haziéndolo assí acaba.

¹⁴ “GUALTERÍA. Mancebía”; “TAJO LARGO. Cuchillada”; “VAL D'ALIVIÓN. Mancebía. (s.v. valle)”; “ALIVIÓN. Robar, hurtar”; “BORCE. Corchete, alguacil” (*Vill.*).

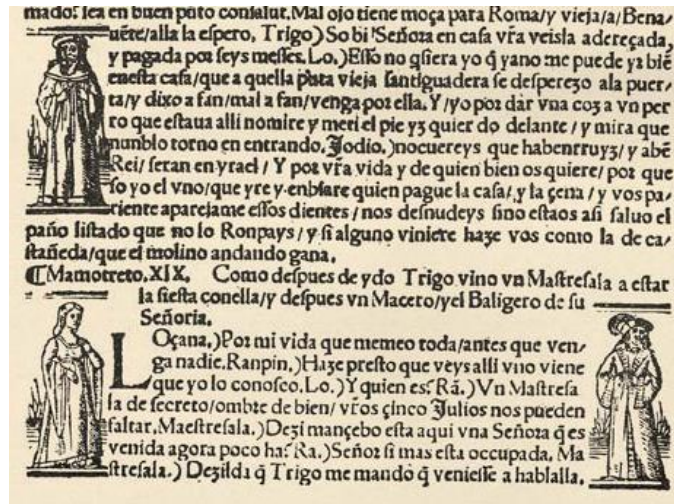


Figura 2

“Dexaron el passo con mucho correr”, dice el pliego de Reinosa: como buenos rufianes cobardes, después de sesenta y cuatro versos de estar alardeando astucia, valentía y potencia. En el *Gracioso razonamiento* ya queda también delineado el paralelismo entre el “hombre matante” (Rojas Villandrando: 199) y el galán matador:

De Dios e del mundo me hago temer,
e bien se paresce, según mi hechura,
qu'en solo mirar e ver mi figura
se queda vencida qualquiera muger.

(82)

Las formas híbridas de la poesía teatral, por lo visto, tienen cabida tanto en los cancioneros cortesianos como en los pliegos de cordel. Géneros y ámbitos son atravesados por temas y planteamientos transversales, y el “interés por el hampa”¹⁵ es uno de ellos, como hace notar Asensio (62). El mismo autor habla también de una “fuente común folclórica de procedencia escrita u oral” (31) que subyacería a todos los géneros interesados --novela picaresca, teatro menor,¹⁶ poesía de germanía; sin embargo, el folclor entendido como saber colectivo es, más que una fuente primigenia, uno de los polos cuya tensión crea el campo del imaginario. Observa Marc Augé:

¹⁵ “HAMPA. Brabata, baladronada: lo que es mui usado entre los hombres que hacen profesión de guapos, y también de las mugeres de mal vivir, a que llaman gente de la hampa” (Aut.). “HAMPA. Modo de portarse lo bravos y ruffianes que amparan mugeres. Professar valentía” (Galindo: fol. 78v; subrayado del autor). Sastre centra en la palabra una de sus heterodoxas polémicas: “Esta palabra hampa también tiene su indescifrable misterio; porque eso que venga de ‘hampe’, que en francés indica la vara de una pica o cosas así, o sea, algo referido a un arma y de ahí que ‘hampa’ se refiera a ‘gentes de armas tomar’, a mí, sinceramente me parece poco menos que una tontería” (75).

¹⁶ Jácaras, loas, bailes, pasos, entremeses, sainetes, juguetes, ensaladas...

Con *triángulo de lo imaginario*, se representa la corriente ininterrumpida que circula en los dos sentidos, entre imaginación y ficción, pero también entre individuo y colectividad. Se pueden distinguir tres polos: imaginario individual, imaginario colectivo y ficción como creación. [...] Estos se influncian recíprocamente, dando como resultado, históricamente, formas híbridas del imaginario que no tienen una relación exclusiva con ninguno de los tres polos (87; cursivas del autor).

Las influencias, las irradiaciones, las resonancias que circulan en este campo magnético del imaginario son múltiples. María Cruz García de Enterría hace hincapié, por ejemplo, en los tratos estrechos entre la literatura de cordel y el teatro, “los dos tipos de literatura más *socializada* (en el amplio sentido de esta palabra) de la España del Siglo de Oro” (360). Los define como “géneros fronterizos” (26) que pueden llegar a coincidir, como en el caso de “los entremeses y las loas impresas en cuadernillos volanderos” (27). Al igual que Julio Caro Baroja (1969: 175), García de Enterría sostiene que la relación entre el teatro y el cordel atañe sobre todo a obras burlescas (27). Más que un género, de hecho, desde cierto punto de vista el pliego de cordel es un soporte, aunque por supuesto no un soporte neutro: es más bien un soporte que contiene y define ciertos tipos de textos.

En 1609, aproximadamente un siglo después de los pliegos de Reinosa, aparece la célebre recopilación de Juan Hidalgo, *Romances de germanía de varios autores con su vocabulario al cabo*. En el breve prólogo, Hidalgo casi pide disculpas por su obra al “oído del virtuoso” (2), primero diciendo que los romances de germanía son tan solo un pasatiempo, y después alegando su valor de información para que los encargados de la justicia pudieran entender el código de los maleantes. Qué tanto pueda una jerga literaria, un *divertissement* barroco, asumir dicho valor es debatible; más bien, el prólogo entero suena a intento de poner el librito a salvo de la censura.¹⁷

¹⁷ Aquí estoy hablando de mis impresiones acerca de una cuestión difícil: la germanía que hoy conocemos es una jerga literaria, y su posible relación con una jerga social y socialmente funcional debe plantearse con extremada cautela. Hernández Alonso y Sanz Alonso postulan una división en etapas bastante claras, afirmando que la jerga literaria nace de la reelaboración de la social, o “germanía pura” (véase, por ejemplo, p. 125 y ss.); sin embargo, ante la imposibilidad de discernir los términos y deslindes de tal desarrollo, prefiero ceñirme a la calidad literaria de la germanía, desconfiando de su efectivo valor extraliterario de comunicación. Hay que recordar, con Sastre, que toda jerga de maleantes es un “habla furtiva”, sujeta a una “provisional y fantástica existencia” (111).



Figura 3



Figura 4

Como en los pliegos de Reinosa, aparecen grabados con las imágenes de los personajes que contribuyen a la delineación de un tipo teatral. Véanse el vestuario y la pose de Garrancho y la Méndez (fig. 3);¹⁸ o bien a Perotudo, que parece un títere, un *pupo* siciliano, por el atuendo, la pose y más aún por el extravagante, fantástico escudo (fig. 4). Quién sabe si el romance de Perotudo, que abre el libro de Hidalgo, sea como él afirma “el primero que se compuso en esta lengua”. Sí es probable, sin embargo, que sea de los más antiguos, y es importante que el mismo Hidalgo lo perciba y presente como inicio de una tradición. Un personaje casi homónimo aparece en el *Romance del testamento que*

¹⁸ “Méndez es nombre usual por su vulgaridad en prostitutas” (Schwartz y Arellano, *apud* Osorio: 104, n. 22).

hizo Escarramán, de Quevedo. La variante de nombre es precisamente un indicio de la circulación tradicional del personaje:

A Pedro Tudo, el de Burgos,
restituyo mi amistad;
que amistad restituida
muy poco puede durar.

(1967: 184)

Si Pedro Tudo es de Burgos, Perotudo es de Toledo,¹⁹ “donde flor de bayles son”. Informa el *Diccionario de autoridades*:

BAILE. En la germanía vale ladrón. Juan Hidalgo en su vocabulario.

BAILITO. En la germanía significa ladroncillo. Juan Hidalgo en su vocabulario.

BAILÓN. Voz de la germanía, que significa ladrón viejo. Juan Hidalgo en su vocabulario.

El vocabulario de Hidalgo es, entonces, una autoridad, un productor de significado. En el caso de *baile*, no han sobrevivido hasta nuestros días las resonancias polisémicas de su época. Para empezar, tiende un hilo semántico, entramándose en un discurso que acerca el guapo al bailarín, al actor, y la horca al teatro: un juego de palabras un tanto macabro acerca de las últimas patadas del ahorcado.²⁰ Además, *baile* puede referirse tanto a la *performance* de una pieza de teatro menor como a su letra --de nuevo, un romance. Y precisamente un baile de Quevedo, *Los valientes y tomajonas*,²¹ retoma el romance tradicional de Perotudo y juega con el doble sentido entre la danza y el ladrón. Después de enumerar una serie de bailes como la zarabanda y la chacona, habla de la descendencia de Escarramán, personaje al que pronto volveremos a encontrar:

Hecho está tierra el buen viejo;
y con todo no se hallan
sin sus bailes los tablados,
sin sus coplas las guitarras.

¹⁹ O quién sabe... En la *Carta de Escarramán a la Méndez*, este cuenta que “sobre el pagar la patente / nos venimos a encontrar / yo y Perotudo el de Burgos: / acabose la amistad” (*apud* Osorio: 105). La versión del cartapacio de Mateo Rosas de Oquendo, paleografiada por Margarita Peña, consigna otra variante del nombre: Pedro Turdo (1992: 57).

²⁰ Véase Cotarelo y Mori (2000: CLXV). Sastre señala un término de argot francés: “*Gambiller*: danzar, en el sentido de mover las piernas... colgado de una cuerda. Es un término argótico de origen italiano (de *gambe*: piernas a la italiana)” (206).

²¹ “TOMAJÓN. El que toma con frecuencia, facilidad, u descaro. En la germanía significa oficial, o ministro de justicia. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*). En realidad, el *Vocabulario de germanía* de Hidalgo dice “criado de justicia” (*Germ.*).

Y para que no se acabe
su familia ni su casta,
y porque los gustos tengan
rumbo, fiesta, baile y chanza,
en la ciudad de Toledo,
donde los hidalgos son,
nacido nos ha un bailito,
nacido nos ha un bailón.

(1967: 645)

Quevedo desliza entre sus versos a unos hidalgos sustituyendo la “flor de bayles”, probables “hidalgos muertos de hambre e hinchados de vanidad” (Asensio: 31): hidalgos paródicos, de los que frecuentan la picaresca y tienen que ver con nuestro personaje.

En el romance publicado por Hidalgo, Perotudo es rufián, mas no cobarde: “y aunque pequeño de cuerpo / es de grande corazón” (4)²² --todo un guapo en serio. La composición no deja de ser humorística, pero con otro sesgo: Asensio habla de “encrucijada del humor y el horror” (96). A cargo de la Méndez, por ejemplo, queda el humor negro (y un tanto moralista) del parlamento final:

Por allí pasó la Méndez
díchole avía esta razón:
tostadico estáys, amigo,
tostadico y puesto al sol.
Quien ay os puso, amores,
cien días ganó de perdón:
que a mí sacó de ser puta
y a vos, de rufo y ladrón.
Antes que de aquí me vaya,
os diré una oración:
cuervos os saquen los ojos,
y águilas el corazón.

(s/p)

²² Esta idea se encuentra también en Lope de Vega, aludiendo a la pequeña estatura promedio de los españoles en general: “Advierte que españoles arrogantes, / aunque el aspecto y cuerpo tienen chico, / tienen los corazones de gigantes” (*apud* Herrero García: 62). De Alonso Enríquez de Guzmán, un aventurero y soldado de principio del siglo XVI, comenta un contemporáneo: “Pequeño de cuerpo, aunque no de ánimos” (*apud* Keniston: LI). Por su parte, Brantôme sentenciaba “Hombre chiquito, si no brava no vale nada” (142). Se trata de una característica que se ha mantenido en algunos guapos del narcocorrido: “No soy grande de tamaño, / pero ya dice el refrán: / ‘No hay chapo que no sea bravo’. / Si lo quieren comprobar, / ahí traigo un cuerno de chivo / con ansias de disparar”. (“Pellizcando al animal”. Los Tucanes de Tijuana, 1995. *Clave nueva*. Denver: Alacrán.)

Hasta aquí una pesquisa, rápida y parcial, de los orígenes del guapo en España. ¿En qué forma, con cuáles disfraces llegó a América? Se pueden agrupar en tres bandos: santos, fanfarrones y danzasombreros.

2.2. Santos

2.2.1. Humano y divino en jácara

Entre todos los apelativos con que ha sido llamado el personaje que nos interesa, hay uno con especial filiación literaria: *jaque*. Esta ortografía es recogida por el *Diccionario de la Real Academia* hasta 1817,²³ ya que antes se consigna la forma que aparece en el *Diccionario de autoridades*:

XAQUE. Lo mismo que XEQUE. Es voz árábica, y Covarrubias la pone en combinación de la *j*, y allí mismo dice que se escribe con *x*. En al juego del axedrez es el lance, en que con esta voz se da aviso siempre que el rey está herido de alguna pieza [...]. En la germanía significa el rufián. Juan Hidalgo [en uno de sus romances].

Para 1803, última edición del diccionario que conserva la ortografía con *x*, el significado de germanía ha pasado a ser la primera acepción, reforzada por las connotaciones que ya conocemos:

XAQUE. Valentón, rufián, perdonavidas.

“La razón de adaptar la voz *jaque* a los guapos y valientes de la hampa resulta clara, porque estos *jaques*, con su aire de reto y facilidad en sacar la espada, parecían estar siempre en actitud de agredir y acosar a todo el que se le ponía delante” (Cotarelo y Mori, 2000: CCLXXIV). Este apelativo del rufián, procedente en origen del de un caudillo persa,²⁴ ha originado una serie de derivaciones de especial interés para este trabajo. Ya Covarrubias consigna el término

XACARANDINA. Es la germanía, o language de los rufianes, a los quales llaman xagues.

El *Diccionario de autoridades* enlista varias derivaciones de *xaque*, entre ellas:

XACARANDANA. Voz de la germanía, que significa RUFIANESCA, o junta de rufianes, o ladrones. Juan Hidalgo [en uno de sus romances].

²³ El diccionario marca el mismo paso de *x* a *j* para todos los derivados de la palabra abajo discutidos.

²⁴ Corominas confirma esta etimología.

XACARANDINA. Voz de la germanía, que significa lo mismo que XACARANDANA. Juan Hidalgo [en uno de sus romances]. [...] Significa también el lenguaje de los rufianes. [...] Se toma también por lo mismo que XÁCARA, o el modo particular de cantarla los xaques.

La *jacarandina*, finalmente, es un modo de cantar: esta jerigonza de los guapos es más literaria que sociolingüística. También se llama *jacaranda*, y así habla de ella Luis Quiñones de Benavente en la *Jácara de doña Isabel, la ladrona*:

En ese mar de la corte
[...]
donde vive entremetida
de suerte la jacaranda,
que desde los morteruelos
se ha subido a las guitarras,
y las que antes en cocheras
apenas hablar osaban,
en indianas barandillas
la dan silla y almohada.

(Cotarelo y Mori, 2000: 574)

Y la *jácara* viene siendo, precisamente, un tipo de composición: un romance de germanía concebido con el fin de ser recitado, cantado, bailado, como los de Quevedo citados en el apartado anterior. Un pasaje de una interesante crónica escrita a finales del XVI, la *Relación de la cárcel de Sevilla*,²⁵ pinta uno de los escenarios en que se cantaban las jácaras: el patio de la prisión. Los “cantares germanos” son el código de comunicación amorosa entre la cárcel de mujeres y la de hombres, separadas por una reja. Alrededor de esta *performance* se montan otras escenas de amores, celos y disputas por el lugar privilegiado en la reja dichosa:

De noche ay [...] que cantan sus cantares germanes con ellos desde la reja y responden ellas; y por guitarra o harpa hacen suenesillo en los grillos con un cuchillo o en la reja. ‘Muy lindo es eso, luz de estos ojos’ (dicen ellas). ‘Ya entiendo’ (responden ellos). ‘Mañana va un villete a esa tu casa; estánmele poniendo unas coplas al cabo y pintándome a mí allí de rodillas con mis grillos sugeto a esa cara y mi corazón atravesado con una saeta’. ‘Sano le quiero ver, y valeroso’ (dice ella). Y estas y otras cosas semejantes, que son ynfinitas; de donde resulta que de celos y sobre que se quiten de la reja ay mil heridas, y entre ellas se arañan las caras. Sin esto, dan música de dentro a la reja y a ellas también no les falta su guitarra (Chaves: 249-250).

²⁵ Acerca de este texto, véanse también pp. 123-124, 127 y n. 283.

La popularidad de las jácaras en las Indias fue grande, como veremos en breve. La definición del *Diccionario de autoridades* bosqueja todo un mundo entre pícaro y festivo:

XÁCARA. Composición poética, que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular, o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman xaques, de donde pudo tomar el nombre. [...] Se toma también por el tañido que se toca para cantar, o bailar. [...] Se llama assimismo una especie de danza: formada al tañido, u son propio de la xácaras. [...] Se toma también por la junta de mozuelos, y gente alegre, que de noche anda metiendo ruido, y cantando por las calles. Dícese, porque por lo común andan cantando alguna xácaras [...].²⁶ En estilo familiar se toma por molestia, o enfado, tomada la alusión del que causan los que andan de noche cantando xácaras. [...] Se toma también por mentira, o patraña: tomado de que las más veces lo es el suceso, que en ella se refiere.

La jácara queda, pues, entre la diversión y el embuste, siempre al borde de la perturbación del orden y sosiego de las calles: el mismo destino del teatro en el discurso normativo de los siglos que nos ocupan. Sus intérpretes adquieren el mismo estatus ambiguo entre bufón y criminal, que, como veremos, es crucial en la caracterización del guapo (y del teatrero). Informa el *Diccionario de autoridades*:

XACARERO. La persona que anda por el lugar cantando xácaras. [...] Se aplica también al que es alegre de genio, y chancero.

XÁCARO. El guapo, temerón, y baladrón.

Al parecer, no podríamos estar más lejos de cualquier olor de santidad. Sin embargo, Cotarelo y Mori, en su reseña de piezas de teatro breve, al mencionar a dos autores del siglo XVII comenta: “tiene Cáncer cuatro jácaras a lo divino, en las que en forma jocosa y a veces rufianesca cuenta la vida de algún santo” (CCLXXXI); la de San Agustín, de Antonio de Solís, “es jácara a lo divino, pues con el símil de valiente refiere los principales sucesos de la vida del santo” (CCLXXXII). La jácara es una forma, un símil (es decir, un trazado lingüístico que se vuelve metafórico y analógico), un tono. Así, el gusto barroco por los contrastes podía jocosamente describir la santidad a través de su opuesto. Caro Baroja, por otra parte, subraya que la presencia de “acción más movida” en los romances de argumento divino hacía aumentar su popularidad (1969: 128). Enrique Flores observa que “la jácara, ese romance apto para cantarse en antros y cocheras, encontró su último refugio en la Iglesia, donde, al igual que los delincuentes que la inspiraban, podía y pudo ampararse en sagrado” (1991: 8).

²⁶ Referencia a la costumbre de la ronda. Véanse también pp. 106, 121, 236, 312, 345, 400-407.

Las jácaras a lo divino rápidamente se vuelven populares en América: entre los santos guapos americanos por nacimiento se encuentran los protagonistas de las jácaras de Sor Juana. El trabajo de Flores *La Musa de la hampa* ya proporciona un análisis detallado de estas composiciones y su contexto, así que me limitaré a algunos apuntes. Antes que nada, Flores subraya el “tono jácaro” (10), que es “una *entonación*, una modulación inconfundible” (21; cursivas del autor). En esto, la jácara es análoga a sus personajes, los guapos. Tanto la forma como la figura son susceptibles de variar y adaptarse a realizaciones diversas, hasta parecer paradójicas (la jácara se vuelca a lo divino y el guapo se hace santo), guardando al mismo tiempo un aire inequívoco que los identifica. Flores también insiste en los rasgos sobresalientes de oralidad teatral en las jácaras: llamados directos al público, personajes y diálogos, alusión a las circunstancias del canto. Algunas postulan un público ficticio, parte de la construcción escénica: “atención, señores guapos” (Sor Juana: 138). Las jácaras de Sor Juana, además, están insertas en series de villancicos, es decir, composiciones poéticas divididas en partes variables, destinadas a ser cantadas (finalmente, representadas) en las iglesias en ocasión de fiestas especiales. El parentesco funcional con las comedias de santos, que también se acostumbraba representar en las fiestas religiosas antes que en los teatros, resulta muy cercano. Flores hace notar cómo el villancico VIII de la Asunción, fechado en 1685, “es una jácara para representarse *a dos voces*, una jácara escénica, entremesada” (16; cursivas del autor). La misma Sor Juana especifica que se trata de una “ensalada”, lo que también alude al teatro. Los protagonistas de la introducción a dos voces se disfrazan, con asumida teatralidad, de negro y vizcaíno, tipos cómicos de entremés: “y trasfórmome en Guineo” (Sor Juana: 96), “de Vizcaya / me revisto. ¡Dicho y hecho!” (97). Entre la galería de tipos de la que echa mano Sor Juana para sus jácaras, cabe destacar la peculiar representación de la Virgen María en el villancico VI de la Asunción, fechado en 1676: “una auténtica dama andante, una de esas valientes que pueblan el submundo de las novelas vulgares. ‘La Valiente de aventuras’, la llama Sor Juana” (Flores, 1991: 10). La imaginería construida alrededor de la Virgen es entre caballeresca y matonesca, femenina con atributos masculinos, y decididamente más inclinada hacia lo profano que lo sagrado:

La celebrada de hermosa
y temida por sañuda,
Bradamante en valentía,
Angélica en hermosura.

(Sor Juana: 20)

Esta representación de la Virgen perdurará en la tradición popular mexicana hasta el siglo XX, aunque sea, finalmente, más caballeresca que jacarera. La idea de la Virgen todopoderosa abrevia en obras medievales como los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, o las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio: en la quinta cantiga, por ejemplo, la Virgen interviene en asuntos militares en defensa de la ciudad de Cesárea, mandando a San Mercurio que mate al agresor, el emperador Juliano, de un golpe de lanza (17-19).

En las coplas de unas *Pascuas* de Santiago Tuxtla, Veracruz, recopiladas en 1944 por Vicente Ruiz Maza, María es “mujer fuerte”, además de “mujer bella”. Su victoria sobre la serpiente diabólica es contada a dos voces, por el narrador y por el mismo Dios en calidad de personaje:

A Adán y a Eva
del Paraíso echó
y a la cruel culebra
sentencia le dio.

Diciéndole: –Vete,
tu malicia audaz
una mujercita
la ha de castigar.

–Y bajo sus pies
está tu cabeza,
porque tú conozcas
qué mujer es esa.

(233)

Esa “peculiar dicotomía extrema, y tan barroca, que hermana a santos y bandoleros” (Rey y Sevilla: LIV), no se limita a incorporar en las jácaras las formas de la hagiografía. No solo las vidas de santos pueden contarse en forma rufianesca, sino también los rufianes pueden igualarse a los santos. En un imaginario donde los santos representan el *non plus ultra*, no es extraño que los presumidos rufianes literarios quieran ponerse al mismo nivel. La jactancia de los personajes del *Gracioso razonamiento* de Reinoso no perdona ni al mismo Dios:

Yvan jurando a los doctrinales
hiziendo reniegos / del papo de Adam,²⁷
diziendo si topan con / Sant Julián
también se lo dexe / por los hospitales.
[...]

²⁷ “PAPO DE ADÁN. Presumir y hablar con fanfarronería” (Vill.).

E dixo: ¿Tú piensas / que Dios en el cielo
sabe las mañas / que yo en este suelo
maguer que no sepa / leer ni escrevir?

(73)

2.2.2. *El rufián dichoso de Sevilla a Méjico*

Existe otro importante nexo narrativo y simbólico en la esfera de la construcción del personaje: el rufián que se vuelve santo por obra y gracia de la conversión.²⁸ En 1613, el padre jesuita Juan Ferrer, calificador del Santo Oficio y enemigo del teatro, se declara favorable a las comedias de santos (las únicas permitidas por una Real Cédula de 1598) por “haber causado mucha devoción en el pueblo, haber despertado lágrimas de compunción y haberse sacado dellas algunas conversiones maravillosas de pecadores” (Cotarelo y Mori, 1997: 250). La puesta en escena desborda el escenario, la representación interviene sobre la vida cotidiana en un discurso que aún no destierra lo maravilloso. Sirera se fija en la intención incluyente de las comedias de santos: “los autores tienen cuidado en no excluir ninguna posible categoría de espectadores [...]; los santos hacen gala de una diversidad absoluta de orígenes” (*apud* Rey y Sevilla, LV).²⁹ García de Enterría habla de este tipo de conversiones como de “una faceta muy española del *deus ex machina*, utilizada esta vez quizá para tranquilizar la conciencia de los que admiraban en lo íntimo de sus corazones a este tipo de bandoleros y criminales” (331). No obstante, Rey y Sevilla señalan “el atrevimiento que implica la santificación de un rufián, hecho insólito en los anales de la Iglesia” (LIII), hablando de la comedia de Cervantes *El rufián dichoso*, publicada solo dos años después del *Tratado de las comedias* del padre Ferrer. Falta todavía más de un siglo para que las comedias de santos se prohiban en la vuelta de tuerca de las reformas borbónicas, pero ya se van definiendo los elementos que serán blanco del ataque de la censura.

El rufián dichoso cuenta la historia de Cristóbal de Lugo y de la conversión religiosa que lo convierte en fray Cristóbal de la Cruz, para morir en olor de santidad. Se trata de una obra clave para la

²⁸ Idea ligada también a los poderes de la Virgen arriba reseñados. En el milagro VI de Berceo, por ejemplo, intitulado “El ladrón devoto”, el protagonista no llegó a volverse santo, pero “mejoró en su vida, partióse de follía” (43).

²⁹ Antonio Cruz Casado, en su trabajo sobre el personaje del bandolero Francisco Esteban (a quien pronto volveremos a encontrar) expresa una idea parecida: “Sabemos que la comedia se representó con singular éxito en Lucena y que en otros lugares fue igualmente aplaudida incluso por la llamada gente de bronce, los bandidos y traficantes que veían glorificado en las tablas a uno de los suyos” (s/p).

caracterización de la rocambolesca figura que venimos persiguiendo. Rey y Sevilla ven en Lugo un rufián “atípico, generoso y valiente, respetuoso hasta cierto punto con las normas sociales y morales” (XL). No es ladrón. No es donjuán: su falta de interés hacia las mujeres prefigura la vertiente ascética que tomará su vida. Es “honesto pero matante, / valiente pero rufián” (190). Sin embargo, el personaje cervantino no es atípico: más bien, demuestra que el supuesto “tipo” es en realidad un “tono”, algo más flexible y complejo. Como dice Asensio: “la riqueza de modulaciones a que se prestaba le dio oportunidades de ramificarse. Su haz de rasgos peculiares se repartió entre personajes más particularizados” (52). En otras palabras, el guapo no es un monolito inamovible, sino el resultado de la variable combinación de una serie de rasgos posibles.

Lugo es el protagonista, mas no es el único rufián de la comedia –aunque sí el más respetado y temido, y seguramente el más singular: “rufián de manos y lengua” (206). El pasaje siguiente realza su valentía frente a la pusilanimidad de Ganchoso y Lobillo,³⁰ quienes, igual que los rufianes del *Gracioso razonamiento*, sin empacho trocan el reto en huida –*fanno Marcosfila*, como se diría en Nápoles y aprenderemos en la segunda parte– ante la irrupción de la policía:

GANCHOSO
Entrambos sois ovejas fanfarrones
y gallinas mojadas, y conejos.

LOBILLO
¡Menos lengua y más manos, hideputa!

Entran a esta sazón un ALGUACIL y dos CORCHETES; huyen GANCHOSO y LOBILLO; queda solo LUGO, envainando (154).

“No tire nadie; estén las manos quedas / y anden las lenguas” (178), pide más adelante otro personaje. El contraste entre lengua y manos, habladería y acción, es fundamental en el rufián cobarde, a través de “el recurso cómico que la retórica denomina ‘simulación’, ‘fingimiento’ o ‘irrisión’” (Romero Ferrer y Sala Valldaura, 2008: XCV). Es la raíz tanto de su fanfarronería como de su teatralidad. Josep Sala Valldaura observa que la comicidad nace “porque raramente la violencia del lenguaje y del gesto se corresponde con lo que se dice que va a ocurrir” (1998: 156). Así, narra Estebanillo González: “Tuve en una posada una pendencia muy reñida de voces y muy quieta de manos, por causa de ser el huésped tan alentado como yo” (Carreira y Cid, II: 252). Se trata de un tópico que recurre en varios autores de la primera mitad del XVII: “porque los habladores / no tienen

³⁰ Ganchoso procede de *daga de ganchos*: véase nn. 118, 121 y 201. “LOBO. En la germanía significa ladrón. Juan Hidalgo en su vocabulario” (Aut.).

manos” (Luis Quiñones de Benavente, *Entremés cantado: Las manos y cuajares*, apud Cotarelo y Mori, 2000: 568); “bravo de contaduría, / de relaciones valiente” (Francisco de Quevedo, *Desafío de dos jaques*, 1967: 194). Además, es un tópico de larga duración. Carreira y Cid citan la descripción que Francisco Rodríguez Marín, entre finales del XIX y principios del XX, hace del barrio pesquero de Percheles, en Málaga: “Y entre los pícaros ropirrotos no faltaba otra variedad de esta copiosa fauna: la de los lengüisuelos, valentones, matasietes y espantaochos que presumían de decir y hacer” (I: 179, n. 50).

El acto de hablar estaría en el centro de la etimología misma de *fanfarrón*, según Covarrubias:

FANFARRÓN. El que está echando bravatas y se precia de valiente, hablando con arrogancia y jactancia, siendo un lebrón y gallina; porque los hombres valientes, de ordinario son muy callados y corteses.³¹ Díxose del verbo FORFARIS, por hablar, y de allí FARFARÓN y corruptamente FANFARRÓN. FANFARRIA, la vanidad y desvanecimiento destos tales. FANFARRONEAR, hablar desgarrs y demasías.³²

No deja de ser curiosa la manera en que el letrado Covarrubias emplea un lenguaje parecido al del lumpen Ganchoso, como si fuera su adversario de riña al mismo nivel. La definición caracteriza al personaje en muchas de sus cualidades: arrogancia y jactancia, lebrón y gallina, vanidad y desvanecimiento, desgarrs y demasías. Empieza, de hecho, como un pequeño entremés, una puesta en escena, y sigue con un juicio moral y una fantasiosa historia de orígenes, con la cual Corominas no está de acuerdo:

FANFARRÓN. Voz de creación expresiva, que del castellano ha pasado a los demás romances; de origen igualmente expresivo son el árabe FARFÂR ‘liviano, inconstante’, ‘parlanchín’, ‘rompedor’, italiano FÀNFRANO ‘hablador, enredón’, FARFANICCHIO ‘hombre vano y frívolo, pero presumido’, francés FANFARE ‘música rimbombante’, etc. *Primera documentación*: PANFARRÓN, 1514, Lucas Fernández.

El diccionario etimológico italiano se coloca en la misma línea que Corominas e insiste sobre el origen español, que a su vez se originaría del árabe:³³

³¹ Covarrubias insiste reiteradamente en esta idea: “*Mátalas callando*, el que sin ruydo sabe hazer su negocio” (s.v. *matasiete*). Guzmán de Alfarache reporta la misma opinión: “Otros engañan con fieros, para hacerse valientes, como si no supiésemos que solo aquellos lo son que callan” (Aleman: 67). Una copla del cancionero flamenco declara: “El hombre, para ser hombre, / necesita tres partías: / jaser mucho, jablar poco / y no alabarse en su bía” (Machado y Álvarez: 72).

³² El Diccionario de autoridades retoma la definición de Covarrubias.

³³ El actual diccionario de la Real Academia también plantea la hipótesis de un origen árabe, con un significado cercano al propuesto por Corominas: “Quizá del árabe hispánico *FARFÁL o *FARFÂR, y este derivado del árabe clásico FARFARA, ‘romper, desgarrar’” (DRAE, 2001). El diccionario napolitano propone: “dall’arabo FARFÂR = ‘chiacchierone [hablador]’” (Nap.).

FANFARONE. Francese FANFARON; spagnolo FANFARRÓN (accanto a FANFARREAR ‘fare il bravo’, FANFARRIA ‘bravata’); portoghese FANFARRÃO; dall’antico spagnolo FANFA ‘vanteria, iattanza’, ond’anche le voci FANFANO, FANFULLA e FANFARA. Però alcuni vocabolari spagnuoli [...] traggono dall’arabo FÀNHARA ‘essere arrogante’ (*Etim. It*).

“O sé rufián, o sé santo” (200), apremia a Lugo con cierto enfado su criado³⁴ Lagartija, al verlo sumergido en oraciones. Lo que sigue es la escena de la conversión, que sigue añadiendo complejidad al personaje: ya solo, Lugo se desdobra y dialoga consigo mismo, para llegar a una transformación que implica un cambio radical de vida mas no de personalidad. Finalmente, Lugo acaba arrastrando en la conversión a Lagartija. El desdoblamiento del personaje se multiplica en doble juego de espejos. Lugo / fray Cristóbal y Lagartija / fray Antonio se reflejan y contrapuntean, tanto uno a otro, como cada uno en su propio interior: el santo y el rufián, el devoto y el convenenciero, el caballero y el gracioso,³⁵ finalmente, el héroe y el antihéroe --de nuevo, el guapo en serio y en burla.

La conversión de Lugo en fray Cristóbal es seria y profunda, aunque llevada a cabo, como notan Rey y Sevilla, “a lo valentón, a su manera arriscada y desafiante de rey de los jaques” (XLIII): el personaje cambia sin dejar de ser el mismo, se vuelve “bravo rufián divino” (223). Fray Antonio, en cambio, recuerda con añoranza su vida de Lagartija, y furtivamente sigue jugando naipes en el convento. La nostalgia de fray Antonio tiene una importante dimensión espacial: añora Sevilla, encontrándose él y su amo en un convento en México. Dice la Comedia a la Curiosidad:

En Toledo se hizo clérigo
y aquí, en Méjico, fue fraile,
adonde el discurso ahora
nos trujo aquí por el aire.
[...]

³⁴ Lagartija es un *mandil* o *trainel*, es decir, criado y aprendiz de rufián. Véase la discusión de José Luis Alonso Hernández, “Jerarquización de la valentónica”, *El lenguaje de los maleantes*, pp. 96-104.

³⁵ La relación caballero / gracioso en el teatro se despliega en muchas variantes, que no siempre corresponden a una estricta dicotomía u oposición entre los caracteres. A veces, los dos son más bien parecidos. Consideremos el *Entremés para la noche de San Juan* (también conocido por el nombre de su protagonista, *Alcolea*), de Agustín Moreto. Acerca de este entremés, Cotarelo y Mori destaca “los recursos de ingenio a que acude el jaque para disculpar su cobardía en los continuos trances en que le pone su obligación de amparar al caballero burlón que para eso le lleva consigo” (2000: xci). Efectivamente, el caballero Robledo contrata al supuesto valiente Alcolea para que le proteja en todos los desmanes y atropellos que él planea llevar a cabo en el paseo del Prado la noche de San Juan: “Las noches como aquestas, deste modo / ha de salir un señorón reciente / a ocasionar, y riñalo el valiente. / Esta noche he de hacer quanto gustare, / las damas que encontrare / las he de manosear, mía es la noche. / He de meterme entre cavallo y coche, / con todo pienso alçarme, / hasta con la justicia he de estrellarme / y, si ay alguno que reñir intente, / le daré una librança en el valiente” (Moreto: 90). Sin embargo, Alcolea resulta ser un valentón cobarde, lo que origina una serie de graciosos incidentes en que tanto él como su señor terminan apaleados. Alcolea siempre tiene, eso sí, una justificación lista para su cobardía: “ROBLEDO: Valiente mío, ¿qué aguardas? / Mátales. ALCOLEA: No es ocasión. / ROBLEDO: ¿Mis costillas derrengadas / no es ocasión? ALCOLEA: Peor fuera / oír una mala palabra” (94).

A Méjico y a Sevilla
he juntado en un instante,
surciendo con la primera
esta y la tercera parte:
una de su vida libre,
otra de su vida grave,
otra de su santa muerte
y de sus milagros grandes.

(206)

El discurso los “trujo aquí por el aire”, es decir, fray Cristóbal y fray Antonio llegan a América de la misma manera que todos los guapos que aquí nos ocupan: en calidad de personajes, en páginas más o menos furtivas o entre las cuerdas de las guitarras. México y España van volviéndose imaginarios recíprocos. En este caso, subyace la retórica de la tierra prometida, la tierra virgen, la tierra donde van los rufianes a hacerse santos, dejando atrás los bajos fondos de Andalucía. Seis años después de la publicación de los *Romances de germanía* de Hidalgo, la “flor de bayles” se ha mudado de Toledo a Sevilla. Alonso Hernández habla del trasfondo histórico y socio-económico de tal mudanza literaria:

La geografía de la vida hampona en la sociedad del Siglo de Oro español se sitúa en tres zonas fundamentalmente, zonas que están en relación con la importancia económica que las ciudades situadas en ellas han tenido en los diferentes momentos de la historia nacional. Cronológicamente, la zona más antigua, o primera zona, es la situada en torno a Medina del Campo y Valladolid;³⁶ la segunda zona tiene como centro Sevilla, y es sin duda la más importante en la literatura marginal. [...] La importancia de Sevilla, si bien aumenta considerablemente con el descubrimiento de América, cuando los galeones cargados de riquezas llegan a su puerto y con ellos gran número de comerciantes y gentes de toda suerte, se había debido también con anterioridad a que, junto con Lisboa, era uno de los puertos más importantes del Atlántico sur, lo que hacía que créditos y mercancías procedentes de Medina y de otras ciudades importantes del interior llegaran a la ciudad para ser embarcados. Sin duda el mismo camino [...] es el que utilizaría la truhanería en su desplazamiento de la “zona castellana” a la “zona andaluza” (249, 251-252).

En la comedia de Cervantes, Cristóbal de Lugo es mozo del inquisidor don Francisco Tello de Sandoval, y este resuelve tomar cartas en el asunto:

Mas lo mejor es quitalle
de aquesta tierra y llevalle
a Méjico, donde voy
[...].

³⁶ Véase la invocación del jaque Mazalquiví: “Baje luego el tercio de la liga, jayanes de Medina del Campo, bisoños de Valladolid, bravos de Madrid y Toledo, gorriones de Salamanca” (Cotarelo y Mori, 2000, II: 67).

Ya adivino su mejora
sacándole de Sevilla,
que es tierra do la semilla
holgazana se levanta
sobre cualquier otra planta
que por virtud maravilla.

(174)

Tello se propone el transplante de la semilla a tierras más propicias, para que su mozo se dedique a la evangelización, ya que “está entre aquestos bárbaros aún niña / la fe cristiana” (213). La sutileza de Cervantes queda a cargo de Lagartija: las diligencias del buen dominico³⁷ serán exitosas solo hasta cierto punto y fray Antonio, presencia ineludible, se encargará de llevar Sevilla hasta América. Los evangelizadores no pueden evitar que entre ellos se cueilen los pícaros.

Existe, de hecho, un doble y encontrado discurso acerca de la visión de América. Muy al principio, se le ve como promesa de Eldorado, paraíso de riquezas materiales así como de resurgimiento y renovación espiritual: Alfonso Reyes habla de “ese utopismo que el descubrimiento de América provocó en el pensamiento europeo y que, exagerando un poco, se empeñaba en adelantar a las Indias un crédito moral” (1960, XII: 310). Las reflexiones de Reyes pueden adaptarse al dominico don Francisco Tello de Sandoval en la comedia de Cervantes:

Algunos espíritus selectos, al aparecer el hecho americano, se apresuran a concederle un crédito moral, a ayudarle a nacer y a desenvolverse, empujándolo con todo el peso de su confianza. Se adelantan a la realidad y la hacen comprometerse en grandes ofertas. “Las cosas son sus tendencias”, decía Aristóteles, y parece que los padrinos europeos se empeñaran en descubrirle a América sus tendencias, y las dieran provisionalmente por realizadas ya [...]. América trajo a la mente europea una nueva carga de esperanzas (1960, XI: 80-81).

Sin embargo, muy pronto se desarrolla también otra visión, totalmente opuesta, de las Indias como refugio, amparo y tierra de ventura de toda clase de marginados. Es “el sueño americano de nuestros pícaros”, como le llama Alfonso Sastre (339). Reyes, en otro artículo, cita una *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, compuesta en México en 1604 por Baltasar Dorantes de Carranza, en la que encontramos consideraciones al siguiente tenor:

¡Oh Indias! ¡Oh conquistadores llenos de trabajos, y en aquella simplicidad de aquellos dichosos tiempos, donde no sacastes más que un nombre excelente y una fama eterna [...]]!

³⁷ Rey y Sevilla (XXXI-XXXII) hacen notar que posiblemente hubo intereses políticos tras la composición de la pieza, tal vez escrita en apoyo a los dominicos para la causa de beatificación de fray Cristóbal de la Cruz.

¡Oh Indias..., confusión de tropiezos, alcahuete de haraganes, carta ejecutoria de los que os habitan, banco donde todos quiebran!... ¡Oh Indias, anzuelo de flacos, casa de locos, compendio de malicias, hinchazón de ricos, presunción de soberbios! [...] ¡Oh Indias, madre de extraños, abrigo de forajidos y delincuentes! (1957: 44).

Para Dorantes, el dichoso crédito moral de las Indias, ganado por los heroicos conquistadores, se agotó con ellos: la generación siguiente de colonos ya es gente de la peor calaña –“la ola de aventureros (‘los de la capa al hombro’) que, desembarcados en Ulúa, venían a buscar fortuna” (Reyes, 1960, XII: 303). El detalle de la “carta ejecutoria”, es decir, el título de nobleza o hidalguía, alude a lo que Dorantes explica en otro pasaje de su relación: “Tomando ellos y ellas títulos y dones fingidos, con mil embustes, con que consiguen la grandeza con que crecen en esta tierra” (*apud* Reyes, 1957: 35).

Con el paso del tiempo, América, en el discurso de la autoridad censora, se convierte definitivamente en tierra donde proliferan el vicio y la superstición. Las actas de un proceso inquisitorial novohispano de 1735, donde los americanos ya no son indígenas almas vírgenes, sino mestizo *vulgo*, sirven de ejemplo. Hay prácticas piadosas que resultan especialmente inconvenientes en tierras proclives a la superstición:

También se debe prohibir el uso de las cadenillas, como expressamente se prohíbe en el edicto: pues [...] parece innegable se pueden temer los inconvenientes, [lo] que movió a el Santo Tribunal romano a extinguir semejante confraternidad. *Y aún parecen más temibles esos inconvenientes en este paíz, por el más numeroso vulgo, y menos cultivo de la gente* (AGN, Inquisición, vol. 1175, fol. 594r; las cursivas son mías).

“Las Indias son el sueño del hampa ya agotada y desesperada que se hacina en Sevilla: ‘las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas’. Así las describe Cervantes en una de sus más deliciosas novelas, *El celoso extremeño*” (Braudel, II: 44). El mismo Cervantes, en un soneto burlesco,³⁸ desarrolla de manera mucho más explícita lo que el personaje de fray Antonio solo sugiere entre líneas. Eldorado para algunos es Jauja, viejo tópico de una tierra irónicamente fabulosa “do cualquier paje se haze valiente” (*Carajicomedia*: 69). (Como en Italia, como veremos, cualquier desharrapado español se las daba de hidalgo.) En esta línea, hay conversiones más aparentes que reales, santos de opereta, en una América que es tierra prometida para los pícaros antes que nadie:

³⁸ Más exactamente, el soneto es atribuido a Cervantes por Juan Carlos Peinado, con el título [*A un ermitaño*], en su edición de las *Obras completas* del autor. Véase también el artículo de J. Ignacio Díez Fernández.

Maestro era de esgrima Campuzano,³⁹
de espada y daga diestro a maravilla,
rebanaba narices en Castilla,
y siempre le quedaba el brazo sano.

Quiso pasarse a Indias un verano,
y vino con Montalvo el de Sevilla;
cojo quedó de un pie de la rencilla,
tuerto de un ojo, manco de una mano.

Vínose a recoger a aquesta ermita⁴⁰
con su palo en la mano, y su rosario,
y su ballesta de matar pardales.⁴¹

Y con su Madalena, que le quita
mil canas, está hecho un San Hilario.⁴²
¡Ved cómo nacen bienes de los males!⁴³

(Cervantes, 2005: 1411-1412)

No falta la voz de quien, desde América, recuerda Sevilla en calidad de idealizado terruño, en contraposición a una América vuelta patria de hampones. Tal parece que la bondad siempre está en otra parte, lejos, desplazada hacia un horizonte ideal que se encuentra en la otra orilla del océano, ya sea que esta represente el futuro –una tierra prometida virgen de pecado–, o bien, el pasado –la madre patria añorada. En una entendible inversión de perspectiva, a través del lente de la lejanía y la idealización, los versos siguientes describen Sevilla como tierra de “lo bueno” y traspasan a América todas las características que conforman el tradicional retrato literario de la ciudad andaluza:

³⁹ “ESGRIMA. Ensayo, y ademanes de reñir uno con otro, y por ser de burla, se llamó juego, aunque entre burla, y juego se suelen dar muy buenos coscorriones” (Cov.). El Diccionario de autoridades cita la sátira del personaje en el *Buscón* de Quevedo: “Las borracheras que enseñan estos bellacos maestros de esgrima, que no saben sino beber” (Aut.). “ESPADACHÍN. Es el valentón que anda rufaldado con su espada, levantada la punta en alto, y el brazo izquierdo sobre ella: amigo de cuchilladas y pendencias; trato más propio de rufián o matasiete” (Cov.). “ESPADACHÍN. En la germanía significa rufiancillo” (Aut.). Alonso Hernández, por otro lado, habla del espadachín como de un rango alto en su “Jerarquización de la valentónica” (1979: 105). Corominas registra la voz catalana jergal “PINXO ‘elegante’ (< rufián < castellano pincho ‘el que pincha, espadachín’)” (s.v. *guapo*). Acerca de la comedia y la tonadilla del XVIII intituladas *El valiente Campuzano*, véase p. 56 y ss.

⁴⁰ “ERMITA. Translaticiamamente llama el vulgo a la taberna donde se vende públicamente vino” (Aut.). “Ventorro o bodega a las afueras de una ciudad que servía a veces de refugio a los ‘ermitaños’ o salteadores de camino” (Lex. Marg.). La sinceridad de la vocación de cualquier ermitaño siempre podía quedar en entredicho. Véase, por ejemplo, un personaje de Pietro Aretino: “Il ribaldone, che fu soldato, assassino, roffiano, e per disperazione si fe’ romito” (1984: 85).

⁴¹ “PARDAL. Lo mismo que gorrión [...]. Se toma también por bellaco, astuto: con alusión al gorrión, que se juzga la más astuta de las aves” (Aut.).

⁴² “Posiblemente a consecuencia del juego *Hilario-hilaridad*, el santo aparece muechas veces en obras jocosas, tanto francesas como españolas, en relación con el hampa y los bajos fondos. Los rufianes invocan su nombre, en juramentos y bravuconadas, y algunos textos aluden claramente a su incontinencia sexual” (Alonso: 19; cursivas del autor).

⁴³ La misma idea se encuentra en los siguientes versos del anónimo *Sainete famoso de los rufianes* (1632), donde el rufián Valle alardea: “Pues ¿conmigo garla uced, / cuando de un amago creo / que si doy con él en tierra / he de hacer tal agujero / en ella, que ahorre el gasto / de flotas y barloventos? / Pues abriendo el bronco espacio / de ese inculto duro centro / y penetrando de golpe / los más dilatados senos, / haré un claro pasadizo / por donde puedan, contentos, / todos pasar a las Indias / sin peligros y sin riesgos” (Cotarelo y Mori, 2000, I: 180).

No ay lugar como Sibilla
en cuanto el sol cubre i baña,
que lo que es bueno se estima
y acá lo malo se ensalza.
Aquí todo es valentía,
broquel fuerte,⁴⁴ espada larga,
cota sobre cuero de ante,
en cada daga una jaula.

(*apud* Reyes, 1957: 29)

El autor de estos versos, Mateo Rosas de Oquendo, fue un aventurero español (posiblemente sevillano) quien vivió entre finales del siglo XVI y principios del XVII, de quien hablaré con más detalle en el apartado siguiente.

2.2.3. El divino Escarramán y otros cantos excesivos

Hablando de rufianes santos, es debida una referencia a Escarramán, guapo mayor y de múltiples disfraces. Volveremos a encontrar a Escarramán más adelante, en calidad de experto danzasombreros; sin embargo, no puede dejar de mencionarse su faceta de santidad. Aparte de dejar testamento y descendencia, le recuerda uno de sus compinches: “Hante vuelto divino: ¿qué más quieres?” (Cervantes, 1995: 99). En realidad, no es que el personaje se vuelva santo, sino que la forma poética se adapta al tema divino: el *escarramán* como tipología de composición poética.

Existe una prueba documental de la fortuna de Escarramán –y de los *escarramanes* divinos– en América: su presencia en el *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos*, compilado por Mateo Rosas de Oquendo. Margarita Peña señala que “el cartapacio fue integrándose en el lapso que va de 1598 a 1612” (1992: 51), y define a Oquendo –en parte autor, en parte compilador del *Cartapacio*– como “poeta pícaro encabalgado entre dos mundos” (72).⁴⁵ Rosas de Oquendo era español, viajero en los virreinos de Perú y Nueva España en la época en que compiló su cuaderno de versos. Entre los textos se encuentran dos *escarramanes*: una versión de la *Carta de Escarramán* de Quevedo, titulada

⁴⁴ Véase n. 137.

⁴⁵ La autora dedica mucha atención al caso en su libro *Literatura entre dos mundos*, en los capítulos: “El Escarramán: una jácara de Quevedo en un manuscrito americano”, “Mateo Rosas de Oquendo: poeta y pícaro encabalgado entre dos mundos”, “Lima y México en la poesía de Mateo Rosas de Oquendo” y “El *Cartapacio poético*: una muestra de poesía satírica colonial”. No existe una edición completa del *Cartapacio*, que yo sepa. Merecen señalarse las ediciones parciales y los estudios de Paz y Melía (1906-1907), Reyes (1964) y Lasarte (1990), incluidos en la bibliografía de este trabajo.

simplemente *El Escarramán*, y el *Rromanze del Escarramán a lo divino*, un “romance anónimo, testimonio de las transformaciones que, determinadas por su popularidad y buena fortuna, experimentó el poema de Quevedo” (50).⁴⁶ La presencia de los dos escarramanes en el cartapacio, según Peña, atestigua la gran popularidad y difusión inmediata de la jácara de Quevedo, que debió haber llegado a América para poder ser incluida en el manuscrito (52).

Las primeras dos estrofas del *Rromanze del Escarramán a lo divino*, comparadas con las de la *Carta de Escarramán* de Quevedo, muestran cómo la estructura del poema es readaptada a una materia completamente diferente. El esquema de rimas se mantiene, e inclusive se incorporan algunas palabras y expresiones. Sin embargo, el yo poético, en lugar de escribir a la Méndez, se dirige al alma, personificada en términos amorosos corteses. La referencia a san Juan vuelve a su significado religioso, despojada de la resonancia un tanto pagana de las fiestas de la cosecha que se celebran en la noche dedicada al santo:

Ya está enclabado en la cruz,
alma, Jesús, tu galán,
que unos crueles zayones
me prendieron sin penzar.
Andando por tu rremedio
con la cruz vine a encontrar,
altar donde se ofresió
el cordero de san Juan.

(Rosas de Oquendo: fol. 200v)

Ya está guardado en la trena
tu querido Escarramán,
que unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar.
Andaba a caza de gangas
y grillos vine a cazar,
que en mí cantan como en haza
las noches de por san Juan.

(*apud* Osorio: 104)⁴⁷

Muchos autores comentan la gran difusión y éxito de tales composiciones, entre ellos la misma Peña, quien habla de la numerosa “familia de escarramanes divinizados que andan dispersos en

⁴⁶ Elena di Pinto consigna que el romance es de la autoría de Lope de Vega, y proporciona una edición del mismo (414-416).

⁴⁷ Cito a través del artículo de Osorio por no tener acceso, al momento de tratar este apartado, a la edición de las *Obras completas* de Quevedo a la que recurrí en otras partes del trabajo. Asimismo, véase Osorio para una anotación crítica exhaustiva de los versos citados (108).

diferentes manuscritos” (1992: 51). La misma autora llama la atención sobre la duración de dicho éxito y las preocupaciones que en el siglo XVII el Santo Oficio empezaba a tener sobre los “excesos en que incurrían los ‘cantos a lo divino’” (54). El documento citado por Peña es posterior a 1663; sin embargo, hay abundantes testimonios de cómo el escarramán, canción y baile, preocupase a las autoridades desde principios del siglo (véase, por ejemplo, Cotarelo y Mori, 1997: 137, 203, 251, 626).

Entre esos cantos excesivos, que tratan de asuntos divinos de una manera poco ortodoxa, podemos incluir un son que fue popular por largo tiempo en la Nueva España, llamado *El catiteo*, del que se conservan variantes de coplas de 1694, 1735 y 1816. Los registros están en expedientes de la Inquisición, y el porqué es bastante evidente. Demasiado humanos, san Pedro, san Pablo y san Juan actúan como rufianes de pura cepa, es decir, riñen por una mujer:

San Pedro tenía una moza,
san Pablo se la quitó.
¡Miren los venditos santos,
si no es tanvién garañón!⁴⁸

(AGN, Inquisición, vol. 1532, exp. 1, fol. 78r)

San Juan tenía una nobia,
san Pedro se la quitó,
que, aunque son santos,
también dan en garañones.

(vol. 1175, exp. 36, ffol. 380r-381v)

En la variante de 1816 se asoma una preocupación política, señal de las inquietudes del XIX. El cielo, como veremos, se volverá escenario de los conflictos nacionales:

¡Por vida del otro Dios,
que en el cielo no hay gobierno!
San Juan tenía su pinzita⁴⁹
y se la robó san Pedro.

(caja 194, exp. 59, fol. 17r)⁵⁰

⁴⁸ “GARAÑÓN. Es el asno que echan a las yeguas, o el caballo que cubre las borricas [...]. Al hombre desenfrenado en el acto venéreo, especialmente si trata con muchas mugeres, suelen llamar garañón, aludiendo al uso que ay destas bestias” (Cov.).

⁴⁹ Posiblemente tenga algo que ver con “DESPINÇADERA. La muger que saca los nudillos del paño cuando acaba de salir del telar” (Cov., s.v. *Pinzas*). O tal vez con “PINCHA UVAS. Apodo que se le da al hombre despreciable” (Aut.). O bien con “PINCHE. El mozo ordinario o galopín de cocina” (DRAE, 1817). Corominas propone una etimología derivada del verbo pizcar, “probablemente voz de creación expresiva, emparentada con el italiano *pizzicare*”, es decir, ‘pellizcar’; a lo mejor *pinzita* tiene que ver con el sentido erótico del verbo.

⁵⁰ Las tres coplas se encuentran publicadas en Baudot y Méndez (99-101).

Las objeciones en contra de las jácaras a lo divino se inscriben en la misma línea de pensamiento que culminará en 1765 en la prohibición de las comedias de santos, sin que esta, por supuesto, ponga punto final a las efectivas representaciones de un género que gozaba de gran popularidad.⁵¹ Lo maravilloso es administrado con más recelo, en un riguroso monopolio de los milagros y sus representaciones, por un poder que busca en el discurso de las luces una renovada legitimación. Vasconcelos y Lizárraga hacen notar que, en la nueva perspectiva inquisitorial, opera una superposición funcional de santos, magos y hechiceros:

La superstición (ajena a la que promoviera la misma Iglesia, como actualmente aún sucede) también fue perseguida, objetándose en consecuencia la representación de milagros no aprobados y reconocidos por la Iglesia, la alusión o personificación de monjas visionarias o “ilusas”, los pactos con el diablo y la hechicería, la adivinación y la magia. Características, casi todas ellas, recurrentes y tratadas especialmente en las llamadas “comedias de magia” que, junto con las de santos, fueron dura y persistentemente perseguidas durante todo el siglo XVIII (193).

Lo mismo pasa con santos, rufianes y bandoleros:

Así, no era bien visto que los personajes inconformes, los rebeldes, rufianes o sediciosos aparecieran como héroes, tal como sucedía en las numerosas comedias de bandoleros, bandoleras o renegados. Tales personajes, a pesar de que finalmente en todas esas obras volvían al redil, producían en los censores el mismo efecto que las comedias de santos y, ante sus ojos, paradójicamente “la redención” final no justificaba la presentación favorable de la rebeldía o del vicio (199).

Un caso emblemático es la censura, en 1790, de la obra *El mágico de Salerno*,⁵² y su supresión del elenco de comedias a representarse en el Coliseo de la Ciudad de México. El personaje es, al mismo tiempo, mago, coludido con el demonio, criminal y finalmente santo. La censura resume de manera

⁵¹ Véase el capítulo “El teatro religioso” en el libro de Pablo González Casanova.

⁵² Obra que, por otra parte, llevaba más de una década representándose en la ciudad (véase BN-FR, vol. 1411, fol. 88r). Nótese el uso de una ciudad del reino de Nápoles como espacio imaginario. Cabe mencionar, además, un curioso contrapunto: la existencia de una obra española de la segunda mitad del XVIII, titulada *El mágico mexicano*, de un tal Ocampo del que nada se sabe, junto con un igual de misterioso “maestro Moreno”. Según Ricardo de la Fuente, no hay noticia de que se haya representado en América. Se trata, al igual que *El mágico de Salerno*, de una comedia de maquinaria y tramoya, un género netamente dieciochesco, cuya escenografía incluye una serie de transformaciones y efectos especiales. Lo mexicano no tiene gran relevancia en la trama y se reduce a tan solo un poco de adorno exótico en los ambientes, marcado en las siguientes acotaciones: *Al meter mano a las espadas desaparecen todos, transmutándose el teatro en varios cerros copados de indios chichimecos, todos con arcos y flechas, dando alaridos, y por abaxo diversos árboles, relevándose otros cerros en disminución y otros indios de la propia suerte en ademán de tirarles a don Diego y a don Pedro, que estarán como temerosos* (Ocampo: 12); *Descúbrese la Alameda mui adornada, como la noche de san Juan, con sus puestos y varios hombres y mugeres tapadas cantando, y la fuente corriendo agua, todo bien imitado* (14); *Vanse y se descubre mutación que imite ser el paseo de Xamaica, con la acequia y varias canoas con sus remeros, y varias personas de hombres y mugeres [...] y a los lados de la acequia sus puestos de vendedores y vendedoras, todo bien imitado con la propiedad posible* (21-22). Acerca del género de la comedia de magia, véase Caro Baroja (1974).

ejemplar el discurso inquisitorial ilustrado⁵³ acerca de ese tipo de representaciones. Ya lejos de ser vistas como comedias ejemplares, favorecedoras de maravillosas conversiones, se teme que sus efectos sobre el público teatral – “muchacha ociosa, valdía y destituida de medio con que satisfacer su sensualidad y su orgullo” – empeoren el rezago educativo de un pueblo “sin luces”, que paradójicamente se encuentra viviendo en “una nación tan culta y tan cristiana”. Casi dos siglos después, el buen padre Ferrer sería, en el mejor de los casos, tachado de ingenuo. La *realpolitik* censora se coloca por encima de la verdad: “Aunque la historia de la comedia fuera verdadera, no era conveniente que se publicara en los teatros”. Vale la pena citar extensamente la censura:

Señor Juez del teatro: de las comedias que ha elegido el ympresario para que se representen en el actual julio, y cuyo título contiene la lista del reverso, se deven suprimir las 2 partes del *Máximo de Salerno* [...] El máximo de Salerno es un hombre que, con pacto expreso con el demonio, exerce varias echicerías para lograr una dama de superior nacimiento, y que al fin consigue la impunidad de sus delitos, alcanzando que la ymagen pintada de un crucifijo, con voz sencible y haciendo el milagro de vajarle la cabeza, le conceda el perdón. No se puede producir sobre el teatro argumento más indecente y más escandaloso. La magia es uno de los pecados más enormes, por oponerse directamente a la virtud de la religión; pero pecado en que, no obstante su enormidad, incurren muchos que [...] buscan su dicha en el seno de la infelicidad. Pues en un concurso como el Coliseo, en que ciertamente asiste mucha gente ociosa, valdía y destituida de medio con que satisfacer su sensualidad y su orgullo, ¿qué efecto producirá el espectáculo [...]? El que a menudo se experimenta con harto dolor de los confesores, y es que muchos miserables sin educación, sin luces, y violentados de sus pasiones, recurren al enemigo común para poder satisfacerlas. [...] Por lo qual, aunque la historia de la comedia fuera verdadera, no era conveniente que se publicara en los teatros. [...] Y es de admirar que una nación tan culta y tan cristiana como la nuestra haya permitido sobre sus teatros una escena tan perniciosa, y con tantos visos de [apóstata], de que no sé que haya exemplar entre los extrangeros (BN-FR, vol. 1410, fols. 296r-296v).⁵⁴

2.2.4. Andanzas del apóstol Santiago

En el santoral de guapos mexicanos no puede dejar de mencionarse el belicoso apóstol Santiago. Louis Cardaillac, en su conferencia “La otra cara de Santiago en México”,⁵⁵ destacó una de sus iconografías fundamentales: Santiago caballero, el hijo del trueno.⁵⁶ De caballero a guapo, el paso es corto. Antes

⁵³ Discurso que ha demostrado una recia vitalidad. A principios del siglo XX, Enrique de Olavarría y Ferrari, refiriéndose a las representaciones profanas del Corpus Christi en la Nueva España del siglo XVI, habla de “esas farsas, las más de las veces irreverentes y sacrílegas, anatematizadas en Europa por concilios, papas y reyes, y de escasa o ninguna influencia en el desarrollo del teatro” (12).

⁵⁴ El documento está publicado en la antología editada por Maya Ramos Smith *et al.* (577-579). Sobre el tema del teatro de magia y su relación con el “despotismo ilustrado”, véase el libro de Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia* (Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1974).

⁵⁵ Seminario del proyecto “Literaturas y culturas populares de la Nueva España”, IIFL-UNAM, 20 marzo 2006.

⁵⁶ Véase Araceli Campos Moreno, “Algunas historias que en México se cuentan sobre el apóstol Santiago”.

que nada, guapo en serio, héroe guerrero con las características resumidas por Céline Gilard: una “figura hercúlea, hazañosa y casi invencible” (312), que se vale de “la forma particular de la ironía triunfante de los *guapos*” (315; cursivas de la autora), es decir, “su capacidad de ridiculizar a un enemigo de menor valía” (319). Bravos de manos y lengua, verdaderos, como Lugo. El deslinde aquí parece plantearse más tajante: los guapos en serio son enemigos declarados de los rufianes de burla. Y sin embargo, esa ironía triunfante es capaz de escénicas marometas y puede volverse sobre sí misma. Es el caso de dos impresos anónimos, fechados respectivamente 1858 y 1859: *Milagrosa aparición del apóstol Santiago. Primera Parte*, y *Su regreso al cielo y diálogo con San Pedro. Segunda parte*.⁵⁷ Se trata de una obra satírica en la que el apóstol Santiago se enlista, a través de la ironía, en la causa del anticlericalismo liberal. Se trata también de literatura de cordel, heredera de los pliegos españoles del XVIII estudiados por Caro Baroja, que fueron prohibidos porque en ellos “lo divino andaba envuelto en conceptos ridículos o poco adecuados” (1969: 181). También es heredera de las coplas de *El catiteo*, con sus santos demasiado humanos y su preocupación: “¡Por vida del otro Dios / que en el cielo no hay gobierno!”.

En la *Primera parte*, el santo, quien de paso ha cambiado la espada por el mexicano machete, es invocado por un cura ante un público de beatas:

Glorioso apóstol Santiago,
fuerte espada celestial,
intrépido general,
de la España protector,

tú que, en tu blanco caballo,
con el machete en la mano,
en pro del bando cristiano
has peleado con ardor,

[...]

tronchando a diestro y siniestro
las cabezas a docenas,
cual si fueran berenjenas,
sin poderte resistir.

⁵⁷ Los dos textos fueron amablemente proporcionados por el profesor Louis Cardaillac, que los encontró en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco y que los publicará en forma íntegra próximamente.

Y sin embargo, se resiste. El apóstol se niega a servir la causa del conservadurismo clerical, en favor de un renovado cristianismo social. Antes del panfleto liberal y patriótico (“así al pueblo mexicano / infeliz lo han engañado”), el santo recurre a la autoironía:

¡De cuántas buenas noticias
atrasado me encontraba!
Por vida mía que ignoraba
a lo que he ascendido yo.

¡A general! ¡Y valiente!
¿Padrecito, estáis borracho?
¿Quién me honró de un tal despacho,
si no he sido ni tambor?

¡Con una lanza en la mano
y montado en Rocinante!
¡Me hacéis caballero andante!
No merezco tal honor.

Pues por más que sobre el tiempo
en que yo viví discurro,
no recuerdo ni aun en burro
haber montado jamás.

El discurso tremendista de los romances de guapos aparece en las palabras del cura, con la comparación hiperbólica entre cabezas y berenjenas. La hipérbole termina siendo ridícula y el inconfundible tono jácaro-germanesco se inclina decidido hacia su vertiente de teatralidad burlesca.⁵⁸ El santo trata al cura de “padrecito”, a la mexicana, y le pregunta si está borracho, con la irreverente familiaridad de un cliente de cantinas con otro.

La *Segunda parte* acentúa los rasgos de teatralidad de la primera: como las jácaras entremesadas de sor Juana, es un diálogo marcado a dos voces. Santiago regresa al cielo y se pone a platicar con San Pedro. Vuelve el discurso del panfleto liberal, que aboga por el regreso al cristianismo solidario en contra de la corrupción de un clero enriquecido, enmarcado, otra vez, por el tono jácaro. San Pedro es, familiarmente, *Perucho*, y Santiago, *Santiaguillo*. El ambiente sugerido por las marcas de lenguaje, más que la puerta del cielo parece algo entre cuartel y, otra vez, cantina:

SAN PEDRO
¡Caramba! ¡Qué prisa trae!
¿Quién llama con tanto garbo?

⁵⁸ “Para acentuar los efectos ridiculizadores, el procedimiento más habitual es la comparación hiperbólica”, nota Sala Valldaura, quien también subraya que dicho procedimiento es el “soporte de tipos como el fanfarrón” (1996: 247).

SANTIAGO
Abra el calvo a su excelencia...
Soy el general Santiago.

SAN PEDRO
¡Hum! ¡Militar! ¿De dónde viene?

SANTIAGO
De México.

SAN PEDRO
¡Tanto peor!
Adentro... y más comedido
sea otra vez el soldadón.

SANTIAGO
Buena noche, valedor...

SAN PEDRO
¡Hum! ¡Valedor! ¡Mas qué, esto!
¿Tú, Santiago? ¡Ah, bribonazo!
Me has engañado, por cierto.

SANTIAGO
¡Engañarte! No hay tal cosa:
hablas con un general
que, cuando empuña el machete,
hace la tierra temblar...

SAN PEDRO
¡Voto al diablo! Su excelencia
perdone, que yo pensara
que en su vida había esgrimido
otra arma que la atarralla...

El ambiente puede ser también un escenario, ya que los personajes no se toman realmente en serio a sí mismos. Santiago mismo acaba por desmentir su supuesta condición de “matón de fama” y casi jinete del Apocalipsis, mientras Pedro bromeando le pide su protección en caso de otro “pronunciamiento en el cielo” análogo a cuando la caída de Lucifer:

SANTIAGO
Eso mismo creía yo,
pero en México he encontrado
que he sido un matón de fama:
da miedo verme a caballo...

SAN PEDRO

¡Bravo! ¡Bravo, Santiaguillo!
Espero que en algún tiempo
me defiendas, si sucede
por acá un pronunciamiento.

SANTIAGO
¡Pronunciamiento en el cielo!

SAN PEDRO
Cuando una vez sucedió...

SANTIAGO
Tienes razón, ya recuerdo...
Cuenta con mi protección.

SAN PEDRO
Gracias, mi jefe. Sentaos,
fumaremos un cigarro,
y del país de Moctezuma
hablaremos entretanto.

Estos santos tienen humanos vicios, el tabaco y el alcohol, al que se refieren con un
mexicanismo norteco... aunque no lo desprecian por importado:

SAN PEDRO
¿Dime, Santiago, no traes
por casualidad un pisto?⁵⁹

SANTIAGO
De un champaña nada menos,
del uso de un santo obispo...

SAN PEDRO
Pues ¡a la salud, bebamos!

Ese país celeste resulta terrenal y costumbrista, con sus cigarros, sus botellas y sus amenazas de
pronunciamientos. Es un paraíso muy parecido al que Guillermo Prieto, otro liberal decimonónico,
pinta en el romance *16 de septiembre en el cielo*:

Señor, es porque celebra
mi patria su alumbramiento
de independencia sublime,
y de libertad del pueblo.
--Pues les sobra la justicia,
dijo entusiasta San Pedro.

⁵⁹ “PISTO. En algunas partes del interior, trago de licor” (*Mej.*).

San Miguel se mordió el labio,
San Fernando torció el gesto,
frunció San Roque las cejas,
que es muy servil palaciego.
Pero toda la chinaca⁶⁰
de santos de medio pelo,
mandó destapar botellas
y se abandonó al contento.

(156)

Los santos guapos, pese a su condición divina, están muy arraigados en lo humano. De ahí que su paraíso fácilmente pueda volverse escenario para representar la política nacional.

2.3. FANFARRONES

2.3.1. Lope de Rueda y los orígenes del entremés

El personaje de Santiago, que parodia su propia imagen de héroe invencible y matasiete, está hablando desde un mundo al revés. El ridículo es una de las herramientas predilectas del teatro que estamos tratando, como ha sido notado por varios autores: María Rosa Lida de Malkiel habla de “ridiculizar el código caballeresco del duelo” (189), Manuel Soto-Puig de “ridiculizar los momentos más elevados” (18). El negro y el vizcaíno que aparecen en la citada jácara de la Asunción de Sor Juana apuntan al género que más despliega este tipo de teatralidad: el entremés. El *Diccionario de autoridades* así lo define:

ENTREMÉS. Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio.

Asensio habla de “la óptica entremesil” (29), que viene siendo equivalente al tono jácara. El entremés, como la jácara, se distingue por cierto aire, cierta modulación. El mismo autor destaca que “cualquier tipo literario podrá traspasar materiales al entremés” (32). El entremés se entremete, precisamente, en las rendijas de la comedia “seria” y muestra “el envés risible del sistema de creencias en que reposa” (Jorge Checa: 268). Si en la comedia el gracioso es parte funcional de un orden que se rompe solo para volverse a componer, en el entremés el gracioso es todo; el eje no es la armonía, sino

⁶⁰ “CHINACA. (Del mexicano *xinaca*, ‘desnudo’.) Familiar. Gente desharrapada. Dióse este nombre por desprecio a las guerrillas liberales o gavillas de gente de toda broza, no uniformada” (*Mej.*)

el ridículo. Asensio desglosa esta diferencia fundamental en una serie de elementos específicos, relativos a las dinámicas de la trama y a la relación personajes-espectador, y concluye notando una característica muy importante del entremés: “El lenguaje exige la gesticulación, es gesto. El bullicio de los personajes propende a desembocar en danza y canto, naturales complementos de su orientación mímica” (40).

Caro Baroja destaca la presencia de “pasillos burlescos, similares a los ‘entremeses’” (1969: 264) en los pliegos de cordel, confirmando la estrecha relación de estos con cierta vertiente de teatro. Un *paso* o *pasillo* es básicamente lo mismo que un entremés. De hecho, en los orígenes de la trayectoria del entremés están precisamente los célebres *pasos* de Lope de Rueda, autor y empresario teatral español del siglo XVI. Cuenta Cervantes en su célebre prólogo a las *Ocho comedias*, contribuyendo a fundar la fama del dramaturgo:

Me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihoya [...]. En el tiempo deste célebre español, todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal [...]. Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanla con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas más hacía el tal Lope con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse (1995: 23-24).⁶¹

Cervantes menciona elementos que definen el origen y la vida de Lope de Rueda como modesto y trabajador. Arturo Souto Alabarce destaca que “Rueda es esencialmente un escritor popular, un comediante que escribe sus propios papeles” (xv), como hubo muchos en España y en América. El mismo autor enumera algunas influencias en el teatro de Lope de Rueda (los tipos cómicos de la *commedia dell’arte* italiana, los motivos folclóricos, *La Celestina* y la tradición de la farsa española desde la Alta Edad Media) y subraya la importancia de los acentos y registros del lenguaje en la construcción de los caracteres: “los efectos cómico del habla social: la germanía picaresca”, “los modismos, los giros imprevistos, los remates enjundiosos” (xvii).

⁶¹ En el mismo prólogo, Cervantes hace referencia a otro autor y hombre de teatro que vendría muy a cuento en este trabajo: “Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde” (25). Desafortunadamente, casi nada se sabe de él, y no he podido consultar la única obra de su autoría que al parecer se ha conservado. Para una recopilación de las escasas noticias que se tienen de Navarro, véanse las notas de los editores Sevilla Arroyo y Rey Hazas (Cervantes, 1995: 25, n. 21) y López Morales (Torres Naharro, 1965: 21, n.7).

En la comedia *Medora* de Lope de Rueda se encuentra la figura de un lacayo gracioso, Gargullo,⁶² quien, si bien no tiene rasgos propiamente rufianescos, posee otros que lo identifican como un valentón cobarde. Habla de sí mismo con alardes hiperbólicos totalmente risibles:

¿Qué se hicieron los cinco que yo destripé en Isladeras cuando tuve el desafío campal con Segredo, el alferez, y con sus consortes? Pues aquí tengo las propias manos con que ahogué la espantosísima sierpe en la sierra de Gata, día señalado del señor san Jorge, antes que el sol saliese. Pero ¿qué monta? Que en esta tierra farfante no son conocidos los valientes (90).

En la misma comedia, la absurdidad del siguiente diálogo descansa en un uso ingenioso y sofístico del idioma. Gargullo emplea las fórmulas del código de honor con una lógica inatacable que es, al mismo tiempo, irreverente ironía. En la visión del mundo del gracioso, la cobardía queda como conclusión más que inevitable, justificada:

GARGULLO

¿Pues paréscele a vuesa merced que está bien hecho que me dé él a mí bofetón en mis barbas y a traición?

LOGROÑO

Vení acá: ¿y a traición llamáis si os lo dio cara a cara?

GARGULLO

¿Y no le parece a vuesa merced traición, pues me lo dio sin pedirme licencia?

LOGROÑO

Desa manera, cuando el señor Peñalba otro tanto hubiese de hacer, yo haré con que os avise primero.

GARGULLO

Y con eso quedo yo con toda mi honra (90).

Sin embargo, el nombre de Lope de Rueda sin duda se recuerda más por sus pasos que por sus comedias: en la fundación del género del entremés el autor ha legado su contribución principal a la historia del teatro. Sevillano, contribuye a trasladar la “flor de bayles” de Burgos y Toledo a Sevilla, de Castilla a Andalucía. Dice el viejo ladrón al ladrón nuevo en el *Paso segundo de los ladrones*: “Catad no digáis que sois andaluz. Por la vida que tienen bellaquísima fama los andaluces, porque en decir andaluz luego lo tienen por ladrón; si de Castilla la Vieja, por hombre sano y sin doblez de malicia” (192). El *Paso quinto muy gracioso*, que Leandro Fernández de Moratín bautizó como *El rufián*

⁶² Curiosa semejanza fonética con la máscara del calabrés Giangurgolo en la *commedia dell'arte* napolitana, a quien encontraremos en la segunda parte. Nótese el probable italianismo en su habla, unas líneas abajo: la cercanía de *farfante* con *furfante*, ‘bandido, malhechor’.

cobarde, por Sigüenza el protagonista, se articula sobre la armazón de oposiciones que ya vimos: lengua y mano, palabra y acción, apariencia y realidad. La jactancia del rufián es, como siempre, hiperbólica: “¿Qué dirá, habiendo conquistado los campos en Italia que todo el mundo sabe?” (205). Sigüenza se atribuye glorias militares, evocando un espacio, Italia, que por varias razones forma parte del imaginario hispano. Por un lado, Italia constituye un escenario al mismo tiempo familiar y exótico, como sucede en la citada obra de teatro, *El mágico de Salerno*. Por otro, Sigüenza alude a la presencia histórica de los soldados españoles en Italia, satirizada por la *commedia dell’arte* en el personaje del *capitano spagnuolo* --quien no tarda en volver a salir a este tablado. Por lo pronto, Sigüenza es desenmascarado por Estepa, su adversario de riña, que acabará dejándolo apaleado y sin mujer: “¡Ah, Sigüencilla! ¿Paréscete bien de blasonar de quien vale más que tu linaje, ni poner lengua tras de ninguno?” (206). Vuelven a ser ridiculizadas las floridas fórmulas del código caballeresco del honor: “Téngase, señor, que yo me desdiré; pero ha de ser con toda mi honra, si a vuestra merced le placiere” (207). El Escarramán de Quevedo salva su honor a través de una paradoja humorística parecida, para no resultar humillado de los cien azotes que le infligieron:

A espaldas vueltas me dieron
el usado centenar
[...].
No hubo en todos los ciento
azote que echar a mal;
pero a traición me los dieron:
no me pueden agraviar.

(1967: 180)

Óscar Osorio nota en estos versos “una paráfrasis del refrán popular *a espalda vuelta no hay respuesta*”, que resalta “el cinismo del jaque que siente que su honor queda limpio, porque el castigo fue a traición, de espaldas” (115). Del mismo parecer es Madrigalejo, ladrón del *Paso cuarto muy gracioso* de Lope de Rueda, cuando afirma: “¿Qué afrenta recibo yo de que me azoten, si es contra mi voluntad y por fuerza?” (203).

2.3.2. Los rufianes americanos de Eslava

Un temprano ejemplo americano de este tipo de teatro es el *Entremés de los dos rufianes*, de Fernán González de Eslava, autor clave en el nacimiento de la dramaturgia criolla novohispana. Eslava nació

en Andalucía alrededor de 1534 y llegó a la Nueva España en la segunda mitad del siglo. Allí escribió sus *Coloquios espirituales y sacramentales y canciones divinas*, según el título con el cual los publicó en 1610, póstumos, fray Fernando Vello de Bustamante. Entre los coloquios IX y X se encuentra uno de los pocos entremeses independientes de la obra de Eslava, el

Entremés entre dos rufianes, que el uno había dado al otro un bofetón, y el que le había recibido venía a buscar al otro para vengarse. El agresor, viendo venir de lejos a su contrario, se fingió ahorcado; y viéndolo así el afrentado, dijo lo siguiente:

Mi espada y mi brazo fuerte,
mi tajo con mi revés,
en blanco salió esta suerte,
pues este se os fue por pies
a la cueva de la muerte.
Porque, juro al mar salado,
no se me hubiera escapado
en vientre de la ballena,
que allí le diera carena⁶³
si no se hubiera ahorcado.
Estoy por ir a sacarlo
del infierno, cueva esquivada,
y esto no por remediarlo,
sino por hacer que viva,
y vivo, después matarlo.
[...]
Repartiera como pan
al hijo de la bellaca:
los brazos en Coyoacán
y las piernas en Oaxaca
y la panza en Michoacán.
[...]

Cada vez que acababa de glosar “si no estuviera ahorcado”, acometía a darle una estocada, y el que se ahorcó, le tenía el brazo diciéndole: “No ensucie vuesa merced su espada en un hombre muerto, que no es valentía”. Y habiéndose ido el rufián agraviado, el otro se desenlazó y dijo al que estaba presente: “Oiga vuestra merced cómo le voy glosando la letra”.

[...]
El brazo y el pie derecho
con que me hizo ademanos,
le cortara, y esto hecho
los echara en el estrecho
que llaman de Magallanes.
Y estando aquí arrodillado

⁶³ “DAR CARENA. Además del sentido literal de carenar y reparar las naves: por metáphora vale dar que padecer y ejercitarse en obras de penitencia” (Aut.). Lo mismo que *dar matraca*, es decir, “burla y chasco, que se da a uno, zahiriéndole y reprehendiéndole alguna cosa que ha hecho” (DRAE, 1780).

le diera un tajo volado
que le cortara por medio;
hiciéralo sin remedio
si no estuviera ahorcado.

(122)

Los dos rufianes son maestros de esgrima rufaldados con sus espadas, dando tajos a diestra y siniestra, igual que Campuzano rebanaba narices. Finalmente, los dos personajes son en realidad uno solo: un guapo fanfarrón. Las referencias geográficas (Coyoacán, Oaxaca, Michoacán) sitúan y aclimatan a nuestro personaje en tierras americanas; como observa María Paul Arranz, “la realidad es otra y la pretensión de comicidad ha de modificar los términos de referencia, sobre todo en el caso de los ‘disparates’” (129).⁶⁴ La teatralidad de la pieza, y su comicidad *in crescendo*, se fundan en la disociación entre el plano de la realidad y el del discurso de los dos personajes, lo que produce “un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente” (Arellano: 45), o bien “una serie de relaciones dignas del mejor teatro del absurdo contemporáneo”, según la opinión entusiasta de Carlos Solórzano (30). En efecto, el juego es fino, porque esa misma disociación es teatralizada irónicamente. El falso ahorcado se dirige directamente al público y pone en claro que está consciente de que protagoniza una riña escénica, casi una justa poética, pues se trata de ir “glosando la letra”. De nuevo, el dominio del guapo en burla es la lengua, no la mano; el personaje es un actor intrínseco, un virtuoso de la palabra que encubre, deslumbra y apantalla... o por lo menos hace el intento. El patrón de acciones codificado en el texto es sencillo, básico y repetitivo; mucho es dejado a la interpretación, a los ademanes, a la actuación en fin. Por ejemplo, reporta Agustín de la Granja, entre un catálogo de gestos del actor barroco: “para la ira, con gesto fiero y agitado, moviendo la mano con más o menos furia (según las palabras) hacia el interlocutor” (40). A las acciones efectivamente representadas en escena se añade el recurso narrativo de las acciones (hiperbólicas, imposibles, o nada más mentirosas) evocadas por los verbos en subjuntivo pretérito: “cuando se trata de algún relato (duelo, batalla, muerte de un héroe, etc.) será necesario representar los gestos y ademanes de quien se narra el tal suceso” (40). El espacio estrictamente escénico carece de importancia en la dinámica de la obra, que de hecho no requiere de escenografía alguna –hasta la cuerda del ahorcado puede ser representada por la pura actuación, o por el “decorado verbal”, como lo define Ignacio Arellano (229). Sin embargo, se perfila un espacio narrativo, otra vez evocado por el discurso, que además de las ya citadas referencias a la geografía

⁶⁴ Sobre “la identificación de Eslava con el mundo novohispano”, véase el artículo de Margarita Peña: “Proyección del teatro áureo en el teatro de la Nueva España” (1998: 266).

mexicana abarca hasta el límite sureño de América (“el estrecho / que llaman de Magallanes”), así como lugares más bien imaginarios y metafóricos, de resonancias bíblicas (“cueva de la muerte”, “vientre de la ballena”, “infierno”). El tiempo de la representación es muy breve, equivalente al tiempo de la enunciación del texto. El desfase de acciones entre el tiempo que los dos personajes comparten en escena, y el tiempo en que el supuesto ahorcado está solo, es un juego que añade efecto cómico. Además, paralelamente a lo que pasa con las acciones y el espacio, el tiempo escénico está en contraste con el tiempo narrativo, evocado: un tiempo mítico, el de las acciones heroicas... tan inexistente como ellas. El mismo recurso del uso de un tiempo narrativo externo al escénico yuxtapone la evocación de hazañas épicas a la trivialidad del *casus belli*: un “bofetón”. La contestación a la ofensa se vuelve “un inocuo carnaval” (López Redondo: 5). En el entremés de Eslava, finalmente, reviste especial importancia un recurso que Arellano define como “la mostración de realidades ausentes físicamente de la escena” (229). Las dos didascalias son, como ha notado Alfredo Hermenegildo, “órdenes de representación que controlan de modo singular lo que un personaje dice o hace en escena” (2001: 36). En este caso, las didascalias cumplen el papel de nexos lógicos y narrativos entre los parlamentos de los dos personajes, y también perfilan un lugar escénico.

2.3.3. Bandidos españoles en tablados mexicanos

Hay abundante evidencia de que las comedias de guapos, procedentes de la península,⁶⁵ fueron muy popular en la Nueva España. Junto con santos y magos, y a menudo confundiendo papeles con ellos, los guapos de escenario fueron de los blancos favoritos de la censura ilustrada de finales del XVIII. El mismo juez que, en julio de 1790, censuró en el Coliseo *El mágico de Salerno*, en agosto escribió lo siguiente:

Las comedias que se han destinado para las representaciones del mes de agosto están listadas en la adjunta memoria, que va rubricada de mi mano. De ella se debe suprimir la titulada *El guapo Francisco Estevan*,⁶⁶ porque, a más de su irregularidad y mala conducción, es un

⁶⁵ No he podido consultar el siguiente estudio sobre este tema, que señalo por encontrarlo citado en numerosos otros trabajos: Emilio Palacios Fernández, 1993, “Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: los temas y las formas de un género tradicional”, *Cuaderno para la investigación de la literatura hispánica* 18: 253-289.

⁶⁶ Al igual que *El mágico de Salerno*, esta obra llevaba más de una década de representarse en México (véase BN-FR, vol. 1412, fol. 126r); ambas, junto con *El catalán Serrallonga*, se seguirán representando trece años después, a pesar de la censura (véase AGN, Inquisición, vol. 1419, ffol. 231v-232v). Francisco Esteban también fue conocido por “el guapo de Andalucía” y “el más temido andaluz”. Con toda probabilidad, la comedia representada fue *El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban*, de José Vallés, cuya primera edición es de 1717 y que se vuelve a editar varias veces a lo largo de todo el siglo (véase Cruz Casado). También una obra llamada *El rayo de Andalucía*, otro apelativo de Francisco Esteban, aparece

agregado de rufianadas y malos ejemplos, en que se ven amores indecentes, pendencias escandalosas, muertes injustas, faltas de respecto a la justicia, y otros desórdenes, que, sin divertir a un ánimo bien cultivado, pueden inducir a muchos al crimen y a la temeridad. También debe suprimirse *El catalán Serrallonga*, por estar concebida en el mismo gusto, y contener la milagrosa aparición de un muerto, que, cuando no sea falsa, es uno de aquellos sucesos que deven ocultarse al vulgo, porque no tome ocasión de delinquir con esperanza del perdón (BN-FR, vol. 1410, fol. 297r).⁶⁷

Es evidente la misma preocupación central, el exquisito autoritarismo de las Luces: la educación, tanto estética como moral, que debe imponerse al público. Uno de los corolarios de esa doctrina es una administración de lo maravilloso más recelosa, en la que, por ejemplo, solo la Iglesia debe estar autorizada a hablar de milagros. Vale la pena citar la opinión de Miguel de Manuel, un censor español contemporáneo del novohispano, quien hacia 1788 escribía:

Son especialmente reprensibles las comedias de guapo [...]. Unos contrabandistas crían a otros y el teatro los inflama a todos en la perdición. [...] Unos guapos aprenden el mal idioma de otros, y en sus comedias se conserva este mal idioma, que en apariencia es muy cortés, pero procedido únicamente de soberbia y desprecio de la sociedad humana. Está bien que se representen las acciones heroicas, que hartas han hecho los españoles, pero no las acciones injustas, escandalosas, seductivas de libertinaje y de independencia total, hechas por hombres ayudados por sus mancebas, proscritos por los tribunales, vasallos inútiles, despreciadores de la sumisión a las leyes, etc. (*apud* Cruz Casado: s/p).

Los acusados por el censor del Coliseo de la Ciudad de México son de todo respeto, personajes legendarios de larga trayectoria. Juan Sala y Serrallonga, bandolero catalán de noble alcurnia,⁶⁸ fue ajusticiado en 1633 o 1634 (Caro Baroja y García de Enterría discrepan al respecto). Como a muchos, la horca le trajo la fama. Ya en 1635 protagonizó una *Verdadera relación en romances muy curiosos*, pliego de cordel publicado en Madrid (García de Enterría: 325), para después gozar de gran vitalidad: una comedia escrita en el mismo siglo XVII y varias veces reeditada en el XVIII, un drama y una novela en el XIX, hasta una ópera en 1921 (Caro Baroja, 1969: 357). Es un guapo en serio, convertido en héroe popular “por ser hombre tan valiente”, por vengar una afrenta recibida, es decir, por una cuestión de

varias veces en los programas del Coliseo de la Ciudad de México (por ejemplo, véase BN-FR, vol. 1412, fol. 126r, octubre 1778, y vol. 1411, fol. 79r, enero 1787).

⁶⁷ El documento está publicado en la antología editada por Maya Ramos Smith *et al.* (577-579).

⁶⁸ Alonso Hernández observa: “La tercera zona [...], o “zona mediterránea”, es bastante diferente de las otras dos que hemos visto. Coincide con ellas en el hecho de llegar hasta Sevilla, que sigue teniendo importancia, pero superada [...] por Valencia, Barcelona y Cartagena [...]. Del punto de vista ‘literario’ se presentan como más preocupados por contar un tipo de acción heroica y personal (la germanía insiste sobre todo en los ambientes [aunque también tuviera sus protagonistas sobresalientes, como Perotudo]) [...]. Encontramos los primeros tipos del ‘bandido generoso’” (254). García de Enterría también insiste en este aspecto, que será recogido por el romanticismo, de los bandoleros catalanes como Serrallonga (327). Caro Baroja destaca la relación entre bandolerismos y pugnas locales de poder en Cataluña (357-358). Para más noticias acerca de Serrallonga, véase el libro de Joan Reglà.

honor. Quizás, el punto de contacto más importante entre los guapos en serio y en burla sea la hipérbole: Serrallonga a “infinitos mató” (García de Enterría: 326), como pudiera presumir cualquier rufián cobarde. En la comedia, Serrallonga es un guapo en serio, caballeroso y cortés, lo cual no le quita lo terrible, ni lo hiperbólico:

Muera don Carlos, que quiere
darme muerte, y de su sangre
no aya gota en Cataluña
que, en hidrópicas crueldades,
no se sorba, no se beba
esta sed de mi corage:
que yo oy intento, Fadri,
si me ayudas, si me vales,
la hazaña más invencible,
la resolución más grande,
la más sangrienta venganza
que en todo el espacio cabe
dessa circular carrera
de siglos y eternidades.

(Coello, Rojas y Zorrilla y Vélez de Guevara, 1750: fol. A3r)⁶⁹

Un parlamento de su amada, doña Juana Torrellas (quien, estilo Julieta y Romeo, pertenece a la familia rival), resulta de especial interés literario. Habla de la fama que nace de la pluma, y contribuye a fundar la colocación (y el tópico) del bandido generoso:

Vamos buscándole, amigos,
haced el nombre famoso,
la pluma os escriba elogios.
Solicitadle, llamadle
con cariños amorosos,
para que la fama os cante
en el contrapuesto polo.
Ayudadle, socorredle
con el acero y el plomo,
porque el nombre de vandidos
le troquéis en generosos.

(B4r)

⁶⁹ Cito la numeración de folio según aparece en el impreso. En la Biblioteca Nacional de España se conservan varios ejemplares de la comedia, en diferentes ediciones, impresas en diferentes ciudades (Madrid, Barcelona, Valladolid) y años (1750, 1779). Varios de los ejemplares no llevan indicación de año, ni lugar, ni impresor, otro síntoma de su popularidad y amplia circulación. Aquí cito la edición madrileña de 1750 señalada en la bibliografía.

Por su parte, Francisco Esteban de Castro, muerto por bala en 1705, también es una estrella. Dice Caro Baroja que se trata del “*guapo* por antonomasia [...] cuyas hazañas cantan no menos de cinco romances anónimos [...]. He aquí el rey de la majeza⁷⁰ andaluza, hijo de padres gallegos, desafiando, cortando caras, riñendo con todos los mozos ‘crúos’⁷¹ habidos y por haber” (1969: 106; cursivas del autor). La fama literaria de Francisco Esteban también perdura por siglos: una “colección de cinco pliegos, quizás compuestos en fecha cercana a la de su muerte y muy reeditados a lo largo de los siglos XVIII y XIX, alcanzando alguna edición aún en los años primeros del siglo XX”,⁷² una o varias comedias y una tonadilla en el XVIII,⁷³ y también una novela decimonónica (Cruz Casado: s/p). El alarde de Francisco Esteban al comienzo de uno de los romances de su épica es un paradigmático, hiperbólico desafío guapesco :

Tiemble de mi nombre el mundo,
y estremézcanse los vientos,
atemorícese el orbe
y los hombres más soberbios.

(Durán, II: 367)

Entre la lista de comedias que el impresor Juan Bautista de Arizpe, de la ciudad de México, declara haber recibido, evidentemente de España, el 24 de octubre de 1803 (AGN, Inquisición, vol. 1419, fol. 231r), se encuentra *El negro valiente en Flandes*, comedia escrita entre finales del XVI y

⁷⁰ “MAJO. El hombre que afecta guapeza y valentía, en las acciones o palabras. Comúnmente llámanse así a los que viven en los arrabales desta corte” (*Aut.*). Corominas señala que el término cuenta con una evolución semántica paralela a la de *guapo* y *rufo* (s.v. *guapo*, *rufián*), es decir, de ‘valentón’ a ‘bien parecido’, pasando por la noción de ‘lucido, ostentoso’. La discusión, en extremo interesante, del personaje del majo como variante peculiar del guapo sería larga y compleja, así que la necesidad de acotar el presente trabajo me obliga a excluirla; para algunos apuntes parciales, véase el apartado dedicado a los sainetes del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (pp. 71-79). Dos estudios sugerentes sobre el tema son “Los majos”, de Julio Caro Baroja (1980: 15-101), y “El machismo alegre del ‘Manolo’”, de José María Rodríguez Méndez (51-87).

⁷¹ “CRUDO. Lllaman vulgarmente al que hace profesión de ser guapo y valentón” (*Aut.*).

⁷² Los cinco romances son antologados por Durán. Me limito a señalar una reedición en pliego de 1886 (al parecer, la fecha está escrita a lápiz) por el “Despacho de Marés y Compañía”, con el título *El rayo de Andalucía o Francisco Esteban el Guapo*.

⁷³ Antes de la mencionada programación censurada de agosto de 1790, he encontrado noticias de varias otras representaciones dedicadas al famoso bandolero en el Coliseo de la Ciudad de México: por ejemplo, *El guapo Francisco Estevan*, el 8 de octubre de 1778 (BN-FR, ms. 1412, fol. 126r), y *El rayo de Andalucía*, el 21 de octubre de 1778 (BN-FR, Ms. 1412, fol. 126r) y el 16 y 17 de enero de 1787 (BN-FR, ms. 1411, fol. 79r). En la Biblioteca Nacional de España se conservan al menos 13 ejemplares de diferentes ediciones de comedias dedicadas a Francisco Esteban (apodado en los títulos “el más temido andaluz” o bien “el rayo de Andalucía”), desde 1751 hasta 1871, incluyendo varias sin fecha; no he cotejado todos los textos, así que no puedo afirmar si trata de variantes de la misma obra o textos diferentes. Acerca de la relación entre los romances, la comedia (en su edición valenciana de 1767) y la tonadilla, véanse también pp. 138-139 de este trabajo.

principios del XVII por Andrés de Claramonte.⁷⁴ Juan de Mérida, el protagonista, militar en las campañas de Flandes, es un guapo en serio, valiente y orgulloso, que responde con ira (e ingenio) a las palabras despectivas de un alférez de su compañía:

JUAN
Del sol nuestro origen viene,
que nos abrasa.

ALFÉREZ
Serán
carbón con alma.

JUAN
Y carbón
que, encendido en la ocasión,
rayos da por chispas: Juan
de Mérida me apellido
y, aunque moreno a ser vengo,
valor de Mérida tengo,
pues en Mérida he nacido.
Y, aunque negro, mi valor
y mi inclinación marcial
sangre me da principal
que acredita mi color,
que es capa con que se alegra
el alma della adornada,
y es siempre la más honrada
la gente de capa negra.

(Claramonte: 1)

El personaje, además, adquiere un inusual sentido reivindicativo en contra del pensamiento racista de la época. Resulta interesante, aunque no poseo datos de respaldo, especular sobre el posible impacto de un tal discurso en el público teatral de la multirracial Nueva España.

En la lista que el impresor Arizpe presentó al Santo Oficio para su aprobación también figura el ilustre apellido del maestro de esgrima cervantino que ya apareció por estas páginas: *El valiente Campuzano* (fol. 232r), comedia escrita por Fernando de Zárate⁷⁵ en el XVII y varias veces publicada en

⁷⁴ De esta comedia se conservan varias ediciones en la Biblioteca Nacional de España, siendo la más antigua de 1638, en una antología de varios autores. Existen también ediciones críticas contemporáneas, que no he podido consultar. Cito aquí una edición sevillana dieciochesca, sin fecha exacta de publicación.

⁷⁵ “Este es el nombre que aparece en las diversas ediciones impresas de la comedia, pero todo apunta a que se trata del seudónimo del escritor Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)” (Pesarrodon Pérez: 506, n. 4).

el XVIII.⁷⁶ Pedro Campuzano, el protagonista, es a todas luces un personaje de ficción; puede que el apellido *Campuzano* haya conservado alguna resonancia semántica del soneto de Cervantes –“Maestro era de esgrima Campuzano...”– a la comedia, un matiz de ‘valiente’ en el imaginario del público, aunque no tengo elementos para sostener semejante hipótesis. Cabe señalar, sin embargo, que Campuzano se apellida también el secretario del ilustre jaque Mazalquiví (Cotarelo y Mori, 2000, II: 67).

Campuzano en la comedia no es exactamente un bandido, ni un rufián, sino un joven de familia noble con un carácter algo fiero e impetuoso y un orgullo bien plantado –es decir, el personaje se perfila con todas las características de un guapo en serio. El siguiente parlamento, en que da razones de su arriscada vida, está calcado sobre la estructura clásica de los romances de guapos en primera persona. Todo empieza con un alarde hiperbólico que enaltece su lugar de nacimiento⁷⁷ y asume tintes cósmicos, de Andalucía a las estrellas:

Yo, señor, soy de Granada,
ciudad ilustre y famosa,
invicto trono del mundo,
segundo solio de Europa,
primera esfera de Marte
y de los astros corona.

⁷⁶ Las ediciones conservadas en la Biblioteca Nacional de España, con mínimas variaciones textuales entre una y otra, son tres: 1745 y 1748, Imprenta de Antonio Sanz, Madrid; 1768, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, Valencia. Aurèlia Pesarrodona Pérez señala la existencia de una edición impresa en Barcelona en 1769, y de dos representaciones de la comedia en la misma ciudad, en 1774 y 1775 (506). Cito de la edición de 1748, la que encontré en mejor estado para su consulta.

⁷⁷ Se sobreentiende una agresividad de fondo, en este tipo de universo ideológico, tan solo con nombrar el propio lugar de nacimiento. Una deliciosa anécdota contada por Jorge Luis Borges, que vale la pena citar en extenso, explica el por qué. Median siglos y un océano, sin embargo, ciertas estructuras ideológicas y discursivas son de duración más que larga, reacia: “Un amigo mío, de cuyo nombre no quiero acordarme, estaba escribiendo una historia de la milonga y del tango, y yo lo llevé a casa de mi amigo, caudillo de la parroquia de Palermo, don Nicolás Paredes, que tenía bien cumplidos los setenta años. Paredes nos recibió con mucha cortesía, trajo la guitarra, se negó a tocarla antes que la tocara el visitante. Después dijo: ‘Yo también toco un poquito.’ Tomó la guitarra, tocó mejor que el musicólogo que lo visitaba, felicitó al musicólogo por su conocimiento de la guitarra, y entonces el musicólogo dijo: ‘Bueno, pero es que yo me he criado en Cañuelas’ (que es un pueblo de la provincia de Buenos Aires). Ahora, en cuanto mi amigo dijo ‘yo me he criado en Cañuelas’, comprendí que algo había ocurrido en el universo, que ahí empezaba algo que yo no alcanzaba a entender. Porque inmediatamente el viejo Paredes cambió, y me dijo, con una especie de temblor en la voz: ‘¡De Cañuelas! ¡De Cañuela había sido el hombre!’ Y luego me explicó: ‘En mi tiempo, cuando llegaba alguien de Cañuelas, los más guapos se aporroneaban.’ [...] Y luego el viejo nos pidió disculpas por dejarnos un momento, fue al fondo de la casa y volvió con dos puñales: y yo noté, y notó naturalmente el musicólogo, que uno de los puñales le llevaba un palmo al otro. ‘Y bueno –le dice– elija su arma y hágale un tajo a este pobre viejo.’ Y al decirle eso fue acercando la cara a la del otro. El otro, naturalmente, le dijo que no tenía ningún deseo de estropear una noche tan agradable como ésa. Entonces Paredes se encogió de hombros y dijo: ‘Pero cómo, ¿y no había dicho que era de Cañuelas?’ Y entonces volvió y nos convidó con asado y con aguardiente, y después, cuando yo quise comentar el incidente con él, dijo que el otro tocaba muy bien la guitarra y era muy valiente. Pero yo comprendí que todo eso correspondía a una época. Correspondía, sin que Paredes se lo hubiera propuesto, a una época en la que un hombre [...] en ciertos ambientes no podía decir yo soy de tal barrio o de tal pueblo, porque eso era poner a los otros en inferioridad, era desafiar a los otros” (38).

Pobre nací, pero limpio
de la mancha tenebrosa
que introduxeron a España
alarbes vanderas moras.
Desde mis primeros años
nací sujeto a la heroyca
estrella, que, rayo a rayo
de su esfera luminosa,
a pesar del alvedrío
infunde en marciales glorias.

(14)

Campuzano sigue su perorata con el largo catálogo de sus hazañas, todas de extrema violencia, sin embargo todas justificadas por la ley del honor, como la que sigue:

Veinte y dos años tendría,
quando, a la orilla famosa
de Genil, vi que a una dama
de muy razonable estofa
maltrataba un hombre, a quien
quatro cobardes de escolta
apadrinaban la acción.
Yo gasto muy poca prosa:
saqué la espada y, llegando
a defender su persona,
me embistieron todos cinco
y, en menos de un quarto de hora,
al primero le di muerte,
al segundo vida corta,
al tercero muerte larga,
el quarto murió con honra
y el quinto se me escapó;
téngalos Dios en su gloria.

(14)

“Campuzano añade un ‘Téngalos Dios en su gloria’ al final de cada asesinato para mostrar que se debió a las circunstancias” (Pesarrodona Pérez: 510). Matar, solo, a cinco adversarios no es nada para cualquier guapo que se respete. Además, Campuzano especifica “yo gasto muy poca prosa”, es decir, hace referencia a lo que distingue un valiente de un valentón: el contraste recurrente entre lengua y manos, alarde y acción –amén de la paradoja que entraña una afirmación semejante al encontrarse en medio de un catálogo de hazañas prodigiosas pregonadas en primera persona. Cabe señalar que Campuzano, valiente chapado a la antigua, entre los versos que gasta prefigura el desprecio de cierto

discurso atribuido a los viejos *camorristi* napolitanos hacia las armas de fuego, armas para cobardes, frente a las armas blancas, blasones de nobleza y valor:

He reñido como noble,
y sin gavilla de escolta,
algunas quarenta veces
y esto sin llevar pistolas,
sino mi capa y mi espada.

(15)

Campuzano se opone a la boda de su hermana Isabel por una cuestión de honor: el pretendiente es rico, pero de alcurnia plebeya y, peor aún, de familia morisca conversa. Se trata de aquel código de honor peculiar de los españoles de la época, que para la sensibilidad contemporánea –la mía, por lo menos– resulta francamente odioso y chocante,⁷⁸ mientras a lo largo de la comedia se hará evidente que el autor implícito lo suscribe plenamente: el pretendiente de Isabel resultará un estafador y esta resolverá tomar la única decisión honrada, es decir, recluirse en un convento.

El código de honor que Campuzano pretende imponer a su hermana no aplica para él mismo, sin embargo. El guapo no vacila en despreciar la nobleza de nacimiento si se trata de defender a su novia, la temible Catuja la de Ronda:

CAMPUZANO
¿La Catuja no ha venido
a verme?

PIMIENTO
Vive Dios,
que un hombre de tu valor,
a quien ninguno ha vencido,
parece mal que prendado
esté por una muger
de mantilla [...].

CAMPUZANO
¡Pícaro, por Jesuchristo,
que te corte las orejas!
¿De Catuja dices mal?
¿Pues qué dama de boato
ha llegado a su zapato?

⁷⁸ Hay rastros de que tal código de honor resultaba chocante, o por lo menos ajeno, también para varios contemporáneos no españoles. En este trabajo véanse, por ejemplo, la anécdota del altercado entre Alonso Contreras y un italiano acerca del hurto de un caballo (p. 87), y en general el apartado 3.4.1. *Capitan Cerimonia*: ideas de los españoles”.

(2-3)

Catuja es “muger de mantilla”, es decir, mujer del pueblo –maja. Poco después del diálogo de Campuzano con su criado Pimiento, “Sale Catuja de mantellina, su daga y sombrero” (3). Y es que Catuja es maja no solo por su mantilla, sino por guapa, compañera de Campuzano a su mismo nivel. Además de llevar daga y sombrero, corta narices (recuérdese como el maestro de esgrima Campuzano “rebanaba narices en Castilla”), pelea con los esbirros, tercia su mantilla como un guapo terciaría su capa, en exquisito ademán teatral y, *last but not least*, demuestra gran ingenio en los juegos de palabras, esgrimiendo esa “ironía triunfante” de los guapos de la que habla Céline Gilard:

Digo, que apenas
le desnaricé la faz,
quando el señor alguacil
[...]
quiso prenderme; yo dixe
que estaba prendida ya;
no me entendió. La mantilla
tercié con lindo ademán
y (como por linea recta,
si no es tú, no pudo entrar
en mi pecho otro ninguno)
le di con la universal⁷⁹
a un corchete y se la hice
luego, al punto, confessar.

(3)

Si Catuja es una suerte de versión femenina de Pedro Campuzano, su criado Pimiento, en cambio, funciona como *alter ego*, contrapunteando a su señor como se espera de un gracioso de comedia. “Frente a la valentía o incluso temeridad del noble, el gracioso se define frecuentemente por su cobardía” (Gómez: 19). Siendo Campuzano un guapo en serio, Pimiento tiene que asumir visos de guapo en burla, con alardes mentirosos y lenguaje de aire germanesco. Después de quedar convenientemente escondido, responde al reclamo de su amo:

¡Cuerpo de Christo conmigo!
¿No ves que estoy sudando
de reñir con mil corchetes
y con mi espada en la mano?

⁷⁹ “UNIVERSAL. Se aplica en la esgrima al ángulo recto, al tajo, y al movimiento de conclusión” (Aut.).

El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda es también el título de una tonadilla compuesta en el siglo XVIII por el célebre Jacinto Valledor, otro testimonio de la popularidad alcanzada por la comedia y sus personajes. Aurèlia Pesadorróna Pérez destaca, acertadamente, la relación paródica que media entre las dos obras: “La tonadilla nos muestra una escena de esta comedia, pero convirtiéndola en una caricatura de las historias de *guapos* y contrabandistas, exagerando sus rasgos más característicos: la bravuconería de los personajes, la fanfarronería de sus gestas imposibles e incluso la truculenta naturalidad de sus homicidios” (506; cursivas de la autora). Añadiría yo que la tonadilla retoma algunos de los elementos más propiamente cómicos, de efecto, de la comedia: me refiero a algunos intercambios de tono burlesco y ritmo apremiante, en que Campuzano, con todo aplomo y desenfado, pide vino o tabaco a Catuja o Pimiento, frente a un enfurecido alguacil o alcalde que termina sin poder apresarlos. Concuerdo también con Pesadorróna Pérez en que “en las seguidillas epilogales se da la culminación de toda la tonadilla como parodia y ridiculización” (512), ya que en sus disparatados versos “los propios personajes reconocen que todo lo que cuentan es mentira” (513):

CAMPUZANO
Contra cien soldados
vatallé diez días
y solo, a estocadas,
los dejé en camisa.

CATUJA
Yo con una daga
maté el otro día
a siete ministros,
todos con golillas.

PIMIENTO
Jesús, y qué bola,
Jesús, qué mentira,
Jesús, qué mentira.

LOS TRES
Siga, siga la broma,
la broma siga
y escuchad, que prosiguen
otras mentiras:
en seguidillas,
como cuentan los majos
sus valentías.

(Valledor: fol. 6v)⁸⁰

Sin embargo, difiero de Pesarro dona Pérez cuando sugiere que la parodia en la tonadilla probablemente responde a una “intención moralizante”, en el sentido de que representaría “una crítica incisiva a un tipo de teatro y de literatura que gozaban de un notable favor entre el público pero que no era[n] nada bien visto[s] por la intelectualidad y autoridades ilustradas” (513). Más bien, la tonadilla en cuestión es un ejemplo de la continuidad de la larga tradición germanesca, jacarera y entremesil de los guapos de burla que hemos venido observando: en el siglo XVIII los majos cuentan sus valentías en seguidillas, así como en el XVII los jaques contaban las suyas en jácaras y romances de germanía. Los guapos en burla satirizan y parodian, sin duda, a los guapos en serio; sin embargo, sin intención moralizante: se trata de dos caras de un personaje que pervive, a través de los siglos, en el gusto teatral del público, a menudo muy a pesar del juicio de valor dictado por el discurso oficial, normativo, de autoridad, acerca del teatro.

No he encontrado noticias acerca de la llegada a América de esta tonadilla; sin embargo, es bastante probable que sí se haya producido, dada la gran popularidad del género y el favor del que gozaba entre los públicos teatrales en ambos lados del océano. Además, esta tonadilla en especial parece haber sido especialmente afortunada, junto con la dedicada a Francisco Esteban: encontré una secuela en que este cruza la espada con Catuja. Se trata de una anónima “Tirana” que aparece encuadrada en el libreto manuscrito de otra tonadilla (con diferente letra), y empieza con el desafío, hiperbólico cual debe ser:

PRADO⁸¹
Soy Catuja la de Ronda
que al mundo le hago temblar.

VICENTE
Donde está Francisco Esteban
ningún guapo campará.

LOS DOS
Esto parará en tragedia,
veremos quién puede más.

⁸⁰ Cito del libreto manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Municipal Histórica de Madrid. Pesarro dona Pérez señala la existencia de un libreto impreso en Barcelona en 1774, además de dos partituras manuscritas conservadas en los fondos de la misma Biblioteca Municipal (506).

⁸¹ Prado y Vicente son, con toda probabilidad, los apellidos de los intérpretes de la tonadilla en la particular función a la que se refiere el libreto manuscrito.

VICENTE
Yo al valiente Campuzano
azotes le he de pegar.

(fol. 8r)

Sin embargo, el Francisco Esteban de esta tonadilla resulta ser un valentón cobarde:

PRADO
Saca la espada, cobarde.

VICENTE
Si no la puedo sacar.

PRADO
Anda, que si no te mato.

VICENTE
Yo no quiero pelear.

(fol. 8r)

En la lista del impresor Arizpe encontramos otro título interesante: *La vandolera de Italia y enemiga de los hombres*, una comedia popular en América, ya que también se representó en Lima en 1791.⁸² En la Biblioteca Nacional de España se conserva un romance anónimo y sin fecha, impreso en Sevilla, titulado *Relación: La vandolera de Italia, de un ingenio de Madrid*. La misma biblioteca resguarda un ejemplar de la *Comedia famosa La vandolera de Italia y enemiga de los hombres, de un ingenio*, impresa en Valencia en 1776.⁸³ La comedia es bastante distinta del romance, tomando de aquel apenas el título, unos nombres (Ninfa, Carlos, el Duque de Calabria) y una vaga ambientación. En el romance la bandolera se llama Solisbella y Carlos está un rato a su servicio, relatando después la historia a una mujer que califica de “ninfa” y “deydad”, de la que se enamora por un retrato que le hereda un compañero muerto en batalla.

⁸² Irving A. Leonard, en su artículo “El teatro en Lima, 1790-1793”, menciona que fue representada en esa ciudad. Cabe señalar que en Lima, en esa misma temporada teatral, se representaron otras obras mencionadas en el presente trabajo: *El valiente Campuzano*, *El rayo de Andalucía* y *El mágico de Salerno*.

⁸³ La edición digital facsímil del pliego citado de la *Relación* puede consultarse en la página web editada por Santiago Cortés Hernández, *Literatura de cordel y teatro en España* (1675-1825), junto con el facsímil de otra edición y la referencia de dos ediciones más, dato que atestigua la popularidad y difusión del romance; el *Estudio* publicado en el mismo portal aporta reflexiones interesantes para el análisis de la obra, que no puedo discutir aquí por límites de espacio. Por lo que atañe a la *Comedia famosa*, cabe señalar que al final se encuentra una supuesta declaración de autoría de Ludovico Blosio. Sin embargo, es altamente improbable que el autor de la obra haya sido realmente el teólogo belga del siglo XVI. A propósito de una referencia parecida en una comedia del XVII, Rodríguez López-Vázquez comenta: “Teológicamente, tanto en Blosio como en Belarmino se pueden encontrar lejanas ideas que recuerdan el motivo del santo y del bandolero, pero las constantes búsquedas en toda la obra de ambos teólogos han dado muy escaso fruto” (35, n. 25).

En la comedia la protagonista es Ninfa, condesa de Valde-Flor; la acción se desarrolla entre Calabria y Sicilia. La condesa Ninfa pertenece a una clase especial de mujeres, guapas y en serio: las herederas del tipo de la “serrana”, un “‘out-law’ femenino” (Caro Baroja, 1969: 390), una salteadora de caminos con rasgos de mantis religiosa. Caro Baroja así la describe:

La serrana es lo contrario de una mujer normal, en una sociedad mediterránea o meridional. Es una variedad de “la mujer vestida de hombre” de la comedia clásica: pero una variedad *sui generis* que hace juego con el bandolero y no con el caballero, más o menos fanfarrón y convencional. Lo atractivo se mezcla en ella con lo terrorífico (390).

Efectivamente, la condesa de Valde-Flor responde a tales características monstruosas, en la tónica de una soberbia suprema, la *hybris* de los griegos:

Porque soy tan varonil
que vivo rompiendo el fuero
de nuestra naturaleza,
[...]
que, por mentiroso, Dios
lo trato con menosprecio,
porque no puede inclinarme
a querer, si yo no quiero.
Cuantos príncipes Italia
tiene galanes y atentos
han pretendido mi mano,
mas yo solamente quiero
la libertad en que vivo,
no sujetar mi ardimiento
a un esposo, quanto a un bruto
en esse monte sujeto,
y rebiento en la carrera
al bridón, si le manejo.

(Comedia famosa *La Vandolera...*: 1-2)

La condesa se vuelve jefa de bandidos para vengarse de Carlos, un amante quien la sedujo y abandonó, matando un fabuloso promedio de cien hombres al día. En dicho abandono se encuentra el único enlace de argumento con unos pocos versos del romance:

Solisbella, agradecida,
quiso premiar mis afectos
y yo, ingrato a sus favores,
sin admitirlos me ausento.

(Relación: *La vandolera...*: s/p)

Ninfa insiste en el tema de su propia feroz (y ferina) monstruosidad:

Y sobre todo, muger
ofendida y agraviada,
que no repara en los riesgos,
no teme las amenazas,
no hace aprecio de la vida.
Y así yo, desesperada,
hasta encontrar al aleve
que es de mi afrenta la causa,
seré vívora rabiosa,
seré onza que despedaza,
abeja que le penetre,
garza que muestre sus garras
y espín, que a su corazón
le ponga puntas por alas.

(13)

Entre tanta monstruosidad, encontramos una reivindicación del personaje, que justifica su conducta por haber sido “ofendida y agraviada”. E insiste, atribuyéndose un valor ejemplar, de moraleja:

Si todas como yo fueran
vengativas y crueles,
serían menos ingratos
los hombres con las mugeres.

(20)

En edificante arretrato final, Ninfa se arrepiente y muere santa, siguiendo el popular y exitoso esquema del bandido arretrato y redimido. Nótese la enumeración de lugares pertenecientes al reino de Nápoles y Sicilia:

Yo soy la infelice Ninfa,
el assombro de Palermo,
el escándalo de Italia,
de Calabria el monstruo fiero
y de Nápoles la esfinge,
la que a Dios perdió el respeto,
la que manché de mi sangre
los timbres claros y tersos
y la que, ya arrepentida,
de mis locos devaneos,

me despojo, y me despido
de estos viles instrumentos,
de estas profanas alhajas:
solo a Dios busco, a Dios quiero.

(27)

La comedia *La bandolera de Italia* presenta la confluencia de tres vertientes temáticas importantes (el tema del bandolerismo italiano,⁸⁴ la serrana, el bandolero que se vuelve santo), y atestigua su llegada al imaginario americano. Además, tal como *El mágico de Salerno* y *El mágico mexicano*, establece una comunicación, imaginaria también, entre los diferentes territorios coloniales del imperio español.

Uno de los célebres bandidos españoles que llegaron a los tablados mexicanos fue Diego Corrientes, nacido en Utrera en 1757 y muerto en la horca en Sevilla en 1781.⁸⁵ Emilio Palacios Fernández resume así su novelesca biografía:

Bandolero enamorado, desde que salvó de un intento de rapto a la delicada hija de su señor, el marqués de Rodovilla, vivió después una violenta biografía llena de robos y crímenes. Visitante asiduo de los cortijos, cuatrero de caballos que llevaba a pastar a sus dehesas portuguesas en la Sierra de la Estrella, vulgar salteador de caminos, alcanzó fama de invencible entre el pueblo humilde al conseguir escapar numerosas veces de la constante persecución de las tropas (19).

La fama de Diego Corrientes, como solía suceder, perduró por más de un siglo después de su muerte, amén de atravesar el Atlántico. Olavarría y Ferrari reporta que el 27 de octubre de 1893, en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, se representó el drama *Diego Corrientes o el bandido generoso*, del español José María Gutiérrez de Alba (1507). Además, unas tres décadas antes, este bandolero es mencionado en la novela mexicana *Astucia*, de Luis G. Inclán, de una manera que resulta de especial interés para el presente trabajo. Al final de un día de campo, don Manuel, queriéndose vengar de unas muchachas que no lo dejaron tomar su siesta, decide disfrazarse de bandido y fingir asaltarlas en el camino:

–Voy a parodiar a Diego Corrientes, el bandido de la Calabria.
–No, don Manuel –prosiguió el cura–, ese hombre era terrible, nos va usted de veras a espantar esas criaturas.

⁸⁴ En esta veta, señalo la comedia *Nardo Antonio bandolero de Nápoles*, publicada en 1631, que Mira de Amescua compuso en la misma capital partenopea.

⁸⁵ Acerca de la construcción del mito de Diego Corrientes véase también el artículo de Jean-François Botrel señalado en la bibliografía.

–Sí, en verdad que era temible para los hombres, pero sumamente cortés con las damas, y sin tocarles un cabello las despojaba bonitamente; así quiero yo hacer, no tengan cuidado, mande usted que me ensillen un caballo (389).

Diego Corrientes no era de Calabria: la confusión se explica porque los bandoleros del sur de Italia también eran célebres en los tablados del mundo hispano, como Fra' Diavolo, protagonista del drama *El bosque peligroso y los facinerosos de Calabria*, representado en el teatro de Corchero de la Ciudad de México el 18 de abril de 1858 (Olavarría y Ferrari: 655).⁸⁶ Don Manuel hace, evidentemente, una mezcla de personajes que percibe como equivalentes. Acto seguido, sale a relucir su cobardía, por él mismo confesada:

–Dígale a Lucas mi cochero que le ensille uno de mis caballos... el rosillo que tiene mucho brío.

–No, no, ya sabe usted que no soy jinete, sus caballos son muy bravos, quiero uno de buen genio, humilde, que me deje maniobrar sin tenerme que cuidar de él (389).

Don Manuel va tomando, pese a sus vengativas intenciones, el papel del clásico guapo en burla, a sabiendas de quienes lo rodean y participan en la misma confusión de bandidos:

–Como yo conozco a don Manuel tan hablador –dijo el cura– creo que no ha de hacer gran cosa, luego luego nos echó ahí la fanfarronada de que iba a parodiar al Calabrés, a representar a Diego Corrientes, el bandido de las Calabrias, que quién sabe cuántos siglos hace que se hizo de fama (393).

Como era previsible, el desenlace de la emboscada deja al frustrado Diego Corrientes en el ridículo más total, burlado y apaleado por las que iban a ser sus víctimas. En la dinámica de la novela, personajes como don Manuel y otros valentones cobardes hacen resaltar, por contraste, la verdadera valentía de los protagonistas (contribuyendo a trazar la dicotomía héroe / villano que cobrará especial vigencia en los corridos, las canciones rancheras y el cine del siglo XX). Los personajes centrales de la novela se dedican al contrabando de tabaco, conducidos por Lorenzo, alias *Astucia*, “jefe de los valientes Hermanos de la Hoja, de los guapos charros” (668), también conocidos como Contrabandistas de la Rama.⁸⁷ Nótese, sin embargo, que su fama es ambigua: aunque la mayoría de los otros personajes de la novela reconoce su valentía, hay quien la pone en duda. Hacia el final del relato, comenta un paisano de Astucia, quien ya no es contrabandista sino jefe de seguridad pública con el hechizo grado

⁸⁶ Calabria tenía, además, fama de ser tierra de hombres temibles. Véanse, por ejemplo, los personajes de Titta Griego y Giangurgolo, reseñados en este trabajo (pp. 336-339 y 270-276).

⁸⁷ El contrabando de cigarros, por otra parte, se volverá una de las actividades principales de la *camorra* y *guapparia* napolitana en el siglo XX, en la segunda posguerra (véase por ejemplo Florio: 11-16).

de coronel: “Como no tuviera ese orgullo de los Charros Hermanos de la Hoja que capitaneó, que siempre declina en fanfarronadas, sería nuestro coronel intachable”. Y añade otro, utilizando un sustantivo que remite a una imagen de Andalucía que evidentemente perdura en el mito y el discurso, a través de los siglos y el océano: “Eso de que solo su persona baste para salvar al gobernador no pasa de andaluzada” (854).⁸⁸ Sin embargo, la opinión de estos dos personajes no es la que predomina en la novela: Astucia es un guapo en serio, no en burla. Los Charros Contrabandistas de la Rama representan una encarnación mexicana del arquetipo del bandido generoso, y contribuyen, además, a fundar el mito nacional del charro, quien ostenta una variante muy mexicana de la guapeza.⁸⁹

2.3.4. Galanes apaleados

Mientras los guapos en serio, como los bandidos más o menos generosos, tuvieron su auge de popularidad en los aires independentistas del siglo XIX, los guapos de burla y entremés actuaron el papel estelar en la Nueva España; tanto, que es difícil encontrar una pieza jocosa que no contenga algún rasgo, alguna modulación de nuestro personaje. En el *Coloquio jocoserio [de los elementos]*, obra anónima de teatro conventual carmelita, de 1791,⁹⁰ el personaje de Pachita se expresa con toda guapeza. Su victoria sobre el adversario es hiperbólica, “catorce leguas más alto”, y su libre albedrío absoluto y perentorio:

Si él me mira, yo lo miro;
yo no le hablo, si él no me habla;
si alza la voz, la levanto
catorce leguas más alto.

⁸⁸ La recopilación exhaustiva y puntual de ejemplos literarios que remiten a esta imagen de los andaluces, con Sevilla en calidad de centro neurálgico, sería larguísima y ameritaría un trabajo aparte. Véase, por ejemplo, Ortiz (137-144), de cuyas páginas señalo algunos vocablos emparentados con la familia léxica que me interesa: *avalentado*, *escupejumos*, *guapo a lo macareno* (del barrio sevillano de la puerta de la Macarena). Espinel escribía de Sevilla en 1617: “Había entonces, y aún creo que ahora hay, una especie de gentes que ni parecen cristianos, ni moros, ni gentiles; sino su religión es adorar a la diosa valentía, porque les parece que estando en esta cofradía los tendrán y respetarán por valientes, no cuanto a serlo, sino a parecerlo” (*apud* Herrero García: 193). Asimismo, merece señalarse una anónima décima satírica dieciochesca que resume esta idea del carácter andaluz valentón, pero finalmente alegre, bromista e inofensivo: “Al andaluz retador / y excesivo en ponderar / no se le puede negar: / es gente de buen humor. / Jamás conservan rencor, / galantean a sus madres, / nunca viven sin comadres / y en sus desafíos todos / se dicen dos mil apodos / y luego quedan compadres” (*apud* Herrero García: 663-664).

⁸⁹ Por razones de espacio, me veo obligada a omitir de este trabajo un análisis más detallado de la figura del charro, que empieza a cristalizar desde el siglo XIX para culminar en el XX. Sobre este tema véase mi artículo “‘‘Toda esa gente guapa’’. Caracterización de un personaje entre el corrido y la canción lírica en México”, en Mercedes Zavala (ed.), *Formas narrativas de la literatura de tradición oral en México: romance, corrido, leyenda y cuento*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, pp. 65-98.

⁹⁰ “Los asuntos del teatro carmelita conocido mezclan a veces lo sagrado con los profano en híbrida y hábil combinación” (Viveros, 2005: 35).

En la ventana me vivo,
jamás le busco la cara.
Entro y salgo cuando quiero,
tengo visitas a manta.⁹¹
A mí no me falta el trago,
voy cada rato a Jamaica;⁹²
tengo también mis fandangos,
soy eterna tertuliana.

(Viveros, 2002: 282)

El guapo puede confundir su papel con el del galán, como en dos entremeses dieciochescos, anónimos, *Luisa y El galán liberal*,⁹³ que han llegado hasta nosotros gracias al celo del Santo Oficio. El primero es parte de una colección de diez obras encautadas en 1803 por el intendente de Zacatecas al maromero José Macedonio Espinosa, quien fue, como Lope de Rueda, un cómico de la legua, un comediante que escribía sus propios papeles,⁹⁴ un pequeño empresario teatral. Obtuvo licencia regular siete años antes, en 1796, “para que execute sus havilidades de maromero en las ciudades, villas, real[es] de minas, y demás pueblos del distrito de este superior gobierno, por el tiempo que resta a completar el año cómico” (AGN, General de Parte, vol. 75, exp. 315, fol. 282r).

Luisa, la del título,⁹⁵ exige a su galán Lorenzo que la libre de un pretendiente indeseado, advirtiéndole: “Pero cuydado con él: / mire que es guapo que asombra” (AGN, Indiferente Virreinal, caja 5336, exp. 94, fol. 6r).⁹⁶ Lorenzo se vuelve inmediatamente valentón él mismo, y promete a su dama victorias (por supuesto) hiperbólicas, solo para desdecirse temblando apenas se queda solo frente al público. Este galán vuelve patente la cobardía enmascarada del rufián Sigüenza de Lope de Rueda, o de los de Eslava. Y como estos últimos, es un personaje consciente de su teatralidad, de estar metido en una “tramoya”, actuando, jugando –con los varios sentidos de la palabra “brazo”, por ejemplo. Sus

⁹¹ “a manta = en abundancia” (nota del editor).

⁹² Barrio de la Ciudad de México.

⁹³ El segundo, de la primera mitad del XVIII, ha sido editado por Germán Viveros (1996: 101-186). Lo representaron en 1754 los estudiantes del colegio jesuita de san José, en Manila; fue denunciado ante el Santo Oficio por dos religiosos inconformes.

⁹⁴ O, por lo menos, algunos de ellos: su firma aparece en uno de los entremeses de la colección, *El mulato celoso*, del que hablaré más adelante. Estoy trabajando en la edición completa de los papeles del maromero, que ahora se encuentra repartida en tres expedientes del fondo Indiferente Virreinal, recién clasificado.

⁹⁵ El nombre de Luisa puede tener un doble sentido. “Luisa entre todas las Luisas”, dice arrobado Lorenzo (fol. 5r). Casi tres siglos antes, a principios del XVI, escribe el anónimo autor de la Carajicomedia: “Luisa. Muchas son las Luisas” (70), hablando de prostitutas.

⁹⁶ Igual que, otra vez, Francisco Esteban: “Ese pasmo de Lucena / que a arrogancia nos *asombra*”; “Yo soy el mismo Francisco / *asombro* de España toda” (*apud* Cruz Casado: s/p; las cursivas son mías).

invocaciones rayan en lo blasfemo, y peores le han de haber parecido al receloso intendente de Zacatecas:⁹⁷

¡Valganme todos los santos
de la santísima gloria!
¿Quién me metería a valiente,
conociéndome tan mona?⁹⁸
¡Ea, ánima de las bonitas,
sed por hoy mis valedoras!
¡Oh, brazo del mar valorozo,
sacadme de esta tramolla!⁹⁹
Que estoy que ya me orino,
y me meo gota a gota.
¡Válgame Santa Apolonia,
abogada de las muelas!¹⁰⁰
Porque este ynfanzón¹⁰¹
me las hecha todas fuera.

(fol. 6v)

El entremés acaba, efectivamente, a palos, y se intuye que Lorenzo sale bastante mal parado. Damián, el protagonista del *Entremés del galán liberal*, hace lo mismo que Lorenzo: fingirse lo que no es para conquistar a una dama (y, dicho sea de paso, también sale mal parado del lance, con igual ridículo aunque menos violencia). Solo que en este caso el galán no se finge valiente, sino rico: es un *caballero del milagro*, como el de la homónima obra de Lope de Vega, y como él acaba en camisa, despojado de sus atavíos. Después de emplear con su dama las hipérboles típicas de un guapo para presumir y ofrecer lo que no tiene, su supuesta riqueza es reclamada, pieza por pieza, por una serie de acreedores, tal como reza el refrán “quien de lo ajeno se viste, en la calle le desnudan”:

DAMIÁN
Amigo, por Jesucristo

⁹⁷ “Haviendo presentádose en esta ciudad la compañía de maromeros de Joseph Macedonio Espinoza, le recogió el señor yntendente todos los papeles que traía, y me los remitió [...], encargándome los revisara [...]. Y haviéndolo executado, entre ellos advertí que los diez adjuntos, que con esta dirijo a vuestra señoría yllustrísima, tienen varios y notables inconvenientes para dexarlos correr” (AGN, Indiferente Virreinal, caja 5336, exp. 94, fol. 2r).

⁹⁸ “Quedarse hecho un mono. Phrase, que vale quedarse corrido o avergonzado, por alguna especie que le sobrecoge” (Aut.). El uso del femenino añade, probablemente, la conotación negativa de ‘afeminado’.

⁹⁹ *Valorozo* por *valeroso*. “TRAMOYA. Máchina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, u circunstancias [...]. Metaphóricamente vale enredo hecho con ardid, y maña” (Aut.).

¹⁰⁰ Apolonia de Alejandría, hermana de un eminente magistrado y diaconisa, fue mártir cristiana a mediados del siglo III. Como parte de su martirio, le rompieron los dientes. Es la patrona de los odontólogos. (Cuando yo era niña, los dientes de leche que se caían había que esconderlos bajo la almohada, y santa Apolonia los cambiaba por una moneda.)

¹⁰¹ “INFANZÓN. Caballero noble de sangre, hijodalgo o señor de vassallos. Es voz antigua” (Aut.).

que me habléis un poco bajo.

(Como que se le arrodilla.)

EMBOZADO

¡Hablaré como quisiere!
Dígame el picaronazo:
¿el sombrero y el espadín
se lo he presentado acaso
para que de ello se sirva?

DAMIÁN

Por la mañana, temprano,
lo enviaré, amigo, sin falta.

EMBOZADO

Démelo ahora, que no trato
de sufrirle más embustes.

(Viveros, 1996: 116)

Damián, igual que Sigüenza, es obligado a rendir su espada ante el enemigo. Tanto el galán como el rufián (y a veces hasta el santo, como en el caso del Santiago jalisciense), al portar armas, llevan implícita la parodia de otro personaje: el soldado. En particular, el soldado fanfarrón, es decir, el personaje que justifica este apartado –en sí, la fanfarronería es la característica fundadora de todos los guapos en burla.¹⁰² El código de honor parodiado, “sometido al prisma cómico” (Arellano: 34), no es otra cosa que un código militar. Las riñas torpes son el envés ridículo de las grandes batallas.

2.3.5. *El soldado fanfarrón*

El soldado fanfarrón es el título de un sainete español dieciochesco, en cuatro partes, de los que fueron muy populares en Nueva España. Un sainete es, como un entremés, una “representación menos seria”, y también se pone en escena en los intermedios, “regularmente acabada la segunda jornada de la comedia”; en él “se canta y se baila”, especifica el *Diccionario de autoridades*. El canto y el baile también se usan en los entremeses; de hecho, no es tan tajante la distinción entre uno y otro. Cotarelo y

¹⁰² Actitud ejemplificada por el verbo “GUAPEAR. Ostentar esfuerzo, ánimo, valor y osadía, para las cosas en que puede haber peligro: o presumir de bien vestido” (*Aut.*). De hecho, el sentido del verbo es más amplio, hasta llegar a significar simplemente ‘presumir’ a secas (y sin fundamento), como en el ejemplo siguiente: “Soi de parecer [que] se debe recoger la dicha décima con todas sus copias, aunque no considero herege al author de ella, porque de pura inadvertencia (como regularmente hacen los poetas) y por *guapear* en la facultad poética, lo hizo. Desde luego, bien que se conoce no ser poeta de primera, ni segunda clase” (1773; AGN, Inquisición, vol. 1170, exp. 24, fol. 244r; las cursivas son mías). Este sentido de *guapear* es especialmente vigente hoy en día en Cuba entre los poetas repentistas y los soneros.

Mori afirma que “‘sainete’, en el siglo XVII [...], era un nombre genérico y vago que unas veces se aplicaba al *entremés*; más comúnmente al *baile* y a la *jácara*, *mojiganga* y otros *finés de fiesta*” (2000: CXXXVIII; cursivas del autor). En realidad, la única diferencia es que un sainete termina siendo, en el XVIII, más largo y articulado que un entremés; el cual, a su vez, es más complejo, o por lo menos más extenso, que un baile o una jácara. Javier Huerta Calvo subraya que, en esta trayectoria cronológica, “lo que sigue inalterable es la fascinación por los mundos del hampa y de los barrios bajos [...]. [En el sainete dieciochesco] la majeza canalla vuelve a adueñarse de las tablas, como un siglo antes había ocurrido con la jácara” (2005: 26).

El autor de *El soldado fanfarrón*, el gaditano Juan Ignacio González del Castillo, fue uno de los saineteros más representativos de su época. Como Lope de Rueda, como Macedonio Espinosa, él también fue hombre de teatro, aunque no callejero sino más estable: era apuntador del teatro de Cádiz, donde también estrenó sus famosos sainetes.¹⁰³ Huelga insistir sobre la intensidad y relevancia del intercambio cultural que florecía entre el puerto de Cádiz y América: solo va un botón de muestra, es decir, el revuelo que *El soldado fanfarrón* despertó en la Inquisición de México al ser representado en el Coliseo de la capital.¹⁰⁴ Ya era diciembre de 1817, es decir, la Inquisición estaba en sus últimos estertores, antes de dejar de existir definitivamente en 1820. Del proceso solo se conservan algunas hojas sueltas y maltrechas: la denuncia y una serie de declaraciones de testigos. No sabemos en qué concluyó; sin embargo, todo parece indicar que no pasó a mayores. El Santo Oficio ya no infundía tanto temor, o el testigo Juan Bautista de Mundisivar (natural de la villa de Durango, empleado en la tesorería del tabaco) no se hubiera atrevido a comentar, a propósito de unas “expresiones obscenas” contenidas en la obra, que “supuso no habían sido proferidas con otra intención que la de hacer reír al público” (9v). De hecho, nunca fue muy efectivo el afán de la Inquisición novohispana en contra de

¹⁰³ La suya fue una carrera fulminante: a los dieciséis años era célebre, y a los treinta y siete, en 1800, murió de peste. Caro Baroja no tiene una gran opinión de él, llamándole “modesto hombre de teatro” (266), injustamente, a mi parecer. Junto con Juan Ramón de la Cruz, González del Castillo es el sainetero más representativo del XVIII español, un siglo en que, además, el teatro “serio”, neoclásico, no tiene grandes autores que presumir, exceptuando a Leandro Fernández de Moratín. La obra de González del Castillo (quien también incursionó en la comedia, la tragedia, la zarzuela, el melólogo y la poesía) se publicó póstuma, ya entrado el nuevo siglo, como en el caso de Eslava, pero en pliegos de cordel antes que reunida en libro (Caro Baroja: 266). Para más datos sobre este autor y su obra, véanse el estudio introductorio a la edición crítica de algunos de sus sainetes, de Alberto Romero Ferrer y Josep Ma. Sala Valldaura, así como los estudios del mismo Sala Valldaura y el volumen colectivo de ensayos editado por Romero Ferrer, todos señalados en la bibliografía de este trabajo. Cito la edición crítica de Romero Ferrer y Sala Valldaura para la segunda parte del sainete *El soldado fanfarrón* del que aquí discuto, y recurro a la edición de la obra completa del autor hecha por Leopoldo Cano en 1914 (digitalizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) para las otras tres partes del sainete. Cabe mencionar que *El soldado fanfarrón* fue la pieza más exitosa en las tablas de González del Castillo, según señala Sala Valldaura (1996: 15), quien añade: “Las cuatro partes de *El soldado fanfarrón* son, dentro del conjunto de la obra de González del Castillo, modélicas en el lenguaje achulapado y expresivo, en el uso de la metáfora y la metonimia plásticas y despectivas, en el tono sincopado y enfatizador, en la combinación del cultismo léxico y la fonética coloquial informal” (149).

¹⁰⁴ AGN, Inquisición, caja 194, sin expediente.

literatura, espectáculos, música y afines; sin embargo, tal vez en siglos anteriores el desafío no era tan descarado como el que en este caso mostró la primera bailarina Margarita Olivares, quien “fue reconvenida el año pasado por el señor corregidor en turno, don Diego Peredo, y no solo no se enmendó, sino que se portó con altanería” (13r) --es decir, se puso guapa, ya en otro escenario.

Viveros habla de un fenómeno frecuente en las obras de teatro, parecido al fenómeno de las variantes en la literatura tradicional: “un grado tal de adaptación o paráfrasis, que resultaba casi imposible identificar al autor” (2005: 63). A la luz de esta observación, no podemos saber con certeza si *El soldado fanfarrón* que nos ocupa era el mismo sainete representado en el Coliseo en 1778 con el título de *El soldado embustero y segunda parte del Soldado*;¹⁰⁵ ni tampoco, aunque la probabilidad aumenta con la homonimia y la cercanía cronológica, el mismo que *El soldado fanfarrón* puesto en escena en octubre y diciembre de 1805 (Olavarría y Ferrari: 159). De todos modos, si no la misma obra, el mismo personaje gozó en el Coliseo de la Ciudad de México de cuarenta años de presencia escénica. Según la denuncia de José María Ycaza, teniente retirado de veintitrés años, casado, vecino de la ciudad:

En la noche de ayer [15 de diciembre de 1817] se hizo en el teatro de esta capital una función [...] en la qual se representó la primera y segunda parte del *Soldado fanfarrón*. En esta última, nunca executada, notó el que declara muchas expresiones obsenas, de las que solo tiene presentes dos. Y son, a saber: 1) “Dos cuerpos que se conocen desde lexos se hacen señas”; 2) La pregunta de un hombre a otro, sobre si la muger de que se trataba “chorrea de su cuenta”. Y otras muchas de que no se acuerda, por haber procurado de intento distraerse. Que a todo esto acompañaban acciones indecentes, mui ofensivas del pudor, que le pareció indicar actos torpes. Que, además, se executó con desenvoltura el baile llamado del olé, sorongo y boleras (1v).

En la segunda parte de *El soldado fanfarrón* de González del Castillo, dice el soldado protagonista, Poenco,¹⁰⁶ a un oficial:

Si hubiera *usté camelao*
un día, diez, veinte o treinta,
pongamos la comparanza,
a una señora *marqueza*
muy *saláa* pero *endinota*,

¹⁰⁵ BN-FR, vol. 1412, fol. 95v-98r. Entre los títulos de los otros sainetes programados para la temporada, vale la pena señalar una larga serie de majos y majas (*Los majos del Prado*, por ejemplo) y *El guapo Bocanegra*. Este último personaje aparece en uno de los primeros romances de Francisco Esteban, y también en la comedia por él protagonizada, como uno de los valentones vencidos por el héroe (Cruz Casado: s/p).

¹⁰⁶ Romero Ferrer destaca “la peculiar situación geográfica y militar” de Cádiz: “Como plaza militar fuerte, González del Castillo sabía que contaba con una gran cantidad de soldados entre su público, que podían verse reflejados desde su peculiar vis cómica” (2005: 84).

y luego un conde viniera
y le dijese: “*Camaráa*,
su señoría chorrea
por mi cuenta”, ¿qué haría *usté*?

(II parte; González del Castillo, 2008: 488; cursivas de los editores)

Y a Tomasa, su ex amante:

Mire usted, doña Tomasa;
dice un refrán de mi tierra:
“Dos cuerpos que se conocen,
desde lejos se hacen fiestas”.

(II parte; 489)

Dos de los bailes mencionados en la denuncia también se encuentran en el sainete de González del Castillo, el *zorongo* –el sainete se abre con los personajes cantando “Ay, zorongo, zorongo” (458)– y el *olé* –“*TODO*. ¡A bailar, y fuera penas! TERESA. Toca el *lole*. DON JUAN. ¡*Juy*, qué cuerpo!” (462-463)–. La representación de México añade de un baile de boleras. Las variaciones atestiguan la misma popularidad de la pieza; entre ellas, cabe señalar un –¿pudibundo?– desliz de *cuerpos* a *cuervos*, introducido por la edición de Leopoldo Cano de 1914, época en que la Inquisición ya no existía, mas algunas preocupaciones morales seguían vigentes.

La denuncia de esta representación ante el Santo Oficio puede sugerirnos algo sobre el teatrillo de la Inquisición misma y las que Maya Ramos Smith llama sus “encantadoras anécdotas” (1998b: 150):

Cuando las situaciones amorosas insinuaban el acto sexual, lo adjetivos utilizados para describirlas eran invariablemente: “obscenas”, “torpes” y “torpísimas”. Con insistente frecuencia, lo que resulta evidente es la morbosidad del denunciante, que en la mayoría de los casos (se podría afirmar) no hacía otra cosa que proyectar psicológicamente sus deseos más ocultos (Lamadrid: 222).

Roberto Tessari, citando a Geertz, habla de las formas ritualizadas de autoridad como manifestación de la peculiar teatralidad que constituye el “meta-comentario del drama social” (2005: 20-21). Humberto Maldonado ha leído los procesos inquisitoriales como ejemplos de la manera en que el teatro “invade realmente todas las formas y modalidades que regulan la vida diaria entre los habitantes del virreinato de la Nueva España”. Su lectura toma en consideración tres niveles: primero, “el complejo desbordamiento expresivo y la emotiva avalancha sensorial que, todavía en la actualidad,

ofrecen los expedientes”, los cuales “pueden de algún modo leerse [...] lo mismo como comedias que como tragedias”; en segundo lugar, “el inconfundible formato de una obra teatral dividida en actos, jornadas, cuadros y escenas”; finalmente, “un foro preparado de antemano, con un decorado, una disposición, una atmósfera y una escenografía muy especiales” (162-163).

El proceso contra *El soldado fanfarrón* tiene todos los visos de farsa, más que de tragedia. Después del denunciante, tan joven y tan amargado, desfilan cinco testigos, de los cuales ninguno recuerda nada espontáneamente, sino solo después de que a cada uno se le explica el caso y “se le pide y encarga recorra su memoria”. Una corriente de impertinencia apenas disfrazada late bajo declaraciones como: “Semejantes cosas son comunes en el teatro, especialmente en el baile del olé, que se repite con frecuencia, a petición del público” (fol. 6r); o: “En el teatro son frecuentes las expresiones de esta clase, las cuales son muy aplaudidas por la mayor parte del concurso” (fol. 12v). Entre tal público “concurso”, los testigos se pintan a sí mismos como excepciones virtuosas, tan poco creíbles como bastante risibles. En la misma época recomendaba el padre español Simón López, aconsejando a las almas puras que fueran llevadas al teatro en contra de su voluntad, “cerrar los ojos y taparse los oídos para no ver ni oír nada de lo que allí pasa” (*apud* Cotarelo y Mori, 1997: 406). Con ese mismo argumento, los testigos quieren justificarse: “La bailarina Margarita Olivares, a quien de intento ha procurado no ver, en las pocas veces que ha concurrido al teatro” (fol. 13r); “Mucho menos puede dar razón del baile, por haberse distraído de intento, a causa de tener noticia que, por lo regular, se executa sin decoro” (fol. 18v); “Ni puede dar una razón más exacta, por las pocas ocasiones que concurre al teatro” (fol. 19r).

Poenco, el soldado fanfarrón, estrella de la obra, es un guapo. Protagoniza las cuatro partes del sainete, cuatro episodios (relacionados pero independientes) en que fanfarronea y echa valentías, para invariablemente terminar en pleno ridículo. Es el único en tomarse en serio, o aparentar hacerlo --hasta que sus mismas bufonadas lo desmienten. Así como el segundo rufián del entremés de Eslava advertía: “Si no estuviera ahorcado”, Poenco amenaza: “Si no estuviera amarrao, / ¡ay qué jaleo que hubiera!” (IV parte; González del Castillo, 2003: 458). El guapo vive en el periodo hipotético de la irre realidad. Poenco hace alarde de su “genio” y de sus hiperbólicas fuerzas, para terminar, frente a un cabo de policía, ironizando sobre la pelea y volviéndola carnaval:

Sí, yo muchas veces callo
porque conozco mi genio;
después, como Dios me ha dado
aquestas manos de fierro,
se necesita prudencia

por no matar cáa momento.

(I parte; 371)

Yo, como tengo este genio,
que, en picándome un mosquito,
lo desmondongo¹⁰⁷ al momento,
le dije no sé qué cosa;
hubo aquello de “Te pego”,
“Dígalo usted”, “Tome usted”,
y todo el cuchufleteo¹⁰⁸
de cualquier lance de honor;
en fin, nos vimos de medio
rabo;¹⁰⁹ le escupí; escupió;
le hice gracia; me dió un pesco;
pero fué broma, y así
todo se volvió festejo.

(I parte; 378)

Tomasa (que empieza siendo su amante para después volverse su enemiga jurada) se encarga de presentarlo inmediatamente, en la seguidilla que abre la pieza:

(*Cantando.*)

Es mi majo soldado
pero tan pobre
que vale veinte pesos
cada bigote.

(I parte; 361)

El primer rasgo físico que identifica a este personaje, el bigote, irá cobrando la atención que merece en las páginas siguientes. Se va delineando también la que Sala Valldaura llama la “relación psicosociológica entre el majo y el soldado” (1996: 63), otro punto crucial en la caracterización de la figura.

De vuelta al sainete, Tomasa y Poenco ponen en escena unas controversias verbales, una justas poéticas llenas de donaire y gracia. Lejos de dejarse amedrentar por las amenazas de Poenco, Tomasa lo deja desenmascarado:

¹⁰⁷ *Mondongo* es una palabra que se presta a formar burlescos neologismos, como “MONDONGONIZAR. Disponer y guisar mondongos. Es voz inventada y jocosa” (*Aut.*).

¹⁰⁸ “CUCHUFLETA. Dicho, o palabras de zumba y chanza” (DRAE, 1780).

¹⁰⁹ Cfr. MIRAR DE RABO DE OJO en el DRAE.

¿Qué significa esa historia?
¿Me quiere usted meter miedo?
¡Caramba con estos guapos,
que en diciéndoles: “No quiero”,
nos empiezan a cantar
los romances de Oliveros¹¹⁰
y Francisco Esteban! Ea,
se acabaron los respetos.
No lo quiero a usted; clarito.

(I parte; 366-367)

De nuevo, el guapo es lengua, y sus amenazas son romances cantados, es decir, puro teatro. Otra vez aparece Francisco Esteban, guapo arquetípico.¹¹¹ Tomasa insiste varias veces, a lo largo de las cuatro parte del sainete, en dejar a Poenco en ridículo:

Ese señor *melitar*,
como se le va la fuerza
por la boca, comenzó
con *hablaurías*.

(II parte; 2008: 398; cursivas de los editores)

Otros personajes le hacen el fuerte:

COLASA
Bastiana, deja que hable;
no tengas ningún cuidao,
porque es perrito faldero,
que todo se va ladrando.
[...]

POENCO
¿Qué es lo que dice? ¡Qué guapa!

(IV parte; 2003: 450)

Tomasa, en efecto, como Colasa, es una guapa en serio, aunque no se desempeñe grandes hazañas; una “maja *de rompe y rasga*, orgullosa de su ‘aire de taco’” (Romero Ferrer, 2005: 83; cursivas y comillas del autor). “El lenguaje de las majas es agresivo en toda su extensión. [...] La admiración es frecuente, al igual que el imperativo y las formas que indican una postura de desafío”

¹¹⁰ Oliveros de Castilla, personaje de novelas de caballería de cordel.

¹¹¹ El contrabandista que aparece en el sainete El soldado Tragabalas, del mismo autor, también termina siendo comparado con el arquetipo: “FORASTERA. Vamos, mi Francisco Esteban. (*Vanse los dos.*)” (357).

(Sala Valldaura, 1996: 73). Su enfrentamiento es la vida cotidiana, en la que reivindica su libertad e independencia en términos muy materiales y concretos, amén de sorpresivamente contemporáneos:

Caracoles, que ya estoy
de amor hasta los cabellos.
¿Quién me paga a mí la casa?
¿Me ha traído usted el almuerzo
alguna vez?

(I parte; 372)

Señor teniente, ese hombre
no sabe lo que chanela.¹¹²
Es verdad que, en otro tiempo,
entró y salió en mi vivienda:
cabal, me gustaba entonces;
porque, ya se ve, las hembras
muchas veces somos locas
y nos pagamos de bestias
como el señor, que Dios guarde,
pero se cayó la venda:
lo miré con reflexión
a la cara y dije: “Ea,
no quiero ya mascarones¹¹³
a mi lado, pasa fuera”.
Dile con el pie, y se fue
a poner en *almonea*.¹¹⁴

(II parte; 2008: 489)

La misma Tomasa se encarga de tranquilizar a la despavorida casera, cuyo marido es amenazado por Poenco:

JUANA. ¡Que matan a mi marío!

TOMASA. No haga usted esos aspavientos,
que no habrá náa.

(I parte; 2003: 376)

¹¹² “CHANELAR. Entender” (DRAE, 1927). Voz de germanía.

¹¹³ “MASCARÓN. Llámense así regularmente unas caras mui grandes y disformes, con que se cubren los rostros ridículamente [...]. Se llama también por apodo, al hombre grave y entonado ridículamente y sin motivo” (*Aut.*).

¹¹⁴ “ALMONEDEAR. Metaphóricamente decimos el hablar a gritos alguna persona las cosas que debiera hablar en tono mui baxo: y con esto queremos decir que las publica para que todos las oigan, como se hace en las almonedas” (*Aut.*).

Los personajes que habitan el mundo del sainete se caracterizan por su precaria condición social y económica: majos de incierto oficio, mujeres que se las arreglan como pueden, un marinero, un soldado pobre.¹¹⁵ Los espacios están a tono: un cuarto de vecindad, tabernas, una calle del puerto. Es un mundo que recuerda el de los léperos y chinas que, un siglo más tarde, habitan los barrios populares de la Ciudad de México en los poemas de la *Musa callejera* de Guillermo Prieto. Para ambos autores aplican las palabras que Romero Ferrer y Sala Valldaura dedican a González del Castillo: “El costumbrismo, tan importante para la escenografía y los diálogos, modernizará las situaciones sobre una base milenaria de acciones y tipos” (2008: XLV).

América, el otro lado del mar, es una presencia apenas mencionada en *El soldado fanfarrón*; sin embargo, subyace con cierta importancia en el mundo porteño gaditano del sainete. Las Indias y Andalucía muestran, una vez más, su profunda interconexión. El marido de Tomasa es marinero y a través de él se perfila América como espacio fuera del escenario, espacio imaginario proyectado en los diálogos de los personajes:

JUANA
¿Y su marido de usted,
cuándo viene?

TOMASA
Ha poco tiempo
que se embarcó para Lima.

(I parte; 363)

LORA
¡Qué amarillo que está usted
porque viene con su majo
la Tomasa!

POENCO
Es su marío,
que llegó antier en un barco
de Veracruz.

(III parte; 418)

¹¹⁵ Como el soldado “sin blanca y muerto de hambre” que a fines del XVI protagoniza un cuentecillo jocoso de Juan de Timoneda (*apud* Asensio: 26).

Para esta época, las Indias han dejado definitivamente de representar cualquier promesa de redención espiritual:¹¹⁶ en el imaginario colectivo y literario, ya rebasaron los arrabales andaluces en cuanto a “flor de bayles”. Más aún: ya de las Indias hay quien zarpa de regreso a Andalucía, para reincorporarse a la picaresca local. Dice la casera, queriendo tomar distancia y marcar su posición social: “¡Qué gentes! / Todas son del Mundo Nuevo” (I parte; 369).

2.3.6. Un valiente fanfarrón del Cono Sur

En otro lugar del Mundo Nuevo se escribió y representó, por los mismos años, un sainete parecido: *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, muy popular en Montevideo a principios del XIX. Su autoría es incierta, a causa de que “ese mismo desprestigio social que alteraba y suprimía los títulos (los periódicos ofrecían ‘un sainete’, sin más), borraba su autoría”, hace notar Abril Trigo en su introducción. La misma autora plantea la hipótesis que el manuscrito “pertenecería a Antonio Rius, catalán originario de Tarragona radicado en Montevideo hacia 1808” (89). Tal como *El soldado fanfarrón*, el sainete es “parte de una serie” (90). El sainete montevideano se sitúa en América con una fuerte idiosincracia local, es decir, el habla y ambiente gauchescos; por ejemplo: “*Salen Chivico y Juancho: este con un lazo enrollado en la mano*” (106). Trigo observa que la “gramática teatral castiza se americaniza en la ambientación y en los personajes restantes, revestidos de una máscara gauchesca” (91). Otro personaje, Chingolo, mezcla en su habla lo gauchesco con expresiones que evidentemente eran comunes a todo el mundo hispánico:

Y por cierto que a un matucho¹¹⁷
que medio así me tocó,
casi le saqué el mondongo
por tan malo y guapetón.

(103)

¹¹⁶ O, en su caso, de enriquecimiento material. Véanse las siguientes coplas populares, recopiladas a finales del XIX, pero seguramente más antiguas. La voz lírica es la de un desencantado personaje femenino: “Mi marido fue a las Indias / en busca de un capital: / trajo mucho que decir, / pero poco que contar” (Rodríguez Marín: 459); “A las Indias van los hombres, / a las Indias por ganar: / las Indias aquí las tienen, / si quisieran trabajar” (489). Los *indianos*, es decir los emigrantes a América, fueron haciéndose de fama de mentirosos y fanfarrones. Fernando Ortiz cita la expresión quevediana “más gorda que una mentira de indiano”, relacionada con “los relatos de hazañas y alardes, increíbles en sus peripecias”, y acota: “Los indianos ni siquiera tenían fama de adinerados porque por sus arrogancias y desplantes perdían fácilmente sus dineros y porque no siempre medraban en el Mundo Nuevo” (131).

¹¹⁷ “MATUCHO. Jinete poco adiestrado. Caballo viejo e inútil” (Arg.).

El aspecto del soldado García es una variación sobre el tema del militar ridículo, esta vez por exceso de armamento: “*García de chaqueta, espada en cinto, un par de pistolas a la cintura, y caravina debajo del brazo*” (99). Sus parlamentos se componen de las típicas fanfarronadas hiperbólicas:

Pero ¿qué digo con armas?
Como un poquito me enfade,
a puntapiés solamente
arrollase cien gigantes.

(101)

De un García se estremecen
aún las furias infernales.

(105)

Hasta que no sale a relucir su cobardía frente al marido de la mujer que él acosaba: “Señor Juancho, usted se apiade” (108).

2.3.7. Huellas literarias de soldados históricos

En el repertorio paremiológico mexicano se encuentra una expresión jactanciosa que se apoya en una metáfora entre musical y militar:

A MÍ NO ME TOQUEN DIANA, QUE SOY TAMBOR MAYOR. Expresión versificada de fanfarronería que se usa entre la gente de pelo en pecho, como baladronada, dando a entender que no lo espanta nadie ni teme a nadie, por tanto; o que es más hombre que ninguno (*Mej., s.v. diana*).

Parece que el personaje del soldado fanfarrón no es solo literario. La siguiente anécdota procede de una denuncia en el Santo Oficio en el año de 1816, que se encuentra en la misma caja del Archivo General de la Nación que el proceso a *El soldado fanfarrón*. El denunciante es el sacristán de la parroquia de santa Catalina, en la Ciudad de México:

Con motivo de hallarme (hace un mes, poco más o menos) parado en la puerta del cuadrante de la citada mi parroquia, se presentó en el medio de la calle un hombre –que, según tengo informe, es soldado de artillería– a el qual vi, después de haver ya recibido una fuerte coz de una mula de un carbonero, quien se hallava empeñado en matar la mula de dicho infeliz yndio. Y, haviéndome compadecido de el daño que le resultaba con la falta de su animal, le

insinué a el soldado dexase su empresa y se fuera. A cuya insinuación, me respondió a gritos que balía mas un soldado que todo el poder de Dios; que el soldado no le temía ni a Dios; que la patada que él havia recibido mexor huviera estado en mi corona, y que balía mas un soldado con espada en mano que veinte sacerdotes con la hostia en las manos. Cuyas palabras me estremecieron, y horrorizaron a todas les gentes que esto escucharon (AGN, Inquisición, caja 194, exp. 59, fol. 1r).

El caso no procede porque no se identifica al soldado. Es notable la anotación del Santo Oficio a la denuncia, con respecto a la reputación general del gremio: “Por lo común, la conducta de los soldados es bien mala: no se les oye otra cosa que blasfemias hereticas, palabras bien deshonestas. Acciones las más torpes y escandalo[sas] se les ven, se advierte en ellos poca o ninguna religión. En una palabra, en ellos se advierte mucho livertinaje” (fol. 23r).

Estos soldados, tan fanfarrones como cualquier rufián, pertenecen, finalmente, al mismo círculo (literario y social) que él: la picaresca. E igual que el rufián, llegan a finales del XVIII ya con una larga trayectoria recorrida. En 1645, por ejemplo, el *Entremés famoso: el borracho*, de Luis Quiñones de Benavente, incluye en su reparto a “un soldado, pícaro”, experto en disfraces y hurtos con destreza (*apud* Cotarelo y Mori, 2000: 562). Pocas décadas antes, otro soneto burlesco atribuido a Cervantes con el título de [*A un valentón metido a pordiosero*], en la misma tónica que el del maestro de esgrima Campuzano, retrata a un militar desempleado y pícaro:

Un valentón de espátula¹¹⁸ y gregüesco,¹¹⁹
que a la muerte mil vidas sacrifica,
cansado del oficio de la pica,¹²⁰
mas no del ejercicio picaresco,
retorciendo el mostacho soldadesco,¹²¹

¹¹⁸ “Una espada oxidada, de ganchos o vuelta esperpento –una ‘espátula’” (López Redondo: s/p).

¹¹⁹ “GREGÜESCOS. Lo mismo que calzones” (Aut.). “Pantalones anchos a la moda ‘viril’ de aquellos tiempos –gregüescos” (López Redondo: s/p).

¹²⁰ “PICA. Especie de lanza larga, compuesta de una hasta, con un hierro pequeño y agudo en el extremo superior. Usaron de ella los soldados de infantería” (Aut.). En relación con lo discutido en este trabajo sobre Flandes y lo valón, véanse también las expresiones *poner una pica en Flandes* o *saltar por las picas de Flandes*, recogidas por el DRAE.

¹²¹ El bigote es recurrente en el personaje: “Los mostachos bien cuidados y atusados eran índice de valentón” (Hernández Alonso y Sanz Alonso: 88). “Algunos fanfarrones también engoman los mostachos para que vayan tiesos con las puntas a las orejas” (Covarrubias, s.v. *goma*). En el *Estebanillo González* aparece “un valiente, cuyos mostachos unas veces le servían de daga de ganchos y otras de puntales de los ojos, y siempre de esponjas de vino” (Carreira y Cid, I: 46-47). Quevedo en *El Buscón* retrata a un matón “con unos bigotes de guardamano” (1969: 78). En un anónimo entremés del XVII, un joven mandil le reclama al gran jaque Mazalquiví: “Aquí vengo que vuesa señoría me dé una plaza de rufián, porque es infame que un hombre como yo, con tanta porra de barbas, sea mandil tanto tiempo” (Cotarelo y Mori, 2000, II: 66. Para más detalles sobre este entremés, véase p. 127. “PORRA. En la germanía significa el rostro. Juan Hidalgo en su vocabulario” (Aut.). Recuérdense también los bigotes de Poenco cantados por Tomasa al principio de *El soldado fanfarrón*, mismos que Poenco pretende usar como amenaza en el mismo gesto que el soldado del soneto de Cervantes: “Me tuerzo el bigote; y, mira, / se quedó al punto más blanco / que un papel” (415). Por su parte, “no tires con tanta fuerza / que me arrancas el bigote”, dice a una muchacha impertinente el soldado Tragabalas en el homónimo entremés de González del Castillo (350). Varios otros ejemplos de bigotes ostentosos se encontrarán a lo largo del trabajo.

por ver que ya su bolsa le repica,
a un corrillo llegó de gente rica
y, en el nombre de Dios, pidió refresco:¹²²
--Den voacedes, por Dios, a mi pobreza
-- les dice. --Donde no, por ocho santos
que haré lo que hacer suelo sin tardanza.
Mas uno que a sacar la espada empieza,
--¿Con quién habla --le dijo-- el tiracantos?¹²³
Si limosna no alcanza,
¿qué es lo que suele hacer en tal querella?
Respondió el bravonel:¹²⁴ --¡Irme sin ella!

(Cervantes, 2005: 1417)

Esta manera de mendigar corresponde a la que Mateo Alemán describe en las burlescas *Ordenanzas mendicativas*: “Las naciones todas tienen su método de pedir [...]; los castellanos con fieros, haciéndose malquistos, respondones y malsufridos” (I: 379). Estas ideas tienen vigencia todavía a finales del XIX, en la obra del gobernador de Córdoba Julián Zugasti: “Los españoles [piden] con bravatas y bruscos modales, cuando van desarmados, mas si llevan armas las exhiben con aire siniestro, si bien entonces piden con gran cortesía y dulzura en las palabras” (125).¹²⁵

La mayoría de los soldados aquí descritos tienen algo en común: están sin guerra, desempleados, o bien “cansados del oficio de la pica”, y por consiguiente recurren al “ejercicio picaresco” en alguna de sus variantes, sea esta la mendicidad, el hurto o la explotación de mujeres. Son personajes literarios que, como la “flor de bayles” que migró de Toledo a Sevilla, dejan entrever un trasfondo histórico y social. En efecto, los reinos ibéricos emplearon un gran número de tropas mercenarias durante siglos, desde el larguísimo proceso de reconquista de Al-Andalus, hasta las campañas de expansión territorial intensiva de los Habsburgo en los siglos XVI y XVII, y las guerras de los Borbones en el XVIII. Entre una campaña y otra, o si de plano se cansaban del oficio de la pica, los soldados tenían que buscar salidas laborales alternativas. López Redondo habla de “aquellos soldados (o pícaros) regresados de la guerra [...] que no tenían otro beneficio que el de buscar la vida con malas artes y oficios” (s/p). Oliveira Martins reflexiona, sacando a colación varios rasgos sobresaliente de la apariencia del personaje que venimos persiguiendo:

¹²² Por lo visto, se trataba de una práctica común: “Llegábase en las plazas a los corros de los ciudadanos más conocidos, y pediales limosna”. (Aut., s.v. *corro*).

¹²³ “ECHACANTOS. El sugeto despreciable, sin juicio y disparatado” (Aut.). La forma tiracantos es recogida por el diccionario de la Real Academia hasta 1925.

¹²⁴ “BRAVONEL. Trahe esta voz Covarrubias en la palabra bravo, y dice que es lo mismo que rufián, o fanfarrón” (Aut.).

¹²⁵ En relación a esto véase también el apartado 3.4.1. “*Capitan Cerimonia*: ideas de los españoles”.

¿Qué ha de hacer el mercenario traído y llevado en guerras europeas y ultramarinas, derrengado por las campañas, endurecido por los saqueos y matanzas, inquieto ya para siempre por su vida tumultuosa? Alistarse como rufián en la guardia de un hidalgo e instalarse como parásito en el postríbulo de una meretriz. Con el bigote encerado, ladeado el chapó de anchas alas, con el corpiño de cuero, la media de color, el lazo de cintas en la rodilla y la tizona al cinto, todos dicen: ‘Somos hidalgos como el rey (...) dineros menos’” (*apud* Ortiz: 115).

Se trata del “tipo del soldado que abrumó la vida de Europa”, en las palabras de José Ortega y Gasset (200), quien añade: “Dondequiera que iban llevaban la desolación. Lo mismo daba que fuese tierra enemiga o amiga. [...] Todos esos desmanes pertenecían a la figura social del soldado, iban anejos a su oficio y eran congruentes con lo que de él se pedía” (206). Algunos de estos hombres dejaron documentos hoy valioso para entender su mundo y, sobre todo, su imaginario: escribieron sus autobiografías. A fines de este trabajo, no es tan importante discutir el grado de verdad histórica que podemos encontrar en estos textos,¹²⁶ sino observar cómo en su discurso, en la construcción literaria de sí mismos, los narradores adoptan unos tópicos y motivos estrechamente relacionados con los personajes que hemos venido observando.

Uno de ellos, Alonso de Contreras, se hizo acreedor de que Lope de Vega le dedicara una comedia, *El rey sin reino*, declarando que “en toda la Berbería era temido, y con singular nombre famoso y respetado, el español de Malta” (Vega, 1966: 283).¹²⁷ Contreras relata que

Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llevó a su casa, diciendo: “Señor capitán, con hombres como vuesamercé se ha de partir la capa”. Y me tuvo por camarada más de ocho meses, dándome de comer y cenar, y aún vestido me dio. ¡Dios se lo pague! Y no contento con eso, me dedicó una comedia, *El rey sin reino* (129-130).

No puede dejarse de notar cierto aire picaresco en el acomodo que encuentra Contreras, por el acento puesto en los beneficios muy materiales --comida hasta la saciedad y vestido-- que recibió. Además, en ese momento se encontraba en apuros económicos, en espera de que se le asignase alguna expedición bélica.

¿Con qué suerte de hazañas se había el soldado Contreras ganado el grado de capitán, además de su singular nombre y fama de gran valiente? Para la sensibilidad contemporánea (o por lo menos, la

¹²⁶ El grado de verdad y mentira en estos relatos ha sido discutido por varios estudiosos. Véanse, por ejemplo, el estudio introductorio de José María Cossío en la edición aquí citada, así como la introducción de Henry Ettinghausen a las memorias de Diego Duque de Estrada (1983) y los artículos de Benedetto Croce (1956 y 1989).

¹²⁷ Más allá de la dedicatoria, el argumento de la obra no tiene mucho que ver con la vida de Alonso de Contreras. Sobre este tema véase el artículo de Jean-Marc Pelorson.

mía personal), a golpes de francas fechorías. Para muestra un botón, escogido casi al azar entre los muchos episodios análogo narrados:

Fuimos bien recibidos en Palermo por el virrey, y con la nueva presa se engolosinó tanto, que armó dos galeones grandes [...]. Fuimos a Levante, donde hicimos tantas presas que es largo de contar, volviendo muy ricos; [...] me tocó un sombrero lleno hasta los forros de reales de a dos, con que comencé a engrandecer mi ánimo; pero a los pocos días lo había jugado y gastado, con otros desórdenes. Tornóse a enviar los dos galeones a Levante, donde hicimos increíbles robos en la mar y en la tierra, pues tan afortunado era este virrey; [...] y con la libertad de ser *levantes* del virrey y el dinero que teníamos no había quien se atreviese con nosotros, porque andábamos de hostería en hostería y de casa en casa (80-81; cursivas del editor).

Nótese el desparpajo con que el capitán Contreras se declara ladrón, jactándose de su éxito y de la protección del virrey. Se pudiera quizás calificar al capitán Contreras de pícaro en grande y pomposa escala, si no fuera tal descripción absurda y contradictoria --el pícaro, como lumpen, no tiene cabida en las grandes empresas de la Historia. Cabe señalar, sin embargo, que Contreras, amén de cultivar hábitos picarescos (como el juego y la afición a las hosterías), empezó su carrera como pícaro confeso, antes de lograr su objetivo de volverse soldado: “Aquella noche me fui a palacio, a su cocina, por gozar de la lumbre, que ya hacía frío. Pasé entre otros pícaros” (78).

El vicio del juego hermana de manera especial a los soldados y los pícaros (y los *smargiassi* napolitanos, como veremos). Contreras narra un episodio deliciosamente humorístico entre sus andanzas de soldado jugador:

Como la presa era tan rica, mandó el capitán que nadie jugase, para que todos llegasen ricos a Malta; mandó echar los dados y naipes a la mar y puso graves penas a quien los jugase, con lo cual se ordenó un juego de esta manera: hacían en una mesa un círculo como la palma de la mano, y en el centro de él otro círculo chiquito como de un real de a ocho, en el cual los que jugaban metían un piojo, y cada uno tenía en cuenta el suyo; apostaban muy grandes sumas, y el piojo que salía primero del círculo grande tiraba toda la apuesta (83-84).

Esta clase de cuentitos graciosos no merman la alta estima en que Contreras se tiene. Su jactancia hiperbólica recuerda la del rufián de Reinosa cuando se compara con el mismo Dios. Ante la amenaza de excomunión de un obispo, nuestro héroe le contesta “que mirase que si me resolvía a estar excomulgado no había de estar nadie seguro de mí, sino en la quinta esfera; que para eso me había dado Dios diez dedos en las dos manos y ciento cincuenta españoles” (134).

A lo largo de todo su relato, Contreras presume constantemente también de su belleza y galanura: “Quísonos ver el conde, y al vernos de buena traza y galanes, mandó que sentásemos plaza en

la compañía de su hijo” (81); “Al otro día me puse muy galán” (98); “Estaba yo entonces tan buen mocetón y galán, que daba envidia” (106). Dicha galanura descansa, en gran parte, en la exhibición de un fastuoso atuendo, como se aprecia en el siguiente cuadrito barroco:

Mis caballos eran cinco, con sus sillars, con dos pasamanos de plata y todos con sus pistolas guarnecidas en los arzones. Saqué unas armas azules con llamas de plata, calcillas de gamuza cuajadas de pasamano de oro y mangas y colete¹²⁸ de lo mismo, un monte de plumas azules y verdes y blancas encima de la celada, y una banda roja recamada de oro cuajado, que a fe podría servir de manta en una cama. Entré de esta manera en la plaza con mi alférez y estandarte y ochenta caballos detrás bien armados, los soldados con sus banderas rojas, y mi hermano, que era teniente, detrás de la compañía, harto galán. Dejo considerar cómo entramos... (137)

El pícaro Guzmán de Alfarache, cuando se mete a soldado, se siente exactamente como Contreras: “Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavonadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal” (Aleman, I: 331). Ortega y Gasset, en su agudo y entretenido ensayo acerca del relato de Contreras, subraya que

Aun el soldado más normal de aquella época era ya de suyo propenso a exagerar su indumentaria. No existía el uniforme, sino que cada cual se aderezaba a su modo [...]. Constituía un fuero del oficio ataviarse a voluntad, hasta el punto que el traje del soldado contribuía a subrayar socialmente y a ojos vistas la profesionalidad del menester. [...] Era una fiesta para las retinas ver pasar por la rúa el soldado llevando todo el arco iris en el plumaje del enorme sombrero, en justillo y gregüescos, en banderas, cintas y capa, todo lo cual le daba un aire exótico de faisán o pájaro del trópico (216).

El atuendo es un elemento fundamental de la caracterización de todo guapo. Como discutiré más adelante, llega a cobrar la importancia de un vestuario teatral. La obsesión de estos soldados por el vestido y la relación de este con la utilería de escenario queda reflejada en un curioso percance que Contreras nos relata. De nuevo, queda patente la relación entre el soldado y el pícaro:

Cuando llegamos a Sicilia, de lo ganado hice un vestido de muchos colores, y un soldado de Madrid que se me había presentado como paisano, de quien yo me fiaba, me sonsacó unos vestidos de mi amo el capitán, diciendo que eran para una comedia; pensé que decía la verdad y que me había de llevar a ella, con lo cual cargó con toda la ropa [...]; al otro día vino el sargento a casa y dijo al capitán cómo se habían ido cuatro soldados, y uno de ellos era mi paisano (79-80).

¹²⁸ “COLETO. Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los soldados, para adorno y defensa” (Aut.).

Finalmente, a un lado de las grandes hazañas guerreras, las correrías y los saqueos, el capitán Contreras protagoniza una larga serie de riñas inofensivas con toda clase de valientes y valentones. En una ocasión, al tener que practicar una leva forzada entre la flor del hampa del puerto de Sanlúcar de Barrameda, los meros “oficiales de la muerte de Andalucía” (122), se encuentra en graves aprietos para lograr gobernar su insolencia y falta de disciplina. Al final opta por escarmentarlos con un castigo ejemplar a uno de los más insubordinados:

Yo, que estaba cerca de Calderón, alcé y dile tal cuchillada, que se le veían los sesos, y dije: “¡Ah, pícaros insolentes! ¡Abajo!” Al punto estaba cada cual en su rancho como una oveja. Me decían: “Señor capitán, que se muere Calderón”. “Confiésenlo y échelo a la mar”, decía; y por otra parte, que le curasen (123).

En otra ocasión, la pendencia es con un italiano, y en ella sale a relucir una interesante diferencia de códigos de honor, o de percepción de los mismos: el narrador destaca que un español no puede aceptar que su palabra sea cuestionada en público, aunque sea por un italiano, para quien el cuestionamiento no tiene el mismo valor altamente ofensivo. Sin embargo, tampoco esta vez el asunto pasa a mayores:

Respondió que no era verdad; que no había tomado caballo ninguno. Mas aunque entre italianos no es palabra ofensiva “no es verdad”, no quise estar en entredicho, porque había muchos españoles e italianos delante, y alzando la mano le encajé la barba asiéndole de ella al punto. Arrojó el bastón y sacó su espada, como valiente caballero; pero yo no fui lerdo en sacar mi *herruza*, habiendo una pendencia sin sangre, porque era tanta la gente que era imposible herirnos (136-137; cursivas del editor).

Benedetto Croce da cuenta de cómo un autor italiano del siglo XVI habla del código del honor español en términos de exagerado y risible, con su consecuencia de exceso de duelos inútiles:

Per ogni “piccola iniuria”, per una “paroleta”, sfidare *a las armas* e chiamare “li Re de arme”, con “vane e puerili observantie” di “requesto et requestatore, di fugire e di nascondere, di mandar lettere et di rispondere con consiglio de iniuristi, chi ha da dare il campo e chi le arme”, appellandosi a certi “statuti del diavolo, et di lo vanissimo blasone, di non so che *sable* e *sinoble*, sottili inventioni et reticulose de li Re de arme, Ri di mascara, Ri di fava di San Martino” (1941: 125; cursivas del autor).

Otra de las riñas protagonizadas por el capitán Contreras tiene lugar en casa de una dama, por un asunto de celos:

Subió el señor Pedro de Arce con su estoque y su broquel, verde como una lechuga; entonces era oficial de guerra. Al verme, me preguntó qué hacía allí. Yo le respondí: “Esta señora me

estaba preguntando por una amiga suya”, y sin acabar la razón enderezó su broquel. Yo estaba preparado y fui tan presto que le di en el broquel una estocada que hizo rodar por la escalera a él, al broquel y al estoque, al tiempo que daba voces de que era muerto, sin estar herido (Contreras: 142-143).

Las memorias de Alonso de Contreras parecen un relato sobrio y mesurado al compararlas con los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, de Diego Duque de Estrada, cuyo nivel de jactancia y fanfarronería alcanza cumbres espectaculares, incluso en medio de los muchos personajes parecidos de la literatura de su época. Cabe preguntarse si él mismo se creía su mismo discurso, estando enfermo de vanagloria patológica, o si se divirtió con un ejercicio literario de suprema ironía. La redondilla que lleva, según él, el escudo de armas de su familia ya es todo un programa:

Yo soy la casa de Estrada,
fundada en este peñasco,
más antigua que Velasco
y al Rey no le debo nada.

(256)

José María de Cossío, en su estudio introductorio a las autobiografías, observa que

Es indudable que en las autobiografías las deformaciones o ficciones sirven al autor y protagonista para robustecer los trazos de su semblanza que juzga más halagadores. El que va a comparecer ante la Historia se atavía con los hechos más significativos, a su entender, del papel que quiere representar o que de buena fe cree que representa. En las autobiografías que siguen, los datos referentes a la niñez y juventud son siempre los más problemáticos, por estar escritos con psicología de predestinados (VI).

Contreras empieza, por su parte, la historia de su vida narrando como mató a cuchillazos a un compañerito de la escuela. Duque de Estrada, niño prodigio que desde el mismo instante de su nacimiento “reía como si fuese de un año” (260), demuestra descomunal excelencia en todo lo que le enseñan, ya sean artes, letras o armas. Por poco él también no inaugura su carrera con un temprano homicidio:

Sucediole en este tiempo que jugando las armas con don García Osorio, comendador de Toledo, le dio una gran estocada en un ojo que le tuvo para perder; pero, cogiéndole en el estudio, los padres le dieron muchos azotes, por lo que, sacando un cuchillo, tiró a su maestro dos puñaladas que le rompió las mangas de la ropa, y, saliéndose a la calle, [...] fue tanta la furia de pedradas que tiró al póstigo de la puerta, que ningún estudiante se atrevió a salir, dando tal pedrada al maestro que lo hizo entrar más que de paso. Vínose a casa lastimado de

los azotes, que fueron crueles, pero tan rabioso que si su criado no le quita un puñal que tenía ya debajo del hábito, iba sin duda a matar a su maestro (262).¹²⁹

Entre las muchas razones por las que Duque de Estrada se alaba y ensalza, recurre a lo largo de todo el relato su habilidad para el baile, el teatro y los juegos todos. El autorretrato que pinta es el de un galán que da lucimiento a la corte que tenga la suerte de recibirlo. Su partida de Toledo, por ejemplo, ocasiona

grande sentimiento del conde y demás amigos, y de tal manera que parecía que faltando yo faltaría el gusto, por ser yo el muñidor de la cofradía del buen tiempo, así para las comedias de repente,¹³⁰ en que era celebrado mi buen gusto, como para bailes, máscaras, invenciones, trajes nuevos, juegos, motetes y aun cuestiones y mocedades (265).

El recuento de todos sus triunfos en batallas y riñas de toda clase sería largo y repetitivo, “porque a cada parte que llegaba había cuchilladas y valentías, con algunas desgracias, que fueran largas de contar” (272). Me limitaré a señalar su batalla con “un valiente muy celebrado en jácaras y poesías populares de este tiempo”, como anota el editor (Cossío: 274, n. 20). La escena tiene lugar en Sevilla, y más aún, en Triana, barrio de hampones legendarios. La riña empieza con jactancias hiperbólicas y argucias verbales, para terminar en sangre, aunque sea poquita:

Sucedió que en la puerta de Triana estaban muchos de estos que llaman de la vida airada en una conversación, y entre ellos el Pardillo de Ocaña, hombre desalmado, de muchas manos, respetado de todos. Llegando yo, dijo: “Aquí viene el estornudo de Diego Centeno,¹³¹ el príncipe de la valentía”. Yo le respondí que era estornudo de mí mismo, y que Júpiter lo podría ser mío. Trabámonos de palabras y díjome por desprecio que hombres como yo enviaba ensartados con juncos, como ranas a vender a la plaza. No pudo mi paciencia más, y saqué tan veloz la espada (habilidad que en mí ha sido tan prima que no he hallado hombre en mi vida que en esto me gane) que, cuando él la sacó, le había ya dado una estocada y pasándole el tahalí y colete y herídole en el pecho; y como no se imaginaron que a un hombre de tanto nombre que le traían en jacarandinas por toda España se atreviera un mozo como yo, y se hallaron despreciados, y primero que sacasen las espadas me miraban con admiración (270).

El narrador destaca la fama de su adversario, su lugar en el imaginario colectivo, junto con la admiración que su derrota despierta en los asistentes. Se trata de una escena profundamente teatral, donde la postulación de un público es esencial. Tampoco los adversarios de riña de Duque de Estrada

¹²⁹ El pasaje está en tercera persona por tratarse de una supuesta cita de unos papeles del tutor de Duque de Estrada.

¹³⁰ La comedia improvisada, es decir, con toda probabilidad, la *commedia dell'arte* o *improvvisa* al estilo italiano. Véanse p. 262 y ss.

¹³¹ Soldado español que participó en la conquista de Perú y ganó fama de caballero.

son puros valentones del bajo mundo: su arrojado orgullo no retrocede ante los poderosos representantes de la autoridad, como en el caso de un alto funcionario virreinal en Nápoles. Lo importante es contar siempre con un público para la representación:

Yo dije, empuñando la espada: “Esta orden traigo del capitán general y ha de cumplirla; o si no, romperele la cabeza. ¡Voto a Dios que así lo hará! O si no, le tengo que dar las dos cuchilladas que me manda el duque y dos estocadas por mi gusto, que yo sé que me lo agradecerá todo Nápoles”. Estaba el secretario muerto de ver tal atrevimiento en su persona, cual antes jamás sucedió; los presentes se holgaban del caso (327-328).

Entre tanta jactancia, nos encontramos con que Duque de Estrada también roza la santidad, o por lo menos, eso pretende: “Hallábame lleno de vicios, muertes, heridas, amancebamientos, trayendo mujeres de lugar en lugar, por quien sucedían los más de estos casos, que no he referido por ser muchos, largos y poco honestos; pero siempre, en medio de ellos, con luz de Dios y deseo de enmienda” (275). Contreras pasó una temporada mística y se dedicó brevemente a ser ermitaño (¿como el maestro de esgrima Campuzano?), para después reanudar sus andanzas militares. Duque de Estrada escribe sus *Comentarios* cuando ya ha abrazado el estado de religioso, que no dejará hasta el final de su vida (aunque, dicho sea de paso, el hábito de fraile no le impedirá lucir su valor militar en la defensa de Córcega de la invasión francesa). Quizás aspirase a engrosar las filas de los rufianes arrepentidos y santificados.

Duque de Estrada comparte con Contreras la afición, y obsesión, por lucir galas y ricos atavíos. Aunque Ortega y Gasset se refiriera a Contreras cuando hablaba de faisanes y pájaros de trópico, seguramente también tenía presente la descripción de Duque de Estrada

Cuando desembarqué con quince compañeros, todos de lo bueno de España. Vestime de pontifical, como se suele decir, con un vestido encarnado, blanco y oro, y una montaña de plumas de los mismos colores; mis cabos y tahalí bordado, con cabestrillo y algunas joyas de diamantes. Parecía nuestro grueso esquife un bosque de plumas, porque todos las llevaban e iban muy bien puestos, y de tantos colores que parecíamos jaula grande de papagayos (319).

La imagen conlleva, para el lector contemporáneo, un innegable humorismo involuntario, ya que los papagayos están más asociados con la alharaca vacía que no con la lucida elegancia del heroísmo. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la percepción de la época, cuando los papagayos eran animales maravillosos y aún medio mitológicos, pudo haber sido diferente. “La política del vestido es primordial en el discurso, pues las ropas y decoraciones actúan como símbolos que iluminan el proceso de auto-creación de un individuo en su contexto histórico-cultural”, señala Encarnación

Juárez Almendros en sus reflexiones acerca del valor ideológico de estas descripciones (145). E insiste: “El énfasis en lucir galas para probar su calidad es un motivo consistente en la construcción del protagonista” (180). Se trata, finalmente, del “vestido de la heroicidad” (186), donde lo más importante de la condición de héroe es el hecho de que el público del desfile callejero, y por ende la sociedad, lo perciba y admire como tal.¹³² Lo importante es asumir el papel de los “atractivos soldados españoles que anuncian fanfarronamente su valentía” (194). “El traje de soldado realza sus méritos personales y lo coloca en una institución que le sirve de nicho y plataforma identitaria”, además de que las “recompensas económicas [...] incrementan su capacidad de ensalzar su figura” (186). El capitán de una compañía en que sienta plaza de soldado el célebre pícaro Guzmán de Alfarache explica lo mismo en términos más ingenuos: “Siendo las galas, las plumas, los colores lo que alienta y pone fuerzas a un soldado para que con ánimo furioso acometa cualesquier dificultades y empresas valerosas” (Aleman, I: 350).

La realidad no siempre correspondía al lucido ideal que estos relatos describen, sino que a menudo era opuesta. Otros autores, como Torres Naharro (al que volveré más adelante), dan cabida a las amarguras y las miserias de la condición de soldado, el envés de la medalla con respecto a la imagen de galanes lucidos y triunfantes que pintan Contreras y Duque de Estrada. Ortega y Gasset habla

de espectros, de figuras estrambóticas, de perniquebrados, de tullidos, de mancos, que se arrastraban mendicantes sobre el Continente, cubiertos de andrajos donde resaltaba imprevistamente alguna prenda de antiguo esplendor: un sombrero de plumas, un tahalí de buen cordobán, una gorguera de marqués (207).

El traje de valiente le sirve a Francisca, la amante de Duque de Estrada, como disfraz para poder huir con él. De nuevo, se trata de un recurso cuyo éxito descansa en un buen manejo escénico tanto de la ropa como de los ademanes, que la mujer ejecuta con maestría: “Pisaba recio y airoso y traía el sombrero calado de medio lado; la capa, cruzada sobre la espada, la mano en ella y la otra hecha jarra, y todo con tanta temeridad y desenfado, que nadie la juzgaba por mujer” (354). Esta descripción recuerda tanto las monstruosas mujeres vestidas de hombre de los romances de cordel, cuanto la peculiar guapeza de las actrices.

¹³² En este sentido, Marc Monnier comenta acerca de la falta de aparato y relumbrón de Vittorio Emanuele de Saboya, cuando su entrada en Nápoles en 1860, como un error estratégico a fines de granjearse el respeto y la admiración del pueblo: “Quando Vittorio Emanuele giunse a Napoli, ebbe un gran torto: trascurò i galloni e gli ori, non sguainò la sua grande sciabola, ebbe stivali troppo corti [...]. Qui neppure il coraggio riesce senza pennacchi; forse né qui, né altrove” (54).

La autobiografía del soldado Miguel de Castro resulta ser, desde cierto punto de vista, la más picaresca de las tres aquí reseñadas. Aunque técnicamente es un militar, durante la gran mayoría del relato Castro cubre la función de criado de su capitán. “El Nápoles del virreinato de principios del siglo XVII vive y bulle en las páginas [...] de Miguel de Castro, con sus príncipes y sus virreyes, sus capitanes y sus bravucones, sus señoras y sus cortesanas, sus soldados y sus pícaros”, apunta Cossío (XXVIII). En Nápoles se desarrolla casi toda la narración, que se resume principalmente en los estratagemas que Castro, criado travieso e ingenioso, elucubra y pone en acto para escaparse todas las noche de la casa donde se encuentra alojado con su capitán e irse a dormir con su amante. Juárez Almendros comenta que

sus paralelismos con las narraciones picarescas son abundantes [...]. Tanto la autobiografía ficticia como la histórica siguen los mismos patrones para la expresión del yo [...]. Por otro lado, el énfasis de la narración de sus asuntos amorosos y de peleas de espada en situaciones no militares tiene que ver con sus preocupaciones personales, pero también con un propósito de entretener al estilo de las comedias al uso (163).

La influencia de los patrones de la autobiografía ficticia, así como de otros géneros literarios, aplica a los tres relatos aquí comentados. Por otro lado, en el de Castro los asuntos amorosos superan, con mucho, cualquier narración de riña o pelea. Me limito a señalar una ocasión en que el protagonista narrador se muestra finamente consciente de los mecanismos que rigen la baladronada y su dinámica. Se escucha en este parlamento un eco del estribillo “ni no estuviera ahorcado...” de los rufianes de Eslava:

“Echo de ver que debe ser de viles y bajos pensamientos y dañadas entrañas, que a no estar en el lugar que estamos y en presencia del general, le enseñara a proceder con hombres como yo”. Al fin, como si fuera algo, me hice sentir allí, solo de palabra, que llegado a la obra creo llevara yo la peor parte. Metiose gente entre estas palabras y nosotros y quedose así, habiendo tomádonos las manos de amigos (508).

2.3.8. El linaje de Centurio

“Esto de darle carácter militar, aunque sea al valentón cobarde, es peculiar del siglo XVIII”, dice Cotarelo y Mori (2000: CLIV). Sin embargo, como vimos, el personaje existe desde mucho antes. Ya en el siglo XVI, vimos al rufián Sigüenza del *Paso Quinto* de Lope de Rueda jactarse de haber “conquistado los campos en Italia”. Precisamente, Italia fue uno de los escenarios principales de las campañas militares españolas, y partes importantes del territorio de la península formaron parte del

imperio de los reyes de Castilla. Paralelamente a los avatares militares y políticos, se desarrollaron entre las dos Hesperias, España e Italia, relaciones literarias más complejas de lo que dejaría suponer una mirada superficial. Souto Alabarce afirma, acerca del origen de los personajes de Lope de Rueda: “El rufián [desciende] de los bravucones de la ‘comedia del arte’ italiana, que a su vez provienen del *miles gloriosus* de la farsa latina” (xvi). Othón Arróniz suscribe también la hipótesis de la influencia lineal de Italia a España (desde el mismo título de su estudio: *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*) y menciona “el capitán español de los italianos” (287). El *capitano spagnuolo*, en efecto, es una de las máscaras principales de la *commedia dell’arte*, como veremos profusamente en el apartado 3.4. El personaje encarna en muchas variantes, muchos nombre del “capitán vociferante” (Arróniz: 305), la mayoría de los cuales remiten al campo semántico de la batalla en burla. Volveremos a encontrar elementos familiares: la espada ostentada y el bigote retorcido de un maestro de esgrima fanfarrón, quien, en realidad, maneja mucho mejor la lengua que las armas.

Lida de Malkiel, en su artículo *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*, propone una visión diferente (y polémica) del tema. La autora habla de un “dogma *primum Italus homo*”, “un esquema apriorístico” que causaría “un error en la génesis del fanfarrón español” (175). No descarta el origen italiano de la figura del soldado fanfarrón, ni su trasfondo histórico:

La Italia del Renacimiento, en perpetuo estado de guerra y sometida a los españoles, inaugura en el teatro moderno el tipo del soldado o capitán fanfarrón, en cuya nacionalidad no siempre se insiste, pero que en la gran mayoría de los casos es español, y como español perdura en la *commedia dell’arte* hasta bien entrado el siglo XVII: reacción evidente del pueblo dominado contra el dominador extranjero (181).

Sin embargo, la autora no está de acuerdo con el enfoque (por ejemplo, el de Souto Alabarce) que ve al personaje de la *commedia dell’arte* como descendiente directo del *miles gloriosus* de la comedia latina. Más bien, afirma que el punto de origen es, a su vez, español:¹³³ Centurio, el personaje de *La Celestina*, uno de los primeros guapos literarios localizables, casi contemporáneo de los rufianes de Rodrigo de Reinosa. Dice Lida de Malkiel:

Es natural que los comediógrafos italianos echasen mano de la obra española más popular, que les brindaba una figura cómica de tal relieve. Ciertamente no es Centurio soldado, sino matón y rufián, pero tanto más bienvenida debió ser esa degradación que permitía pintar al intruso español bajo los rasgos de la gente de mal vivir. La irónica situación de satirizar a un pueblo valiéndose de su propia literatura tampoco tiene nada de excepcional (183).

¹³³ Es curioso como esta polémica refleje las diferencias de los diccionarios de Covarrubias y Corominas con respecto al origen de la palabra *fanfarrón*: las hipótesis encontradas sobre el origen de la palabra contraponen el latín al castellano del siglo XVI (véase p. 31).

La autora no niega una influencia de la comedia latina en el personaje, sin embargo plantea de manera diferente la cronología de su desarrollo:

Claro es que los comediógrafos italianos, entusiastas del arte antiguo y seducidos por los ingeniosos enredos de la comedia romana, al bosquejar con intención satírica el capitán fanfarrón, cayeron en la órbita del *miles gloriosus* [...]. El grueso de la producción [...] superpone con delicia a la figura viva de Centurio los rasgos abultados del figurón romano (185).

Me parece pertinente y acucioso el cuestionamiento de Lida de Malkiel al prejuicio clasicista e italianizante que a menudo forma parte del subconsciente de los estudios humanistas, y que en este caso se materializa en una simplificación de la trayectoria de un personaje tan complejo a una línea recta, que de Roma antigua llega a la cultura española vía el paso obligado por Italia. *La Celestina* fue traducida al italiano casi inmediatamente y su popularidad, su “papel nuclear” (Romero Ferrer y Sala Valldaura, 2008: XIII), es indudable. Cesare Segre también destaca que “*La Celestina* fu tradotta quasi immediatamente in Italia, dove incontrò un successo non inferiore a quello che arrise all’originale” (14-15).¹³⁴ Corrado Alvaro insiste, subrayando el papel que la traducción italiana de la obra tuvo en su difusión a nivel europeo, así como la influencia de la misma en algunos importantes autores italianos:

Il Rinascimento italiano la ribattezzò *La Celestina*, e con questo nome la impose all’Europa, attraverso numerose ristampe dell’originale e traduzioni diverse, di cui la seconda, nel 1506, fu fatta a istanza di papa Giulio II.¹³⁵ La conobbe il Machiavelli de *La Mandragola*, e pare che quell’ibrido fra racconto e teatro influisse sull’autore della prima commedia regolare europea. L’Aretino vi trovò un cibo adatto alla sua fame (33).

Por lo que respecta a la obra de Pietro Aretino, en su *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1524) y su *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536) es donde quizás más se puede apreciar la influencia de *La Celestina*. Ambas obras se construyen alrededor de una similar estructura dialógico-novelística, aunque con menos énfasis que *La Celestina* en una intriga única y unidad de acción: se trata de dos largos diálogos que podríamos llamar filosóficos, en los que la prostituta Nanna habla, respectivamente, con su amiga Antonia y con su hija Pippa, mezclando

¹³⁴ Para más bibliografía acerca de la cuestión de la popularidad de *La Celestina* en Italia, véase Segre (15, n. 23). Señalo un comentario de Croce: “Il villancico della canzone che canta Melibea (atto XIX) fu assai popolare nel distico italiano: ‘Che fa lo mio amor ch’egli non viene? L’amor d’un’altra donna me lo tiene’” (1941: 174); encontramos el distico, por ejemplo, en los labios de Pasquella, vieja y taimada criada de la comedia *Gli ingannati*, de 1531 (acto IV, escena VI; para esta comedia véanse también pp. 249-250).

¹³⁵ Croce indica que tal traducción fue obra del español Alfonso Hordeñez (1941: 174).

anécdotas de su profesión con reflexiones y preceptos sobre la misma. En especial, en el diálogo con Pippa asume decididamente el papel de maestra y alcahueta de su hija. La analogía salta a la vista, aunque Aretino sea bastante más pornográfico y explícito en el tratamiento de la materia de cuanto no lo fuera Rojas, y quizás en eso más cercano a *La Lozana Andaluza* de Delicado. Otra de las pruebas del éxito e influencia de *La Celestina* en Italia la encontramos en el sinnúmero de alcahuetas que se encuentran como personajes en las comedias italianas del XVI y XVII.¹³⁶

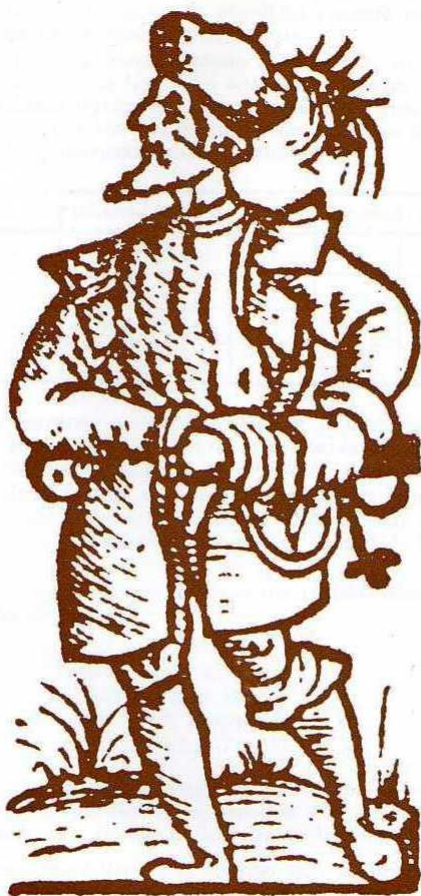
Sin embargo, la autora, en su afán de desmontar el dogma, corre el riesgo de caer en otro, igual de esquemático y apriorístico, centrado en el personaje de Centurio (fig. 5). Antes que nada, al afirmar que se trata del “primer fanfarrón de la literatura española” (174) está ignorando a los rufianes de las *Poesía de germanía* de Rodrigo de Reinosa, contemporáneos, si no es que apenas anteriores. Pero tampoco se trata de establecer derechos de primacía. Por un lado, son textos que no se pueden fechar con exactitud, porque no tenemos noticias suficientes acerca de cuándo efectivamente fueron compuestos; en el caso de los pliegos de Reinosa, ni siquiera de cuándo fueron impresos y empezaron a circular. Por otro lado, y el más importante, tanto Centurio como los rufianes de Reinosa parecen más bien ser la punta del iceberg: los pocos ejemplos que han llegado hasta nosotros de un personaje vital y multifacético, que estaba circulando en todo el sistema literario, entre el cordel y el escenario, las grandes firmas y el anonimato folclórico, la historia y la leyenda. Aparte, me parece un poco injusto afirmar que “el doble plano en que cabalga Centurio –el de bravear y el de burlarse de las bravatas– constituye su modo esencial, muy ajeno al del fanfarrón corriente cuya comicidad, inadvertida para él, requiere un espectador que aprecie la distancia entre sus dichos y hechos” (180). La autoconciencia irónica es, al contrario, una de las características recurrentes de muchos rufianes cobardes, quienes se saben personajes y guiñan el ojo al espectador, cómplices, más que víctimas, de la burla.

Lo más sorprendente, sin embargo, es que, en su preocupación de emancipar la literatura española del obligado origen latino, la autora llegue a afirmar que “Centurio no ha sido ni es soldado: el argumento del acto XV le designa como ‘un rufián’” (176), y que “el texto no dice palabra” sobre “la calidad militar de Centurio” (190). El soldado y el rufián son personajes que, como hemos visto, a menudo se traslapan y confunden, porque pertenecen al mismo círculo tanto literario como social. Ya uno de los rufianes de Reinosa se define a sí mismo como militar, aunque sea metafóricamente: “De todas maldades en conclusión, / me puedo loar que soy general” (75). El rufián Perotudo luce muy marcial, amén de teatral y extravagante, en la ilustración que lo retrata en el libro de Juan Hidalgo. Los

¹³⁶ Algunos ejemplos: Alvigia en *La cortigiana* (1525), de Pietro Aretino; la *ruffiana* en *Gl'inganni* (1585), de Niccolò Secchi; Rubeca en *La felice mestitia* (1613), de Marcello Ravignani.

dos oficios no son incompatibles, y un mismo personaje los puede desempeñar sin dificultad: el rufián Sigüenza, del *Paso quinto* de Lope de Rueda, bien puede no mentir cuando dice haber sido militar en las campañas de Italia, aunque sea legítimo dudar que se haya cubierto de gloria tal como presume. Esencialmente, el rufián parodia al soldado: sus armas sirven para riñas torpes, o de pura faramalla, en lugar de lucirse en gloriosas batallas. Por lo que atañe en especial a Centurio, antes de que el argumento del acto XV declare que se trata de un rufián, antes de que inclusive haga su entrada en escena, en el acto VII su amiga Areusa le evoca en los siguientes términos: “Se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra” (Rojas: 374). Sin embargo, para la guerra no resultó muy bueno, y a su regreso la misma Areusa se pone guapa y le reclama con ira:

Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador, que me traes engañada, bova, con tus offertas vanas. [...] Yo te di, vellaco, sayo y capa, espada y broquel, camisas de dos en dos a las mill maravillas labradas, yo te di armas y cavallo, púsete con señor (520).



Centurio. Fragmento de la viñeta del acto XIX (Acto de Traso) de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Toledo, 1526

Figura 5

No importa si Centurio haya efectivamente ejercido el oficio de soldado, si haya ido a la guerra o directo a jugarse el caballo y perderlo (otra cosa que Areusa le reprocha). El juego de equivocaciones, el discurso de doble nivel, es parte del personaje del rufián, de su parodia del militar. En el siguiente diálogo, Centurio echa mano al campo semántico de la guerra en un catálogo de armas y hazañas caballerescas (con respectivo doble sentido obsceno, a la luz de la conclusión), pasando luego por el fomento a la economía nacional (en las profesiones de cirujanos y armeros), para acabar en la presunción de hidalguía:

CENTURIO

Si mi espada dicesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién, sino ella, puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da continuo qué hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién hace rica de los broqueles¹³⁷ de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Catalayud,¹³⁸ sino ella, que los caxquetes de Almacén¹³⁹ assí los corta como si fuessen hechos de melón?¹⁴⁰ [...] Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo.

ELICIA

Pues, ¿qué hizo la espada porque ganó tu abuelo esse nonbre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cient hombres?

CENTURIO

No, pero fue rufián de cient mujeres (555-556).

El linaje que Centurio reivindica, aunque sea en parodia, es latín: “capitán de cien hombres”, es decir, *centurión*. Tampoco es muy creíble que Fernando de Rojas, licenciado en derecho, o los otros posibles co-autores de *La Celestina*, no hubiesen leído las comedias de Plauto y no conociesen el

¹³⁷ “RAJA BROQUELES. Preciado de valentón y espadachín. [...] SALIR A CADA REPIQUE DE BROQUEL. Es trabar contienda, y solicitarla con qualquier pretexto y ocasión, estando pronto para lo que se pueda ofrecer. [...] TODO ES DAR EN LOS BROQUELES. Phrase irónica para dar a entender lo insubstantial de algunas disputas, en que todo es voces y altercaciones, sin tocar en el punto de la dificultad, a semejanza de algunos que riñen, que tirando muchos tajos y reveses, todo es dar golpes en los broqueles, sin herirse ni ofenderse. [...] BROQUELERO. El preciado de guapo y valiente, y amigo de riñas y pependencias” (Aut., s.v. *broquel*).

¹³⁸ “CAPACETE. Casco de hierro hecho a la medida de la cabeza, para cubrirla y defenderla de los golpes y cuchilladas. [...] Ant. Agust. Dial. fol. 93 De los casquetes o capacetes que el Catalayud, y de algunas otras armas de acero viejas” (Aut.).

¹³⁹ “GASTAR ALMACÉN o MUCHO ALMACÉN. Frase metafórica familiar poco usada que se aplica al que trae muchas cosas, y todas ellas menudas, y de poca estimación: y también al que gasta muchas palabras, y usa de grandes ponderaciones para expresar alguna cosa de poca entidad” (Aut., 1770, s.v. *almacén*).

¹⁴⁰ En la misma línea metafórica de las cabezas-hortalizas que las berenjenas tronchadas por el apóstol Santiago (véase p. 42). Hablando de melones, cabe recordar la exclamación de un alcalde en el *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, del que hablaré más adelante: “¡Vean aquí estos de la braveza y vienen después a parar como los melones de invierno!” (Hernández Alonso y Sanz Alonso: 410). Los editores anotan: “Los melones de invierno tienen mucha cáscara, pero por dentro poca pulpa y bastante sosa” (n. 644).

personaje del *miles gloriosus*. Lida de Malkiel tiene razón al poner en tela de juicio la descendencia lineal del personaje latín al fanfarrón español. Sin embargo, su planteamiento se vuelve rígido como lecho de Procusto cuando quiere borrar a toda costa cualquier rasgo militar de Centurio, afirmado perentoria el “HECHO evidente –la absoluta independencia de Centurio con respecto al *miles gloriosus*” (176; mayúsculas de la autora). Centurio, y con él los otros rufianes cobardes, no corresponden total y exactamente al carácter de las comedias plautinas; sin embargo, eso no impide que sí tengan algún rasgo de él, que este haya sido una de las diversas influencias que contribuyeron a su génesis, y una de sus múltiples posibles facetas. Las relaciones literarias entre España e Italia son mucho más enredadas y complejas de lo que se puede resumir en una jerarquía lineal y directa.

En el teatro de Plauto, el *miles gloriosus* no aparece solo en la homónima comedia: es un tipo recurrente. Por ejemplo, Cleómaco en *Las dos Báquides* prorrumpe: “Ése me toma seguro no por un soldado, sino por una mujer y piensa que no sé defenderme a mí y a los míos. Belona y Marte no vuelvan a fiarse un pelo de mí, si, como dé con él, no le rompo la crisma y le mando al otro barrio” (222). Poco después se desdice, aunque no por cobardía sino por interés, aceptando dinero a cambio de “acabar aquí con ese escándalo y esos improperios” (224). En *Gorgojo*, aparecen dos personajes relacionados con mi discusión: Capadocio, rufián, y Terapontígono, militar. En boca del protagonista Gorgojo volvemos a encontrar una de las características recurrentes en nuestra galería de personajes: “¿Qué voy yo a aceptar algo con las garantías de un rufián, una gente que no tiene más cosa propia que la lengua?” (79). El mismo Capadocio recalca la idea:

CAPADOCIO
¿Cómo lo prometí?

FÉDROMO
Con la lengua.

CAPADOCIO
Con la lengua lo niego ahora, que la tengo para hablar, no para arruinarme (91).

Por su parte, el militar se dedica, como suele hacer, a las hipérboles guerreras: “Te digo que no es chico el furor con que vengo enfurecido, sino exactamente el mismo con el que sé arrasrar ciudades” (81); “Te voy a coger de proyectil y te voy a dar más vueltas que si fuera aquello una catapulta” (90). Ahora bien, dice Lida de Malkiel: “El injerto del *miles* en el *leno* es inadmisibile, pues en la comedia romana pertenecen a categorías opuestas: este, astuto y codicioso; aquel, rico y necio, explotado por los

propios y ajenos” (176).¹⁴¹ Sin embargo, ya vimos cómo el militar Cleómaco en *Las dos Báquides* sabe ser tan codicioso y convenenciero como cualquier rufián. (Son traslapes comunes: hasta el docto y probablemente pacífico don Sebastián de Covarrubias, en su diccionario, censura al fanfarrón esgrimiendo sus mismas categorías beligerantes. O, como veremos más adelante, Pulcinella como enemigo del capitán español adopta sus actitudes en una suerte de espejo exasperado.) Volviendo a Capadocio y Terapontígono, ellos demuestran ser pares haciendo lo que hacen guapos, rufianes y fanfarrones en sus definiciones de diccionario: riñen. La riña es, más que un escenario recurrente, un elemento constitutivo, esencial, del personaje. El *leno* y el *miles* de esta comedia, además, riñen por la más torpe de las causas, la compraventa de una muchacha. La disputa (puramente verbal, por supuesto) ocupa por entero la escena cuarta del acto IV. El militar está de acuerdo con Lida de Malkiel e, indignado, tacha de igualado al rufián que se porta tal como él:

TERAPONTÍGONO

¿A mí me amenazas tú con una paliza?

CAPADOCIO

Y te juro que no solo te amenazo, sino que te la daré si continuas importunándome.

TERAPONTÍGONO

¿Un rufián se atreve a amenazarme a mí, pisoteando mis innumerables éxitos bélicos? Te juro por mi espada y mi escudo, que así me protejan en la batalla, que si no se me devuelve la joven, te voy a hacer tantos pedazos que se te van a poder llevar de aquí las hormigas en trocitos.

CAPADOCIO

Pues yo te juro por mis pinzas de depilar, mi peine, mi espejo, mis tenacillas para el pelo y también por mis tijeras y mi toalla, que me importan tanto tus grandilocuencias y todas tus bravatas como la esclava que me limpia mis servicios. Yo he entregado la joven a un hombre que traía el dinero de tu parte (83).

Capadocio insiste en compararse a Terapontígono, estableciendo una serie de paralelismos irreverentes. Entre la espada y la pinza de depilar opera la misma inversión paródica del abuelo de Centurio, quien conquistó el linaje de capitán de cien hombres siendo rufián de cien mujeres. A su vez, el rufián lleno de afeites comparte su vanidad de galán con Pirgopolinices, el mismísimo protagonista de *Miles gloriosus*, quien insiste en repetidas ocasiones: “un hombre de mi beldad y de mis méritos” (328), “el no ser más guapo de lo que soy” (332). Además, Pirgopolinices cumple el mismo papel dramático que el rufián Capadocio: el de raptor de la muchacha objeto de la contienda, que al final

¹⁴¹ La estudiosa se apoya en la opinión de Menéndez Pelayo: “No puede confundirse con el rufián, reñidor de fingidas pependencias y valiente de embeleco, el soldado fanfarrón, el *miles gloriosus*” (*apud* Lida de Malkiel: 177, n. 3).

tendrá que soltarla. Palestrión, esclavo del militar, describe la vida de su amo en términos francamente rufianescos:

Mi amo, un fanfarrón, un sinvergüenza, un tipo asqueroso, que no vive sino del perjurio y del adulterio. Se empeña en que le persiguen todas las mujeres, y, en realidad, no es sino el hazmerreír de ellas por donde quiera que va. Por eso tienen aquí por lo general las golfas el morro torcido, a fuerza de burlarse de él haciéndole muecas con los labios (283).

Pirgopolinices, como dice Lida de Malkiel, es necio y estúpido. Artotrogo, parásito que vive a sus espaldas a cambio de secundar sus fanfarronadas –“ni el dios Marte osaría nombrar ni comparar sus hazañas con las tuyas” (279)–, es un *ruffiano* en el sentido italiano contemporáneo, es decir, un lambiscón, un fanfarrón por cuenta de terceros. Finalmente, Pirgopolinices se revela cobarde, y termina como en entremés: desenmascarado y apaleado. Tal parece que el rufián y el militar, unidos por la común fanfarronería, ya desde Roma antigua empezaron a entretrejer sus destinos.

Una ilustre pluma española del teatro del Siglo de Oro pinta algunos personajes en los que sin ningún empacho conviven el soldado y el rufián: el mismísimo Fénix de los Ingenios, Lope de Vega. Juan de Oleza Simó, en su artículo acerca de las que llama las “comedias de pícaro” de Lope de Vega, destaca en ellas un ambiente a la vez “cuartelario y rufianesco” (173). Entre ellas, la comedia *El rufián Castrucho*, o *El galán Castrucho*¹⁴² (los dos títulos muestran una significativa intercambiabilidad, índice de un parentesco semántico entre el rufián y el galán) presenta una serie de elementos que recuerdan directamente *La Celestina*, empezando por la presencia de la vieja y taimada alcahueta Teodora, con sus parlamentos filosóficos y filosos. Ella misma se encarga, en un diálogo con la joven Fortuna, de presentarnos el personaje de Castrucho:

TEODORA
Qué cosa es esta, que una moça hermosa,
sana, gallarda y fuerte,
a conquistar el mundo poderosa,
perdida siga a un hombre,
que...

FORTUNA
¿Qué tiene?

¹⁴² “*El rufián Castrucho* es el título con que Lope de Vega menciona esta comedia en *El peregrino en su patria*, pero al publicarla en la *Parte IV* de sus comedias [en 1614] le cambió el título por otro más ‘honorable’: *El galán Castrucho*” (Oleza Simó: 186). El mismo autor menciona otras comedias de Lope de Vega (*El caballero del milagro*, *El caballero de Illescas*, *El anzuelo de Fenisa*) que tratan el tema de los soldados españoles en Italia y que serían de interés para este trabajo; sin embargo, la necesidad de acotar mis fuentes me obliga a excluirlas, limitándome a señalar el análisis del mismo Oleza Simó (166-171).

TEODORA

¿Qué aún quieres que le nombre?

Es un picaño, un feo,
un público rufián, que te ha traído
a Italia con desseo
de comerte las carnes y el vestido,
que apenas tiene prenda
que no la coma, juegue, empeñe o venda.

(Vega, 2009: fol. 192v)¹⁴³

El rufián Castrucho guarda similitudes y diferencias con el rufián Centurio. Castrucho es un soldado español en Italia, mientras que, como vimos, no podemos saber si Centurio haya sido, en algún momento, un militar; sin embargo Castrucho, como Centurio, es aficionado al juego, fanfarrón y cobarde. Así hablan de él otros dos soldados de la compañía:

BELARDO

¿No es gracioso el fanfarrón?

PRADELO

¿Cuándo has visto tú rufián
que no parezca Roldán¹⁴⁴
y sea después lebrón?

(fol. 199v)

En improbable final feliz (es una comedia, en fin), Castrucho se casa con Fortuna; y no solo eso, sino que asciende al codiciado grado de capitán, un perfecto *capitano spagnuolo* de los retratados por la *commedia* italiana, de los que pronto volverán a aparecer en estas páginas.

Lida de Malkiel hace referencia a otra obra de tema cuartelario, la *Comedia soldadesca* de Bartolomé de Torres Naharro, publicada en Nápoles en 1517.¹⁴⁵ El caso de esta obra y su autor es especialmente interesante: “Torres Naharro llegó a Italia en los primeros años del siglo XVI, probablemente como soldado”, apunta McPheeters (9), después de haber sido sacerdote y haber colgado los hábitos. Es otro, pues, de los soldados españoles en Italia que incursionaron en la literatura,

¹⁴³ Existe una edición de esta comedia de 1928, por la Real Academia Española, que no he podido consultar. Una adaptación del texto, precedida por una recopilación de estudios críticos de varios autores, ha sido editada por Fernando Doménech Rico (*El rufián Castrucho*, 2000, Madrid, RESAD / Fundamentos).

¹⁴⁴ También llamado Rolando y Orlando, celeberrimo protagonista del homónimo *Cantar*.

¹⁴⁵ Varios de los autores que he consultado concuerdan en señalar edición crítica de Joseph E. Gillet, publicada por Brun Mawr en 1944, como la mejor de la obra de Torres Naharro. La señalo aunque no haya podido revisarla. Tampoco pude consultar el clásico y muchas veces citado estudio preliminar de Menéndez Pelayo a la edición de la *Propalladia* de 1900 por Librería de los Bibliófilos.

en este caso con mayor trascendencia estética que los autores de las autobiografías arriba reseñadas. La intención de Torres Naharro de ofrecer una representación de esa vida militar, veteada de “amargas y cómicas reflexiones” (Hermenegildo, 1990: 14), es abiertamente declarada por él mismo: se trata de una comedia “a noticia”, es decir, que trata de “cosa nota y vista en realidad de verdad” (Torres Naharro, *apud* Hermenegildo: 158). Acota Hermenegildo:

Esos referentes vivos, de carne y hueso, probablemente surgidos de su propia experiencia personal, son reelaborados, reorganizados, recodificados en una comedia, desde la que el autor [...] va a engendrar unos personajes y unas situaciones dramáticas a través de las que se descubre una visión del soldado español, triste y constante peregrino en la Italia renacentista (160).

Hasta Diego Duque de Estrada, en un amargo arranque que hasta sorprende entre todas sus fanfarronadas y pregones de triunfos, habla de esa condición del soldado: “¡Cuánto pasa un soldado, pobre o rico, en servicio de su rey! El pobre sufre hambre, desnudez, sed, cansancio, frío intolerable, calor insoportable, hambrientos días y soñolientas noches, inquietudes diurnas, desvelos nocturnos, y todo esto por la miserable paga, tan mal pagada” (336). Guzmán de Alfarache expresa la misma opinión:

¡Donosa está la milicia para que se aficionen a ella! ¡Buena paga les dan, bien lo pasan para que olvide un hombre su regalo y aventure su vida en ella! Ya todo es mohatra: mucho servir, madrugar y trasnochar, el arcabuz a cuestras, haciendo centinela todo el cuarto en pie y, si es perdida, en dos, y sin bullirlos de donde una vez los asentaron, lloviendo, tronando y venteando. Y cuando a la posada volvéis, ni halláis luz con que os acostar, lumbrer con que poderos enjugar, pan que comer, ni vino que beber, muertos de hambre, sucios y rotos (Aleman, II: 207).

Por otra parte, en la comedia de Torres Naharro, el rústico Cola se encarga de dar voz a la opinión común que los campesinos italianos tenían de los soldados españoles a quienes estaban forzados a dar alojamiento y manutención. Cola los describe como criminales y, claro, bravucones:

Sono certi spagnolaci
che non valgon tre denari,
manigoldi, forfantaci.

(Torres Naharro, 1979: 83)

Questui viene
con doi altri, multo bene
bravando come si fa.

“Muy del gusto de la comedia italiana era esta mezcla de lenguas” (López Morales, 1965: 54): el contacto entre el idioma italiano y español dio lugar a un abanico de macarrónicos *pidgins* cuyos potenciales cómicos era uno de los recursos favoritos de la *commedia dell’arte*, como veremos en el apartado 3.4.

Lida de Malkiel afirma que la *Soldadesca* es “independiente por igual del influjo de *La Celestina* y del influjo de Plauto” (185). Sin embargo, otra vez, es muy poco creíble que un escritor español en el culto reino de Nápoles no conociera el teatro latino, ni *La Celestina* en los años de su inmediata popularidad; tampoco es probable que, conociéndolos, se mantuviera totalmente impermeable a la influencia intertextual (así como de la de la comedia italiana del XVI, su contemporánea). De hecho, está comprobado que Torres Naharro había leído la obra de Plauto, ya que lo cita directamente en un pasaje de otra de sus comedias, la *Tinelaria* (véase López Morales, 1965: 27). Finalmente, no se entiende por qué la intertextualidad con el teatro plautino y *La Celestina* deba contraponerse de manera inconciliable con la manifiesta intención de la *Soldadesca* de “poner en escena al soldado español en Italia” en una “representación ‘viva, directa, libre, realística’” (Lida de Malkiel: 185). Lo que tenemos aquí es un ejemplo de una “milenaria cadena intertextual”, según la feliz expresión de Sala Valldaura (2005: 138).

Por un lado, la misma definición que Lida de Malkiel da del personaje del soldado “‘plático’,¹⁴⁶ con pretensiones nobiliarias que hacen reír a los otros españoles, pronto a reñir por un quítame allá esas pajas” (186), recuerda mucho tanto a los ridículos militares de Plauto, como a muchos de la galería de guapos españoles reseñados hasta ahora, incluyendo a Centurio. Por otro lado, la referencia al rufián de *La Celestina* --y a su reivindicado abuelo-- se vuelve transparente en un parlamento del soldado Mendoza, al mofarse de su compañero de armas (y adversario de riña) Manrique. Mendoza se burla de Manrique con una clara referencia al grotesco linaje del que se jactó Centurio:

ELICIA

Pues, ¿qué hizo la espada porque ganó tu abuelo ese nombre? Dime, ¿por ventura fue por ella capitán de cien hombres?

CENTURIO

No; pero fue rufián de cien mujeres (Rojas: 556).

¹⁴⁶ “PLÁTICO. Diestro y experimentado” (*Aut.*).

MENDOZA
Ya don duelo
presume, porque su abuelo
desvirgó un día una moza.

(Torres Naharro, 1979: 75)

Por cierto, la riña entre Mendoza y Manrique se queda, otra vez, en puras amenazas fanfarronas. El mismo Mendoza y otro de sus compañeros, Guzmán, hacen planes ociosos de robar dinero a su capitán, desertar e irse de rufianes con sus amigas (86): de nuevo, los dos oficios no son incompatibles en el mismo personaje. Otro ejemplo literario paradigmático es Estebanillo González, quien pasa de soldado a pícaro y viceversa con la mayor desenvoltura, aduciendo razones como las que siguen: “Enfadado de los oficios pasados, por haber medrado tan poco en ellos, sabiendo cuán agradable es el *tropo variar*, me hice padre de damas, defensor de criadas y amparador de pobretas” (Carreira y Cid, I: 288). Otro pícaro célebre que a ratos, cuando se ofrece, sienta plaza de soldado es Guzmán de Alfarache.

Fernando Ortiz habla, acertadamente, de la existencia de un “hampa militar” (206). Alonso de Contreras cuenta en su autobiografía, bosquejando la geografía europea recorrida por su gremio, al mismo tiempo que la costumbre común de la deserción:

Senté plaza en la compañía del capitán Mejía, y caminando con nuestras jornadas, estando ya cerca de Flandes, mi cabo de escuadra, a quien yo respetaba como al rey, me dijo una noche que le siguiera, que era orden del capitán, y nos fuimos del ejército, pues no era amigo de pelear; [...] le pregunté dónde íbamos, y supe que a Nápoles (79).

Acerca de esta clase de vagabundeos, el historiador Fernand Braudel comenta:

También nutren las filas de los vagabundos¹⁴⁷ y de los habituados a los caminos, los soldados, veteranos o bisoños, picarescos personajes que se incorporan al azar, por el camino, a la caravana que pasa, para perderse luego en las “casas de carne”, llevando a veces con ellos alguna joven sumisa. Un buen día, marchan detrás del tambor de reclutamiento y, por Málaga o por cualquier otro puerto, una procesión de hombres, en la que se mezclan y confunden los muchachos inexpertos, los viejos soldados, los prófugos y los homicidas, los sacerdotes y las mozas del partido, se embarca, siguiendo las órdenes de la intendencia, ya hacia las bellas tierras de Italia, ya hacia las mazmorras de los presidios africanos (II: 44).

El ambiente de la taberna, entre los favoritos por pícaros y rufianes (recuérdense los guapos que echan tragos y valentías de Bartolomé de Guevara), es también frecuentado por soldados. Una deliciosa

¹⁴⁷ Corominas señala la forma del francés popular *gouaper*, ‘vagabundear’ (Cor., s.v. *guapo*).

escena tabernaria es protagonizada por Estebanillo González en el papel del clásico guapo en burla. El adversario es un soldado, igual que él borracho y cobarde, y soldados componen el público, que se divierte sobremanera con el ridículo espectáculo:

No acertábamos a salir de la taberna; los soldados que estaban presentes, por ver cuál era más valiente o por que tal pendencia se ahogase en vino, nos adestraron a las puertas y nos salieron acompañando hasta fuera de la villa, y después de habernos medido las armas nos dejaron solos y se apartaron de nosotros para vernos combatir. Sacamos a un mismo tiempo las espadas, dando algunos traspiés y amagos de dar de ojos; empezome él a tirar cuchilladas a pie quedo, habiendo de distancia del uno a el otro una muy larga pica. Yo me reparaba y trataba de ofenderlo a pie sosegado (Carreira y Cid, II: 14).

Los soldados de Torres Naharro también gustan de ir a las tabernas. Es emblemática la escena de la celebración de Liaño, que abandona el hábito religioso para hacerse militar:

LIAÑO
Que mis hábitos tomemos
según usanza moderna,
y allí los remataremos
en una sancta taberna.

(Torres Naharro, 1979: 72)

Finalmente, McPheeters habla de Mendoza y Guzmán en términos que atañen a las modalidades típicas de la presunción guapesca:

Mendoza, un lindo presumido de su “cabello, garbo y cintura”, y Guzmán, tan orgulloso de su apellido, cuando en realidad es de origen humildísimo y ha remado en galeras, probablemente como forzado (24).

2.3.9. La estirpe de los Guzmanes

Las implicaciones del apellido Guzmán, incorporado al idioma como nombre común, quedan consignadas en la definición del *Diccionario de autoridades*:

GUZMANES. Los nobles que iban a servir en la armada real de España, con plaza sencilla de soldado, pero con la distinción deste título.

Brancaforte, en su edición del *Guzmán de Alfarache*, anota lo siguiente:

Los Guzmanes, así como los duques de Medina Sidonia, eran entre las casas más nobles y ricas de Sevilla. “Es de los Guzmanes” era una frase proverbial registrada por Correas. En la obra de Vélez de Guevara [...] se lee: “don Juan Claros de Guzmán el Bueno, hijo de la gran casa de Medina Sidonia, donde todos los Guzmanes son buenos por apellido, por sangre y por sus personas esclarecidas” (Aleman, I: 140, n. 104).

Corominas señala que entre finales del XVI y principios del XVII “se empleó *guzmán* como apelativo en el sentido de ‘valiente’”, citando a Ginés Pérez de Hita:

A do los elegidos Capitanes,
las conductas firmadas, concedidas,
según reales sellos imprimidas
y dadas a los que eran más guzmanes.

(*apud Cor.*, s.v. *guzmán*)

Sin embargo, la palabra incluye otros matices, de especial interés para este trabajo. En la misma *Soldadesca*, el capitán de la compañía, después de confirmar los humildes orígenes de “melcochero” de Guzmán, observa:

Estos Guzmanes bravosos,
muy peinados,
presumiendo de esforzados
y sirviendo por antojos.

(62)

Nótese que, si Mendoza presume su “cabello”, Guzmán también cuida con esmero el suyo: lo bravoso no quita lo peinado, todo lo contrario. A fin de siglo, Mateo Rosas de Oquendo, en su *Sátira a las cosas que pasan en el Pirú*, hablando de los “mansebos que rrondan” a las damas, escribe los versos siguientes:

¡Qué de pícaros son condes,
qué de condes, ganapanes!
[...]
¡O viexas de mi consuelo,
defendeos destos Gusmanes,
que por lo mucho que os quiero
es justo que os desencante!

(1990: 7-8)

El editor Pedro Lasarte anota que en estos versos el sentido de *Guzmán* “más bien pareciera aludir al ‘soldado fanfarrón y cobarde’, connotación del vocablo que surge a fines del siglo XVI” y añade que “según Vargas Ugarte, ‘en el Perú se dio nombre de Guzmanes a los valentones, soldados de daga y espada, que andaban de una parte a otra alquilando sus servicios y en busca de aventuras’” (66).

Nuestro conocido fanfarrón de fanfarrones, Diego Duque de Estrada, nos cuenta su resentimiento al sentirse tratar por el virrey de Nápoles como un Guzmán cualquiera. Estamos en 1617, pocos años después:

Sentí mucho el haberme el duque llamado tantas veces de vos, cosa a que yo no estaba enseñado, aunque había tratado con muchos grandes de España, y mucho más el no haberme conocido o no querer conocerme y haber dudado que hubiese servido al rey, creyendo que me había quedado en aquella ocasión en Nápoles, como hacen muchos Guzmanes, fingiendo ser enfermos, por quedarse con sus mujeres o damas o por ser gallinas (326).

Sospecho que el pícaro Guzmán de Alfarache, con su apropiación del nombre, contribuyó al surgimiento de esta acepción un tanto irreverente del noble apelativo, además del soldado de la comedia de Torres Naharro, ya vuelto tópico en el discurso de Rosas de Oquendo y Duque de Estrada. Por otra parte, es quizás significativo que la Real Academia en ningún momento registre este matiz de sentido, difundido tanto en España como en América. En cambio, Correas sí lo consigna, o por lo menos lo sugiere, al decir que es apelativo que se presume: “*Es de los Godos. Es de los Guzmanes*. Cuando uno presume de muy honrado linaje, porque los españoles en común se precian de venir de los Godos; y los Guzmanes son linaje noble y muchos”.

2.3.10. El soldado en la *Farsa* de Lucas Fernández

La trayectoria léxica y literaria del apelativo Guzmán demuestra la contaminación recíproca entre el soldado y otros personajes picarescos, como el rufián cobarde. El deslinde absoluto entre los dos personajes resulta forzado y falso. Otros críticos demuestran un empeño análogo al de Lida de Malkiel con respecto a otro personaje militaresco de principios del XVI: el soldado de la *Farssa* o *quasi comedia*, hecha por Lucas Fernández. En la qual se introduzen quatro personas...¹⁴⁸ (1514). Humberto

¹⁴⁸ ... *Combiene a saber: dos pastores e un soldado e una pastora. El primer pastor llamado Pravos entra primero muy fatigado de amores de una zagala llamada Antona. El qual pastor, arrojado en el suelo, contemplanado y hablando en su mal, llega el soldado. El qual, estando platicando con el pastor en su pena, entra el segundo pastor, e tercera persona, el qual se llama Pascual. Con el qual el soldado ha ciertas barajas, y el otro pastor namorado los pone en paz. E después el Pascual, sabiendo de sus amores, llama a la zagala, e el soldado y él los desposan, e se van al lugar cantando.*

López Morales cita, de hecho, a Lida de Malkiel y se une a ella en negar los orígenes latinos de este soldado fanfarrón, con el argumento de que, a diferencia del *miles gloriosus*, este soldado es pobre y sin historia (1968: 193-194). También insiste en que “Centurio ni es ni ha sido soldado”: “Centurio es el astuto” y “el soldado es el tonto” (195). Niega, además, la influencia de Torres Naharro sobre Lucas Fernández,¹⁴⁹ porque, según él, el soldado español retratado en la *Soldadesca* “es jactancioso, pendulario, calculador, pero ni actúa cobardemente ni la fanfarronería es en él una constante” (195). Françoise Maurizi, por su parte, sí ve en Centurio una “referencia escueta –y sumamente paródica– al personaje soldadesco” (288). Pero también se empeña en negar toda influencia latina, argumentando que no “se puede leer aquí alguna reminiscencia de los fieros del *miles gloriosus* [...]”. El soldado no desempeña aquí el papel del ‘soldado fanfarrón’, sus amenazas eminentemente dinámicas no tienen nada que ver con su actuación en las guerras” (297). E insiste en que del “soldado romano al zoizo de Lucas Fernández media aparentemente un abismo” (303). “Nuestro soldado no corresponde a la tipología del soldado fanfarrón establecida por Crawford” (297): mi desacuerdo con estos autores estriba precisamente en esta clase de postura, es decir, en querer ver un tipo establecido, por decreto de *auctoritas* y de una vez por siempre, monolítico e inamovible. En realidad, lo que tenemos es un tipo flexible, un haz de rasgos posibles que se pueden combinar en múltiples variantes: personajes ricos o pobres, patricios romanos o mercenarios suizos a sueldo español, con diversos grados y matices de fanfarronería, de astucia o insensatez, de intención realista o ironía escénica. Las muchas diferencias no neutralizan las resonancias, los parentescos, los rasgos comunes –finalmente, el trasfondo arquetípico.

Queriéndolo negar a toda costa, los dos autores se enredan en argumentaciones oscuras y bizantinas. López Morales, por ejemplo, sostiene que “el soldado de Lucas Fernández no tiene historia”, pese a que mencione haber participado en las Cruzadas, lo cual por alguna razón (que el autor no logra aclarar) sería algo muy distinto a “inventar hazañas en las que no ha participado jamás o en magnificar el modesto papel realmente desempeñado en ellas” (1968: 193). Maurizi llega hasta negarle lo fanfarrón, no obstante que en la obra de Lucas Fernández se encuentre el primer registro castellano conocido de la palabra, según Corominas, con la ortografía *panfarrón*. “Si el pastor le trata de ‘panfarrón’, es para subrayar lo imposible de sus intimidaciones y al mismo tiempo su propia salida teatralmente muy acertada” (297), sostiene el autor, sin que se entienda por qué finalmente el soldado no sería un auténtico fanfarrón. Además, el ejemplo que cita a continuación –“PASTOR. ¿Vos hauréis matado ciento? SOLDADO. Son tantos que no ay cuento. PASTOR. ¡Quiçás que no fuessen piojos!”

¹⁴⁹ Aunque no entiendo bien su afirmación, puesto que la obra de Torres Naharro es posterior a la de Lucas Fernández.

(Fernández: 150) – no distancia, sino hermana al soldado de Lucas Fernández con otros fanfarrones, también despiadados exterminadores de insectos. Poenco, un par de siglos después, todavía se jacta de desmondongar mosquitos. Lida de Malkiel da cuenta de otras ocurrencias, en el teatro y el cuento folclórico, del motivo (175-176, n. 2).¹⁵⁰ Los pelos faciales y la mirada de este soldado también se ven familiarmente amenazadores: “Barbudos, por espantar, / andáys, y myráys ceñudo” (Fernández: 149). Sus amenazas sin cumplir son, *comme il faut*, hiperbólicas: “Pues dart’ é vna bofetada / tan pegada / qu’escupas diez años muelas” (149). Si Centurio en algún momento tuvo caballo, amén de perderlo al juego, este soldado es infante, es decir, de los más pobres. Las afectaciones cortesanas de sus parlamentos contrastan cómicamente con su condición de muerto de hambre, contraste típico en los guapos Guzmanes que presumen un linaje inexistente (o inútil, si se trata de hidalgos en desgracia). La reconciliación festiva y el final en música y canto también son recurrentes en esta tradición de teatro cómico, como alternativa al final a palos.

Sala Valldaura señala que “el fanfarrón y el soldado tragabalas al fin y al cabo [son] tipos de secular cultivo satírico, porque su guapeza o su majeza resulta insostenible de acuerdo con la clara confrontación entre la valentía de que alardean y la cobardía con que actúan” (1998: 168). Un rasgo novedoso de los soldados literarios españoles, con respecto a sus tíos abuelos latinos, parece ser un matiz específico de la vocación delincuente: su carácter de “langosta” (Fernández: 148), plaga, saqueador y parásito de la gente del campo, tanto en las colonias (América, Italia), como en la propia España.¹⁵¹ El *miles gloriosus* plautino no tenía ese peculiar sesgo social, que adapta el personaje a los tiempos y circunstancias. El pastor español de la *Quasi comedia* y los campesinos italianos en la *Soldadesca* expresan quejas análogas. Uno de los rufianes de los pliegos de Rodrigo de Reinosa engaña y despoja a un pastor; el militar denunciado por el sacristán de santa Catalina, en México, se ensaña contra la mula de un indio; el soldado García acosa a las mujeres de los gauchos argentinos... Se perfila otro personaje típico, el rústico, el cual tampoco es tan simple, rígido o incapaz de sorpresas: si en el romance de Reinosa y en la comedia de Torres Naharro termina embaucado, en la farsa de Lucas Fernández sale ganando y conquista el derecho a cantar el villancico final, al grito de “Yo, yo, que so

¹⁵⁰ Lida de Malkiel también hace referencia a un pasaje de Suetonio a propósito del emperador Domiciano. Según la autora, no tiene nada que ver; sin embargo, yo no estaría tan segura. Es cierto que el episodio no es narrado en clave jactanciosa, no obstante, creo que contribuye a establecer el motivo: “Al comienzo de su principado solía reservarse cada día unas horas de intimidad, durante las cuales no hacía más que cazar moscas y atravesarlas con un punzón muy afilado; y así, cuando un individuo preguntó si había alguien dentro con César, Vibio Crispo le respondió, no sin razón: ‘Ni tan siquiera una mosca.’” (Domiciano, III, 1).

¹⁵¹ López Morales alude brevemente a “la vida difícil del soldado español después de la victoria de Granada [...]. La gran solución pareció ser a muchos Italia, así como más tarde América” (197, n. 62).

más despierto” (162). Por su parte, los llaneros gauchos del entremés anónimo de Montevideo, guapos también y en serio, triunfan sobre el soldadesco usurpador García.

El mismo tipo del soldado es múltiple, como queda resumido en el abanico de la *Soldadesca*, que va desde el capitán riquillo, astuto y persuasivo, a sus rufianescos achichincles siempre al borde de la traición, hasta los pobres soldados *bisoños*, que en su papel de víctimas están más cerca de los rústicos que de los fanfarrones.¹⁵² Al final de la *Soldadesca*, de hecho, el capitán zanja las disputas con los campesinos Cola y Joanfrancisco enlistándolos, justamente, de *bisoños* en su compañía.

A su vez, las encarnaciones del fanfarrón son muy distintas y hasta opuestas. No solo puede ser en serio o en burla; también puede encarnar tanto en el policía como en el ladrón, en el esbirro como en el bandido. Poenco reivindica su papel en contra de los contrabandistas, guapos por antonomasia, para evitar ser encarcelado:

Advierta usted, mi mayor,
de que a mí me han enviao
a prender contrabandistas;
y, si yo estoy encerrado,
no hay un mandria¹⁵³ en todo el puerto
que pueda hecharles la mano.

(IV parte; González del Castillo, 2003: 457)

El contrabandista y el soldado Tragabalas, en otro sainete de González del Castillo, riñen entre pares, como el militar y el rufián de *Gorgojo*. De nuevo, la cuestión no llega a las manos y se queda en la lengua, con un desenlace de lo más amistoso, solidario y patriótico:

GRANADERO
¿Reñimos o no?

CONTRABANDISTA

¹⁵² El soldado *bisoño* se contrapone y complementa al soldado *plático* (véase n. 146), su superior inevitable: los militares deben, por esencia, estar organizados jerárquicamente, así como quienes los parodian (véase “Jeraquización de la valentónica”, Alonso Hernández, 1979). Según McPheeters, “la palabra *bisoño* se halla escrita por primera vez en las obras de Torres Naharro” (Torres Naharro, 1979: 66, n.12). Véase también el uso en *La Lozana Andaluza*, obra poco posterior a la *Soldadesca*, que abreva de la misma jerga italo-española: “Estos son charlatanes [...] que engañan a los villanos y a los que son nuevamente venidos, que aquí los llaman bisoños” (242). “BISOÑO. El soldado, o milicia nueva, que no ha perdido el miedo, y está aún torpe en el ejercicio de las armas. Es voz tomada del italiano *ho bisogno* [necesito], que aprendieron los españoles por necesidad en Italia, para pedir lo necesario” (*Aut.*). Zaccaria sugiere que, al revés, esta acepción del italiano *bisogno* procede del español *bisoño* (s.v. *bisogni*); sin embargo, su argumentación es bastante oscura y endeble, amén de discrepar con la información proporcionada por las demás fuentes. Cabe señalar que la palabra *bisoño* era empleada también en relación a los hampones; véase la invocación del jaque Mazalquiví (n. 36).

¹⁵³ “MANDRIA. El hombre de poco ánimo y espíritu, que se acobarda y no tiene valor para resistir a otro. [...] En la germanía vale simple o tonto. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

Riñamos.

GRANADERO

¿Y por una friolera
hemos aquí de matarnos?
Dígame usted, ¿y de qué tierra
es usted?

CONTRABADISTA

Soy andaluz.

GRANADERO

Yo también, compadre; venga
esa mano; siempre amigos
y muérase el que se muera.¹⁵⁴

(355)

Asimismo, Céline Girard demuestra como las características de los guapos cordeleros del “romancero matonesco” (321) fueron ideológicamente recicladas para representar héroes en la batalla de propaganda entre los Austrias y los Borbones, durante la Guerra de Sucesión española a principios del XVIII. Veremos cómo, en la *commedia dell’arte*, Pulcinella, el eterno enemigo del *capitano spagnuolo*, es tan fanfarrón como este. La flexibilidad de los personajes-tipo resulta, entonces, crucial. Lida de Malkiel debiera extender y conceder con más liberalidad la opinión que tiene del dramaturgo griego Menandro: “Se complace en traer a escena una categoría humana y vencer el prejuicio del espectador destacando su inagotable variedad individual, lo que asegura también mayor variedad de actuación” (195).

2.3.11. Lizardi se pone guapo

Acerca de la flexibilidad de los elementos y rasgos guapescos, y de la manera en que son susceptibles de reciclaje ideológicos para adaptarse a nuevos contextos, resulta muy interesante el caso de un duelo literario a golpes de panfletos, acontecido en 1822 en México, que cuenta entre sus protagonistas el

¹⁵⁴ Esta escena presenta una analogía con un motivo de la comedia italiana renacentista, que evidentemente tuvo éxito de larga duración y amplia circulación en el imaginario dramático: la riña entre capitanes valentones, que termina en amistoso arreglo. Véase, por ejemplo, el desenlace del conflicto entre los capitanes Dante y Pantaleone en *La fantesca* de Giambattista Della Porta, donde el primero sella de la siguiente manera su amistad con el segundo: “Pensavan estos viejonazos, que por los hideputa de sus ojos bellidos nos avríamos aquí de acuchillar y despedazar” (108-109); o la declaración conciliatoria del capitán Matamoros al final de su riña con el capitán Squarcialeone en *La Lucilla costante* de Silvio Fiorillo: “Aunque jamás a ninguno perdoné en todos los días de mi vida, por la mucha amistad que ha sido entre los dos y porque muestra de tenerme tan grande afición, le perdono” (617).

mismísimo Pensador, José Joaquín Fernández de Lizardi. Tal parece que el tono de guapo fue de los más socorridos en este tipo de literatura política decimonónica, como demuestran también los poemas satíricos protagonizados por el apóstol Santiago que comenté en el apartado anterior. El caso de la querella que aquí nos ocupa se desata con la publicación de un impreso anónimo en contra de Lizardi, con el título de *Un guapo admite el desafío al excomulgado José Joaquín Lizardi, conocido por el Pensador*. No he podido localizar tal impreso, del que tengo noticia a través de dos réplicas a las que sí tuve acceso: una igualmente anónima, intitulada *Allá va ese vocadillo para el guapo del tapado*, y otra del mismo Lizardi, *Desvergüenzas y excomuniones no destruyen las sólidas razones*. El objeto de la contienda –el pensamiento liberal de Lizardi– no es, a fines del presente estudio, tan importante como el tono de la misma: el desafío político, la batalla de las ideas, adopta rasgos y expresiones propios de la tradición guapesca. En la réplica anónima tales rasgos no son tan evidentes, más allá del reto contenido en el mismo título, o de una que otra frase desafiante como “advierta, señor desvergonzado” (4). El escrito de Lizardi, por otra parte, echa mano con más abundancia del repertorio matonesco. Para empezar, como diría aquel inquisidor, guapea en la facultad poética, es decir, desafía a su enemigo en verso,¹⁵⁵ empleando una jocosa ironía de jacarera memoria al dirigirse al lector:

Óyeme dos palabras, te suplico:
yo ne he de llamar a este bellaco
palabra alguna que la ley detesta,
ni le diré que es puto ni berraco.

(149)

Acto seguido, su ataque al anónimo guapo evoca todo un ambiente picaresco mexicano, manteniendo el tono desafiante:

¿No le parece a usted, miserable guapo, que el padre Isla lo retrató fielmente en esta sátira? Oíd, descomunal criatura: ¿acaso su padre fue algún cochero o cargador?, ¿su cuna sería un petate¹⁵⁶ de tule?, ¿su escuela la pulquería?,¹⁵⁷ ¿sus colegios las tabernas?, ¿sus academias los truquitos?,¹⁵⁸ ¿sus libros la baraja?, ¿sus catedráticos los coimes y jicareros?,¹⁵⁹ ¿y su carrera

¹⁵⁵ Lizardi afirma que el poema es del “Padre Isla”, refiriéndose a José Francisco de Isla (1703-1781), español, jesuita y escritor. Sin embargo, los versos citados son extraídos de la *Sátira contra los malos escritores de su tiempo*, de Jorge Pitillas, pseudónimo de José Gerardo de Hervás, otro escritor español del XVIII.

¹⁵⁶ “PETATE. Aztequismo con el que se designa una estera tejida de tiras de hojas de palma, en casi todo el continente. Por lo general se usa para acostarse, y sustituye el colchón entre la gente pobre” (*Mej.*).

¹⁵⁷ “PULQUERÍA. Tienda donde se vende pulque [...]; por lo común, bodegones pintarrajeados de colores chillones, figuras extravagantes y nombres chuscos y raros. [...] Despiden un olor insoportable y bulle en ellas gente de la peor ralea” (*Mej.*). “PULQUE. Bebida embriagante, espirituosa, blanca y espesa, de aspecto nauseabundo y sabor desagradable, que se obtiene haciendo fermentar el aguamiel, o jugo que dan los bohordos del maguey” (*Mej.*).

¹⁵⁸ “TRUCO o TRUQUITO. Garito de baja categoría donde se jugaba el billar y los albures o monte” (nota de los editores).

tan brillante como se manifiesta en su insultante papelucho? por lo menos un hombre soez no lo hubiera puesto peor (149).

Lizardi sigue arremetiendo en contra de su adversario adoptando de lleno el código de la guapería,¹⁶⁰ incluyendo las acusaciones de cobardía y el amago del uso de las armas, todo aderezado de constante ironía, en la certidumbre de que no va a haber ningún real derramamiento de sangre:

Vemos que el tal guapo es tan cobarde que ni se firma, ni admite tal desafío, contentándose con salvar tan cobarde título, diciendo que me espera en el cajoncito y se descubrirá con un talego de cagajones. ¡Qué poco hombre es usted para cumplirlo! Si eso fuera posible, yo iría sin muletas, pero con un par de pistolas que le exprimiera en la mitad del alma, apenas me hiciera el insulto primero, y cate usted que iba a acabar su argumento a los infiernos. No cito a usted a la prueba porque ni mi religión ni las leyes lo permiten; pero vivo seguro de que si no admite un duelo literario, menos lo admitiera con armas. Conque cómase usted sus cagajones, y aprenda a criticar con juicio. [...] ¿Usted es el guapo? Si así son todos, vengan en docenas (151-153).

¹⁵⁹ “JICARERO. Despachador de las pulquerías que mide por júcaras el pulque que vende” (*Mej.*).

¹⁶⁰ Sobre este tema véase la edición de Enrique Flores de *El unipersonal del arcabuceado* de Lizardi y otras hojas sueltas de tema criminal (*El unipersonal del arcabuceado y otras ejecuciones de justicia*, INBA/UAM, México, 1988).

2.4. DANZASOMBRREROS

2.4.1. Chulos, trufaldines y farautes

El guapo en burla es embustero y mentiroso: su éxito depende de su habilidad para embaucar, fingir, apantallar –es decir, actuar. “Era el fanfarrón cobarde un tipo doblemente teatral”, observa Asensio (52). El personaje es, en esencia, un actor, a veces patéticamente malo, como Sigüenza; otras, excelso y aplaudido, como el gran Escarramán. El vínculo entre el guapo y el actor es hasta etimológico, como en parte ya vimos al hablar de los sentidos de *xácaro*. Profundizaré enseguida la discusión a través de tres términos clave: *chulo*, *truhan* y *farandulero*.

Chulo, hoy en día y en el contexto que venimos discuriendo, nos hace inmediatamente pensar en la expresión “chulo de putas” (véase, al principio, la definición citada de *guapo* en Corominas). Sin embargo, su origen es otra. Dice el *Diccionario de autoridades*:

CHULO. La persona graciosa, y que con donaire y agudeza dice cosas, que aunque se oyen con gusto, no dejan de ser reprehensibles, assí por el modo, como por el contenido.

La definición, por lo visto, es mucho más cercana a un actor, a un gracioso cuyas ocurrencias son festejadas por el público, que a un criminal –aunque ese camino queda abierto, porque dichas ocurrencias son *reprehensibles*. El bufón tiene un dejo de loco, fuera de razón:

CHULADA. Acción indecorosa e indecente, propria del chulo, y ajena del hombre de juicio y prudencia.

Existe una oscilación, un desliz sutil pero importante en el énfasis de significado y las connotaciones de *chulada*, que finalmente se volverá decidida inversión. El Diccionario de la Real Academia la refleja ya a fines del XIX, entre las ediciones de 1869 y 1884. Nótese, además, la desaparición del adjetivo ‘agradable’:

CHULADA. Hecho o dicho gracioso con cierta soltura o libertad agradable. Dicho o hecho libre o atrevido, como suele usar la gente ruin o de mala crianza.

CHULADA. Acción indecorosa, propia de gente de mala crianza o ruin condición. Dicho o hecho gracioso con cierta soltura y desenfado.

Otras acepciones de *chulo* refuerzan su relación con la picaresca, que la primera definición solo sugiere. La palabra se encuentra asociada, por ejemplo, a algunos oficios serviles. Fernando Ortiz dedica una larga discusión a las acepciones del término, señalando, entre otros matices, que “a los negros, auxiliares de los toreros, en las plazas de toros les decían *negros chulos*” (27), así como a los perros que también se empleaban en las mismas plazas. El autor sugiere también una interesante hipótesis etimológica:

Los negros mandinga abundaron en Sevilla y sobre todo en aquellos tiempos [...]. En el lenguaje mandinga *xulo* significa precisamente ‘perro’. ¿No pudieron los negros mandingas que fueron matarifes en España llamar en su propio idioma *xulos* a sus “perros de ayuda”, coincidiendo con la denominación de chulos que recibieron por aféresis del italiano *ciullo*, muy conocido en el lenguaje del hampa? El chulo rufián también por metáfora era como “perro” para el acoso y guarda de las ramerías (30).

Y añade una reflexión que parte de la idea de ‘vileza’ que estos vocablos entrañan: “Por eso la palabra *chulo*, fuese de raíz italiana o africana, o fundida en una de tantas confluencias de las culturas, pasa a significar por igual a perro, torero, matarife... y rufián de la valentonería” (146).

En el *Diccionario de autoridades* se registra un sentido específico del femenino, que en las sucesivas ediciones de la Real Academia desaparece:

CHULA. Se llama asimismo la gorrón, o mozuela de mal vivir, desahogada y pícara.

Se llamaba *chula*, pues, una prostituta joven. El nexos entre *chulo* y juventud¹⁶¹ es cosa de germanía, según otra acepción:

CHULO. En germanía vale muchacho o muchacha. Juan Hidalgo en su vocabulario.

El *Diccionario de autoridades*, en este caso, trata como sinónimos *chulo* y *chulamo*; Alonso Hernández sigue esa idea al afirmar que “CHULO y sus derivados son el estadio más bajo en la ‘carrera de un rufián’” (98; mayúsculas del autor). Tal estadio bajo estaría relacionado, precisamente, con la juventud; Hernández Alonso y Sanz Alonso incluyen en su antología las anónimas *Quintillas de*

¹⁶¹ Una hipótesis, registrada en las ediciones del Diccionario de la Real Academia en 1884, 1970 y 1984, es que la palabra derive del italiano *fanciullo* ‘muchacho’. La edición de 1914 propone otro origen: el árabe *chaul* ‘joven’. Corominas suscribe la hipótesis del origen italiano, y resume así la definición del vocablo: ‘que se comporta graciosa pero desvergonzadamente’, ‘individuo del pueblo bajo, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en la manera de producirse’.

la heria,¹⁶² del siglo XVI, que cantan el *bildungsroman* del protagonista: “crezió el chulo y dio en valiente / entre jermanesca jente” (354). El Diccionario de Real Academia, sin embargo, no registra *chulo* como ‘rufián’ sino hasta 1899, y en 1925 añade: “Individuo del pueblo bajo de Madrid, que se distingue por cierta afectación y guapeza en el traje y en el modo de producirse”. Entre los avatares de la palabra, cabe señalar que ya bien entrado el siglo XX, desde 1970 a 1989, el diccionario lo registra como americanismo en el sentido de ‘lindo, bonito, gracioso’. Después, la acepción permanece, pero sin ser marcada como americana; en cambio, el diccionario actual asienta el significado de ‘guapo, bien parecido’ en Guatemala, Honduras, México y Puerto Rico. El diccionario actual también retoma la propuesta del de 1956 para la etimología de la palabra: respectivamente, “del mozárabe ŠULO, y este del latín SCIÖLUS, ‘enteradillo’”, y “del árabe ŠUL, ‘ágil, dispuesto, criado ladino’”. Este criado ladino, enteradillo y sabihondo, se acerca mucho a la figura del gracioso teatral.

Análoga es la historia de la palabra *truhan*: no empezó con definir a un maleante, sino un bufón. Mejor dicho: los destinos del bufón y del maleante parecen estar íntima y originalmente conectados, aunque la intensidad de dicha conexión varía en diferentes momentos. Dicen Covarrubias y el *Diccionario de autoridades*, respectivamente:

TRUHAN. El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto; este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes, y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de dezir lo que se le antojare, aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar, con que le maltratan de cien mil maneras y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados, y quando le parece se retira con mucha hazienda. Díxose truhan, *quasi* trufán, de TRUFA, que en lengua toscana vale burla, o por las burlas que les hazen, o porque ellos se burlan de todos. La ley de la partida primera, título 23, part. 7, llamó truhanes a los hechizeros, encantadores, embustidores, que tratan de engañar a la gente burlando dellas (Cov.).

TRUHAN. El que con acciones, y palabras placenteras, y burlescas entiende en divertir, y causar risa en los circunstantes. Covarrubias quiere que se dicesse del italiano TRUFA, que vale burla, o chanza (Aut.).

TRUFA. Engaño, mentira o embuste levantado por passatiempo, chanza o burla. Es voz italiana (Aut.).

El *Diccionario de autoridades* se muestra mucho más indulgente y liviano hacia estos saltimbancos y merolicos que el severo Covarrubias. El Diccionario de la Real Academia mantiene este

¹⁶² “HERIA. Usan desta voz los vagabundos, llamando gente de la heria a los xácaros, baladrones, y que hacen profesión de bravos” (Aut.).

sentido lúdico como único a través de nueve ediciones sucesivas del diccionario, hasta 1852, cuando vuelve a aparecer el sentido de ‘maleante’ antes que nada (que conserva hasta la fecha):

TRUHAN. La persona sin vergüenza, que vive de engaños y estafas. El que con bufonadas, gestos, cuentos o patrañas procura divertir y hacer reír a otros.

Corominas cita una crónica fechada entre el siglo XIV y el XV, iluminadora por el campo semántico que despliega, mostrando la cercanía social, semántica e ideológica de juglares, truhanes (o *trufanes*) y hasta rufianes, en cierto tipo de discurso: “Pártanse pues agora todos estos juglares y trufanes [...] los joglares e homicidas rufianes” (*Cor.*, s.v. *rufián*).

El diccionario etimológico italiano aporta datos parecidos con respecto a *truffa*, cuyo sentido de ‘estafa’ sería una derivación siniestra de ‘burla’: “da ‘burla’ ne sarebbe poi venuto il senso sinistro di ‘cattivo giuoco, giunteria, frode’” (*Etim. It.*). Y de Italia llega a España otro elemento que refuerza el nexo entre la truhanería y el teatro: las compañías de Trufaldines. Dice el *Diccionario de autoridades*:

TRUFALDÍN. Lo mismo que bailarín, o representante. Tómake por el que regularmente sin seriedad baila a la moda italiana, u francesa con traje a propósito, y acomodado para ello. Es voz tomada del italiano, que corresponde a el gracioso, o bufón de los teatros.

Truffaldino, en la *commedia dell’arte*, es otro nombre de Arlecchino, Arlequín, criado sabihondo y enteradillo, gracioso por excelencia. La palabra entró al español gracias a los *Truffaldini*, dos compañías de cómicos italianos *dell’arte* que trabajaron en Madrid entre 1702 y 1723, cuyo nombre se castellanizó en *Trufaldines*.¹⁶³ El término llegó a ser un nombre común, equivalente de ‘farsantes italianos’ en general: como consigna el diccionario, los que bailan “sin seriedad” y “con traje a propósito”, es decir, con las máscaras de la *commedia dell’arte*. Según Cotarelo y Mori, el teatro español debe a los trufaldines dos aportaciones. Una sería el baile de la *tarantella*:¹⁶⁴ “Se conoce que este baile le habrían tomado nuestros cómicos de los Trufaldines” (2000: CCLXII); sin embargo, el autor no aporta evidencia alguna de tal herencia, ni tampoco la he encontrado en otras fuentes. La otra aportación sería, nada más nada menos, el personaje del valentón cobarde con carácter militar: “este tipo debió de ser importado por los *trufaldines* italianos” (CLIV; cursivas del autor), cosa que no puede ser, tratándose de un personaje que ya aparece desde finales del siglo XV por lo menos, con el ilustre

¹⁶³ Acerca de la historia de las compañías de Trufaldines en Madrid, véase el excelente y exhaustivo estudio de Fernando Doménech Rico y el artículo Margarita Torrión, ambos incluidos en la bibliografía de este trabajo.

¹⁶⁴ “TARANTELA. Tañido violento, que se baila sin escuela alguna, y dice ser el son, que tocan a los que están mordidos de la tarántula” (*Aut.*).

Centurio. Cotarelo y Mori identificó también a los Trufaldines como compañías de ópera, idea cuidadosa y puntualmente desmentida por Doménech Rico, quien demuestra que, pese a que los Trufaldines incursionaron brevemente en la ópera, cuando esta empezaba a ponerse de moda, su especialidad era la *commedia dell'arte*. En este sentido, seguramente los Trufaldines contribuyeron a perpetuar la popularidad del valentón cobarde en su faceta de máscara del *Capitano*,¹⁶⁵ además de sus otras aportaciones, señaladas por Doménech Rico: las principales, algunos elementos de tramoya y acrobacia que se volverán centrales en la popularísimas comedias de magia, la proliferación de bufonescos *cobielos*¹⁶⁶ y *foletos*¹⁶⁷ (tanto en los escenarios teatrales como en las tarascas de las procesiones de Corpus), y la reafirmación de pantomimas carnavalescas que escenificaban peleas burlescas, como las danzas de matachines.¹⁶⁸ Su legado en el teatro español, además, quedó en la dramaturgia de algunos autores. Doménech Rico reseña algunos casos, entre los cuales la comedia *Duendes son alcahuetes o el espíritu foletto*, de Antonio de Zamora, estrenada en 1709. Señalo esta comedia en especial por la superposición de papeles entre el duende y el capitán, que demuestra la flexibilidad con que ciertos rasgos guapescos pueden ser adoptados por otros personajes: “*En un alambre baja de rápido el foletto en traje de soldado con capote encarnado y una mascarilla en el rostro*” (*apud* Doménech Rico: 255).

Los Trufaldines dejaron varias huellas en la farándula hispánica —en 1738, por ejemplo, se encuentra un tal “Robredo de Trifaldín” en el reparto de una extravagante y satírica relación de fiesta conservada en un expediente de la inquisición de Manila (AGN, Inquisición, vol. 986, exp. 4, fol. 42r). El significado contemporáneo de *farándula* es ‘mundo del espectáculo’. Antes significó mentira y embuste, como en el registro de la palabra más antiguo que he encontrado, con una variante ortográfica: *La Lozana Andaluza*, de 1528, donde un merolico “dice mil faránduras” (242). (Recuérdese que también *jácara* tuvo ese significado.) El primer sentido actual de *farandulero* según el Diccionario de la Real Academia, de hecho, es ‘charlatán’. Corominas cuenta una historia en que la farándula originalmente fue un baile:

FARÁNDULA. ‘Pandilla, cuadrilla, especialmente la de comediantes vagabundos’, ‘profesión de farsante’, probablemente tomado del occitano FARANDOULO ‘danza rítmica ejecutada por

¹⁶⁵ Doménech Rico documenta la presencia, en la segunda compañía de Trufaldines en Madrid, de un tercer galán con el papel de *Capitan Spagnolo*, Filippo Bononcini (152). Sobre esta máscara en la *commedia dell'arte* y su significado en el imaginario italiano sobre España, véase el apartado 3.4. “El *capitano spagnuolo* en las tablas”.

¹⁶⁶ Nombre común castellanizado derivado de la máscara del pícaro napolitano Coviello. Sobre este personaje véase también n. 418.

¹⁶⁷ Deformación castellanizada de *folletto*, ‘trasgo’.

¹⁶⁸ Sobre este tema véase el apartado 3.3. “Mitos de origen (2): de la *mesnie Hellequin* a los bailes de Sfessania”.

un grupo numeroso de personas que corren dándose la mano’, ‘el grupo de personas que danza en esta forma’, derivado del verbo FARANDOULÀ ‘bailar la farandoulo’, que parece ser alteración de BRANDOULÀ ‘oscilar, tambalearse, contonearse’ por influjo de FLANDRINÀ ‘haraganear, remolonear’; BRANDOULÀ es derivado de BRANDAR ‘oscilar, menearse, agitarse’ propiamente ‘blandir’, derivado a su vez de BRAN ‘espada’, de origen germánico; FLANDRINÀ lo es de FLANDRIN ‘persona alta y desgarrada’, ‘remolón, roncero’, y este de FLANDRES = castellano FLANDES, por el carácter flemático y el andar desmadejado que se atribuye a los habitantes de este país. *Primera documentación*: 1603, Rojas Villandrando.

En *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando una farándula es una compañía teatral de cierto nivel, sin ningún matiz despectivo:

Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados) (162).

Unas décadas más tarde, en 1674, Covarrubias relaciona *farandulero* con *fanfarrón*, por supuesta etimología:

FARANDULERO. Y farandulera y gente de la farándula. Son los recitantes de comedias, hombres y mugeres. Vale tanto farandulero como recitador, y es assí que los comediantes no ponen de su casa más que sola la memoria y las acciones acomodadas a lo que van recitando, las quales faltando se pierde la gracia de quanto se dize. Díxose del verbo FOR, FARIS, por hablar, cuyo origen trae también la palabra FARSANTE y FARAUTE, que es lo que haze al principio de la comedia el prólogo.

FARAUTE. Ultra de lo dicho sinifica [sic] el que interpreta las razones que tienen entre sí dos de diferentes lenguas, y también el que lleva y trae mensajes de una parte a otra entre personas que no se han visto ni careado, fiándose ambas partes dél; y si son de malos propósitos le dan sobre este otros nombres infames.

La habilidad de lengua resulta, nuevamente, central y crucial. En 1732, el *Diccionario de autoridades* confirma algunos matices de sentido, y añade otros, entre ellos algunos de los “nombres infames”:

FARANDULERO. El recitante de comedias, y lo mismo que farsante. [...] Por traslación vale lo mismo que hablador, trapacero, que tira a engañar a otros.

FARAUTE. El que lleva y trae mensajes [...]. Se llama también el que declara y traduce lo que hablan dos personas cada uno en su lengua, sin entenderse el uno al otro: ya tiene poco uso, porque oy se llama intérprete de lenguas. [...] En estilo familiar se entiende el que es principal en la disposición de alguna cosa, y más comúnmente por el entremetido y bullicioso que quiere dar a entender lo dispone todo. [...] Según Covarrubias es el que al principio de la

comedia hace el prólogo o introducción de ella, que oy llamamos loa. [...] En la germanía significa criado de muger pública, u de rufián.

Es interesante la trayectoria degenerativa de *faraute*, de mensajero e intérprete, a intrigante y finalmente alcahuete, sin dejar nunca de ser actor: todas funciones que requieren maestría y dominio del lenguaje. El pícaro Estebanillo González es, por ejemplo, “faraute de todas lenguas” (Carreira y Cid, I: 21); además, como intérprete es todo un estafador, un traductor / traidor, ya que “Pasábalo yo mejor que todos los de mi compañía por estar alojado en una taberna y ser intérprete con los catalanes y napolitanos, pagándome el corretaje en ponerme a veces que por hablar catalán hablaba caldeo y por hablar napolitano hablaba tudesco” (266).

En italiano, la palabra sufrió un proceso degenerativo similar, e, igual que *fanfarrón*, entró al idioma por la puerta de la colonia española de Nápoles:

FARABUTTO. Dialecto napoletano FRABBOTTO, FRABBUTTO: dallo spagnolo FARAUTE [...], che dal senso di ‘mediatore, messaggiatore’, trascorse all’altro di ‘mezzano, intrigante, imbrogliatore’ (*Etim. It*).

El dialecto napolitano, de hecho, contempla más derivados de la palabra que el italiano o el español: *frabbuttiello* y *frabbuttone*, respectivamente pequeño y grande, y *frabbuttaria*, calidad de *frabbutto* (*Nap.*). Del italiano la palabra regresa al mundo hispano, vía el lunfardo, con otro matiz de la misma órbita semántica:

FARABUTE. Ostentoso, fanfarrón (*Lunfol.*).

Es evidente la existencia de un discurso, entramado en la propia urdimbre de la lengua, que coloca a los teatreros en el mismo espacio imaginario que los hampones, en especial estafadores y rufianes. Tal discurso se manifiesta también en otros niveles, fuera del subconsciente etimológico, como el normativo y el censorio. Algunos ejemplos que se encuentran en la recopilación de Cotarelo y Mori (1997) nos dicen que los teatreros eran culpables de libertad, de sustraerse al orden establecido de las relaciones sociales. El padre Juan de Mariana, en 1609, ponderaba los esfuerzos vanos de algunos “hombres prudentes” que quisieron, con la fundación de teatros estables, reprimir “la libertad de los farsantes, principalmente, poniéndoles leyes y sobrestantes que les fuesen a la mano quitando la ocasión de pecado” (433). El padre Juan Ferrer, en 1613, lamentaba que “los entremeses que llaman han de ser de [...] riñas de rufianes” y que, además, “los representantes son la gente más libre y desenvuelta que para esto se pueda hallar, y las mugercillas de buena cara y poca vergüenza” (251).

Lope de Vega, en 1620, se queja de los que “con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros en que ganan la vida, vendiéndoselos a los pueblos y a autores extramuros, gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos” (*apud* Hesse: 59). La *Consulta del Consejo de Castilla*, en 1644, disponía “que las Justicias contuviesen los desórdenes de los representantes, visitando sus casas, rondando sus calles, y procurando desterrar de ellas la gente ociosa que las frecuenta, con no poco escándalo de la corte” (Cotarelo y Mori, 1997: 165). En 1647, Cristóbal Santiago Ortiz, autor y actor, se declara a favor –como, implícitamente, Lope– de la reglamentación de las compañías teatrales a través de la expedición de licencias, porque “suelen andar en las compañías no permitidas hombres delincuentes [...] y con capa de ser representantes, y de andar siempre de unos lugares en otros, se libran y esconden de las justicias, viviendo con grandes desórdenes y escándalos” (*apud* Pellicer: 129). Ya para 1789, con el mismo hilo de argumentos, el padre Simón López bordaba escenarios completos:

Los actores y actrices de estas insolencias, son una gente infame por todos derechos, excomulgados, indignos de los sacramentos, la hez de los pueblos, asalariados para divertir a toda suerte de gentes, haciendo espectáculo de sí mismos. Ocupados de día y noche, sin perdonar los días más santos, en inventar y aprender tonadillas, sainetes, modas, adornos, afeites con que embaucar bobos y bobas; que andan de pueblo en pueblo sin domicilio fijo, revueltos ellos con ellas, casados y solteras, sin otro lazo ni conexión que los una por lo regular sino es la vil profesión que han abrazado y el sórdido interés que buscan (Cotarelo y Mori, 1997: 401).

Aun a finales del siglo XIX, el gobernador cordobés Zugasti habla de “la gente maleante, bailadora, paletera,¹⁶⁹ valentona, bandida, malvada e facinerosa” (21), colocando el baile en una familia semántica de actividades y comportamientos delictivos; asimismo, habla de “farsantas de la farándula” (133) como pertenecientes al variopinto mundo del Hampa, con la mayúscula que el autor le asigna. La “vil profesión” de los farsantes los hermana, en este tipo de discursos, a toda clase de “gente vil, infame, pecadores públicos, escandalosos, apóstatas, igualmente que a las ramerías, tahures, rufianes, usureros y herejes” (Cotarelo y Mori, 1997: 403). Insiste el buen padre López: “vagabundos, solteros o divorciados, gente alegre, de mala vida, sin honra y sin vergüenza”, deplorando también “el gusto de los magistrados que presiden a los teatros para impedir los abusos, y no lo hacen regularmente porque también ellos quieren divertirse” (Cotarelo y Mori, 1997: 407). Los censores novohispanos no se distinguen de los peninsulares: así, por ejemplo, en 1758, “un predicador ataca desde el púlpito el desenfrenado vulgo de las comedias y a los cómicos --gente vagabunda, que anda de lugar en lugar en

¹⁶⁹ “PALETERO. Voz de la germanía que significa el ladrón que ayuda a hacer pala” (*Aut.*). “HACER PALA. En la germanía significa ponerse un ladrón delante de alguno, a quien quieren robar, para ocuparle la vista” (*Aut.*, s.v. *pala*).

busca de fiestas, ‘para el cebo de sus vicios y apetitos’” (González Casanova: 49). En 1794, el comisario del Santo Oficio de Puebla habla de “saltarines y farsantes de vida relajada y escandalosa” (Lamadrid: 227). Ramos Smith reporta que entre la gente de teatro en la época virreinal “había también rufianes y clérigos renegados, y no faltaron individuos o grupos enteros que, cayendo bajo la denominación de ‘vagos’ o ‘llovidos’, se convertían en candidatos a la deportación a Filipinas, la ‘Siberia’ de Nueva España” (1998a: 81). López Redondo cita una crónica española del XVII, y comenta que el autor, al hablar de un “poeta fanfarrón”, “se confunde entre el personaje del valentón y el propio poeta que lo lee, seguramente, por el modo de escenificar sus versos, su ‘tonecillo’ y ‘los meneos’” (s/p). El paralelismo entre guapos y actores sigue vigente hoy en día en el tejido profundo del idioma. Cuando Arróniz usa la expresión “baladronadas de comediantes” (279), avala la correspondencia entre el actor y el

BALADRÓN. El fanfarrón y hablador, que siendo cobarde blasona de valiente, y gasta muchas palabras, sin tener manos ni obras en los lances y ocasiones (*Aut.*).

Al rufián Castrucho de Lope de Vega, como vimos, se le tilda de gracioso fanfarrón. Su gracia, de hecho, es una dote en la que se insiste en la comedia. No solo otros personajes le atribuyen “gracioso humor” (Vega, 2009: fol. 195r), sino también él mismo hace una apología de sus propias mentiras en términos deliciosamente teatrales:

En esso es verdad que miento,
mas ¿no veys que soy burlón
y me tiene por gracioso?

(fol. 209r)

2.4.2. Vestido de golpe y rumbo, pisando de gallardía

Ya vimos cómo los malvivientes, por su parte, cuentan con un escenario peculiar: la horca. Anticipación de ese tablado es la calle, el recorrido que debía exponer el condenado al público ludibrio. Antes aún, la cárcel, frente al público de sus pares. Rafael Salillas señala:

Los exhibían para avergonzarlos sin contar con que la vergüenza no se asoma más que a la cara de los actores primerizos, y con que la exhibición hace los actores. [...] Tan teatro es la calle como cualquier otro teatro [...]. El condenado a muerte trocó pronto, influido por la costumbre, el papel expiatorio que le asignan los prejuicios legales, por el papel de comedia de valentía y presunción, fomentado por el ejemplo. Así se dice que “cuando van a morir

parece que van de boda” y así, para las exhibiciones del suplicio, procedían “como si fueran galanes de comedia que para hacer su figura escogen de los vestidos el mejor”. [...] La ejecución de la sentencia de muerte, con sus tres días de capilla o enfermería, se convirtió en obra escénica en la cárcel [...]. Para despedir a un valiente se congregaban los valientes vistiéndose lutos alquilados, yendo en procesión a cantarle al reo las famosas y comentadas letanías. No los movía el espíritu religioso [...], sino la vanidad delincuente en manifestación corporativa. [...] No les importaba morir bien, morir contritos y devotos, sino morir gallardamente. [...] En esto, que parece comedia imaginada o burlesco entremés, existe la demostración real de que los delincuentes, al reaccionar contra la pena, forman su estética y cultivan su particular estoicismo (25-26).

El texto al que Salillas hace referencia en el párrafo arriba citado es la *Relación de la cárcel de Sevilla*, una curiosa e interesante obrita en prosa escrita entre 1591 y 1592 por Cristóbal de Chaves, un autor del que no se sabe casi nada.¹⁷⁰ La *Relación* se presenta como crónica, anecdotario y descripción realista de un lugar y un ambiente (la cárcel de Sevilla a finales del XVI), aunque no deja de ser un texto literario, por lo cual hay que tomar con cierta cautela crítica la afirmación de Salillas, quien se empeña a darle estatuto de “demostración real”. (Es posible, se me ocurre, que frente a una sentencia de muerte no todos reaccionaran con semejante aplomo y altanería, sino que también hubiera demostraciones de cobardía y desesperación, por supuesto indignas de los honores de una crónica literaria de costumbres.) Dejando a un lado la cuestión de su valor referencial, la *Relación de la cárcel de Sevilla* es deliciosa como texto literario y contribuye con unas pinceladas esenciales al retrato de nuestro personaje. Así describe el autor el vestuario de los valientes, seña indispensable que hace que se les reconozca como tales:

Son conosidos los valientes de la cárcel en el calsón y media gualdada o de otro color, con liga de lo propio; jubón acuchillado, abierto el cuello, rodeado con un rosario grueso y tocador en la cabeça. [...] Y un cuchillo de cabos amarillos en la calsa; y unas quientas de ánbar en los pulsos o en la garganta (Chaves: 276).

Las calzas, por alguna razón, son absolutamente esenciales. De la siguiente manera, por ejemplo, los valentones encarcelados se muestran “tan exigentes con su ‘hábito’” (Hernández Alonso y Sanz Alonso: 89) que no pueden tolerar la compañía de quien vista calzas inapropiadas:

Y porque un preso un día de fiesta envió a su casa por unas calzas que tenía, se alborotó toda la prición porque las puso; y fue tanta la grita, que se las quitó porque le llamauan

¹⁷⁰ Para una discusión detallada sobre los problemas relativos a la autoría y la edición de los manuscritos conocidos de la *Relación*, véase el estudio de Hernández Alonso y Sanz Alonso. Me limito a señalar que los autores creen, por indicios textuales, que el mismo Cristóbal de Chaves escribió el *Vocabulario de germanía* bajo el seudónimo de Juan Hidalgo. Asimismo, sugieren que la tercera parte de la *Relación*, escrita por otra mano, puede atribuirse quizás a Cervantes.

‘pedor[r]eras’ y no se querían juntar con él los valientes; tanto es lo que les agrada el ábito picaresco (Chaves: 278).

Menos aún pueden tolerar los valientes que se les retrate con semejantes calzas inapropiadas, siendo cuestión de vida o muerte dejar a la posteridad una imagen digna: “Y a avido hombre desto que [...] a querido matar al pintor diciendo que lo avía afrentado porque lo pintó con calsas enteras, y sosego con que le bor[r]ó la calsa y puso calsones” (276). “El culto al atractivo personal que practica el rufián es abierto, provocador, desvergonzado; indumento y afeitado no están para esconder y ensimismar sino para mostrar y enajenar”, acota Rafael Sánchez Ferlosio (91).

El atuendo del guapo cobra la importancia de un vestuario escénico al momento de la actuación última, para “seres que, a la par que se burlan de la muerte, rehúsan afrontarla con un vestido agujereado o un cuello fuera de moda” (Asensio: 96). Así, en el *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, anónimo del siglo XVI que reelabora algunos pasajes de la *Relación*,¹⁷¹ el rufián Paisano, sentenciado a muerte, sostiene con su mujer un diálogo que esta remata con amoroso humor negro:

PAISANO

Una de tus amigas (no lo hagas tú por el escándalo que puede haber), cuando estuviere ahorcado, me limpiará el rostro, porque no quede feo como otros probetos. Y me traerás un cuello almidonado y más de la marca, y abierto con bolo y puntas y todo negocio [...].¹⁷²

BELTRANA

Aun hasta en la muerte fue limpio mi amor; yo apostaré que no ha habido mejor ahorcado en el mundo (Hernández Alonso y Sanz Alonso: 421).

Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, proporciona unas descripciones del vestuario guapesco tan ejemplares como la novela. Los matones Chiquiznaque y Maniferro, y Monipodio, jefe de la banda de pícaros diversos a la que pertenecen, lucen el atuendo reglamentario del oficio:

Llegaron también de los postreros dos bravos y bizarros moços, de vigotes largos, sombreros de grande falda, cuellos a la valona,¹⁷³ medias de color, ligas de gran balumba, espadas de más de marca, sendos pistoletos cada uno en lugar de dagas, y sus broqueles¹⁷⁴ pendientes de

¹⁷¹ Sobre la problemática de la autoría de este entremés y su parentesco con la *Relación*, véanse la puntual edición crítica y el estudio introductorio de Hernández Alonso y Sanz Alonso (399-428). Los autores plantean la hipótesis, con fundamentados argumentos, que el autor del entremés puede haber sido Agustín de Rojas Villadrando.

¹⁷² El célebre pícaro Guzmán de Alfarache hace un comentario del todo análogo: “Otros hay que se mandan hacer la barba y cabello para salir bien compuestos, y aun mandan escarolar un cuello almidonado y limpio, pareciéndoles que aquello y llevar el bigote levantado ha de ser su salvación” (Aleman, II: 445)

¹⁷³ “VALONA. Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el qual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros: y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho” (Aut.).

¹⁷⁴ Véase n. 137.

la pretina [...]. [Monipodio] traía cubierta una capa de vayeta casi hasta los pies, en los cuales traía unos çapatos enchancletados. Cubríanle las piernas vnos çaraguelles de lienço, anchos y largos hasta los tobillos;¹⁷⁵ el sombrero era de los de la hampa, campanudo de copa y tendido de falda; atravesávale un tahalí por espalda y pechos, a do colgava una espada ancha y corta, a modo de las del perrillo¹⁷⁶ (250-252).

En la comedia *El sufrimiento de honor*, atribuida a Lope de Vega, vuelve a aparecer un miembro de la estirpe de los Guzmanes, con la actitud y atavío reglamentarios. Nótese el detalle ridículo del “bigote almidonado”:

Pero tiene su galán,
de los valientes guzmán
de aquestos de hampa y hoja,
y presume de arrogante:
sombrero valón,¹⁷⁷ calzado,
de bigote almidonado
y bravo colete de ante.¹⁷⁸

(Carreira y Cid, I: 154, n. 151)

Otro personaje de Lope, nuestro conocido rufián Castrucho, luce un vestuario similar: “Entre [sic] el galán Castrucho con bizarro calçón y colete, un sombrero de [h]alda grande, capotillo corto y su espada en las manos” (Vega, 2009: fol. 194r). Otro conocido que ya ha salido en hábito de soldado, el pícaro Guzmán de Alfarache, también sabe llevar con desenvolturas las –análogas, si no idénticas– vestiduras del valentón: “Híceme de la banda de los valientes, de los de Dios es Cristo.¹⁷⁹ Púseme mi calçón blanco, mi media de color, jubón acuchillado y paño de tocar, que todo me lo enviaba mi dama” (Alemán, II: 444).

¹⁷⁵ “ZARAGÜELLES. Especie de calzones, que se usaban antiguamente, anchos, y follados en pliegues [...]. Lllaman ahora por burla a los calzones mui anchos, largos, y mal hechos” (Aut.).

¹⁷⁶ “Se denominaban así las espadas que tenían la figura de un perro grabado en la hoja, marca de Julián del Rey, armero moro que floreció en el siglo XV y se hizo cristiano, apadrinado por el Rey Católico (Barón de la Vega de Hoz, *Glosario de voces de armería*)” (nota del editor). Véanse también nn. 560 y 587.

¹⁷⁷ El sombrero valón es de ala ancha, normalmente adornado con plumas. En *El pasajero*, de 1617, se lee: “De haber estado en Caramanchel quince días con antojo de soldado, causa de no poderse perder el derecho de vestido de color, de pluma tremolante en sombrero valón, y de valona flamenca con grandes puntas y mucho azul” (Suárez de Figueroa: s/p). En *Aventuras del bachiller Trapaza*, de 1637: “Con un vestido de color, colete de ante, sombrero valón, espada y daga de guardamano, valona caída, todo a lo soldado” (Castillo Solórzano: s/p). El adjetivo tiene origen geográfico: “El natural de varios pueblos de los Países Bajos” (DRAE, 1803). Aunque el diccionario de la Real Academia registre el vocablo hasta principios del XIX, el de Autoridades ya consigna varias prendas originarias de la zona, como la ya comentada *valona* y los *valones*, “un género de zaragüelles, o greguescos al uso de los valones, gente alemana del ducado de Borgoña, que los introduxeron en España” (Aut.).

¹⁷⁸ “ANTE. Se llama también la piel del danta, o bufalo adobada, de suerte que con dificultad la passa la espada, u otra arma de acero” (Aut.).

¹⁷⁹ “A LO DE DIOS ES CRISTO. Como ‘a lo rufo y fanfarrón’ [...] ‘a lo escarramanado’” (Correas). Véase también p. 131.

Cotarelo y Mori (2000) también llama la atención sobre varios detalles recurrentes de vestuario, por ejemplo:

Sombrerito a lo valiente
(335; *Famoso entremés de Getafe*, principios del XVII)

Un mozo ahigadado¹⁸⁰ y bigotudo / con sombrero valón, calzón embudo,¹⁸¹ / puntiagudo zapato
(CLIV; *Entremés del licenciado Moclín*, mediados del XVII)

Un guapo de estos que visten / casaquilla y calzón de ante
(CLV; *Baile del reloj de música*, 1713)

Sube mi guapo / con su colete nuevo / su estoque largo
(CCIII; *Baile del juicio de París*, 1716)

Algunos elementos aparecen constantemente, como las armas, el sombrero y el bigote. Los demás detalles de vestuario son numerosísimos y cambiantes a través del tiempo, desde las capas largas de los rufianes de Reinosa (fig. 1) hasta la imagen decimonónica de un *guappo* napolitano (fig. 34), pasando por el estrafalario *capitano spagnuolo* (fig. 20), caricatura no tan lejana de las orgullosas descripciones que soldados como Alonso de Contreras y Diego Duque de Estrada hacen de sus propios atuendos militares, que a su vez comparten gran cantidad de elementos con los atavíos rufianescos. Más allá de los cambios de modas, cuenta lo que dice un romance sevillano del XIX: “Andar siempre vestido / de golpe y rumbo” (*apud* Caro Baroja, 1969: 274). En un juego paradójico de los que caracterizan al personaje, el guapo supermacho y soldadesco se superpone al afeminado galán.

Algunos ademanes completan el vestuario: por ejemplo, “el habla ‘gangosa’ del valentón” como hace notar Agustín de la Granja (28); Sala Valldaura subraya “la entonación achulapada, [...] el ritmo sincopado de las frases de los bravucones” (1996: 62). Carmen Martín Gaité habla de “unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y desgarro” (*apud* Sala Valldaura, 1998: 150). Quevedo hace de los “valientes de mentira” una descripción mordaz, que incluye el atuendo, el habla peculiar (marcada social y geográficamente) y los ademanes teatralizados:

Otras figuras no menos ridículas, que son los accionistas de valentía. Estos, por la mayor parte, son gente plebeya; tratan más de parecer bravos que lindos; visten a lo rufianesco,

¹⁸⁰ “AHIGADADO. Valiente, atrevido, bravucón” (*Vill.*). “HÍGADO. Significa también ánimo, valor, brío, y bizarría, para executar qualquiera acción arriesgada” (*Aut.*).

¹⁸¹ “EMBUDOS. En la germanía significan los zaragüelles. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, ligas con puntas escarramanadas, valona francesa, todo el hierro a un lado; [...] beben a fuer de valientes y dicen: “Quien bebe bien, bien riñe”. Sus acciones son a lo temerario: dejan caer la capa, calan el sombrero, alzan la falda, pónense embozados y abiertos de piernas y miran zaino. [...] Précianse mucho de rufianes, y andan de seis arriba; [...] dan entre diez una herida a un manco. Desean tanto opinarse de bravos, que confiesan lo que no hicieron, en perjuicio de su vida y honra. Esta es gente movible, anda de lugar en lugar, con el ajuar en la faltriquera; hablan a lo sevillano: dicen “vucé, so compadre, so camarada” [...] Son grandes estudiantes de jerigonza (2007: 461).

La postura de “embozados y abiertos de pierna” –el napolitano *sgarratallune*–, mientras “miran zaino”, es típica y tópica en estos personajes. Otra descripción, igual de humorística que la de Quevedo, se encuentra en la *Relación de la cárcel de Sevilla*. La comparación con un caballo cojo por un tumor es especialmente cómica: “Otros, que profesan valentía, tienen el pescueso tuerto y clauados los ojos en el suelo, cargando el cuerpo sobre el pie ysquierdo levantando un poco el derecho, como caballo que tiene esperabán;¹⁸² turbios los ojos del capote y pesadunbre que tienen, enojados con todo el mundo” (Chaves: 264). También cómicamente relacionada con los caballos es la manera en que Estebanillo González dice de sí mismo que “hacía más piernas que un presumido de valiente” (Carreira y Cid, I: 67):

HACER PIERNAS. Se dice de los caballos, cuando se afirman en ellas y las juegan bien. Y translaticiamamente se dice de los hombres que presumen de galanes o bien hechos (*Aut.*, s.v. *hacer*)

Por su parte, el jaque protagonista del anónimo *Entremés famoso del Mazalquiví*¹⁸³ glosa acerca de esta manera guapesca de pararse, esencial para merecer fama de guapos:

RUFIÓN

Eché mano a mi espada y púseme con firmeza de pies para lo que sobreviniese.

MAZALQUIVÍ

Eso han de tener los valientes después de haber dado el antuvión, que haya firmeza de pies, porque si no el tal no se puede llamar digno de alabanza, sino de mucha deshonra y infamia y vituperio (Cotarelo y Mori, 2000, II: 66).

¹⁸² Por *esparaván*.

¹⁸³ Según el editor, el manuscrito de donde procede el texto muestra letra del siglo XVII. Es interesante señalar que el nombre del protagonista evidentemente deriva de Mazalquivir (Mers el-Kebir), puerto en la costa de Berbería conquistado por una expedición española en 1505. José María Rodríguez Méndez propone una interesante reflexión acerca de “el aspecto racial de estos movimientos marginados del Imperio”, es decir, la procedencia semítica o morisca de una gran parte del hampa retratada por la literatura (29); sobre este tema véase también la obra de Zugasti señalada en bibliografía, en la que el autor identifica, con cándido racismo, a judíos, moriscos, mulatos y gitanos como categorías de hampones, sin más.

Se trata, en fin, de “plantarse a lo macareno”, como comenta Sala Valldaura (1996: 59), con alusión al sevillano barrio de la Macarena.¹⁸⁴ Aparte la manera de pararse, especialmente importante es la forma de caminar, que tiene que ver con el “andar desmadejado” que supuestamente venía de Flandes, según la definición de Corominas de *farándula*.¹⁸⁵ José María Blanco White lo describe como “un andar fanfarrón que el expresivo idioma del país da a los que así se mueven el sobrenombre de *perdonavidas*, como si los demás debieran su vida a su compasión o a su desprecio” (*apud* Sala Valldaura, 1998: 152). Agustín de la Granja también habla de la caminata del guapo, citando *Selva de epíctetos*, “una curiosa de finales del siglo XVI” (22, n. 24): “el que, andando, anda con el cuerpo y rostro, *significa* ser temerosos y apocados y doblados” (38; cursivas del autor). Explica de la Granja:

Es posible que fuese un modo de caminar característico de los “valentones”, quienes tenían fama de cobardes, falsos y apocados en la vida real. En este caso, “andar con el cuerpo y rostro” sería una acción típica, muy cómica, que llega a ser bautizada como *pisar de carcaño*, *pisar tieso* o *pisar de valentía* (que todo era lo mismo), para declarar cierto modo de andar airoso y pendenciero. A juzgar por algunos testimonios literarios de la época, los valientes solían llevar “el paso por tierra llana / como quien sube escalones” [y “solfeando la cabeza / al compás de los talones”], como aprecia Lorenzo Ortiz de Bujedo, o ir “andando a lo columpio”, en otra afortunada expresión quevediana (38; cursivas del autor).

Fernando Ortiz también destaca la peculiar forma de caminar del guapo, relacionando los ejemplos procedente de Covarrubias y Góngora con una trayectoria que llega hasta figuras del presente, en España y América. Nótese el cliché del torero andaluz, descrito en tono casi épico y decididamente románticos:

Y no se olvide cuán andaluz sigue siendo el contoneo fachendoso de la gente bravucona y en los que tienen de profesión ser valientes, como el torero, tal como antaño tenía que lucirlo el soldado. Los andares del torero son de su arte, como la coleta; perfiles de su alma, alardosa como la majeza y el tronío. “Los que huellan rezio, o son valientes, o fanfarrones, arguye[n] ánimo sobervio”, decía Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* [s.v. *hollar*]; como hoy decimos en Cuba pisan bonito o se paran bonito, o sea pisando de gallardía, como dijera Góngora (47).

Alejandro Guichot insiste sobre la misma idea, proponiendo la guapeza misma como un vínculo semántico entre la belleza y el valor, a través de los significados –escénicos y estéticos– generados por la estudiada manera de andar:

¹⁸⁴ Véase también n. 88.

¹⁸⁵ De Flandes venían también, como vimos, buena parte del atuendo típico del personaje, y, siempre según Corominas, el origen de las palabras *guapo* y *flamenco*.

El tipo *flamenco*, heredero del tipo hampón, es el *echao pa lante*. Y lo es [...] en su andar como de barco que marcha meciéndose; y en su mirar, que parece que lleva avanzadas desafiando [...], haciendo acompasadas y ostentosas las ondulaciones del movimiento. [...] El valor se ha incorporado a una ondulación artística, y de aquí que popularmente el valeroso sea guapo, y el valor ostentoso se califique de majeza o de guapeza (*apud* Ortiz: 120; cursivas del autor).

Los apuntes de Ortiz incluyen una reflexión que asume una importancia central en el presente trabajo, sobre todo en relación a lo que discutiré en el siguiente capítulo: la fanfarronería es percibida en el siglo XVII como un rasgo del carácter español, codificado en colocaciones léxicas establecida. El autor reporta la descripción de un cronista de la época:

Tan parecido debió de ser el paso ostentoso del español de aquellos siglos al del negro puerilmente vanidoso, que bien pudo asimilarlos un anónimo cronista del siglo XVII, al escribir: “Los negros de Guinea, aun cuando desnudos, son orgullosos y tienen un andar español (*walk a Spanish pace*), mirando desdeñosamente hacia adelante, que es preciso no hablarles hasta que se sientan” (47).

Sala Valldaura, hablando de los majos protagonistas de los sainetes españoles del XVIII, destaca que tal manera de andar es una habilidad escénica que debe ser aprendida por los profesionales del escenario, es decir, los actores: “El actor que encarna a un majo había de saber fachendear, es decir, tenía que conseguir la apostura adecuada a quien, por devoción, aparentaba valentía y facilidad en sacar la navaja o el cuchillo” (1996: 59).

El paso fachendoso del guapo será una característica duradera. En el México neo-independiente de 1825, en ese siglo XIX tan crucial para la consolidación de las identidades folclóricas regionales, un viajero en Veracruz describe a los jarocho en términos que trazan un puente ideal –escénico, lingüístico, simbólico– entre Andalucía y el Caribe: “Los hombres parecían picadores, por el sombrero blanco de fieltro de alas grandes y adornado de flores. Creía hallarme en España, en Jerez de la frontera, porque hablaban puro andaluz, con el ceceo que les es propio, y el andar jaque y fanfarrón” (Aviraneta: 127).

La apariencia ostentosa, tan crucial para nuestro personaje, es el espacio que concentra e imanta buena parte de los recursos que lo vuelven paródico y burlesco. Al galán Damián, que ya encontramos, poco le dura el lucimiento de su atuendo fastuoso, siendo despojado prenda por prenda por sus acreedores. Muchas veces el atuendo del guapo es solo un paródico remedo del pretendido golpe y rumbo. En la farsa de Lucas Fernández, resulta muy cómico el contraste entre la enumeración del ajuar de armas y las definiciones que de ellas dan los pastores (152), rebajando el pretendido rango de su

dueño a la condición de labrador rústico: *alabarda / albarda* y *armadija, puñal / garrote y destrál*,¹⁸⁶ *espada / cuchilla*. Para rematar, se subraya que el soldado trae “las ñalgas descubijadas” (152), lo que termina de echar en tierra cualquier pretensión que pudiera alegar. La supuesta galanura del personajes también es a menudo desmentida, como en las palabras que Areusa dedica a Centurio: “los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano de la espada” (Rojas: 521). El juego entre apariencia y realidad, mediado por el espejo de la fanfarronería, queda resumido en una copla contemporánea, que se canta en el son jarocho *El guapo*:

Todo el hombre que es valiente
se ve guapo en el espejo,
aunque tenga cuatro dientes
y cara de burro viejo.

(Dempster y Zeferino, baraja 27)¹⁸⁷

2.4.3. Escarramán, flor de los rufos y los bailarines

El guapo es un personaje que gusta de pasearse y pavonearse por diversos géneros literarios, y uno de ellos es precisamente la copla para cantar. Por el momento, veamos la queja de una novia exigente en un *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de 1626:

No me case mi madre
con hombre galán,
que se hace la barba
a lo Escarramán.

(Briceño: 15)

La copla secunda el juego de parodia que hemos venido observando: la dama impertinente se pone guapa y muestra rechazo ante el galán matador, en lugar de quedar rendida y vencida. Los pelos faciales vuelven a aparecer como elemento dominante en la caracterización del guapo: la *barba a lo Escarramán* es un canon (como las *puntas escarramanadas* que ya vimos, nombradas por Quevedo). Volvemos a encontrar al personaje de Escarramán, quien ya apareció entre santos y bailones, y ha llegado el momento de examinarlo con detenimiento. Su naturaleza es compleja: es un personaje arquetípico y al mismo tiempo una forma de composición literaria, un tipo de baile, un estilo y una

¹⁸⁶ “DESTRAL. Hacha pequeña, in strumento proprio para partir leña, troncar ramas, y otros usos” (*Aut.*).

¹⁸⁷ Para una discusión de esta copla y el tema del espejo que engaña o desengaña, véase Camastra (2006: 147-149).

moda. “A lo escarramanado y a lo valiente, cuando uno va con figura de bravo” (Correas). Elena Di Pinto señala que probablemente la expresión se deriva de una seguidilla:

Hágame una valona
de azul celeste
a lo escarramanado
y a lo valiente.

(38, n. 53)¹⁸⁸

Hernández Alonso y Sanz Alonso sugieren que el nombre de Escarramán “tiene que ver con *a escarramanchones* ‘a horcajadas’, ‘con las piernas formando arco’” (106). Los autores no indican respaldos ni fuentes, y la RAE no registra la expresión hasta la su diccionario de 1832; sin embargo, resulta ser una hipótesis plausible e interesante, ya que la postura y la caminata son rasgos sobresalientes en la caracterización de esta clase de personajes guapescos.¹⁸⁹ El DRAE contemporáneo consigna la expresión como derivada de la voz aragonesa *escarramar*, ‘ponerse a horcajadas’; Corominas, por su parte, señala la existencia del vocablo maragato *escarramar* ‘dispersar’,¹⁹⁰ a su vez emparentado con el vocablo judeoespañol *escarrar* ‘errar, fornicar’ (s.v. *descarriar*). Este hilo semántico también resulta pertinente en relación a nuestro personaje, quien tanto se para con arrogancia y piernas abiertas, como erra del recto camino en virtud de la misma arrogancia. Por otra parte, me llama la atención que nadie –hasta donde yo sé– haya planteado una posible derivación del latín medieval de origen germánico *scaramannus*, que abarcaba varios matices de sentido, todos alusivos a uno u otro aspecto de nuestro personaje: ‘mensajero’ (cercano a ‘faraute’), ‘alguacil’, ‘recaudador’ y también ‘esbirro’, ‘guerrero sin feudos’ (por consiguiente, ‘guerrero al servicio de un señor’), ‘soldado irregular’.¹⁹¹ Esta posible línea etimológica, además, pondría en relación a Escarramán con *escaramuza*, otro parentesco bastante razonable: las riñas de poca importancia le quedan bien a los

¹⁸⁸ La obra de Elena Di Pinto comprueba la existencia de una “tradición escarramanesca” como tal, por “la magnitud del corpus encontrado [...] su abundancia y su presencia” (389). La autora se ha dado la tarea de rastrear de manera exhaustiva dicha tradición en una multitud de obras del XVII (teatro y lírica principalmente), dedicando los apéndices de su libro a “las composiciones donde actúa o interviene Escarramán como personaje o como baile” (I), “las composiciones donde Escarramán es citado como pesonaje” (II), “las composiciones donde Escarramán es citado como baile” (III), y “los documentos donde se menciona a Escarramán” (IV) –la galería incluye anónimos, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Benavente, Moreto, Tirso de Molina, Góngora, Rojas Zorrilla, Ruiz de Alarcón, etc... La autora aclara que la referencia se encuentra hasta en obras no escarramanescas, para prueba de la popularidad y difusión del tipo.

¹⁸⁹ Es la misma postura descrita por el vocablo napolitano *sgarratallune*. Véase también n. 497.

¹⁹⁰ Véanse las observaciones de Di Pinto (39).

¹⁹¹ Resumí la información a partir de las definiciones del glosario de Cange (s.v. *scaramanni*, *scara*) y de la referencia en el texto de Colish (56). Existe –o existió– también la voz italiana *scaramanno* (véase nn. 192 y 275), aunque sus ocurrencias son muy raras y no he podido encontrarla registrada en diccionarios.

personajes rufianescos. La red semántica se enriquece de ulteriores rizomas y matices: Corominas opina que el origen primigenio de *escaramuza* –y *escaramuza*– se encuentra en el occitano *escarmussar*, con influencia añadida de *escaran* ‘bandido’. El autor consigna también, como parte de la historia de la palabra, las voces *scharmützel* (germánica), *scarmuch* y *skirmish* (inglesas), que a su vez remitirían al francés antiguo *eskermir*, ‘esgrimir’: otro matiz que conocemos, el del maestro de esgrima o espadachín. En la trayectoria del equivalente italiano de *escaramuza*, *scaramuccia*,¹⁹² encontramos un accidente en extremo interesante: Scaramuccia fue el nombre de la máscara de la *commedia dell’arte* interpretada por el célebre actor italiano del siglo XVII Tiberio Fiorillo, o Fiorilli (1608-1694; muy probablemente hijo del igualmente célebre Silvio Fiorillo, napolitano, gran intérprete del Capitán Matamoros y creador de nadie menos que de Pulcinella), que cosechó gran éxito como Scaramouche en la *comédie italienne* de París.¹⁹³ Observa Nicoll:

Scaramouche era un personaggio del tipo napoletano, metà capitano, metà zanni, una figura di cui un brillante interprete come Fiorilli poteva fare tutto quel che voleva. [...] La recitazione di Fiorilli era affidata all’azione più che alle parole: la sua forza stava soprattutto nella mimica silenziosa (96).

Scaramuccia/Scaramouche era entonces un personaje híbrido, flexible como a menudo eran las máscaras napolitanas:¹⁹⁴ un cruce entre la familia de los *zanni* –criados graciosos– y la de las figuras militares de bravos, capitanes y afines: sería de lo más apropiado, poética y teatralmente, que existiera un lazo, aunque lejano e indirecto, entre Escarramán, rufián bailador, y Scaramuccia, bufón de nombre guerrero.¹⁹⁵

Escarramán es, con toda probabilidad, también parte de la punta del iceberg, es decir, un personaje del que sobreviven algunas encarnaciones, que dejan vislumbrar una amplia presencia folclórica y literaria. Los primeros Escarramanes de que tenemos registro vienen firmados por dos plumas ilustres: la *Carta de Escarramán a la Méndez*, de Francisco de Quevedo (ca. 1612),¹⁹⁶ y el

¹⁹² El DRAE consigna que *escaramuza* deriva de *scaramuccia*; Corominas precisa que el italiano puede en este caso haber actuado de etapa intermedia entre el occitano y el castellano. Los diccionarios italianos que he consultado marcan como origen de la palabra *scaramuccia* el mismo que encontré para *scaramannus*, es decir, la familia de las lenguas germánicas: *scharmützel* y *skirmish* serían a su vez derivadas del germánico *skërman* (*Etim. It.*), y encontré también señalada la voz franca o longobarda *skirmjan* (Treccani)

¹⁹³ Acerca de la *comédie italienne* en París véase, por ejemplo, el libro de Renzo Guardenti *Gli italiani a Parigi (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, 2 vols., Roma, Bulzoni, 1990.

¹⁹⁴ Véase también Pulcinella maestro de metamorfosis (pp. 310-311), o los diferentes papeles jugados por Giangurgolo (p. 270-271).

¹⁹⁵ Acerca de los graciosos con rasgos de fanfarrón militar en la *commedia dell’arte*, véase por ejemplo pp. 221-222.

¹⁹⁶ Y del mismo autor: *Respuesta de la Méndez a Escarramán, Romance del testamento que hizo Escarramán*. El personaje hace su aparición también en otras piezas de Quevedo, como en los bailes *Los valientes y tomajonas* y *Cortes de los bailes*.

Entremés del rufián viudo, llamado Trampagos, de Miguel de Cervantes (1615). El poema de Quevedo es una carta que desde la cárcel el rufián Escarramán le escribe a su mujer para que lo ayude a salir: un ejemplo de la más ingeniosa germanía, burlesca y conceptista. Ya vimos de qué manera, por ejemplo, Escarramán niega la afrenta de los azotes y vuelve orgullo el escarnio. También ya nos encontramos con su naturaleza teatral y su descendencia de coplas y bailes. En su testamento no vacila en declararse: “Yo, flor de los rufos” (Quevedo, 1967: 183). Sus pendencias pueden componerse de la manera más amistosa, bebiendo en una taverna con el adversario, o bien más cómica, a golpes de orinales y cuchillos destartados.¹⁹⁷ Cotarelo y Mori cita una relación impresa en 1618,¹⁹⁸ donde aparece la siguiente descripción, llena de elementos familiares:

Iba Escarramán muy a lo de la vida:¹⁹⁹ bigotazos que le hacían cosquillas en las orejas; sombrero de ala grande, ondeado²⁰⁰ con oropel y prendida el ala con dos cuernecillos; sin espada y con daga de ganchos;²⁰¹ por ligas²⁰² dos paños de mano; vestido frisado²⁰³ y con muchos golpes,²⁰⁴ y por broches unos pedazos de paño; colete, y capa caída por medio de los hombros; la postura como cuando recibió el usado centenar (2000: CCXLIV).

En el *Entremés del rufián viudo, llamado Trampagos*, de Cervantes, Escarramán es ya una leyenda, al mismo tiempo “columna del hampa” y “flor y fruto de los bailarines” (Cervantes, 1995: 910). Checa anota que el personaje “corrobora y sanciona la vitalidad del mundo hampesco y universaliza los valores de ese mundo, ya que el bandido no es un personaje como cualquier otro, sino un verdadero mito popular” (259-260). “El caso es que Escarramán no muere, sigue eternamente entre fechorías y galeras, pero no se le mata, aunque Quevedo lo haya intentado con su *Testamento de Escarramán*, pues Cervantes lo resucita” (Di Pinto: 36). En el entremés cervantino, Escarramán llega *deus ex machina*, truco de tramoya, festejado y aplaudido por los demás rufianes. Su presencia escénica se impone. Después de contar la historia de sus hazañas, se pone a bailar, sin solución de continuidad y sin dejar de presumir. Como dice Asensio, “danza los versos de su propio mito” (103):

¹⁹⁷ Para una análisis detallado de estos motivos en el poema de Quevedo, véase Osorio (110-111 y 112-114).

¹⁹⁸ Se trata de la *Relación de la fiesta que la Universidad de Baeza celebró a la Inmaculada Concepción* (véase Di Pinto: 546).

¹⁹⁹ “VIDA. La vida rufianesca” (Vill.).

²⁰⁰ “ONDEAR. Vale también formar ondas los dobleces que se hacen en alguna cosa, como pelo, vestido, ropa blanca, &c.” (Aut.).

²⁰¹ “DAGA DE GANCHOS. La hoja recia, que tenían los gavilanes en forma de S, y de desmesuradas proporciones. Arma propia de rufianes y gentes maleantes” (Cervantes, *apud* Vill.).

²⁰² “LIGA. La cinta de seda, hilo, lana, cuero u otra materia, con que se atan y aseguran las medias, para que no se caigan” (Aut.).

²⁰³ “FRISAR. Levantar y retorcer los pelitos de algunos texidos de lana por el envés” (Aut.).

²⁰⁴ “GOLPES. Se llaman las portezuelas que se echan en las casacas, chupas y otros vestidos, y sirven de cubrir y tapar los bolsillos” (Aut.).

Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el canario o las gambetas,
o *al villano se lo dan*.²⁰⁵

(Cervantes, 1995: 915)

El ser buen bailarín es “una de las propiedades de los jaques importantes” (Osorio: 111), por eso Escarramán se luce en todos los bailes de moda que enumera. No solo: *escarramán* también pasa rápidamente a ser el nombre mismo de un baile, de los más populares y que más atizaban la severidad de la censura. De nuevo, la recopilación de Cotarelo y Mori (1997) nos proporciona varios ejemplos esclarecedores. El padre Juan Ferrer, en 1613, lamenta que “con los bailes de la chacona y del escarramán, baila también el diablo, y da saltos y brincos de placer” (251).²⁰⁶ El mismo padre habla de “unas canciones que llaman escarramanes” (253), atestiguando la cercanía del canto con el baile, las diferentes *performances* de una misma composición. En 1615, una *Reformación de comedias mandada hacer por el Consejo para que se guarde, así en esta Corte, como en todo el reino* declara que “se dan por prohibidos todos los bailes de escarramanes, chaconas, zarabandas, carreterías y cualesquier otros semejantes [...] y no inventen otros de nuevo semejantes con diferentes nombres” (626). La disposición no ha de haber tenido mucho efecto, si dos años después el padre Alonso Cano y Urreta sigue lamentando que se baile el escarramán, que consiste en “quebrar el cuerpo y dar descompuestos saltos” (137). El teatro se apropia de este discurso en su contra, poniéndolo en escena. Cervantes, en el *Entremés de la cueva de Salamanca*, lo parodia en el coqueteo de Leonarda y el sacristán:

LEONARDA

Pues, en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por mi honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle.

²⁰⁵ “ZAPATEAR. Significa también acompañar el tañido, dando golpes en las manos, y dando alternativamente con ellas en los pies, los que se levantan a este fin con varias posturas siguiendo el mismo compás. Úsanse más frecuentemente estas acciones en la danza llamada ‘El villano’” (*Aut.*). El *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* contiene una “Lición de dos maneras sobre ‘El villano’”, que incluye la siguiente copla: “Al villano que le dan / la cebolla con el pan, / al villano testarrudo / danle pan y açote crudo” (Briceño: 7). Margit Frenk registra numerosas fuentes y variantes de la copla (NC: 1540 A, 1540 B, 1540 C). “El villano” está emparentado con el actual son jarocho “El guapo”: el grupo Tembembe Ensamble Continuo, que explora exactamente las raíces barrocas del son jarocho, incluye la copla arriba citada en su versión del son. “La similitud rítmica, melódica y armónica está acompañada por una semejanza en el nombre” (14), dice Eloy Cruz, director del grupo.

²⁰⁶ “Demonio más por menudo soy, aunque me meto en todo: yo soy las pulgas del infierno, la chisme, el enredo, la usura, la mohatra; yo traje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carcañal, el guineo, el colorín colorado; yo inventé las pandorgas, las jácaras, las papalatas, los comos, las mortecinas, los títeres, los volatines, los saltambancos, los maesecorales y, al fin, yo me llamo el Diablo Cojuelo” (Vélez de Guevara, 2004 [1641]: s/p).

SACRISTÁN

Con cuatro mudanzas que yo le enseñase a vuesa merced cada día, en una semana saldría única en el baile; que sé que le falta bien poco (1995: 1002).

La fama de Escarramán, como también ya vimos, incluyó numerosas versiones a lo divino, una amplitud de alcance temático solo en parte paradójica. El amplio alcance de las composiciones escarramanesca fue, además, espacial: forma parte de las tropas de guapos, bailones y truhanes que desembarcan en América. Su compinche Mostrenca, en el *Entremés del rufián viudo*, le dice a Escarramán: “Han pasado a las Indias tus palmeos” (912). García de León reporta “la gran preferencia en América de las danzas zapateadas con gran fuerza, de los ‘bravos escarramanes bailados a lo andaluz’ --como diría Lope de Vega” (2002: 130).²⁰⁷ Ramos Smith lo menciona entre los bailes perseguidos en la España vieja y nueva (2005: 148-149). Di Pinto hace notar que, si bien existe alguna referencia a Escarramán como personaje real en la Sevilla del XVI, no está, sin embargo, comprobada; por otro lado, en ese mismo siglo sí está documentada su existencia como baile –de hecho, variante de la zarabanda (26).

Ulterior prueba documental de la fortuna de Escarramán en América es su presencia, a lo divino y a lo profano, en el *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos* de Mateo Rosas de Oquendo.²⁰⁸ Otro testimonio de la llegada de Escarramán a América se remonta a 1626. Un tal fray de Muñoz, comisario del Santo Oficio en Acahuato,²⁰⁹ escribe la siguiente carta:

Tengo noticia han llegado a manos de vuestra reverencia unas coplas que tratan de los religiosos de la Compañía de Jesús y offenden su instituto; y siendo, como es, religión aprobada por la Santa Sede Apostólica, pertenece al Santo officio caso semejante. Recibida esta me las remitirá, advirtiéndome se estiende el precepto a que tanpoco se digan ni comuniquen de memoria; y s[i] vuestra reverencia sabe que otras personas las tengan o relaten y comuniquen de memoria, me dará aviso con distinción al pie desta carta, que se me bolberá original, con cubierta cerrada y sellada, guardando el secreto acostumbrado (AGN, Indiferente Virreinal, caja 5140, exp. 42, fol. 1r).

Como en varios casos análogos, el funcionario de la Inquisición demuestra una clara conciencia de los diferentes medios de circulación de las coplas, y se empeña en la fútil prohibición de la oralidad. Desconocemos la identidad de “vuestra reverencia”, sin embargo, sabemos que obedeció la orden de remitir los versos al Santo Oficio, ya que la carta acompaña las coplas en el expediente actualmente

²⁰⁷ “Hay chacona de Castilla, / de Guinea gurujú / y bravos escarramanes / bailados a lo andaluz” (Lope de Vega, *Auto famoso de la Isla del Sol*, apud Uribe Echevarría: 514).

²⁰⁸ Véanse pp. 37-38.

²⁰⁹ Población en el actual municipio de Apatzingán, estado de Michoacán.

conservado. Entre ellas se encuentran las siguientes, que incluyen una variante del incipit de la composición de Quevedo,²¹⁰ además de varios tópicos jacareros como los azotes, la cárcel y la “mala arte”, adaptados a las intenciones satíricas del autor en contra de los teatinos:

Pan y agua allí le dan
y, a beses, caldo con pan;²¹¹
y, para doblar su pena,
ya está metido en la trena
tu querido Escarramán.

Y, como el yerro le doma,
dise, sin tener que coma:
“¡Líbrame destas marañas,
Mérida, que en las Españas
otro tiempo fuiste Rroma!”

Quando asestándole están
a fuersa de ganapán,
que le quiebran una costilla,
en fuer mayor de Sevilla
grandes alaridos dan.

[...]

Al punto deja la estancia
y ya con gusto y ganancia
de su livertad, se gossa
que ba caminando a Francia.

Y aunque ba de tan mal arte,
bien pudiera preguntarte
de los teatinos, señor:
¿quién tiene mayor dolor,
el que queda, o el que parte?²¹²

(fol. 5r)

²¹⁰ La jácara de Quevedo empieza con los versos “Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán”. La ligera variante “ya está metido en la trena” aparece en el cartapacio de Oquendo, según la transcripción de Peña (55).

²¹¹ Nótese la similitud con otros versos muy conocidos: “Al villano que le dan / la cebolla con el pan”. Véase n. 205.

²¹² La misma fórmula se encuentra en una copla popular argentina de tema amoroso: “Cuando dos se quieren bien / y hasta se estiman con arte, / ¿quién sufrirá más dolor, / el que queda o el que parte?” (Pérez Bugallo: 60). Una variante del motivo se encuentra en una copla jarocho: “¿Cuál de los dos amantes / tendrá más pena, / el que va de camino / o el que se queda? / El que va de camino / va caminando, / el que se queda queda / siempre pensando” (“La carretera”. Grupo Chuchumbé, 1999. ¡Caramba niño! conaculta – Discos Alebrije – Ars Flventis).

José María Rodríguez Méndez pone el acento precisamente en el valor satírico del personaje de Escarramán, llegando a otorgarle atributo de “trágico”. Escarramán es “un espejo deformante, un esperpento que tradu[ce] risiblemente la pomposa retórica oficial del Estado” (28). Insiste el autor:

Los escarramanes reflejarán en su propio mundo el mundo fastuoso que les rodea. Copiarán, en su deforme rostro y talante los gestos y maneras de aquellos, darán a sus frases solemnes un nuevo sentido ridículo, proyectarán sus “lances de honor” en sus peleas tumultuarias [...], traducirán sus citas y latinajos en sus frases de lenguaje germanesco, mimetizarán con trágico humor los actos solemnes de los nobles [...]. En suma: todas las retóricas del mundo imperial se encarnarán en ellos, bajo un espejo deformante, dando una visión ridícula y grotesca [...]. Los códigos del honor y las epopeyas adquieren en el mundo escarramanesco una realidad destructiva, corrosiva (41).

Escarramán, sigue discurrendo Rodríguez Méndez, “es un don Juan de Austria venido a menos; pero, como un Gran Capitán, dispuesto siempre a exhibir sus timbres de gloria y la relación de sus hazañas, aunque estas hazañas se produzcan en un círculo mucho más modesto” (44). Sin embargo, no estaría segura de qué tanto estos personajes sean destructivos o corrosivos con respecto al discurso y retórica oficiales, o si bien no pertenezcan a un carnalesco, entremesil mundo al revés, es decir, un espacio de subversión temporal, circunscrita y, finalmente, bastante inofensiva. Varios censores e inquisidores como el citado padre Juan Ferrer, sin embargo, estarían probablemente de acuerdo con Rodríguez Méndez.

El personaje de Escarramán expresa, finalmente, “la exaltación de los valores de su propio oficio” (Arróniz: 283). En este sentido, Escarramán hace una fugaz aparición hacia el final del *Entremés famoso de la cárcel de Sevilla*, para aleccionar al rufián Paisano con instrucciones como esta: “Y si al bajar lloraren las personas, no las vuelva el rostro ni sea predicador en el sitio desta desgracia, que es hijo de vecino de Sevilla, y no ha de mostrar punto de cobardía” (Hernández Alonso y Sanz Alonso: 425). En el caso de ese entremés, la situación trágica se vuelve burlesca, ya que la condena a muerte de Paisano se cancela y todo termina en coplas y bailes.

La definición de Arróniz puede aplicarse al doble oficio del personaje: hampón y comediante. Escarramán es flor de rufos y, además, baila como nadie. Se trata de un juego, meta-teatral si se quiere, que subyace, como hemos visto, a muchos de los personajes guapos en burla. Muchos son conscientes de su teatralidad, se saben personajes. Hasta los guapos en serio, a veces, sucumben a la tentación de jugar con su propio estatus escénico. Otro guapo arquetípico ya mencionado, el temible Francisco Esteban, en uno de los romances que relatan sus hazañas se vuelve un personaje de teatro cómico. De una manera algo surreal, se va a entregar al corregidor, reclamando la recompensa que se había

ofrecido por su captura. Los términos en que habla de sí mismo --en tercera persona-- bosquejan la descripción de un bufón, entre valentón y galán, vestido de golpe y rumbo, hablador y embustero, del todo análogo a muchos otros que hemos venido observando:

Tiene agudezas muy muchas,
habilidad en extremo,
amigo de sus amigos,
en sus acciones ligero,
es galán por su persona,
su hablar en todo halagüeño;
sus armas, ya las miráis,
su ropa ya la estáis viendo;
porque su capa y montera,
el capote y el colete,
calzones, mangas, botines,
y zapatos tengo puestos.

(Durán, II: 374)

Este episodio, tan intrínsecamente teatral, es retomado en la comedia dieciochesca dedicada a Francisco Esteban. La comedia se detiene más en cada prenda, marcada en acotaciones al monólogo, adivinándose una correspondencia de gestos con el texto. El parlamento se vuelve descripción y apoyo de la actuación, como, por ejemplo, en los versos dedicados al sombrero y la capa:

De su gallardía espero
dar señas con la acción mía,
si imito la bizarría
con que se pone el sombrero: (*Sombrero*)
en nada, por verdadero,
racional, bizarro mapa,
de su retrato de escapa
cosa alguna, para asombro,
pues como Francisco, al hombro (*Capa*)
llevo terciada la capa.

(*El más temido andaluz...*: 22)

La tonadilla *El guapo Francisco Esteban*, por su parte, entre todas las aventuras del personaje, se centra completamente alrededor de esta anécdota. En este caso no se incluyen acotaciones, sin embargo, el texto mismo describe los ademanes del actor. Nótese el crescendo dramático que concentra la “chulada maja” del personaje en los gestos cruciales de acomodarse el sombrero y terciar la capa al hombro:

Este coleteo mismo
es que su cuerpo adorna,
también el cinto es suyo
que me pongo con sorna,
con el rejón pendiente
que no estará de sobra
y aquesta charpa vella,²¹³
también la suya propia.
La gala del capote
tampoco me es impropia,
este es el mismo garbo
que la montera toma.²¹⁴
Y la chulada maja
con que aprieta su copa,
así al hombro se tertia
la capa que no emboza.

(fol. 3r)

2.4.4. Guapos actores

A veces, el acercamiento entre guapo y actor va más allá, la meta-teatralidad se acentúa: el personaje representado es, a su vez, un actor. Así sucede en el entremés *El alcalde Chamorro*,²¹⁵ parte de la ya mencionada colección del maromero José Macedonio Espinosa, incautada por la Inquisición en 1803 en Zacatecas. La obra es un “entremés de figuras”, según la acertada descripción de Asensio:

El entremés de *figuras* apenas precisa unidad argumental, ya que su encanto reside en la variedad de tipos caricaturizados y no en la progresión de la fábula. Es como una procesión de deformidades sociales, de extravagancias morales o intelectuales. Las *figuras* comparecen ante el satírico o encarnación de la sátira –juez, examinador, médico, casamentero, vendedor de fantásticas mercaderías, o cualquier otra profesión que brinde un pretexto para el constante desfile–, gesticulan un momento, alzan la voz, replican a la ironía o acusación del personaje central que glosa y comenta: luego desaparecen para dejar el puesto a una nueva *figura* que viene pisándoles los talones. El movimiento cada vez más acelerado suele desembocar sin violencia en la danza (80-81; cursivas del autor).

En este caso, el pretexto para el desfile son un alcalde y un escribano, representantes de la autoridad. Como es frecuente en los entremeses, el comienzo ya plantea casi todos los elementos que la obra desarrollará:

²¹³ Sigue el verso, precedido de un corchete: *que no estará de sobra*.

²¹⁴ Sigue el verso, precedido de un corchete: *con que el sombrero toma*.

²¹⁵ Este entremés ha sido editado por Julio Jiménez Rueda y Sergio López Mena (véase bibliografía).

ALCALDE
Ya, escribano, llegó el día
en que castigar delitos.

ESCRIBANO
Eso, señor, es muy justo,
por ser muy justo el castigo.

ALCALDE
Poca vergüenza los presos tienen
y yo he presumido
que ni respeto me tienen
pues no temen mi castigo.
Mas ¿qué música es aquesta
que me roba los sentidos?

(AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp. 9, fol. 56r)

La autoridad va a ser objeto de una parodia feroz, se nota desde la tautología inicial: “Castigar delitos [...] es muy justo / por ser muy justo el castigo”. La justicia queda así como un concepto bastante hueco, aplastado en medio del quiasmo, vaciado de sentido. Crimen y castigo: estamos en la cárcel, en donde volvemos a encontrar a un guapo. El recuento de las hazañas esta vez se caracteriza, más que por la jactancia, por la minimización, ya que no está frente a sus compinches, sino a la ley. Recuérdese a Poenco cuando le asegura al cabo de policía que “todo el cuchufleteo / de cualquier lance de honor [...] fue broma, y así / todo se volvió festejo”. El parlamento del guapo es un despliegue y apoteosis de su mejor arma, la lengua usada como pantalla, embuste y enredo:

REPRESENTANTE
Ireme poco a poquito:
un amigo me llevó
a un desponsorio que se hizo
en casa mi amigo el grande,
junto de mi amigo el chico.
Mi amigo era el desposado,
y un amigo del padrino
con mi amigo se pelió;
en paz lo metió otro amigo;
yo, defendiendo a mi amigo,
le di al amigo del otro
un piquetillo de amigos.²¹⁶

²¹⁶ Nótese la similitud con el siguiente pasaje de la novela ejemplar cervantina *Rinconete y Cortadillo*: “Chiquiznaque y Maniferro no sabían si enojarse, o si no, y estuviéronse quedos, esperando lo que Repolido haría, el qual, viéndose rogar de la Cariharta y de Monipodio, bolvió diciendo: –Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos, ni hazer burla de los amigos, y más quando veen que se enojan los amigos. –No ay aquí amigo –respondió Maniferro– que quiera enojar ni hazer

(fol. 59r)

“Ven acá, danzasombreros”, le apostrofa el alcalde (fol. 58r). Este guapo es un *representante*, un *danzasombreros*, es decir, un actor. Es el teatro representándose a sí mismo, en un espacio que no tiene la menor pretensión de realismo: es una cárcel ficticia, de ópera bufa. El tiempo dramático es breve, como siempre, aunque no completamente lineal: los recuentos de los presos introducen otra dimensión, un tiempo narrativo, al igual que los alardes de los dos rufianes en el entremés de González de Eslava. Las acciones pueden resumirse en un solo patrón: la controversia de ritmo apremiante, basada en los juegos de palabras. A veces, estos se fundan en agudezas de gusto conceptista; otras, en el regocijo de lo absurdo y lo disparatado. En ambos casos, el tono que subyace es el de la mencionada parodia feroz, donde el contrincante que queda malparado es el representante de la autoridad: no es ninguna sorpresa que la pieza haya sido prohibida e incautada.

Las peleas de danzasombreros constituían un motivo recurrente en el teatro bufo español, y en el siglo XVIII contribuyeron a conformar un subgénero, el llamado sainete de costumbres teatrales. El siguiente diálogo, procedente de *Los cómicos de la legua* de González del Castillo, se desarrolla entre los teatreros Cosme²¹⁷ y Rojo, quienes se acaban de pelear ridículamente por la repartición de una gala, y el alcalde Remigio, quien no vacila en tildarlos de guapos:

COSME
Eché mano a la vihuela
y, sin reparar en nada,
me la encajó en la cabeza.
Encontré a mano el tambor
y, porque no se riera,
por montera se lo puse.
La cuestión ha sido esta.

ROJO
Señor, él es un...

REMIGIO
¡Silencio!,
que tengo yo una cadena
para amansar a los guapos.

(González del Castillo, 2008: 146)

burla de otro amigo, y pues todos somos amigos, dense las manos los amigos. A esto dixo Monipodio: –Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos ” (Cervantes, 2002: 298).

²¹⁷ Este personaje, además, sale de militar ridículo.

En otra pieza de la colección de Macedonio Espinosa, el entremés *El mulato celoso*, firmado por él mismo,²¹⁸ también aparece un personaje guapo en el contexto del ambiente teatral. Es el mulato celoso y rijoso del título,²¹⁹ quien anda cuidando a Luz, su cantarina dama:

Canta Luz y da gala don Manuel.

MANUEL
Señorita, usted perdó;
quisiera que fuera un peso.

MULATO
¡La gala, y viviendo yo!
Hoy se estrena mi San Pedro.

Riñen.

(AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp 9, fols. 40r-40v)

“Seguramente alude al machete, ya que se acostumbraba ponerles nombre”, observa López Mena (1994: 41). El machete no se había estrenado, lo cual hace pensar que fuera pura faramalla --un objeto de utilería, bueno para inofensivas riñas de entremés. De nuevo, estamos frente a un juego de niveles en la puesta en escena, en que el teatro se representa a sí mismo. Además, la ira del mulato celoso se desencadena porque las mujeres cantan y bailan y don Manuel, un espectador, les da gala. La referencia a la costumbre de “dar gala” resulta crucial en la creación del ambiente:

GALA. Se llama también el particular aplauso, obsequio u honra que se hace a alguno, en atención a lo sobresaliente de su mérito, acciones o prenda, en competencia de otros [...]. Y también el premio especial que se da por estas mismas causas. En este sentido es mui usado en los reinos de las Indias (*Aut.*).

²¹⁸ Este entremés ha sido editado por Julio Jiménez Rueda y Sergio López Mena (véase bibliografía). La ambientación de la pieza, las características de algunos personajes y los motivos empleados lo hermanan al sainete *El fandango de candil*, de Ramón de la Cruz, estrenado en Madrid en 1768.

²¹⁹ El personaje del mulato cuenta con antecedentes de rufián valentón en las jácaras: Cotarelo y Mori menciona dos de estas composiciones, *El mulato de Andújar*, de Jerónimo de Cáncer (2000: CCLXXXI) y *El mulato de Vallecas y la Chaves* (CXLIV, CCLXXXV). En una obra que Adolfo de Castro atribuye a Cervantes, el *Entremés de los mirones*, aparece el personaje de un negro en Sevilla vestido a la ostentosa manera de los valentones: “Llevaba un calzón y jubón de raso azul, acuchillado y forrado en tafetán carmesí, porque dijese con las medias, con tres pasamanos anchos de oro falso, a lo que yo imagino; un coletazo de ante, con los mismos franjones de oro, espada y daga de ganchos plateada, un sombrero de ala con cairel y cordón de plata, y un ferreruero de mezcla con tres fajas de raso azul” (De Castro: 54). Véase también el caso de la comedia *El negro valiente en Flandes*, pp. 55-56.

Hildburg Schilling habla de los orígenes de la costumbre en la Nueva España: “El hecho de que la ciudad [de México] no quisiera carecer de esta diversión [el teatro] comprueba que la estimaba bastante. Otro indicio de que la apreciaba son las joyas o premios que estableció para recompensar a los actores más diestros, los que llegó a distribuir en 1575, 1588, 1612 y 1622” (98).

La acción de *El mulato celoso* se desarrolla en una fiesta, más precisamente, un fandango. Efectivamente, la gala fue una costumbre que se originó en los teatros, llegó, con algunas modificaciones, hasta los fandangos populares --novohispanos y mexicanos-- y ahí permaneció cuando en el teatro ya no se usaba, para después caer también en desuso. El siguiente testimonio, ya del siglo XX, es de Felicitas, fandanguera de San Juan Evangelista, Veracruz:

Yo les bailaba el sombrero dos o tres sones porque esa era la costumbre, había hombres que te dejaban el sombrero, a veces se les olvidaba y ya yo les decía: --¿Qué, no van a sacar su sombrero? ¡Yo no vine a andar cargando sombrero, yo vine a bailar!--. Les decía así porque yo sabía que si me entretenía con un solo sombrero, no me ponían otro y pues... ya no me daban dinero, aparte que si namás andaba con un solo sombrero, los otros hombres podían pensar que ya tenía yo compromiso y ya nadie más me “galeaba”. Había unos hombres que ya sabían y a los tres sones iban por su sombrero y ya te daban lo de la “galeada”, o sea tu refresco, tu cerveza o tu dinero. No vayas a creer que lo de la “galeada” significaba compromiso. A todas las bailadoras nos ponían el sombrero, bueno, había a unas que no, pero eso ya dependía; si le gustaba al muchacho cómo bailabas o si le gustaba tu persona, pues ya te ponía el sombrero, pero sin compromiso, claro, si se gustaban los dos, pues... ya luego se hacían de novios (Oseguera Rueda: 24-25).

En otros dos entremeses de la colección de Macedonio Espinosa aparecen personajes con rasgos guapescos. En *El duende*, la anécdota, como suele suceder, es sencilla y poco realista: la bella Quiteria²²⁰ entretiene amoríos con un sacristán, quien se finge duende para no ser descubierto por la tía vieja que cela a la moza.²²¹ La vieja señora se va y regresa con un “vejete” (¿el tío?), hay zafarrancho entre este y el sacristán, y finalmente todo termina en un baile de Quiteria, muy a lo entremesil. El sacristán, un tipo que aparece con frecuencia en los entremeses de este repertorio,²²² es un personaje que satiriza cierto pretencioso esnobismo: sus palabras altisonantes --“toda ebúrnea y rozagante, / del coturno a la melena” (AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp. 9, fol. 29r)-- y latinajos macarrónicos

²²⁰ “Quiteria la Hermosa” es un personaje de *Don Quijote* (segunda parte, cap. XIX). Aparece una Quiteria también en las comedias *El amor médico*, de Tirso de Molina, y *El astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca.

²²¹ Una variante del mismo motivo, con un marido en lugar de una tía, se encuentra en el entremés *El duende*, de Diego de Torres, mencionado por Cotarelo y Mori: el duende “sería para el marido, según quiere convencerle su mujer, el sacristán su amante” (2000: CXXIV). Otra variante más aparece en *La sombra y el sacristán*, donde la sombra “no es más que el sacristán remedando las acciones y ademanes del marido, a quien la mujer hace creer es su propia sombra” (Cotarelo y Mori, 2000: CXXIV).

²²² En la tradición del teatro breve su popularidad rivaliza con la del alcalde, con dieciséis entremeses y un baile intitolados por sacristanes (desde *El sacristán ahorcado* hasta *El sacristán mujer*) en la colección de Cotarelo y Mori.

--“*Bolo*, / que en latín, *domina mea*, / este verbo, *volo*, yndica / querer *ex tota potencia*” (fol. 29v)-- son el emblema de una cultura de la que presume sin realmente tenerla. Semejante presunción lo acerca al personaje del guapo cobarde, tipo cuya flexibilidad le permite encarnar lo mismo en un sacristán que, como vimos, en un actor. Su objetivo en este caso es architépico (o arquetípico), es decir, impresionar a la dama comparándose a la flor y nata de la caballería:

QUITERIA
¿Y si mi Roldán te huele?

SACRISTÁN
¡Que no ay Roldanes que tema,
que me papo yo Roldanes
como quien papa torrefas!

[...]

QUITERIA
¿Qué le ysieras?

SACRISTÁN
Lo trinchara
por todas las coyonturas,
sin ser Marquez de Viyena.²²³

QUITERIA
¿Eres matante?

SACRISTÁN
Soi guapo
de los de la quinta esensia,
sacado por alambique
como agua de pinpinela.

(fols. 30v-31r)

El tono no deja de ser, en todo momento, jocoso. Uno de los recursos favoritos es el gusto por las referencias a la comida: el héroe “papa torrefas” y más adelante se presenta “más rrosiyo que una tuna, / más blando que una manteca, / más agudo que un melón” (fol. 30r). Otro es el uso de los disparates, las onomatopeyas y los sonidos en general, sobre todo hacia el final del entremés, cuando el sentido termina por pasar en segundo plano con respecto a la rima y el juego rítmico:

²²³ El marqués Enrique de Villena (1384-1434), más conocido como El Nigromántico. “Era este un hidalgo valiente, sabio, muy versado en la astrología judiciaria, en la química y en las ciencias ocultas, y tanto, que la tradición al menos, supliendo a la historia, ha hecho de su nombre un mito y de su fama una epopeya” (Zuleta: 136).

DISFRAZADO SACRISTÁN
¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay!

VEJETE
¿Aora te me quejas, fanfarrón?
¿Esos los bríos y arrogancias son,
el ruido, el estruendo y bataola?

DISFRAZADO SACRISTÁN
¡Mamola, mamola!

VEJETE
¡Ay, cómo se desmanda!

DISFRAZADO SACRISTÁN
¡A la zarabanda, a la zarabanda!

(fol. 33v)

En otro entremés de la colección, *La manta*, aparece una pareja arquetípica: la malcasada y su marido, tosco y zafio y/o rústico y simple (en este caso, más tosco que simple, y no sabemos si rústico). Sin embargo, si Lorenzo es primitivo y violento, al final Lucía, rápida de lengua y mano, resulta más guapa que él:

LUCÍA
¿Qué os parece, marido,
con vuestro honor
la cuenta que he tenido?

LORENZO
Muy bien. Será menester
que tú te abones
y porque no me des
más ocasiones
ni esta casa se alvoroite,
haora te he de dar
con el garrote.

LUCÍA
¿Con el garrote a mí?
De esta manera
pienso ganar de mano
la primera.
¡Mira que te dan!

(AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp 9, fols. 55r-55v)

2.4.5. De actrices y demás guapas

La complejidad del personaje del guapo trasciende, pues, su sino de género, aparentemente tan obvio. El machismo, la hombría exasperada, es una característica sobresaliente de la mayoría de los guapos; sin embargo, la guapeza como actitud muy bien puede darse en personajes femeninos. La propia Filocomasio, protagonista femenina del *Miles gloriosus* de Plauto, no es extraña a los alardes hiperbólicos:

PALESTRIÓN

Es que me temo que no te des bastante maña.

FILOCOMASIO

Dame si quieres hasta diez inocentonas, y te las dejaré pero que bien amañadas de lo que a mí sola me sobra. Venga, adelante con tu plan.

(295)

Entre las primeras guapas de la literatura hispana, es imprescindible señalar a La Lozana Andaluza, la cual, además, es una guapa en burla (papel bastante raro entre los personajes femeninos, quienes suelen ser tremendas guapas en serio). A lo largo de toda la novela se insiste en su primacía y excelencia, descansando la parodia en la naturaleza de las ‘hazañas’ del personaje. Además, Lozana parece dotada de una peculiar bravura teatral, una faramalla que en el fondo a nadie engaña. Dice el autor-personaje: “¡Voto a mí, que debe estar enojada con qualque²²⁴ puta! Y agora todo lo que dice será nada, que después serán amigas antes que sea noche [...]. Que qualque cosa no le han querido dar, y por eso son todas estas braverías o braveaduras” (378). Más aún: las mujeres con quienes se enoja a menudo la provocan adrede, porque disfrutaban del espectáculo, como “la señora Apuleya, por reír ella y verme bravear, lo hizo” (323), o la Jerezana, quien instruye a su gente: “Id abajo y hacelda rabiar” (445). Además, en *La Lozana Andaluza* podemos apreciar un tipo peculiar de rufián: su marido Rampín, que es *mandil* –‘criado de rufián, u de muger pública’ (Aut.) – y *mandilón*, en el sentido de ‘hombre de poco espíritu y cobarde’ (Aut.), sobreentendiendo que es manipulado por su mujer. La descripción de Lozana, cariñosa si se quiere, deja en evidencia su doble naturaleza de cobarde y cornudo complaciente:

Y cómo bravea él por mis duelos, y cómo hago yo que le hayan todos miedo [...]. Y el otro día no sé quién se lo dijo, que mi criado hacía quistión con tres, y yo, porque no los matase,

²²⁴ Italianismo: de *qualche*, ‘algún’.

salí y metilo en casa, y cerré la puerta, y él metiose debajo del lecho a buscar la espada, y yo como estaba afanada porque se fuesen antes qu'él saliese, entré y busquelo, y él tiene una condición, que cuando tiene enojo, si no lo desmuele²²⁵ luego, se duerme, y como lo veo dormido debajo de la cama, me alegré, y digo: en este medio los otros huirán (394-395).

A lo largo del presente trabajo ya aparecieron muchos y variados ejemplos de guapas, a saber: la mismísima Virgen María; la Méndez haciendo escarnio de Perotudo colgado, así como Areusa reclamándole a Centurio; la novia exigente que no quiere casarse con un galán escarramanesco; Pachita con sus alardes en el *Coloquio Jocosario*; Tomasa y sus amigas arremetiendo contra Poenco... Entre todas, una danzasombreros, la altanera bailarina Margarita Olivares, quien rehúsa enmendarse ante el regaño de un corregidor. Las mujeres de teatro son descaradas por antonomasia en el discurso de la moral oficial, y de descarada a guapa el paso es breve. Schilling señala que:

En 1601 el virrey mismo [de la Nueva España], con referencia a la licencia dada para que se representasen comedias en público, hizo hincapié en que “se guarde ynviolablemente lo que está hordenado y mandado sobre no rrepresentar mugeres en ávito de hombre, ni husar de traxes desembuelto en demasía lascibos y deshonestos, ni contra lo que se deve guardar en actos públicos”. Con todo, las actrices no se atuvieron celosamente a esta amonestación, pues fue necesario repetirla casi textualmente dos años después (60).

La prohibición, regularmente desatendida, de “rrepresentar mugeres en ávito de hombre” recuerda un motivo relacionado con las guapas del romancero vulgar, que se disfrazan de hombre al momento de emprender su vida criminal. Doña Josefa Ramírez y Espinela, protagonistas de romances homónimos, abandonan el atuendo propio de su sexo y asumen su nueva identidad en los respectivos fragmentos que siguen:

Se retiró a su aposento
como una leona fiera;
se despoja de su ropa
tomando capa y montera
y un rico colete de ante,
calzón de la misma pieza,
zapatos a lo moruno,
y rica media de seda,
una charpa de pistolas,
también su espada y rodela
y un trabuco, que pendiente
de su cintura lo lleva.

(Durán, II: 361-362)

²²⁵ “DESMOLER. Desgastar, digerir, corromper” (*Aut.*).

Entré en mi casa furiosa,
aguardando que viniera
la noche, para vengar
de mi enojo la soberbia.
Me puse un calzón de ante
con una media de seda,
y un colete de mi padre
--que Dios en la gloria tenga--
y, armada de punta en blanco,
tomé la espada y rodela
y con una carabina
bajé veloz a la puerta.

(365)

Ya vimos cómo, en general, el atuendo del guapo cobra la importancia y la significación de un vestuario teatral. Para estos personajes femeninos, además, es el primer desafío, la ruptura simbólica con el orden social que dará paso a manifestaciones de *hybris* mucho más desatada. Una copla del cancionero contemporáneo guerrerense recoge un eco, ligero y burlesco, de la querella:

Una niña con calzones
y muy bonito sombrero
tiene bastantes razones
pa' sentirse un caballero.

(Cervantes Basilio: 15)

En otro juego meta-teatral, la actriz guapa se vuelve personaje. En una encantadora loa de Agustín de Rojas Villandrando, incluida en *El viaje entretenido* (1603), se desarrolla un contrapunto entre la actriz María y el mismo Rojas, también hecho personaje. En la controversia, María deja en claro su posición:

ROJAS
Por mi fe que andas donosa
y con mil donaires hoy.

MARÍA
Pues sepa, amigo, que soy
más bellaca que no hermosa.

(195)

“Más cabrona que bonita”, se diría en el México actual. Vuelven a aparecer los dos polos de sentido que generan la serie de corrientes y modulaciones, y por ende de personajes, que caben en la palabra *guapo*. La loa sigue con María demostrando sus habilidades para representar toda clase de personajes, del ángel al viejo pasando por la dama, sin que falte el rufián. Este último, de hecho, es uno de los papeles que la actriz representa con más oficio y donaire, provocando la admiración de Rojas:

ROJAS

Bueno está; va de un ladrón
o de un rufián arrogante.

MARÍA

Ya va de un hombre matante;
señor Rojas, atención.

(Representa de rufián.)

Amaine, señor Garrancho,²²⁶
no se entruche²²⁷ con la iza,²²⁸
que es muy godeña marquisa²²⁹
la guimara²³⁰ de Polancho.
Que le cortaré las nares²³¹
si más con ella se entreve,²³²
y le quitaré una greba²³³
con sus calcorros²³⁴ y alares.²³⁵

ROJAS

¡Válgate el diablo, cangrejo!²³⁶
¿Quién te enseñó germanía?

(199-200)

La controversia, una riña estilizada en un plan diferente, se concluye con la previsible victoria de María, quien se hace besar la mano y pone sus condiciones:

²²⁶ “GARRANCHA. Lo mismo que espada. Es voz baja y del vulgo” (*Aut.*).

²²⁷ “ENTRUCAR. Atraher con dissimulo y engaño, usando de artificios, medios y palabras para coger a uno, y meterle en alguna dependencia” (*Aut.*).

²²⁸ “IZA. Voz de la germanía, que significa muger pública. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

²²⁹ “MARQUISA. Germanía. Lo mismo que marquida” (DRAE, 1803). “MARQUIDA. Voz de la germanía, que vale la muger pública. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

²³⁰ “GUIMARA. Tal vez ‘gomarra’, o sea ‘gallina’ en germanía” (nota del editor).

²³¹ “NARES. Voz de la germanía, que significa las narices. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

²³² “ENTREVAR. Voz de la germanía, que significa entender y conocer. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*).

²³³ “GREBA. Pieza de la armadura antigua, que cubría la piana desde la rodila hasta la garganta del pie” (DRAE, 1803).

“Probablemente ‘pierna’ en germanía” (nota del editor).

²³⁴ “CALCORRO. Germanía. Zapato” (DRAE, 1899).

²³⁵ “ALARES. Voz de la germanía, y significa zaragüelles o calzones. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Aut.*). Véanse nn. 175, 177 y 181.

²³⁶ *Cangrejo* parece ser un eufemismo por ‘cabrón’. Véase el siguiente ejemplo, de 1894: “Y entonces, pedazos de cangrejos, ¿cómo fallan sin oírlo?” (Palma: 60).

Mas con condición será
que hará lo que yo mandare,
no hablará donde yo hablare,
ni más fanfarroneará.

(202)

Otra guapa actriz es la graciosa Vicenta, protagonista del sainete *El desafío de la Vicenta* de González del Castillo, rabiosa por haber sido excluida de la representación:

¡Ah, tiranos! Ya veréis
que una mujer irritada
es peor que un basilisco,
pues, si aun cuando nos halagan
damos como el alacrán
con la cola picada,
¿qué será cuando ofendidas
queremos tomar venganza?
Esto ha de ser. Hoy agüemos
la función. ¡Manos al arma!

(González del Castillo, 2008: 187)

Vicenta, de manera análoga a la María de Rojas, triunfa (después de una hilarante arremetida a caballo contra sus compañeros en el escenario) y dicta las condiciones de su perdón:

Sí perdonaré, canallas,
como hagáis pleito homenaje
sobre esta misma navaja
de que nunca habéis de hacer
función sin mi personaza.

(205)

Como hacen notar los editores, “este soliloquio de la Vicenta es un pastiche de los dramas barrocos y su lenguaje altisonante, apoyándose González del Castillo para su intención paródica en el conocimiento que el público tenía de ese teatro” (González del Castillo, 2008: 190, n. 15).

Algunos personajes femeninos desafiantes se encuentran también en la colección de entremeses de Macedonio Espinosa. En *El alcalde Chamorro*, la figura que cierra el desfile es una fandanguera, una bailarina. Dramáticamente, ella hace que la acción pueda “desembocar sin violencia en la danza”, según la descripción propuesta por Asensio. Dada la época, una fandanguera podía ser una mujer de

teatro, o una mujer del pueblo asidua del los fandangos —o ambas a la vez. A principios del XIX, además, la fandanguera es un personaje de especial resonancia simbólica. Es una variante de la china poblana, la que Guillermo Prieto y Manuel Payno asumieron entre los símbolos del naciente orgullo nacional.²³⁷ El alcalde mismo, es decir, la autoridad, tiene que ceder ante sus descarados encantos:

FANDANGUERA
Calle usted, señor alcalde,
que por verme echar un brinco,
bailar un buen zapatiado,
se le almibara el hocico.

ALCALDE
¿El hocico, picarona?

FANDANGUERA
El hocico, señor mío.

ALCALDE
Pues por ver el sonecito
bien bailado y zapateado,
te perdono lo atrevido.

(AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp. 9, fol. 63v)

También las protagonistas femeninas de *El mulato celoso*, Mariquita, Pepita y Luz, son fandangueras como la mujer que cierra el desfile de figuras en *El alcalde Chamorro*: personajes al mismo tiempo de la fiesta popular y el teatro. La femenina guapeza ostentada por esa fandanguera es la misma pregonada por Mariquita al aleccionar a Pepita con una verdadera “cartilla” de la diva, mientras las dos se preparan para ir al baile:

Mira, te daré un consejo:
te pones del mil melindres,
te aliñas muy bien el pelo,
te pulen un buen sapato,
te miras toda a el espejo,
te aplicas cuatro lunares,
pones mui derecho el cuerpo,
governas el abanico

²³⁷ Véase, por ejemplo, el poema de Prieto “El túnico y el zagalejo”, incluido en *Musa callejera* (37-38). Para un análisis más detallado de este tema, véase el capítulo siguiente y Camastra (2005: 91-94). En un expediente de la Inquisición de 1794, una actriz poblana, Manuela alias *la Lechuga*, se percibe a sí misma en esos términos. En una relación auto laudatoria, se define como baluarte de un orgullo local que también es nacional (“la destresa, / el primor, acierto y gala, / con que dio *la Lec[h]uguita* / nuebo crédito a su patria”), invitando a “aprender de las poblanas” (AGN, Inquisición, vol. 476, sin exp., ffol. 245v-246r).

con donaire, con despejo,
y alquilas un coche nuevo;
en él te entras mui señora,
con seriedás [sic], con denuedo,
como el que a nadie conose,
como el que be desde lejos,
como la que está expectada
y como la que es un sielo.
Y tu verás que te sig[u]en
los don Juanes, los don Diegos,
los don Pedros, los don Manueles,
los deste y el otro rreino.

(AGN, Indiferente Virreinal, caja 1262, exp. 9, fols. 37v-38r)

Mariana, otra fandanguera y maja madrileña, personaje del sainete *El fandango de candil* de Ramón de la Cruz, también ostenta carácter de rompe y rasga, ganándose a pulso el apelativo de guapa:

GERTRUDIS
Pues pide licencia y llama
a la puerta.

MARIANA
¿Yo licencia?
En jamás gasté palabras
ociosas. Vamos, ¡a un lado!,
no se les manchen las capas,
que vengo untada de aceite.

ESTEBAN
Despacio, señora guapa,
que antes estamos nosotros
y no hemos logrado nada.
Si a nadie quieren abrir,
¿de qué sirve esa pujanza?

MARIANA
¿No quieren abrir a nadie?
Eso será a la gentualla,
déjenme llamar, verán
qué pronto les hago c'abran.

(Cruz: 144-145)

En otra vertiente, el personaje de la actriz disoluta puede abandonar el orgullo y volverse santa. Es patente la analogía con el tema de la conversión del rufián, así como la pertenencia a la veta de la jácara a lo divino. García de Enterría señala “el caso de la actriz de teatro Francisca Baltasar de los

Reyes, que deja la escena para abrazar la vida religiosa” (373), siendo la moraleja “que el pecador, aunque grave, / la penitencia es la llave / con que abre la puerta del cielo” (Coello, Rojas y Zorrilla y Vélez de Guevara, s/f: fol. D3v). *La Baltasara*, como se le conocía, fue protagonista de una serie de romances en un pliego de cordel en 1615 y de una comedia en 1630, según apunta la misma autora (García de Enterría: 373-374). En la comedia se le describe como una mujer bellísima, amén de monstruosa por su carácter fiero y violento:

Porque la naturaleza
muger al mundo no ha dado
que, en tan peregrino agrado,
tenga mayor aspereza.
Por naturaleza tiene
inhumana condición,
parece en el corazón
que de alguna fiera viene.
[...]
Y solo agrado le dan
espadas desnudas, tanto
que dize que su ruido
mejor le suena al oído
que de las aves el canto.
[...]
Que yo la vi acuchillar
embistiendo, en Cartagena,
una calle de hombres llena,
por pretendella robar.
Es un prodigio, un portento,
ha herido muchos galanes
suyos, por mil ademanes
de zelos, que no te cuento.

(Coello, Rojas y Zorrilla y Vélez de Guevara, s/f: fol. A2r)

Del otro lado del Atlántico, Flores encuentra a una actriz española entre los antecedentes míticos del corrido mexicano “La Carambada”: “María Antonia Fernández, famosa ‘tonadillera’ o ‘artista de cantado’ española conocida como *la Caramba*” (2007: 106), quien, después de una vida de éxitos mundanos, en 1786 (se cuenta) “se despojó de sus galas y atavíos y, vistiendo solo sayales y cilicios, llevó en adelante vida de mortificación y penitencia, para morir al cabo de un año” (106).

Cabe señalar que “La Carambada” es uno de los pocos corridos que han sido incluidos en el *Cancionero folklórico de México*, obra dedicada a la canción lírica no narrativa. Tal vez se deba a la lograda y redonda autonomía de sus coplas, a su valor epigramático, de estampa, como la siguiente:

La Carambada fue airada
a pelear a todo vuelo,
y, pecherona y bragada,
los dejó mirando el cielo. (CFM 4-9549)

En todo caso, nos encontramos frente una de esas composiciones que ponen a prueba las categorías y los deslindes como “poesía narrativa” o “no narrativa”. Descripciones líricas se cuelan en la primera, así como pequeñas narraciones hallan cabida en la segunda. Además, las recopilaciones intervienen en la construcción del significado. Observa Flores, acerca del diferente orden de las coplas asignado en el *CFM* con respecto a la edición de Vázquez Santa Ana: “Lo que encontramos en el *Cancionero* es, entonces, aunque no se diga, una nueva versión del corrido construida por los recopiladores, versión, es preciso decirlo, notable por sus rasgos de estilo y por su estructura dramática” (2007: 110).

Volviendo al tema de la conversión y santidad de las guapas, en otra faceta de la historia de La Carambada reconstruida por Flores (2007: 103-104), la protagonista termina siendo santa después de una vida entregada no a las tablas, sino al bandolerismo. En este rasgo se asemeja a doña Victoria Acevedo, la mujer que tiene el honor de encabezar la “Sección de romances vulgares que tratan de valentías, guapezas y desafueros” de la célebre antología de Durán. Doña Victoria, al cabo de una hilera de asesinatos y otros delitos menores,

ella, que siempre tenía
cinco o seis armas de fuego,
sin apartarlas de sí
aunque estuviese durmiendo,

(Durán, II: 360)

al final de su vida se confiesa, se arrepiente con derroche de lágrimas sinceras y se retira a una cueva en el desierto, donde

acabó con tanto ejemplo
su vida, que llegó a ser
de anacoretas modelo.

(361)

El mismo destino aguarda a doña Josefa Ramírez, protagonista de los dos romances que siguen en la colección, quien, entre otras hazañas, protagoniza la siguiente escena hiperbólica que parece extraída de una película de pistoleros:

Mas ella con arrogancia
dijo: --Sepa Vuescelencia
que mi espada a nadie teme,
aunque un ejército venga.
Dijo y, chocando con ellos,
a uno toma y a otro deja.
Tres ministros les mató
y, en medio de esta refriega,
se le ha quebrado la espada:
echó mano con presteza
al trabuco que tenía
y a barrer la calle empieza.

(362)

Victoria concluyó su carrera siendo modelo de anacoretas, del mismo modo que Josefa se volvió ejemplo entre las monjas:

Y se ha entrado en un convento
de religiosas franciscas,
donde vivió dando ejemplo.

(363)

Por otra parte, también hay casos de mujeres protagonistas de jácaras *tout court*, muy a lo profano. Es de Quevedo, por ejemplo, la jácara *Refiere Mari Pizorra honores suyos y alabanzas*, que empieza declarando un honor *sui generis*:

Con mil honras, vive cribas,
me llaman Mari Pizorra,
y en Jerez me azotaron,
me azotaron con mil honras.

(1967: 196)

En el baile *Las valentonas y destreza*, también de Quevedo, la Corruja y la Carrasca lucen tan teatrales y amenazadoras como cualquier valentón. Solo les falta el bigote:

Helas, helas por do vienen

la Corruja y la Carrasca,
a más no poder mujeres,
hembras de la vida airada.
Mortales de mirada
y ocasionadas de cara,
el andar a lo escocido,²³⁸
el mirar a lo del hampa.

(1967: 647)

Quiñones de Benavente escribió la *Jácara de doña Isabel, la ladrona, que azotaron y cortaron las orejas en Madrid* (apud Cotarelo y Mori, 2000: 574-575), celebración de la jacaranda literaria.²³⁹

En el *Entremés nuevo de la socarrona Olalla y Lanzas*, del mismo autor, la protagonista amenaza:

Hombres, quedaos con treinta mil demonios;
decid todos amén por vuestra vida,
que del todo no estoy arrepentida.

(734)

Cotarelo y Mori cita varios ejemplos, que dan cuenta de la vitalidad del personaje a lo largo de todo el siglo XVII. En el *Baile de los oficios*, de Agustín Moreto, las protagonistas riñen, muy femeninas, “arrancándose los cabellos. Sus jaques presencian la gresca sin atreverse a poner orden” (CXCII). En el anónimo *Baile de los oficios y casamentero*, un valiente pregona:

Yo quisiera una muher
que huera guapa y discreta,
porque volara mi fama
con las alas de mi jembra.

(CCXIV)

En el *Baile del Chapiro*, de atribución incierta, se mencionan “las hembras que en valentía / a los hombres aventajan” (CCXXIII). En la anónima *Jácara entre dos mujeres*, cantan las protagonistas, entre valentonas e insinuantes:

--La Chaves soy, la de Osuna,²⁴⁰
la que me supe valer
por lo largo de mis manos,

²³⁸ “ESCOCER. Metaphóricamente vale hacer sentir y resentir a uno, dándole motivo para alterarse” (Aut.).

²³⁹ Véase p. 25.

²⁴⁰ Localidad de la provincia de Sevilla.

por lo bravo de mis pies.²⁴¹
--Yo, señores matasiete,
soy la Pérez de Jerez,
que en el fuego de mis ojos
al más crudo le asaré.²⁴²

(CCLXXXIII)

Todas estas mujeres podrían suscribir la afirmación de la Repulida, personaje de *El rufián viudo* de Cervantes: “No he menester que nadie me defienda” (1995: 906). Igual que sus colegas varones, encarnan a un personaje que atraviesa los siglos. Caro Baroja menciona, por ejemplo, el decimonónico *Entierro y boda de la Colasa*, un romance anónimo en pliego de cordel, que se abre de la siguiente manera:

Canta la Colasa esta letrilla.

De mi nombre el mundo está lleno
y me llaman el Sol de Madrid;
yo soy jembra de rumbo y de trueno,
gasto siempre cigarro y churrí.²⁴³

La Colasa ¡he!
Si alguno se le propasa
le dice: ‘Quite usted hayá’,
pues ya, pues ya,
que tiene la Colasa
muchísima caliá.
Pues ya, pues ya, pues ya,
muchísima caliá.

No me asusta, por Dios, ningún guapo,
aunque traiga trabuco y puñal,
que me jurguen, si no, de un sopapo
van diez hombres al santo espital.

²⁴¹ Era frecuente en el Siglo de Oro el empleo de *mano* y *pie* con doble sentido, para indicar, respectivamente, los genitales femeninos y masculinos (véase, por ejemplo, la *Carajicomedia*).

²⁴² Para el significado de *crudo*, véase n. 71. El tópico de los ojos matadores, metáfora guapesca para describir la belleza femenina, era recurrente. El siguiente ejemplo viene de un cancionero de mediados del XVII: “Esos tus negros ojuelos, / alguaciles de las almas, / qué criminal les arrojas, / qué valentona los rasgas: / tentados son de la hoja, / aprendices de las hampas, / montantes cuando los juegas, / puñales cuando los clavas” (*apud* De la Granja: 20).

“DE LA HOJA. Modo vulgar de que usan los espadachines y valentones, para decir que alguno es de su gremio” (*Aut.*, s.v. *hoja*). “SER DE LA HOJA... DE LOS DE DIOS ES CRISTO... DE LOS DE CRISTO ME LLEVE. Por: valientes y de la carda” (Correas). El tópico sobrevive en el cancionero mexicano contemporáneo, por ejemplo en la siguiente copla: “Anoche soñaba yo / que dos negros me mataban, / y eran tus hermosos ojos, / que enojados me miraban (CFM 2-3155).

²⁴³ Quizás se refiera a “nuestro viejo y amado *churí*, ‘cuchillo’” (Sastre: 194): “Dice Salillas que en la jerga andaluza delincuente se encuentra *chori* como cuchillo, y hace derivar la palabra de *choró*: ‘mal, daño, perjuicio’” (183). Sastre también anota que “lo encontramos como palabra del Véneto: ‘*Ciùri*: coltello, temperino’” (228), y también que “el euskara tiene, entre otras, la palabra *txuri* (gitanismo) para nombrar el cuchillo” (260).

(1)

Cabe señalar que esta última estrofa tuvo éxito de larga duración e ingresó al acervo tradicional en México, ya que se encuentra también en una recopilación de canciones mexicanas publicada en 1931, en la siguiente variante:

No me asusta, por Dios, ningún guapo,
porque traiga trabuco y puñal,
no me asusta, por Dios, ni un zopapo,
ni los hombres, ni el santo hospital.

(Vázquez Santana: 242)

En otra obrilla decimonónica mencionada por Caro Baroja, *La gracia de Andalucía, nuevo y divertido pasillo andaluz*, Pepilla alardea:

Vivan todas las mosas güenas
que camelan con fatiga
a los mozos del tronío,²⁴⁴
más crúos²⁴⁵ que la sandía
y más valientes que el sol,
y que solo son gallinas
con nosotras las mujeres,
con las mujeres con chispa.

(1969: 270)²⁴⁶

2.5. Mestizaje y guapeza americana

Los deslindes y diferencias que he tratado de establecer no son tajantes ni pretenden serlo: las categorías se superponen. Santos, fanfarrones y danzasombreros a menudo intercambian y confunden papeles. Además, el guapo español adquiere aspectos peculiares en las colonias. En América, se perfila casi inmediatamente un personaje cuya idiosincracia es racial y social: el guapo mestizo. El primero del que tenemos noticia aparece en un romance incluido en el *Cartapacio* de Rosas de Oquendo. No obstante el personaje funde su legitimación y orgullo en una genealogía de arquetipos peninsulares —el

²⁴⁴ “TRONIDO. Rumbo, arrogancia, ostentación” (DRAE, 1936). Voz andaluza. La variante tronío es registrada hasta 1950, con la advertencia: “vulgar”.

²⁴⁵ Véase n. 71.

²⁴⁶ No he podido localizar la fuente original de este texto.

hidalgo, el conquistador–, termina retando a los propios españoles. He ahí la paradoja trágica de una identidad nacida, como muchas veces se ha dicho, de una violación:

¡Ay, señora Juana!
Busarse²⁴⁷ perdone,
y escuche las quejas
de un mestizo pobre;
que, aunque rremendado,
soi hidalgo y noble
y mis padres, hixos
de conquistadores.
Y si es menester,
por Dios, que me enoje
porque me conoscan
esos españoles,
y en mi palotilla,²⁴⁸
a la media noche,
con mi media luna²⁴⁹
les dé cuatro golpes.

(Oquendo: fol. 199r)²⁵⁰

Sigue el monólogo en el mismo tono. El mestizo protagonista, como sus contemporáneos jacareros de España, no teme a los representantes de la autoridad. Tampoco teme a los animales fieros, en un alarde de valentía que pasa del dominio del ambiente urbano al del ambiente rural. Por supuesto, ni armas ni municiones pueden espantarlo. Finalmente, la jactancia hiperbólica con que alardea comerse a sus enemigos asume un tinte peculiar mexicano, siendo el aderezo una salsa de origen náhuatl:

No temo alguasiles
ni a sus porquerones,
que, por Dios del sielo,
que los mate a coses;
que estoi hecho [a] andar
por aquestos montes,
capando los toros²⁵¹

²⁴⁷ *Usarcé*, ‘vuestra merced’.

²⁴⁸ No he podido ubicar significado alguno para *palotilla*. Posiblemente tenga algo que ver con *pelotear* ‘reñir’, o con *pelotilla* como ‘disciplina’ y ‘borrachera’: “DARSE CON LA PELOTILLA. Phrase que además del sentido recto de abrirse la llaga los disciplinantes con ella: en estilo festivo vale beber vino en abundancia y con frecuencia” (*Aut.*).

²⁴⁹ “MEDIA LUNA. Qualquiera cosa formada en figura de la luna corniculata” (*Aut.*). En este caso, obviamente, es un arma.

²⁵⁰ Una transcripción del romance se encuentra en Reyes (1964: 46-47). Otra transcripción –parcial– puede consultarse en Méndez Plancarte (117-118); el editor observa en el romance “la bravucona valentía” y “la presunción de apostura” correspondientes al “tipo de ‘valentón’”, así como “el recargo de aztequismos” (120).

²⁵¹ Méndez Plancarte sugiere que “quizá deba leerse: ‘capeando toros’” (120; cursivas del autor).

como unos leones.
No temo arcabuses
ni a sus perdigones,
que, por mi contento,
los como en chismole.²⁵²

(fols. 199r-199v)

El centro de atención se enfoca de nuevo en la señora Juana del primer verso, objeto, evidentemente, de las atenciones amorosas del protagonista Juan de Diego. Cómo puede despreciarlo, se pregunta él, siendo un mestizo tan coronado de virtudes –las conocidas virtudes de los guapos, de la valentía pseudo-heroica a la galanura, pasando por la condición de gentilhombre (pobre, pero gentil en fin), sin olvidar el indefectible bigote bien atusado:

¡Ai, Juanica mía,
carita de flores,
cómo no te mueres
por este coyote!²⁵³
Si mi nombre olbidas
y no le conoses,
yo soi Juan de Diego,
aquel xentilonbre,
aqueel balentón,
aqueel Rrodamonte,²⁵⁴
aqueel carilindo
del rrizo vigote.

(fol. 199v)

²⁵² Evidentemente una variante de *chilmole*. Cuenta Bernal Díaz del Castillo de cómo los aztecas sacrificaban a los soldados españoles presos: “Sus barbas las guardaban para hacer fiestas con ellas cuando hacían borracheras, y se comían las carnes con *chilmole*” (353; cursivas del editor). Sobre este tema véase también el artículo de Carlos Pineda señalado en la bibliografía.

²⁵³ Según la pintura de castas que floreció en la Nueva España en el siglo XVIII, *coyote* era el hijo de mestizo e india (véase, por ejemplo, el conocido cuadro del mexicano Miguel Cabrera, 1763, fig. 6). Sin embargo, cabe mencionar que el uso de las denominaciones de las castas no era en realidad tan estricto, así que *coyote* pudo haber tenido el significado más general de ‘hijo de padres de diferentes razas’.

²⁵⁴ Véanse pp. 284 y ss.

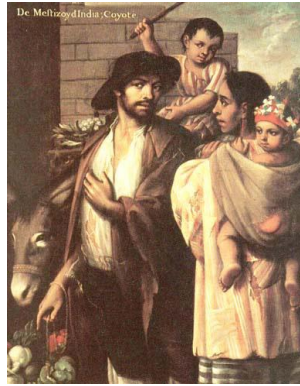


Figura 6

Las jactancias que siguen parecen responder más bien a una intención del autor de crear un ambiente mexicano acumulando palabras náhuatl. El resultado es un poco forzado, aunque no exento de cierta gracia. El personaje se perfila como un pícaro, ya que nunca desaprovecha una ocasión para comer y de eso se ufana:

El que en la laguna
no dexa xolote,²⁵⁵
rrana, ni jui[l]²⁵⁶
que no se lo come;
el que en el tiangües²⁵⁷
con dose chilchotes²⁵⁸
y dies aguacates
come sien camotes.

(fol. 199v)

El cómico desenlace, cantado por otra voz, termina de dejar en claro que no se trata de un guapo en serio. El reto guerrero se queda en vanagloria, al más puro estilo valentón:

Aquesto cantaba
Juan de Diego el noble,
haziendo un zigarro:
chupólo y durmióse.

(fol. 199v)

²⁵⁵ Por *ajolote*.

²⁵⁶ “JUIL. (Del azteca XOVILI. Pescadito muy común, de los lagos del interior” (*Mej.*).

²⁵⁷ Por *tianguis*.

²⁵⁸ “CHILCHOTE. (Del azteca CHILCHOTL) Chile verde, picante, que se usa para preparar el chilchomole” (*Mej.*).

Juan de Diego es aficionado al americano tabaco, tal como Santiago y San Pedro en sus diálogos panfletarios liberales, doscientos cincuenta años después.

Pocas décadas después de Oquendo, Sor Juana incorpora un personaje mestizo “con voces arrogantes” en una de sus jácaras, en los villancicos a San Pedro Apóstol (57). “La jácara del mestizo cuenta la vida de San Pedro Apóstol como quien narra los hechos de un valiente de barrio”, observa Flores (1991: 21). La composición es una ensalada en la cual el mestizo es uno de tres personajes, todos graciosos de entremés. Al mestizo sigue un portugués de habla macarrónica, como el latín del “sacristán cobarde” que cierra el desfile, contrapunteando el mestizo valiente:

Temblando, después, del gallo,
cantó un sacristán cobarde,
que una gallina no fue mucho
que con el gallo cantase.²⁵⁹
Mezcló romance y latín,
por campar, a lo estudiante,
en el mal latín lo gallo,
lo gallina en buen romance.

(Sor Juana: 58)

“Los mestizos y mulatos que aparecen en los villancicos de Sor Juana son personajes pintorescos y más bien cómicos”, afirma Octavio Paz (54). El villancico, pues, “adapta motivos y formas convencionales” (Flores, 1991: 21), pero también deja entrever el trasfondo social que dialoga con los tipos literarios. Reflexiona Paz: “El mestizo era, literalmente, un hombre sin oficio ni beneficio. Verdadero paria, su destino eran las profesiones dudosas: de la mendicidad al bandidaje, del vagabundeo a la soldadesca” (53-54).

En un expediente inquisitorial de 1786 se relata una historia acontecida en uno de los ambientes mestizos por excelencia: un fandango. El fandango se realiza, como de costumbre, contraviniendo a un edicto del obispo, en ocasión de una vela a un santo en la población istmeña de Tehuantepec, en el actual estado de Oaxaca. El cura del pueblo subraya que la fiesta tuvo lugar en casa de unas mujeres mulatas, con todo el peso del discurso racista y sexista de la época. Además, el patriarca de la familia murió en guapesca riña en uno de los anatemizados fandangos:

La tal vezina (aunque callado su nombre y mexores las públicas circunstancias que le condecoran su caracterizada persona en esta villa) es una mulata nombrada Andrea de Toledo, de las más extragadas y punibles costumbres. Esta cuenta con quatro hijas: la

²⁵⁹ “Es un sacristán a quien el gallo ponía carne de gallina” (nota del editor).

primera, llamada Mauricia, de estado cassada pero sin hacer vida maridable con su consorte de muchos años a esta parte, remontada en los reynos de Goatemala; la segunda, nombrada Andrea, soltera; la tercera, Ysabel (esta es debotíissima a la Santa Cruz y a quantas funciones le proporciona todo el calendario), actualmente amanzebada; y la quarta, nombrada María, de estado donzella, por no poderle proporcionar la edad otra cosa. Todas son commúnmente conocidas con el buen nombre de Cojitas. Esta es una familia tan recogida, honesta, y de tan denssibilassadas [*sic*] recomendaciones, que, demonstrando estas y su donayre con particularíissimas gracias que tienen en infinidad de fandangos que fomentan, y otros que su misma ociosidad les presenta; que por esto se han con[s]tituido acreedoras a que su havittación la llamen “la cassa de los fandangos”. El padre de estas, nombrado Domingo Toledo, lo mataron de una fuerte puñalada de resultas de otro fandango, cuio agressor se halla en la cárzel pública de esta ciudad, conocido por don Manuel el Goatimalteco. La indicada madre es de tan buena opinión y fama que, aunque estos vezinos afirman que dichas sus hijas son nacidas bajo de matrimonio, pero también expressan que de distintos padres (AGN, Indiferente Virreinal, caja 1430, exp. 11, fols. 24r-24v).

Dichos fandangos, además, eran frecuentados por soldados, que el indignado cura describe también en términos guapescos arquetípicos, como aficionados a las riñas por causas triviales: “Son un seminario el mas vibacíissimo de sus usuales frecuentadas sañas, que, exparciéndose de unos contra otros por motibos los más débiles, a poco tiempo forman de sus respectivas venganzas agigantados concursos de recíprocas implacables recalcitraciones” (fol. 35r).

En los expedientes del Santo Oficio novohispano he encontrado también otro par de personajes guapescos que vale la pena señalar. Se remonta a 1786 la historia de “don Joaquín Muñoz Delgado, español de calidad, europeo, natural de la ciudad de Lorca, de estado soltero, de edad de 38 años, capitán que fue de una de las compañías de milicias provisionales de la Habana y de exercicio platero, médico y maquinista, preso en cárzeles secretas de dicho Santo Oficio por proposiciones heréticas”.²⁶⁰ Don Joaquín, pese al “don” que se le reconoce, fue, pues, sieteoficios, calidad que roza muy de cerca lo picaresco; además, entre dichos oficios se incluye el de soldado, de los favoritos por los guapos. El testimonio de Juana Gertrudis Olaya de Lucio, presa en la celda contigua a la del acusado, muestra que don Joaquín echaba bravatas y era aficionado a cantar coplas como buen guapo español:

Que también le dijo a lo último: “Amigo, si es vuestra merced faramallero y me acusa, en saliendo de aquí, le he de quitar la vida”. Y que desde aquel sábado en ocho días volverían a platicar sobre lo mismo, y que así no fuese con él cruel y le dixese sus delitos, y el reo le diría los suios por los que estaba cautibo; y se calló y no volbió a hablar más. Que, en otras diferentes ocasiones, la ha llamado dando golpes a la pared intermedia, diciendo: “Amigo, amigo, bamos cantando y divirtiéndonos, ya que estamos presos los dos”. Y el indicado reo ha cantado las más de las noches desde que la declarante está en la referida cárzel (fol. 146v).

²⁶⁰ AGN, Inquisición, vol. 1215, exp. 5, encabezado (sin numeración de folio).

Don Joaquín se vuelve también protagonista de una escena sin nada que envidiar a un entremés: casi desnudo, despojado de su guapesco vestuario, intenta la fuga. Nótese que él también es un aficionado a los fandangos:

Y habiendo entrado a reconocer las azoteas por las cárceles altas, hallamos a don Joaquín Muñoz Delgado en el patio de cárceles, sin capa, sombrero, ni medias; de cuio exceso reconvenido por el señor ynquisidor Carasa, comenzó a pedir perdón, diciendo que había tenido proporción de hacer fuga. Que también, estando como a la media noche en las azoteas, que había visto luz en una casa y que en ella había oído un fandango, todo lo qual había conseguido por auxilio del Demonio (fol. 57v).²⁶¹

Otro de estos personajes cuenta con una historia tanto rocambolesca como ejemplar. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, Santiago José González Calderón, originario de Túnez, fue raptado cuando niño por unos misioneros, llevado a España y de ahí a México. Reacio a la servidumbre, cambió varias veces de amos y casas, hasta que, “considerándose desde entonces con plena libertad, abrazó el destino de cochero, sirviendo a varios amos, y comenzó a distinguir entre sus amigos uno que vino a ser su maestro en los feos vicios del juego y embriaguez, llegando el caso de cometer un robo de tal calidad que lo reduxo a una prisión en la Acordada”.²⁶² Se trata de la primera de una serie de visitas a la cárcel. Finalmente, a causa de sus declaraciones apóstatas de la religión católica, sus mismos compañeros de prisión lo denuncian al Santo Oficio, a cuyas cárceles es trasladado. El funcionario del Santo Oficio que redacta el expediente habla del comportamiento del reo como “poseído de una reprehensible jactancia”, con un “carácter reboltoso y sobervio”:

Y aún llegó a expresarse con el mayor encono y furor que entonces diría al emperador de Constantinopla que hechase a los padres que están en Jerusalén o los matase,²⁶³ porque, al llevar la limosna, trahen muchos prisioneros de allá a la secta (dice) de acá [...]. Tubo valor de manifestar aquellos deseos que abriga su lascivo y sacrílego corazón y que no los hombres, pero ni aun el mismo Demonio se atreverá a consevirlos: y fueron el compararla [la virgen María] con la impúdica y falsa diosa Venus (que, dixo, se adora en su tierra), asegurando que solo María le quadra de quanto adoran los christianos, y aún más que la Venus de su tierra, sin embargo de ser esta bonita, que es sin duda la más monstruosa heretical blasfemia. [...].Que, aún habiéndole mostrado cierto preso el romance titulado *Lucinda y Belardo* --en el que se hace relación que estos murieron quemados por los moros por que no quisieron seguir su secta--²⁶⁴ y, díchole otro reo inmediatamente: “Para que veas como

²⁶¹ La numeración de folios se interrumpe y vuelve a empezar varias veces.

²⁶² AGN, Inquisición, caja 194, sin exp., fols. 171v-172r.

²⁶³ Evidente anacronismo debido a nociones más bien vagas de historia y geografía: a principios del siglo XIX la antigua Constantinopla ya se llamaba Estambul, capital del imperio turco otomano. Jerusalén, por otra parte, efectivamente formaba parte de dicho imperio en ese momento.

²⁶⁴ El *Romance de dos amantes finos, llamados Lucinda y Belardo* se publicó en pliego de cordel (s/f), con el siguiente subtítulo: “Declárase en él como, estando cautivo en el palacio del Gran Turco este mozo gallardo, se enamoró de él la hija

nuestro Dios es verdadero, pues premió a Lucinda y Velardo llevándolos al cielo”, respondió el que está presente con todo desembarazo, y como pudiese haberlo hecho hallándose a presencia de los mismos idólatras: “Mi Dios sí es verdadero, pues si estos hubieran seguido mi secta no los hubieran quemado los moros. Yo no creo que se hayan ido al cielo, que son chismes”. [...] Que, amenazado igualmente por sus compañeros con que le denunciarían al Santo Oficio, con el intento de que se contubiese en la repetición escandalosa de sus enormes delitos, no solo despreció la rectitud y justicia de este Tribunal, sino que, poseído de una reprehensible jactancia, contestó: “Ya sabía la Ynquisición que ni moro buen christiano, ni christiano buen moro” [...]. La pésima conducta que ha observado durante su prisión en cárceles secretas, [...] abusando de la piedad y clemencia con que se le ha tratado, ha dado repetidos motivos de queja, ha desenrollado su carácter reboltoso y sobervio, maltra[ta]do de obras y palabras a los que han cuidado de su asistencia y, a pretexto de una estudiada locura, ha manejado quantos resortes le ha presentado su furor para perturbar el orden interior, incomodar a todos, demorar el pronto despacho de su causa y pretender, con semejante arbitrio, evadir el justo castigo de su enormes crímenes (fols. 175r-182r).

El supuesto islamismo de Santiago José González Calderón es en realidad una mezcla de nociones bastante confusas. Lo último que sabemos de su historia es que se le internó en el hospital para enfermos mentales de San Hipólito, a causa de sus crecientes manifestaciones de locura (real o fingida, no nos es dado saberlo). No obstante los tintes cómicos, la historia resulta, finalmente, profundamente triste: una historia de arrogancia colonial, de violencia espiritual y desarraigo, en que al protagonista solo le queda el fútil consuelo de una inútil bravuconería.

En México, la caracterización de tipos regionales contribuirá, empezando en el siglo XIX, a la construcción de un imaginario nacional. El mestizo de Oquendo y Sor Juana se irá diferenciando en particularidades locales, más o menos estereotipadas. El charro jalisciense, que ascenderá a ser uno de los símbolos principales de la identidad mexicana, es un ejemplo.²⁶⁵ Otro ejemplo es el jarocho de Veracruz, el del “andar jaque y fanfarrón”. Su fanfarronería se vuelve tónica, a la par que sus lazos con Andalucía. Ricardo Pérez Montfort cita una descripción de los jarochos por Manuel Payno: “Valentones y jametes”²⁶⁶ como los andaluces, no gustan exponer mucho la integridad de su piel, y guardan el machete y dan vuelta con el mayor donaire del mundo en el momento que se acerca el peligro” (195).

del rey, la cual se bolvió a nuestra santa fe, y después de bautizó y murieron mártires” (s/p). Una variante del mismo, con el título “Belardo y Lucinda”, está antologada en la sección “Romances vulgares de cautivos y renegados” del *Romancero general* (Durán, II: 305-307). Cabe señalar que existe también una *Comedia famosa americana Lucinda y Belardo, de un ingenio*, editada varias veces en pliego de cordel, cuyo último parlamento corresponde al gracioso Gallo y es el siguiente: “Señores, dos cosas solas / que suplicarles me falta: / que de mi riesgo noticia / den a México, mi patria, / y perdonad nuestros yerros, / que aquí la comedia acaba” (s/f: E1v.).

²⁶⁵ Véase también n. 673.

²⁶⁶ El *jamete* es una ‘rica tela de seda, que a veces se entretejía de oro’ (DRAE). Corominas señala que entre sus derivados se encuentra *jametería*, ‘zalamería’, especificando que este matiz nace de la “comparación con la lisura y tacto agradable del jamete”. En el ejemplo citado, la palabra parece usada precisamente con este significado de ‘zalamero’.

El siguiente pasaje de la crónica de Gabriel Ferry, de 1840, es especialmente revelador de la bravuconería escénica y desparpajo verbal que el teatro barroco le ha heredado a este tipo regional mexicano:

Fiel a la costumbre de los suyos, que no dejan nunca de llamar la poesía al auxilio de su valor, cantó, con voz más fuerte que armoniosa, lo siguiente:

A ese mi competidor
dile que llevo cortante;
si tiene *jierro*²⁶⁷ y valor,
que se me ponga delante.

Al concluir, sacó su afilado machete y empezó hacer el molinete con él. Imitando su ejemplo, desenvainé mi sable. Un combate en este sitio solitario, sin más testigos que las aves, tenía algo de caballeresco; pero los caballos que montábamos correspondían tan poco a nuestra disposición belicosa, y era su aspecto tan grotesco y pacífico, que en el momento mismo de cruzar las armas y al mirarnos cara a cara, no pudimos mantener nuestra formalidad. [...] El jarocho me tendió la mano y, al renovar su satisfacción, añadió:

—Además de no haber motivo para abatirnos, tengo otro desafío pendiente y hubiera faltado a un grave deber metiéndome en esto antes de haber arreglado lo otro (138).

En la misma crónica, otro jarocho luce su fanfarronería en un fandango. La presencia de un público entusiasta subraya la esencia teatral de tales baladronadas. Nótese como cada gesto es un estudiado ademán, incluyendo la manera de manejar el arma y el sombrero:

Su antagonista se inclinó y con el sombrero echado sobre la oreja, la mano en el puño del machete y la pierna derecha adelante, respondió con majestuosa condescendencia:

—¿Qué es lo que yo pretendo? Que no se diga que en Manantial ha habido un fandango que no ha terminado de una manera conveniente; que no hemos obsequiado a los forasteros como se merecen y como se acostumbra. Si no puedo batirme por los lindos ojos de doña Sacramento, añadió haciendo un guiño, lleno de fatuidad, aceptaré de parte de cualquiera que sea la proposición de jugar una botella de anisado de España a primera sangre.

Aplausos calurosos interrumpieron al orador, el cual, contoneándose, con altiva jactancia, tan pronto sobre una cadera como sobre otra, prosiguió:

—Solo me falta añadir que, habiendo perdido hace una hora mi último real, al as de copas, me encuentro en la imposibilidad de pagar y en la obligación de vencer. Que se me designe la víctima.

Esta peroración fanfarrona, digna de un verdadero jarocho, llevó a su colmo el entusiasmo de los concurrentes (147).

Los poemas burlescos de José María Esteva, de la misma época, son protagonizados por una galería de variantes del tipo de jarocho guapo en burla. Uno de ellos, después de ponerse amenazador, termina por darse la media vuelta e irse sin más empacho en su Rocinante:

²⁶⁷ “La confusión entre la *h* y la *j* [...] fue tenida por propia de los guapos de Sevilla” (Ortiz: 223).

Y luego, de mal talante,
mudando el color Crispín,
saca el moruno cortante
y... arrienda su flaco andante
camino de Medellín.²⁶⁸

(Esteva: 168)

Otro es militar, el cabo ñor Melitón, y brilla por su cobardía. Cuando su comandante lo envía a que investigue la posiciones enemigas, él termina huyendo, espantado por sus propios compañeros:

Como al escape venía,
le advirtieron se parara
pues nadie le perseguía;
más él, sin volver la cara,
a su caballo azotando
y velozmente pasando,
les gritó: “Ni Dioj me para.”

(173)

Otro más, ñor Gorgoño, es un bravucón de fandango, como el mulato del entremés de Macedonio Espinosa. La descripción del atuendo y pose retoma los principales elementos guapescos en clave abiertamente paródica:

Con su lata en la cintura,
puesto a lo jaque el sombrero,
sonando el calzón de pana
con cien mancuernas de medios,
y montado en rucio manco
si no astrónomo, estrellero,
el compadre ñor Gorgoño,
entre dormido y despierto,
la calle de Concha Perla
atraviesa a paso lento.

(175)

En el fandango, después de que impone que se toque el son de “El butaquito”,

El valiente orador hacia su sitio,
orgullosa, tal vez, se retiraba,

²⁶⁸ Municipio en el actual estado de Veracruz.

cuando una voz aguardientosa dice:
--¡O “El tapatío” se toca, o no se baila!
Vuélvase ñor Gorgoño hecho una fiera,
saca furioso la temible lata,
con una mano su sombrero aprieta
y al entablado del fandango salta.
Los demás que lo ven, se aterrorizan
y le dejan lugar por donde pasa,
que tal parece que la tierra toda
va el hombre a destruir de una pisada.
[...]
¡Por fin, ya puede hablar! Rompe el silencio,
y articula furioso estas palabras:
--Si ese crijtiano no es belitre, y sale
y aquí de abelidoso se me jata,
de juro que dun golpe mi moruna
por el suelo s[u] enjundia desparrama.

(178)

Cuando el dueño de la voz aguardientosa se revela un decidido charro jalisciense de lujoso traje y mirada fiera, la actitud del jarocho ñor Gorgoño cambia enseguida:

--Que “El tapatío” se toque luego luego
y entre nosotrosdó que no haya naa:
que el pidión otro jera, yo creída,
y poeso, crijtiano, así jablaba.

(178)

Como buen guapo en burla, ñor Gorgoño teje inmediatamente una red de palabras para enmascarar su cobardía y salir del trance con intacta altivez:

Y después paso a paso ñor Gorgoño
retiróse, orgulloso de su hazaña,
diciéndole a los necios compañeros
que a su paso, azorados, lo rodeaban:
--Elejun ajuereño, y eso solo
le ha librado, por Crijto, de mi rabia;
que noej justo noj tengan por rabiosos,
y masamaj, por gente malcriá.

(178)

Hacia finales del siglo XIX, un viajero cubano en Orizaba, ciudad veracruzana no perteneciente a la zona jarocho, encuentra también rasgos de bravuconería en sus habitantes:

A la Comandancia eran conducidos diariamente como veinte o treinta ebrios, de los cuales una tercera parte eran mujeres, las que solían ser --curiosa observación-- más bravías y escandalosas que los hombres, acaso porque su embriaguez no llegaba al máximo grado de la de estos (Cañizares: 52).

El autor dedica especial atención a un detalle guapesco, el catálogo de armas blancas, por cierto muy teatrales por sus inscripciones grabadas. Además, también insiste en la estrecha relación entre Veracruz y Andalucía:

El suceso más frecuente --diario me atrevería a decir-- era el de lesiones en riña, producidas en la mayoría de los casos por obreros y en obreros [...], los cuales [...] estaban casi siempre armados, por lo menos de “sevillanas”. Y ¡qué variedad de estas se reunía en la oficina, recogidas a los detenidos y a los ebrios! Creo que ni en la misma Andalucía --donde es de suponerse sean más corrientes-- se verían juntas tantas y de tan diferentes formas y tamaños. Naturalmente, entre ellas no faltaban algunas con las fatídicas y ya clásicas inscripciones “Si esta víbora te pica, no encontrarás remedio en la botica” y “No me saques sin razón ni me guardes sin honor...” (52).

No todos los guapos americanos son de burla. Las historias de guapos en serio también proliferan: personajes que con su altivez desafían el orden establecido, como la bailarina Margarita Olivares que se rehúsa a obedecer al corregidor. Rafael Salillas, retomando el hilo de las idiosincrasias del carácter español, habla de “un sentimiento vicioso, íntimamente ligado a la guapeza; *el punto de honra*, la que llamamos popularmente la negra honrilla;²⁶⁹ las magnificaciones, susceptibilidades y extravíos de nuestro exagerado, y, a veces, de nuestro morboso sentimiento del honor” (*apud* Ortiz: 104).

Caro Baroja define la negra honrilla de esos caballeros de “*la guapería andante*” (Ortiz: 140; cursivas del autor) en término sicoanalíticos, llamándola “la hipertrofia de su yo” (Caro Baroja, 1969: 217). No es otra cosa que una paráfrasis de la idea clásica de *hybris*, el soberbio orgullo²⁷⁰ de quien se atreve a desafiar a los dioses:

El “majo” o el “guapo” era el esteta del ultraje. [...] Tiene que ostentar un carácter físico especial para ejercer una *hybris* peculiar. [...] Ahora en el mundo de lengua española se habla de “machismo”. El concepto se ha extraído de la sociedad popular mejicana, al parecer. Pero el “machismo” es una forma simplificada de la “guapeza” o la “majeza”, como esta es, acaso, una derivación del punto de honor caballeresco y este de la vieja y misteriosa *hybris*, que dominaba a los héroes antiguos e incluso a los dioses (217).

²⁶⁹ Véase el capítulo “Los Hidalgos de la Negra Honrilla” en Zugasti (230-248).

²⁷⁰ Véase el artículo de Winston A. Reynolds “Los caballeros soberbiosos del Amadís”.

Un caso paradigmático de *hybris* y castigo es el de Bernardo del Carpio según la narración de Durán: “Es tradición vulgar que [...], desterrado para siempre de Castilla, se retiró a los Pirineos, y ahí [...] desafiaba hasta a Dios del cielo, por lo cual murió abrasado de un rayo” (II: 384-385). Hay casos en que dicha *hybris*, misteriosa en palabras de Caro Baroja, y por lo mismo dotada de un oscuro poder de amenaza, se puede percibir latiendo debajo de las caricaturas burlescas entremesiles. Por ejemplo, en *El alcalde Chamorro* los guapos toman la cárcel a guitarrazos y la autoridad queda en ridículo, anonadada ante el donaire de una fandanguera. Sala Valldaura reflexiona acerca de una idea de *hybris* relacionada específicamente con la Ilustración:

Las mismas normas ilustradas necesitan, en su coerción moral, en su supeditación de todo lo individual al bienestar común, ese contrapeso, esa válvula liberadora del individualismo que encarnan los manolos, los chisperos, los macarenos, los trianeros, los guapos, los crúos, los tunos, los valentones, los contrabandistas... si enumeramos figuras más o menos reales y más o menos literaturizadas que el pueblo aplaude en el toreo a pie, el teatro menor, las tonadillas, en ciertos bailes o en los romances y los pliegos de cordel (1998: 147).

Cierto uso de la palabra *guapo* que se ha afianzado en Cuba parece también adscribirse a la idea de *hybris*. El siguiente testimonio fue recogido en un interrogatorio judicial, después de la insurrección en los cafetales de Matanzas, en 1825:

Declaración de Carlos gangá, 21 años, de la misma dotación [esclavo de Luis Larrentin] [...]. Le dijo a Sandi que él no quería meterse en cosa mala [...]. Dijo Sandi que era muy pendejo y que no había que esperar más tiempo, que iría a hablar con Francisco que era guapo y que si los demás compañeros no querían levantarse que en el ingenio de don Felipe había mucha gente y muy guapa (García Rodríguez: 203).

En otro testimonio cubano de la misma época, la autobiografía del esclavo Juan Francisco Manzano, el autor rememora: “Yo sufrí mucho más de lo mandado, por guapito” (16) –es decir, por atreverse a reaccionar contra el mayoral que le pega con el fuste a su madre. La *hybris* guapesca y su castigo se adaptan en este caso al contexto de una dura cotidianidad, la condición vital del esclavo en las colonias.

3. SMARGIASSI, CAPITANI Y GUAPPI ENTRE ESPAÑA Y NÁPOLES

Me gusta que no exista en napolitano la palabra héroe y que guappo a menudo sea una pantomima incruenta.

Erri de Luca

3.1. Mitos de origen (1): el *scarabone Buttafuoco* y la nobleza española

Entre las colonias del imperio español, los territorios de la península italiana tuvieron gran importancia: económica, militar y cultural. Entre ellos, el reino de Nápoles (que en su última etapa pasó a formar parte del reino de las Dos Sicilias) y, en especial, su bulliciosa capital, desarrollaron una profunda y peculiar relación con la cultura española. El reino conoció otros dueños (franceses, por ejemplo) a lo largo de su historia; sin embargo, lo español fue el elemento que tuvo más presencia y continuidad, el que más marcó su devenir cultural.²⁷¹

Nápoles, durante siglos metrópolis cosmopolita y puerto de los más importantes y estratégicos del Mediterráneo, crió, como suele suceder, una floreciente mala vida, con todo un imaginario literario que la acompaña. Con respecto al personaje que hemos venido persiguiendo, uno de los retratos literarios más antiguos que tenemos en escenario napolitano se remonta al siglo XIV y se debe a unas de las más ilustres plumas italianas, la de Giovanni Boccaccio, en su obra más célebre, el *Decamerón*. En el relato titulado *Andreuccio da Perugia*, el joven e ingenuo protagonista, de viaje a Nápoles, se deja engañar y despojar por Fiordaliso, una hábil prostituta siciliana, terminando embarrado en excrementos y dando voces en el callejón abajo del aposento de la dama. En eso,

Uno che dentro dalla casa era, ruffiano della buona femina, [...] si fece alle finestre e con una boce grossa, orribile e fiera disse:

– Chi è laggiù?

Andreuccio, a quella voce levata la testa, vide uno il quale, per quel poco che comprender potè, mostrava di dover essere un gran bacalare, con una barba nera e folta al

²⁷¹ El dominio español en Nápoles empieza desde el siglo XV, con la dinastía de Aragón; el trato mercantil con la Península Ibérica es aún más antiguo: los mercaderes catalanes, por ejemplo, fueron una presencia importante en la ciudad desde el siglo XIII. Desde 1501 hasta 1734 sería más correcto hablar de virreinato en lugar de reino; sin embargo, mantengo la denominación “reino”, aunque algo imprecisa, porque da cuenta de cierta continuidad del territorio como unidad cultural. La historia del reino de Nápoles y de las Dos Sicilias, con su desfile de diferentes dominadores extranjeros, es larga y compleja, rebasando los alcances de este trabajo. Me limito a señalar algunas referencias parciales para su estudio: las obras de Braudel y Rosi señaladas en la bibliografía, así como la fundamental *Storia del Regno di Napoli* de Benedetto Croce (ed. Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 2005). Cabe señalar también una observación de este autor con respecto a la importancia de la corte napolitana de Alfonso V de Aragón para España: “La sua corte di Napoli fu uno dei luoghi principali nei quali si compì la fusione letteraria e linguistica delle varie popolazioni di Spagna, precorrimiento dell’unificazione politica” (1941: 48).

volto [...]. Ma colui non aspettò che Andreuccio finisse la risposta, anzi più rigido assai che prima disse:

– Io non so a che io mi tegno che io non vegno là giù, e deati tante bastonate quante io ti vegga muovere, asino fastidioso e ebbriaco che tu dei essere, che questa notte non ci lascerai dormire persona –; e tornatosi dentro serrò la finestra (Boccaccio: 118-119).

La escenita nos proporciona una serie de elementos que bosquejan el retrato de este personaje, elementos ya familiares a la luz de lo observado en las páginas anteriores. El hombre que se asoma a la ventana es el rufián de la “buena mujer”, y hace gala de una voz “fuerte, horrible y fiera” y de una “barba negra y tupida”. El hombre parece ser “un gran bachiller”, una figura de autoridad; sin embargo, el italiano *bacalare* es un término irónico, como nos informa el diccionario etimológico: “Uomo di gran conto; ma è voce per lo più di scherzo” (*Etim. It.*). Esta manera de burlarse de un hombre de mucha –supuesta– importancia recuerda el trato reservado en las letras italianas a los ceremoniosos españoles a quienes pronto encontraremos; en este caso, quizás la burla nazca de la cercanía fonética entre *bacalare* y *baccalà*, ‘bacalao’ y también ‘persona torpe y tonta’. Sea como sea, el bachiller de rufianes no concreta sus amenazas de apalea Andreuccio a muerte, sino que se contenta con proferirlas y cerrar la ventana. Sus amenazas recuerdan el “si no estuviera ahorcado” de los rufianes de Eslava, o bien el “si no estuviera amarrado” de Poenco: ‘Yo no sé qué me retiene, que no bajo a darte de palazos’.

Más adelante en el relato, Andreuccio aprende de un ladrón el nombre, oficio y fama del rufián de la ventana:

– Veramente in casa lo scarabone Buttafuoco fia stato questo –. E a lui rivolti, disse l’uno:

– Buono uomo, come che tu abbi perduti i tuoi denari, tu molto a lodare Idio che quel caso ti venne che tu cadesti né potesti poi in casa rientrare: per ciò che [...] saresti stato amazzato e co’ denari avresti la persona perduta. [...] Ucciso ne potrai tu ben essere, se colui sente che tu mai ne facci parola (120).

Andreuccio tuvo, según el que lo instruye, suerte en escapar con vida, y todavía se expone a que el bravo, evidentemente afamado y respetado entre la picaresca napolitana, lo mate si cuenta algo de lo sucedido. En el relato de Boccaccio se perfilan algunos lugares de la topografía de Nápoles y sus bajos fondos de la época: el barrio del *Malpertugio*, ‘Mal Agujero’;²⁷² el *Mercato*, plaza que hasta la fecha

²⁷² Al parecer, se llamaba así porque comunicaba con la zona del puerto a través de un agujero en la muralla. Correspondía al hoy desaparecido *Vico Pertusillo alla Rua Catalana*, ‘Callejón Agujerito de la Rua Catalana’ (Annamaria Cirillo, comunicación personal, 28/01/2010). Podría haberse encontrado entre las actuales via Flavio Gioia y via San Nicola alla Dogana (Domenico Scafoglio, comunicación personal, 01/02/2010).

conserva el mismo nombre; la *Ruga Catalana*, hoy *Rua Catalana*, reminiscencia de los mercaderes catalanes ahí asentados.²⁷³

Comenta Benedetto Croce en su ensayo acerca de *Andreuccio da Perugia*:

Il bravo che proteggeva madonna Fiordaliso, e che aveva l'aria di "un gran bacalare", lo "scarabone Buttafuoco" [...], che primeggiava nelle strade del Malpertugio, che atterriva i vicini e ne chiedeva la sottomissione o la complicità, e del quale i ladri notturni parlavano come di una potenza rispettabile, sembra un odierno alto dignatario della "camorra"; [...] membro o capo di quelle comitive di malviventi, che di denominarono nel Quattrocento "ruffiani" e dipoi "compagnoni", e furoni i veri e propri antenati dei posteriori "camorristi". E nel Trecento e Dugento, in Napoli e in Sicilia, dovevano prendere, tra gli altri nomi, quello, per l'appunto, di "scaraboni" [...], etimo della parola che è il medesimo onde derivarono parecchie altre, delle quali è sopravvissuta nell'uso quella di "scherano" (1911: 30-31).

E insiste Croce en otro ensayo:

Compagniuni, malviventi. L'Ammirato, discorrendo di un privilegio concesso nel 1451 da re Alfonso d'Aragona ad Auxia di Milà, perché una casa di costui al Mercato²⁷⁴ potesse servire d'asilo a sgherri e fuorusciti, scrive: "I quali erano compresi sotto il nome di 'ruffiani', e di questa schiera doveva essere lo Scarabone Buttafuoco, a cui il misero Andreuccio s'abbattè [...] In luogo del quale succedettero poscia coloro che furono detti 'compagnoni'" (1948: 275, n. 2).

Buttafuoco es un *scarabone*, es decir, un "soldato irregolare, masnadiero" (Treccani): una figura entre soldado y criminal, otra vez bastante familiar para los lectores de este trabajo. Un significado parecido tiene la palabra que Croce indica como emparentada con *scarabone*, *scherano*: "bandito, assassino" (Treccani), etimológicamente derivada de "uomo di schiera" (*Etim. It.*), 'hombre de fila', es decir, otra vez, soldado.²⁷⁵ El amenazante nombre del protector de doña Fiordaliso, *Buttafuoco*, es decir, literalmente, 'echafuego', tiene un matiz hiperbólico, de exageración teatral, afin, como veremos, a los rimbombantes nombres de los *capitani spagnuoli* en las tablas de la *commedia, regolare y dell'arte*.

Croce hace referencia a los nombres de los miembros de varias proto-asociaciones criminales de antaño –*ruffiani*, *compagnoni*, *scaraboni*–, que indica como antecedentes de la famosísima *camorra* napolitana, activa hasta la fecha. De nuevo, estas afirmaciones deben sonar familiares a los lectores de

²⁷³ También fue relevante en Nápoles y en Italia la presencia de mercenarios y aventureros catalanes: véase Croce (1941: 15 y 23).

²⁷⁴ Barrio popular de Nápoles.

²⁷⁵ Vuelve a asomarse aquí el gran archiguapo Escarramán: "*Scarabones* significa *masnadieri*, *saccardi*, *soldati irregolari*... Insomma gli *scaranii*, *scarabonii*, ***scaramanni*** e *scamari* che sono poi gli *scherani*..." (Russo: 46; cursivas del autor, negritas mías).

este trabajo, desde la palabra *ruffiani* hasta las analogías con la cofradía de Monipodio pintada por Cervantes. Los orígenes de la *camorra*, sobre los cuales han corrido ríos de tinta, se difuminan en las nieblas del mito. Ahora bien, se trata de un mito de una peculiar exquisitez literaria, un mito que para mis fines resulta de especial interés. Vittorio Paliotti cita a un sociólogo italiano de finales del XIX, Emanuele Mirabella, quien a su vez reporta una anécdota que cada *camorrista* debía saber contar para comprobar su pertenencia a la organización:

Tre cavalieri, uno spagnuolo, uno napoletano e uno siciliano giocavano a zecchinetto fra loro, mentre i loro scudieri facevano i servizi e la guardia; ad un tratto mentre lo spagnolo cacciava di tasca l'ultima posta, ch  tutto aveva perduto, sottrasse del danaro al vincitore in ragione del venti per cento di quello che aveva vinto, dicendo: questo mi prendo come mia spettanza che per diritto a ragione e diritto di camorrista mi spetta e sono buono a prendermelo, qui, ed in ogni altro luogo dove mi trovo, e con la ragione e con la malandrineria. [...] Fin  che i tre cavalieri si trovarono d'accordo tra loro e fondarono la societ  dei camorristi, facendo reclute i loro scudieri (*apud* Paliotti: 21-22).

Esta pequeña historia bosqueja un ambiente tabernario, centrado alrededor del juego de naipes, en un pasado indeterminado, mítico. Nótese que los protagonistas son tres “caballeros” –caballeros de industria y milagro, hidalgos de la negra honrilla, diría el buen gobernador cordobés Zugasti– y que la organización nace ya jeraquizada con el reclutamiento de los escuderos. La invención misma del concepto fundante de la *camorra* (cobrar una suerte de impuesto, o derecho, sobre toda actividad económica, en especial ilícita, como el juego)²⁷⁶ se atribuye a un caballero español, quien lo habría transmitido a los sicilianos y los napolitanos. Otra historia recopilada por Paliotti habla también de un caballero y aventurero español, un tal Raimondo Gamur, originario de Zaragoza, quien en 1654, preso en una cárcel napolitana, instruir a a sus cinco compañeros de celda, quienes, “una volta riacquistata la libert , vollero mettere in pratica anche a Napoli le teorie spagnole, e fondarono la Bella Società Riformata, che tutti per  finirono per chiamare ‘camorra’, storpiatura dialettale del cognome Gamur” (22).²⁷⁷

Hasta aquí Paliotti reconoce que es mito y comenta que los orígenes de la *camorra* deben situarse bastante antes del siglo XVII. Entre los términos que Croce menciona se encuentran las bandas de *compagnoni* (siniestros goliardos, ‘compa erotes’), sobre quienes, dicho sea de paso, también

²⁷⁶ A tal impuesto sui generis se le conoce también con el nombre de *sbruffo*, que deriva del verbo *sbruffare*, que tanto en italiano como en napolitano significa ‘fanfarronear’ (un *sbruffone* es un fanfarrón), lo cual nos da una idea de la clase de métodos utilizados para estas extorsiones. Acerca de las palabras napolitanas de fanfarronería que empiezan con s impura, véase n. 357.

²⁷⁷ La discusión sobre la etimología del término *camorra* es larga y compleja; véase, por ejemplo, el artículo de Caro Baroja (1996). Señalo también el trabajo más reciente publicado en Italia, que resume el estado de la cuestión: Francesco Montuori, *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Napoli, Fridericiana, 2008.

circula gran cantidad de mitos y anécdotas. Cuenta Isaia Sales, por ejemplo: “Nel 1650 si formarono la Compagnia della Morte e la Compagnia degli Impeciati, che erano associazioni di delinquenti, e non di patrioti e pittori, como si volle far credere da parte di alcuni autori sette-ottocenteschi” (60), como el historiador del arte Bernardo de Dominici en su *Vita dei pittori, scultori e architetti napoletani* (1745).²⁷⁸ En esta obra encontramos la biografía novelada del pintor Aniello Falcone, descrito como un guapo espadachín: “Era stato Aniello insin dalla sua giovinezza inclinato alla scherma, e come solito di quei che maneggian le spade, faceva anch’egli il bizzarro e’l bravo” (Dominici: 224). Además, el pintor era también guapo en el otro sentido, “di bello aspetto” (229). Aniello Falcone habría formado la *Compagnia della Morte*, junto con sus alumnos y otros allegados, para vengar la muerte de un pariente muerto por dos soldados españoles:

Portò il caso che, per non so qual cagione venendo a parole un suo parente con due soldati spagnuoli, fu da essi ucciso [...]. Di là a pochi giorni accadde la famosa rivoluzione di Mase Aniello,²⁷⁹ onde il Falcone, stimando questa una occasione molto opportuna per vendicarsi, pensò di fare una compagnia di scolari, amici e parenti, che uniti insieme camminando ove li portasse il capriccio sacrificassero al loro sdegno quanti spagnuoli venisser loro davanti [...]; la compagnia chiamaron della Morte [...]. Era però bello il veder costoro armati di spada e pugnale, com’era l’uso di quei tempi, passeggiare per le strade, e far tutto da gradassi, o da palladini, e poi la notte starsene ritirati in casa, e dipingere con forza di lume artificiale [...]. Costoro camminando uccidevano quanti disgraziati spagnuoli gli si paravano dinanzi, senza usar loro niuna misericordia, trovandosi tutti offesi, chi dalle passate insolenze, e chi da altre cagioni. Aveano sul principio per protettore di queste loro violenze lo Spagnoletto,²⁸⁰ che delle molte querele fatte dagli offesi da tal compagnia, colla sua autorità non fece fare niuno risentimento, scusando sempre i micidiali appresso il viceré (224-226).

Aniello y sus *compagnoni* hacían, pues, matanza de españoles, aplicando sin embargo el código de honor típicamente español: es decir, estaban justificados por tener, todos, alguna ofensa que vengar. El narrador describe admirado su apariencia de bravucones, o bravos paladines, paseando sus armas blancas, con el detalle romántico de que en las noches se encerraban a pintar a lumbre de vela (uno de ellos, se narra, hasta quedó ciego de tanta entrega al arte). Sin embargo, en el relato se cuele un detalle curioso y desentonado: estos patriotas rebeldes e insurgentes, exterminadores de opresores españoles, habrían gozado ante el virrey de la protección... de un español, y nadie menos que el influyente pintor de corte, el *Spagnoletto*, ‘españolito’ (los burlones napolitanos así le apodaron por chaparro). Cabe sospechar una historia de malhechores y corruptas autoridades. Otras proezas de Aniello Falcone

²⁷⁸ Véase también: Giuseppe Ceci, *La “Compagnia della Morte”. Contributo alla storia dell’arte in Napoli nel Seicento*, Napoli, Pierro & Figlio, 1913.

²⁷⁹ Tommaso Aniello d’Amalfi, *Masaniello* (1620-1647), pescador, caudillo de la célebre revuelta popular de 1647.

²⁸⁰ José de Ribera (1591-1652), pintor muy apreciado en la corte virreinal napolitana.

narradas por Bernardo de Dominici incluyen el rescate de una doncella raptada (con la intermediación de una celestinesca vieja alcahueta) y la restitución de esta a su prometido, acompañada de una contribución monetaria para las nupcias, al más puro estilo bandido generoso y –como veremos– *guappo* de barrio napolitano (230-231). La leyenda del genial pintor Aniello Falcone se teje, pues, con los motivos de la política (patriota defensor del pueblo oprimido, aunque ambiguamente protegido por el virrey) y de la tradicional caballería galante (defensor de damas menesterosas).

Estos relatos sobre la *Compagnia della Morte* comparten espacio imaginario y discursivo con los mitos acerca de los tres caballeros y Raimondo Gamur: confieren cierta aura novelesca a la historia criminal. Muchos historiadores y estudiosos han sucumbido a la tentación de creerse alguna de ellas. Paliotti mismo, después de refutar la existencia de los caballeros españoles, procede a afirmar perentoriamente: “Senza possibilità di errori e di equivoci, la camorra [...] discende da una società segreta spagnola, la ‘Confraternita della Guarduna’ (della rapina), che fu fondata a Siviglia nel 1417 [...] e di cui ci è pervenuta un’amplissima documentazione, compreso lo statuto” (24). Sin embargo, el autor admite, en la página siguiente, que la ‘amplísima documentación’ acerca de esta Cofradía de la Garduña se reduce, en realidad, a las notas que un tal Manuel de Cuendias (supuesto comandante de unos supuestos Cazadores de la Montaña, quienes –supuestamente– en 1822 lograron desbaratar la Garduña y capturar su último jefe, Francisco Cortina) escribió a la novela –porque de una novela se trata, y aún más, de un novelón folletinesco– *Misterios de la Inquisición de España*.²⁸¹ Caro Baroja (1996) demuestra acucioso que Manuel de Cuendias fue un letrado español liberal emigrado a París, y, a través de una exhaustiva búsqueda documental, termina de poner en total entredicho la existencia histórica de la dichosa Garduña. Estudios más recientes, como el de León Arsenal e Hipólito Sanchiz, revisando el estado actual de la cuestión, también concluyen que la existencia de dicha organización es cuanto menos dudosa (320-335).

Sin embargo, de cierta forma, esto felizmente no importa. Siendo la presente una tesis de literatura, no de historia, no puedo desechar la Garduña por la fútil razón de que, con toda probabilidad, no existió. Además, “¿tiene que haber *ocurrido realmente* una historia para ser verdadera? La mayor parte de las historias importantes no se refieren a cosas que realmente ocurrieron. Son verdaderas en el presente, no en el pasado” (Bateson, *apud* Díaz Viana: 76; cursivas del autor). Lo que sí existió fue el mito de la Garduña, circulado en forma de un *best-seller*, es decir, un exitoso folletín decimonónico,

²⁸¹ “Por su extraordinario éxito editorial ha de aludirse a los *Mystères de l’Inquisition et autres sociétés secrètes d’Espagne* de Mme. de Suberwick, aunque firmado con el seudónimo de M. Víctor de Féréal. El libro apareció en París en 1844 y tuvo unas 75 ediciones en el siglo XIX, siendo traducido a casi todas las lenguas europeas” (Moreno: 180). Cabe mencionar que la identidad misma de Mme. de Suberwick es sumamente incierta.

ampliamente traducido y, como subraya Caro Baroja, especial y significativamente popular en Italia (1996: 107). El siglo XIX en Nápoles fue crucial en la cristalización de la mitología y la literatura que rodean la *camorra* y la *guapparia*.²⁸² En la Garduña encontramos a nuestro conocido personaje, en calidad de alto dignatario:

El personal de la Garduña se componía de lo siguiente:

De *guapos*, que generalmente eran muy diestros en el manejo de la espada, y cuyo valor se hallaba a prueba de tormentos y hasta del mismo patíbulo. En la gerga que entonces se usaba, llamábaseles también punteadores, porque herían con la punta de su espada. [...]

El postulante que había merecido bien de la Cofradía se convertía en *guapo* a los dos años de servicio.

El *guapo* era elegido maestro y gran maestro, que era la dignidad más alta que la *sociedad* confería (Féreal y Cuendias: 21-22, n. 1; cursivas del autor).

El guapo de que aquí se habla es, obviamente, un guapo en serio. Que no sea un hablador y hasta sea mudo, como especifica el primer artículo del (supuesto) estatuto de la Garduña: “Puede ser miembro de la Garduña cualquier hombre honrado que tenga buen ojo, buen oído, buenas piernas, y que carezca de lengua” (32, n.1).

Caro Baroja, en el artículo arriba citado, reseña detalladamente las similitudes entre la organización de la *camorra* y la de la germanía sevillana tal como aparece descrita en la *Relación de la cárcel de Sevilla*. El parentesco entre las históricas asociaciones criminales españolas y napolitanas se explica, finalmente, en términos de analogía y pertenencia a un mismo orbe cultural, más que como epopeya mítica de orígenes. Sin embargo, en términos de discurso e imaginario, el mito de orígenes sí opera y es muy importante. En este sentido, resultan muy relevantes las observaciones de Enzo Ciconte. El autor proporciona otra versión, calabresa, del mito de los tres caballeros, llamados pintorescamente Osso, Mastrosso y Carcagnosso. En esta versión, los tres hermanos españoles, miembros fundadores de la fabulosa Garduña, arribaron desde Cataluña a la isla de Favignana, en la costa occidental de Sicilia, donde pasaron 29 fabulosos años (en gran holgura, me imagino, dado el apacible y bello entorno) elaborando los estatutos de las que iban a volverse las poderosas organizaciones criminales de Sicilia, Calabria y Campania: la *mafia*, la *‘ndrangheta* y la *camorra* (62). El autor subraya la importancia de que, en la leyenda, los tres caballeros se identifiquen como españoles. Eso confiere a la organización criminal un aura de antigüedad, nobleza y prestigio:

²⁸² “‘Guapparia’ [...] que es como el ámbito y el género de vida, ‘vida airada’ de esos mozos y quizá también el conjunto de los camaradas dispuestos y aún tácitamente comprometidos a valerse y defenderse mutuamente si es preciso con el arrojo que le es propio y a guardarse determinadas lealtades y preferencias” (Sánchez Ferlosio: 82).

I gruppi dirigenti della camorra hanno tentato di nobilitare le proprie ascendenze, per costruire attorno all'organizzazione un alone di nobiltà e insieme di antichità. Riferirsi alla Spagna significava un fascino ulteriore, anche perché la cultura spagnola era penetrata profondamente a Napoli, in tutti gli strati cittadini. I residui della cultura spagnola si possono rinvenire in tante espressioni, a cominciare dalla pratica del duello, dal formalismo portato all'eccesso, dal senso dell'onore, dalla religiosità cattolica e dal gusto ossessivo per le simbologie.²⁸³ [...] Camorristi che leggevano, che si appassionavano alla storia della loro città, che alimentavano la convinzione che la camorra fosse nata in periodo spagnolo per trarne prestigio, che rinnovavano la memoria di chi li aveva preceduti. [...] Le origini sono mitizzate, [...] [con] l'alone antico che dipingeva il camorrista come l'eroe che difendeva i poveri e la camorra come una sorta di società di mutuo soccorso con le sue regole e i suoi statuti. [...] In ogni tempo i contemporanei avvertono il mutare delle situazioni rispetto al passato e in ogni epoca chi viene dopo pensa che quella che l'ha preceduta sia stata una fase più positiva (63-64).²⁸⁴

El autor anota algo bastante sencillo y, sin embargo, en riesgo constante de pasar desapercibido: los *camorristi* también consumen literatura, y con ella, a su vez, elaboran discursos y mitos alrededor de su propia visión del mundo. No sorprende que en dicha elaboración ellos queden en el papel del héroe, usando el viejo arquetipo del bandido generoso, ni que su organización criminal adquiriera el carácter de una 'sociedad de mutuo socorro'. Tampoco sorprende la ambigüedad del papel jugado por la dominación española en estos mitos de origen; antes, se adivina un complejo nudo ideológico en el discurso sobre tal dominio. El *compagnone* Aniello Falcone es héroe por haberse opuesto a las vejaciones de los dominadores, sin embargo, el virreinato español se termina viendo como una época de esplendor, por ideas de antigüedad, nobleza, prestigio, honor. El territorio imaginario del mito puede obrar la reconciliación entre opuestos sentimientos, tal como el mestizo del romance de Rosas de

²⁸³ Existen huellas literarias, por ejemplo, de una costumbre compartida través de los siglos entre la germanía sevillana y la *camorra* napolitana en las cárceles: el pago, en especial exigido a los presos de reciente ingreso, de una suerte de impuesto teóricamente destinado a mantener encendida una luz votiva frente a una imagen sagrada. En el anónimo *Auto de Escarramán* encuentra una alusión a la costumbre carcelaria del pago de "la patente" por parte de los presos nuevos (Di Pinto: 209), costumbre mencionada también en la *Carta de Escarramán* de Quevedo (véase n. 19). Hernández Alonso y Sanz Alonso comentan, acerca de la *Relación de la cárcel de Sevilla*: "En todos los aposentos altos y bajos había velas encendidas toda la noche, iluminando alguna imagen de la Virgen o de Cristo, a costa de 'la mordida' obtenida por dos o tres pícaros encargados de tal oficio [...]. Todo esto lo organizaban los propios presos" (207). La novela ejemplar cervantina *Rinconete y Cortadillo* también incluye una referencia a esa costumbre de las cofradías criminales: "Él tiene ordenado, que de lo que hurtaremos demos alguna cosa o limosna, para el azeite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad" (Cervantes, 2002: 244). Paliotti dedica un intero capítulo a *l'olio della Madonna*, 'el aceite de la Virgen', con una serie de anécdotas más o menos legendarias alrededor de la exacción de la cuota por parte de los *camorristi* encarcelados (58-65), observando que "la tassa per l'acquisto dell'olio con cui mantenere acceso il lumino dinanzi al quadro aveva un carattere simbolico. Il nuovo venuto, insomma, nel momento stesso in cui pagava, accettava anche di lasciarsi sfruttare per tutto il tempo in cui sarebbe rimasto in carcere" (62).

²⁸⁴ En una entrevista al diario español *El mundo*, el autor precisa que estos hechos se suponen haber ocurrido en el siglo XIV o XV, y añade: "La leyenda precisa que los tres caballeros habían escapado de España tras haber asesinado a un hombre que había mancillado a su hermana, por lo que su huida estaba justificada por motivos de honor. La mafia siempre se ha alimentado de mitos de este tipo" (Hernández Velasco: 8).

Oquendo puede lanzar desafíos en contra de los conquistadores españoles esgrimiendo bravatas de ellos mismos heredadas.

La invención de los orígenes se inscribe en la invención de la tradición descrita en el conocido ensayo de Hobsbawn y Ranger. Es universal el mito de los esplendores pasados, la edad de oro, la inocencia primigenia, la humanidad niña, aunque sea en esta peculiar interpretación criminal. El mito constantemente interactúa con la realidad cotidiana, la informa y la estructura. Así, sin dificultades podemos aceptar que el estatuto novelesco de la imaginaria Garduña haya influenciado la redacción de las varias versiones del *Frieno*, estatuto de la real y temible temible *camorra*.

3.2. *Guappo alla spagnola et smargiasso alla napolitana*

Según mis investigaciones, la palabra *guappo* no se incorpora al uso común en napolitano (o, por lo menos, en el napolitano literario) hasta principios del siglo XVIII. Sin embargo, está documentada, y varias veces citada, una ocurrencia de *guappo* a mediados del siglo XVII. No he podido consultar la fuente original, así que cito al azar de una de las numerosas fuentes secundarias:

Un cronista della rivoluzione del 1647, Innocenzo Fuidoro, tratteggia uno dei partecipanti a quei tumulti: Onofrio Cafiero. Eccone la descrizione: “Vivea da compagnone di vilissimo valore, habile ha far male, di pessima vita come sono tutti quelli che si chiamano compagni... e si aveva vendicata opinione di guappo alla spagnola et smargiasso alla napolitana” (Fiore: 33).²⁸⁵

La definición que el cronista da de este *compagnone* arroja algo de luz sobre el uso incipiente del término *guappo* en napolitano en el siglo XVII: se identifica con los españoles y su cultura. Al equivalente autóctono, por esas épocas, se le conocía más bien como *smargiasso*. Tanto en italiano como en napolitano, la palabra, de etimología incierta, define un bravucón fanfarrón.²⁸⁶ Cabe señalar que, aunque ausente del idioma actual, existió en el español de los siglos XVII y XVIII el vocablo *esmarchazo*. El *Diccionario de autoridades* consigna:

ESMARCHAZO. Guapo, valentón, espadachín. Oy se dice en algunas partes *marchazo*, y con especialidad en Andalucía. Es voz italiana introducida sin necesidad.

²⁸⁵ Innocenzo Fuidoro es el seudónimo de Vincenzo d’Onofrio. Existe una edición crítica contemporánea de *Successi storici raccolti dalla sollevazione di Napoli dell’anno 1647* (al cuidado de Anna Maria Giraldi, Marina Raffaelli y Rosario Villari, Milano, Franco Angeli, 1994), obra de la que procede la cita arriba mencionada, que no he podido consultar.

²⁸⁶ El profesor Lorenzo Franciosini (véase nn. 436 y 448) traduce el español *fanfarrón* (a su vez traducción del francés *bravache*) con el italiano *smargiasso* (Franciosini, 1627: 19r-19v).

El comentario que cierra la definición del diccionario, “voz italiana introducida sin necesidad”, me recuerda el tono y juicio de Menéndez Pelayo al hablar de la lengua en *La Lozana Andaluza*: “Aquella lengua franca o jerigonza ítalo-hispana usada en Roma por los españoles de baja estofa que llevaban mucho tiempo de residir allí, y que, sin haber aprendido verdaderamente la lengua ajena, enturbiaban con todo género de italianismos la propia” (1961, XVI: 67). Un juicio análogo expresa el autor acerca de la *Historia Partenopea* de Alonso Hernández, de principios del XVI: “Entre las obras ínfimas del género. Para colmo de desgracia, está llena de italianismos que desfiguran, no solo la construcción, sino hasta lo material de las palabras, dando al libro fisonomía extranjeriza, como de autor mal versado en la lengua castellana” (1942: 301). Tiempo después, Ortiz compartirá la misma preocupación y juicio de valor, hablando de la lengua de Cuba: “La escasísima influencia del idioma de Dante en nuestra habla, más allá de algunos vocablos traídos por la chusma de los galeones y los soldados de los tercios que corrieron por Nápoles, Roma, Sicilia o el Milanésado, antes de embarcarse por estas Indias pródidas” (Ortiz: 79).

La difunta palabra *esmarchazo* es una entre varias señales lingüísticas que atestiguan la intensa influencia cultural recíproca que existió entre Nápoles y España, influencia cultural que pasaba por el más obvio de los canales: la convivencia. Salvatore di Giacomo, escritor napolitano, nos ofrece en 1924 una descripción algo novelada de cómo se convivía en el barrio popular de la *Duchesca* a principios del siglo XVII:

Dalle botteghe di barbieri, dette varvarie, gl'indigeni escono con la *barba alla portoghese e mostaccio a taccone* [...]. Gli *smargiassi*, guappi del tempo, con l'*albernuzzo* di teletta sulle spalle, col cappello impennacchiato e ricco di *passavolanti*, si pigliano a braccetto le donne spregiudicate o qualche soldato spagnolo, e, in comitiva, s'avviano al Crispino [...]. Ora lo smargiasso partenopeo e il soldato viceregnale, seduti in un cantuccio a trincar *falanchino*,²⁸⁷ si scambiano profondi aforismi sulla donna. E lo smargiasso [...] sentenza al grave spagnuolo, col proverbio del tempo, che *la donna è colonna e l'uomo è fronna* (apud Prota-Giurleo: 55; cursivas del autor).

Esta escenita es más literaria que histórica; sin embargo, de nuevo, felizmente no nos importa. Lo interesante es notar como los elementos de un discurso se perpetúan a través de los siglos. Encontramos en este pasaje las *varvarie*, ‘barberías’ (uno de los muchos españolismos del napolitano), análogas a aquella donde trabajaba Estebanillo González, dando servicio a bravos que querían sus barbas y mostachos a la moda. Otro motivo familiar se asoma entre líneas, el ademán amenazador de retorcerse el bigote: en napolitano la expresión *piglià lo mostaccio*, ‘agarrar el mostacho’, significa

²⁸⁷ “*Falanchino*. Vino bianco di non alta gradazione” (Nap.).

‘enojarse’, ya que “l’atto di arricciarsi i baffi minacciava tempesta” (*Nap.*). El autor apunta que los esmarchazos son los ancestros de los *guappi*, y describe su atuendo en términos que, una vez más, deben resultarnos conocidos: una capa con capucha, llamada *albernuzzo*, ‘albornoz’; un vistoso sombrero empenachado. La palabra *passavolanti* me deja algo perpleja, ya que ni en napolitano, ni en italiano, ni en español parece referirse a adornos del sombrero; me inclino a pensar que el autor pensaba en el uso napolitano de *volanti*, ‘holanes’. Sin embargo, es interesante la asociación con *passavolante*, casi idéntica a la palabra española, que en los tres idiomas se refiere a una culebrina, una pieza de artillería. Aun más interesante es la siguiente acepción de *passavolante* que registra el diccionario italiano:

Nei secoli XVI-XVII, soldato che non svolgeva un servizio militare effettivo e continuo ma solo saltuario, oppure veniva fittiziamente compreso dal comandante di un reparto nel suo contingente, soprattutto in occasione di rassegne, per far figurare un contingente più numeroso e aumentare così il soldo complessivo. Per estensione, persona di passaggio, giramondo, parassita (Treccani).

Nuevamente aparece el personaje del soldado irregular, que deriva en vagamundo, pícaro a secas. El atuendo descrito de los *smargiassi* es del todo similar al de los soldados españoles de la época, como en las descripciones de Alonso Contreras y Diego Duque de Estrada, por ejemplo. Salvatore di Giacomo imagina y describe al *smargiasso* napolitano y al soldado virreinal yendo juntos, fraternalmente tomados del brazo, a la taberna del Crispano, a beber vino y hablar de mujeres. Si el español es de carácter *grave*, el napolitano no se queda atrás y *sentenzia*.

La imagen evocada por este escritor de principios del siglo XX se sostiene en una veta literaria en que los *smargiassi* actuaron como protagonistas estelares: el poema heroicómico napolitano del siglo XVII.

3.2.1. El poema heroicómico en Italia

La tradición del poema heroicómico es italiana, más allá que napolitana. El género del poema épico-heroico, vertiente italiana de los libros de caballería, tuvo su auge a partir de finales del siglo XV y por todo el XVI, con exponentes tan ilustres como Matteo Maria Boiardo (*L’Orlando innamorato*, 1495), Ludovico Ariosto (*L’Orlando furioso*, 1516) y Torquato Tasso (*Rinaldo*, 1562; *Gerusalemme liberata*, 1581; el tratado *Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, 1587). Paralela corre la veta del poema heroicómico, inspirado en materiales de la tradición popular, que parodia las

aventuras de caballeros y paladines. Un célebre ejemplo es *Il Morgante maggiore* (1478-1483) del florentino Luigi Pulci.

En el siglo XVII el más conocido poema heroicómico es *La secchia rapita*, de Alessandro Tassoni, publicado primero en París en 1621 y después en Venecia en 1630. La anécdota se centra alrededor del rapto de una cubeta de un pozo, que desencadena una guerra entre las ciudades de Modena y Bologna. Entre los procedimientos paródicos empleados en la obra, encontramos un personaje familiar: el guapo en burla. Tal es, por ejemplo, el conde de Culagna, cuyo nombre ya es bastante irreverente:

Quest'era un cavalier bravo e galante,
filosofo, poeta e bacchettone,
ch'era fuor de' perigli un Sacripante,²⁸⁸
ma ne' perigli un pezzo di pulmone.²⁸⁹
Spesso ammazzato avea qualche gigante,
e si scopriva poi ch'era un cappone,
onde i fanciulli dietro di lontano
gli soleano gridar: –Viva Martano!²⁹⁰

Avea ducento scrocchi in una schiera,
mangiati da la fame e pidocchiosi;
ma egli dicea ch'eran duo mila, e ch'era
una falange d'uomini famosi.
Dipinto avea un pavon ne la bandiera,
con ricami di seta e d'or pomposi;
l'armatura d'argento e molto adorna,
e in testa un gran cimier di piume e corna.

(Tassoni, Canto III, estrofas 12 y 13)

La presentación de “caballero bravo y galante”, amén de sabio (recuérdese que también el *scarabone* Buttafuoco tenía aire de *bacalare*), es inmediatamente desmentida por los versos que siguen. La relación paródica con los poemas heroicos del XVI, en especial con *L'Orlando furioso*, es transparente: “I testi satirici sono organizzati in modo da essere letti da un lettore che ha già letto i testi parodiati e che ne possiede il codice ingannato” (Rak, 1994: 267). Fuera de peligro, es decir, en palabras, el conde de Culagna es un Sacripante; sin embargo, a la hora de la acción se revela en toda su flácida cobardía, hasta granjearse la irrisión de los niños. Los gigantes que se jacta de haber matado

²⁸⁸ Célebre caballero valiente, personaje de *L'Orlando furioso* de Ariosto.

²⁸⁹ “POLMONE. Come giudizio negativo (con allusione al pulmone degli animali macellati, che si affloscia presto), persona fiacca, incapace, vile” (Treccani).

²⁹⁰ Caballero cobarde por antonomasia, personaje de *L'Orlando furioso*.

resultan ser pollos capones. Jefe de una pandilla de doscientos malhechores hambrientos y piojosos, se pinta como el capitán de una falange de dos mil hombres célebres. Su apariencia es la que nos resulta más familiar, es decir, la aparatosa y deslumbrante del soldado español, aderezada con un toque vikingo: estandarte bordado de seda y oro (figurando un muy apropiado pavo real), armadura de plata llena de adornos, gran yelmo con plumas y hasta cuernos.

3.2.2. *Micco Passaro 'nnammorato*

En la Nápoles del siglo XVII, la veta del poema heroicómico se desarrolló sobre todo en las obras de dos escritores, Giulio Cesare Cortese y Giambattista Basile, quienes en sus libros más célebres desarrollaron la hilarante anti-épica de los *smargiassi*. Uno de estos *smargiassi* literarios, acaso el más famoso, es Micco Passaro, protagonista del *Micco Passaro 'nnammorato* de Cortese, con irónico subtítulo: *Poema eroico*. La primera edición se remonta a 1619, con varias reediciones sucesivas a lo largo del siglo.²⁹¹ El argumento del primer canto nos sitúa de inmediato en el ambiente:

Scrive lo Rrè, che facciano gran gente
pe' ghire contra ad ogne malandrino:
Micco ncoraggia ognuno ch'è balente
a Puerto, a lo Mercato, e a lo Pennino,
che cod'isso se scriva allegramente,
ch'a Napole non s'ashia 'no carrino,
e dapò assauta certe compagnune
e le cadeno nterra li cauzune.²⁹²

(Cortese, *Micco*: 3)

²⁹¹ La edición que cito es de 1666 y forma parte, junto con las otras obras del autor que cito en este trabajo, de una edición de las obras (casi) completas de Cortese, supuestamente la decimoquinta (*Opere di Giulio Cesare Cortese in lingua napoletana in questa XV impressione, purgate con somma accuratezza da infiniti errori, che le rendevano manchevoli, e difettose, e ridotte alla vera perfezione dell'autore. All'illustrissimo & eccellentissimo signor don Giulio Mastrillo, Duca di Marigliano, e Marchese di San Marzano, &c. In Napoli, per Novello de Bonis MDCLXVI. Con licenza de' superiori. Ad istanza d'Adriano Scultore all'Insegna di San Marco*; disponible íntegramente en http://books.google.com/books?id=VFE0AAAAMAAJ&hl=es&source=gbs_navlinks_s). Sin embargo, como la paginación de cada obra es independiente y las obras se encuentran encuadernadas por separado en los fondos de la Biblioteca Nacional de Nápoles, opté por citarlas como entradas separadas en mi bibliografía. Existe una edición crítica contemporánea de las obras poéticas de Cortese, al cuidado de Enrico Malato (*Opere poetiche*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967), que no he podido consultar. Para un recuento de las ediciones conocidas, véase Rak (1994: 260-261, n. 2) y Jannaco y Capucci (313-314, n. 397).

²⁹² 'Escribe el Rey que reúnan mucha gente / para ir en contra de los malhechores: / Micco anima a todos los valientes / de los barrios del *Porto*, del *Mercato*, del *Pennino*, / a que con él se alisten alegremente, / que en Nápoles no se encuentra ni una moneda, / y luego asalta a ciertos *compagnoni* / y se le caen al piso los pantalones'.

Vuelven a aparecer los barrios populares de Nápoles, donde Micco, vuelto entusiasta agente del Rey, anda alistando bravos para ir a combatir los salteadores de caminos, ya que en la ciudad resulta difícil buscarse la vida. Nótese otro españolismo lingüístico, *balente*, ‘valiente’: *valente* es un uso que se registra en napolitano e italiano antiguo, y en este caso hasta aparece con una superposición fonética (/v/ - /b/) típica del español. La riña de Micco con los *compagnoni* y su cómico desenlace quita de inmediato cualquier sospecha de seriedad que pudiera existir en el lector ingenuo.

La primera estrofa del poema bosqueja el retrato del héroe:

Io canto chelle brave cortellate,
le fente, li revierze e li scenniente,
li fuorte stramazzone e le 'mbroccate
de lo shiore dell'huommene valiente,
e chill'ammure tanto nnommenate,
da quanta foro e so' ricche e pezziente,
de chillo ch'è smargiasso perzi muorto:
Micco Passaro nato mmiezo Puerto.²⁹³

(3)

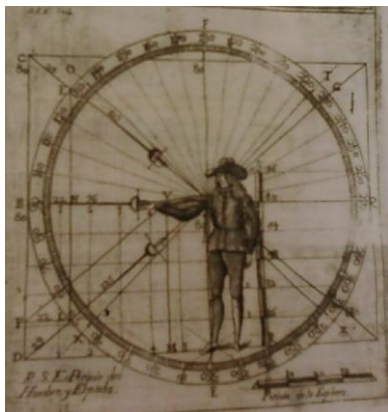


Figura 7

²⁹³ ‘Yo canto aquellas bravas cuchilladas, / las fintas, los reveses, los hendientes, / los fuertes estramazones, las embrocadas / de la flor de los hombres valientes, / y aquellos amores tan nombrados, / por cuantos fueron y son ricos o miserables, / de aquel que es esmachazo y ya muerto: / Micco Passaro nacido en el barrio del Puerto’. “*Estramazón*. Se trata de una acción de corte fulminante que se ejecuta con el brazo estirado, la mano en tercera y solo con la muñeca. Es un corte de poca potencia pero rápido y que no descubre la línea de ataque” (Bomprezzi: s/p). “La embrocada se tira uñas abajo o uñas afuera y es una estocada, entendiendo estocada en su acepción genérica [‘acción de punta’], que se tira por el lado derecho del tirador. [...] Algunos términos, como *estramazón* o *embrocada*, no están recogidos en ningún diccionario, ya que fueron palabras que se adoptaron en la teoría de la esgrima procedentes del italiano, pero no pasaron al lenguaje, ya que el método teórico que se impuso en España fue propio y eliminó del lenguaje los términos particulares procedentes del sistema italiano. Sin embargo, hay textos de los siglos XVI o XVII que los mencionan” (Alberto Bomprezzi, comunicación personal, 03/02/2010 y 05/02/2010). Es evidente que la cultura de Cortese abarcaba un buen conocimiento de la esgrima, con todos sus complicados ángulos y golpes (fig. 7), cuya terminología formaba parte del napolitano.

Es clara la analogía con el celeberrimo íncipit de *L'Orlando furioso*: “Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto...”.²⁹⁴ La flor de los hombres valientes, Micco Passaro, resulta ser un *smargiasso* y maestro espadachín, como sus colegas españoles. Como conviene a todo héroe, se declara su lugar de nacimiento –en este caso, el barrio de Porto.

Micco responde a la llamada del rey de España, quien quiere formar milicias para combatir a los bandoleros rurales que asolan los caminos del virreinato. Bastante risible, para empezar, resulta que tales milicias se vayan a conformar de... malhechores urbanos. En la descripción del soberano podemos ver cómo la sátira política y social se asoma bajo la parodia, a través de la ironía. Surge la sospecha que el Rey ni es tan nuestro, ni nos defiende tanto, ni es tal guía paternal, sino todo lo contrario:

Lo Rrè nuostro de famma sempeterna,
ch'è Rrè a duie munne, e sta de casa a Spagna,
chillo, che 'ncè defenza e 'ncè coverna,
e la robba e la vita 'ncè sparagna,
chillo ch'è la strata e la lanterna,
che 'ncè porta a ben fare e 'nc'accompagna,
chillo che 'ncè cchiù patre che patrone.²⁹⁵

(4)

Michele Rak observa que este tipo de lectura de los versos de Cortese está autorizada a la luz de su soneto caudato *Una bocca mangiar per mille e mille*, “scritto da Cortese a celebrazione dell'arrivo di un nuovo viceré: [...] una delle più violente poesie politiche di questa letteratura”. En el soneto se describe cómo, bajo el corrupto y arbitrario dominio español, “erano preferite le categorie vincenti delle società violente” (1994: 279), es decir, rufianes, bufones y *scaraboni*:

Con barbarico esempio,
gente a torto veder di vita prive,
per pazza furia o per gradir le dive;

veder chi aborre e schive
virtù e valore, e nobiltate atterri,
e sol preghi ruffian, buffoni e sgherri.²⁹⁶

²⁹⁴ Íncipit, además, recurrente como referencia intertextual en la literatura heroicómica del XVII. Tessari recoge un texto de 1606, *Le stupende forze e bravvure del capitano Spezza Capo e Sputa Saette*, de Antonio Pardi da Lucca, en el que el personaje alardea: “Hanno rispetto i monti ai miei furori, / le donne, i cavallier, l'arme, gli amori” (Tessari, 1987: 458); el texto es un *generico* para el personaje del capitán en la *commedia dell'arte* (véase el apartado “3.4.4.2. *Bravure, tirate, uscite, rodamontate* y otros *generici*”).

²⁹⁵ ‘El rey nuestro de fama sempiterna, / quien es Rey de Dos Mundos, y habita en España, / aquel que nos defiende y nos gobierna, / y las posesiones y la vida nos perdona, / aquel que es el camino y la linterna / que nos lleva a hacer el bien y nos acompaña, / aquel que es más un padre que un patrón para nosotros’.

(Cortese, 2004: s/p)

El *smargiasso* Micco Passaro resulta entonces súbdito ideal para tal imperio. La carta del rey de España al virrey de Nápoles está escrita en un delicioso pastiche macarrónico, con palabras como “bandoliero” o “attrevito” (Cortese, *Micco*: 4). Ipso facto, el virrey ordena que se enlisten hombres – poco importa si los mueve el deseo de lucir armas, o el de medrar económicamente, o alguna decepción amorosa. La guerra se vuelve una especie de tierra de Jauja, un poco como aquella América “do cualquier paje se hace valiente”:

E subbeto sentiste d’ogne strata
lo tappa tappa de li tammorrine,
ogne guarzone pe’ portà la spata,
a scrivere se iea pe’ duie carrine,
chi stea ’ndesditta co la ’nnammorata,
–Priesto– dicea –lassammo ’stè guaguine,
a la guerra, a la guerra allegramente,
dove l’hommo se fà ricco e balente.²⁹⁷

(5)

Micco Passaro, entre tanto entusiasmo guerrero, se luce como todo un caudillo. Vuelve a aparecer el paralelo con el protagonista de *L’Orlando furioso*; además, Micco hace suyo el código de honor típicamente español al arengar a sus compañeros, de alcurnia tan noble como la suya:

Micco Passaro mò, c’havea no core
quanto a chillo d’Orlanno, e fuorze cchiù,
[...]
disse ’no iuorno: –O, gente de valore
de le Ceuze e Duchesca, priesto, sù,
iammo a la guerra, iammo, o gente ardita
ca vale cchiù l’honore de la vita.²⁹⁸

²⁹⁶ ‘Con barbárico ejemplo, / sin derecho ver quitada la vida a gente, / por loca furia o por agradar a las diosas; / ver quien aborrece y evita / virtud y valor, y nobleza rehuye, / y solo aprecia a rufianes, bufones y mercenarios’.

²⁹⁷ ‘De inmediato se escuchó en todas las calles / el redoble de los tambores, / cada chalán para llevar espada / se iba a alistar por dos monedas, / quien estaba en desgracia con la enamorada / rápido decía dejemos a estas mujerzuelas, / a la guerra, a la guerra alegremente / donde todos los hombres se vuelven ricos y valientes’.

²⁹⁸ ‘Micco Passaro, pues, que tenía un corazón / como el de Orlando, o tal vez más grande, / [...] / dijo un día: ‘O gente valerosa / de los barrios de *Ceuze* y *Duchesca*, ya, rápido, / vámonos a la guerra, vámonos, gente valiente, / que vale más el honor que la vida’. “*Ceuze*. Luogo della città di Napoli così detto da’ gelsi ivi in abbondanza, destinato ad abitarvi le meretrici fin da più secoli” (*Gal.*). “Il venditore ambulante di gelse nere [...], *Cezezuole* o *Ceuzare*, nell’idioma napoletano ha anche un significato dispregiativo, nel senso di persona cafona, furba, pericolosa, che veste cencioso, senza scrupoli” (Vacca).

(5)

Micco, para la ocasión, se manda hacer un atuendo apropiado, como todo guapo que se respete. El poema nos ofrece una descripción que se regocija en los detalles, muchos de los cuales, otra vez, deben resultarnos familiares, mientras otros son más locales. Nótese, por ejemplo, la variedad de tejidos:

Lo Micco se facette 'no vestito,
o isce ca pareo zito noviello,
'no paro de cosciale de cerrito,
lo denocchiale co' lo bellotiello,
'no colletto tagliato assaie polito,
e fasciato pò de zegreniello,
le cauzette de stamma, e 'no corpetto
co' le maneche ad otra de dobretto
le scarpe, c'haveano auto lo tallone,
e lo cappiello co' la pennacchiera,
la spata 'nnargentata, e de montone
lo pennente, lo fodaro, e giarnera,
lo stregneturo comm'a smargiassone
ad armacuollo, e pareo iusto 'ncera
Marte pognuto da sdegnose vespe,
quanno d'Adone sanneiaie le cresse.²⁹⁹

(8-9)



Figura 8

²⁹⁹ 'El Micco se mandó hacer un vestido, / vaya, que parecía recién casado, / un par de muslos de lana de Cerreto Sannita, / la rodillera con el [terciopelito], / un cuello de corte muy elegante, / y arriba envuelto en paño grueso, / las calzas de lana fina, y un jubón / con mangas abombadas de paño napolitano de lino y algodón. / Los zapatos tenían alto el tacón, / y el sombrero con el penacho, / la espada plateada, y amontonados / la bolsa, la vaina, el tahalí, / el cinturón como de esmarchazón / atravesado, y parecía justo [que era] / Marte picado por avisps rabiosas / cuando a Adonis le alisó las arrugas'. El autor se refiere probablemente a la iconografía de Marte en el célebre cuadro *Venere e Marte* de Sandro Botticelli (1483 ca.), en el que el dios de la guerra es retratado con un nido de avisps junto a la cabeza, "a reminder of his pugnacious spirit" (Wind: 85; fig. 8). El verbo napolitano *sanneià*, 'alisar', se refiere al trabajo de los zapateros, que utilizaban una *sanna*, 'colmillo', de jabalí —otra referencia mitológica, ya que Marte castigó la infidelidad de Venus con Adonis transformándose en jabalí y matando al joven a mordidas.

La parodia estriba en el remate ridículo de la descripción de tanto golpe y rumbo. Análogo es el final de la riña que, en la página siguiente, Micco combatirá con otros dos esmarchazos: finalmente, a nuestro protagonista, después de lucir sus dotes de espadachín, se le rompe el cinturón y se le caen los pantalones. La intervención de terceros calma los ánimos y al final, olvidando por ese día la guerra a los bandoleros, todos se van juntos a la famosa taberna del Cerriglio.³⁰⁰ El lenguaje guerrero pasa a aplicarse al rabelesiano, carnavalesco banquete, un motivo que recurre en las empresas favoritas del más famoso de todos los napolitanos –Pulcinella. Así, la valentía y destreza de Micco se demuestran en el feroz ataque contra una cochinita, que le recuerda a una mujer que le contagió la tiña:

E pò portaro appriesso 'na porcella,
 che priesto Micco l'uocchie 'nce mpizzaie,
 e disse: –Non sarria chesta Ciannella,
 che chella spennazzola me mmescaie?
 E stesa co' destrezza la manella,
 co' no valore granne la squartaie,
 e, squartata che l'happe, a no momiento
 squagliaie, sparafonnaie comm'a lo viento.³⁰¹

(11)

³⁰⁰ Via del Cerriglio existe hasta la fecha. Giulio Cesare Cortese utiliza el nombre de esta taberna en otro de sus poemas heroicómicos, *Lo Cerriglio 'ncantato*, donde el Cerriglio es un reino encantado gobernado por un homónimo rey, vencido y conquistado por un grupo de *smargiassi* napolitanos capitaneados por Sarchiapone. El último verso del poema reza: “che de no regno è fatta na taverna” (Cortese, *Cerriglio*: 72), ‘que de un reino se hizo una taberna’. Rak interpreta el tópico recurrente de la taberna como una suerte de tierra de Jauja, “il luogo che attira ossessivamente l’attenzione di una società esposta alla penuria” (1994: 276); además, ve en la taberna una “metafora del regno di Napoli e del suo saccheggio” (279) por parte del imperio español. A la taberna del *Cerriglio* está dedicada también la tercera de las nueve *egroche*, napolitano burlesco por ‘églogas’, de Giambattista Basile (véase el apartado 3.2.4. de este trabajo): *Talia overo Lo Cerriglio*, del nombre de la primera Gracia, auspiciadora de los abundantes banquetes. A la taberna del Cerriglio debe el idioma español la palabra *churrullero*, en extremo interesante para este trabajo. El *Diccionario de autoridades* la registra como sinónimo de ‘desertor’. La siguiente edición del DRAE, en 1780, registra también la variante *churrillero* (hoy desusada); desaparece el sentido de ‘desertor’, sustituido por el de ‘hablador’, es decir, ‘charlatán’, acepción hasta hoy vigente. Croce nos cuenta la pintoresca historia de la palabra, relacionada con una de las encarnaciones del soldado fanfarrón, que pasa la vida en las tabernas estando a punto, según, de partir a la guerra: “Si aggiravano per le città d’Italia, particolarmente in quelle soggette a Spagna, sedicenti soldati, individui che stavano sempre per per arrolarsi o si dicevano arrolati e sul punto di partire per la guerra, ma che intanto spacciavano chiacchiere e bubble e non si astenevano da furfanterie: *soldados chorilleros* o *churrilleros* o *churrulleros*, come li chiamavano. E perché [...]? Era in Napoli un’osteria assai famosa (e ancora una via ne serba il nome e ne indica il posto) detta del ‘Cerriglio’ [...]. Il nome di *chorilleros* venne dato primamente a coloro che passavano il tempo in quell’osteria chiacchierando di milizia, discutendo coi capitani circa condizioni e patti, e trincando e gozzovigliando per intanto, senza mai marciare alla guerra e porre la vita a rischio, e ben vestiti e con grandi arie sembravano uomini d’onore; e poi anche al fecciume soldatesco, ai disertori, ed altra marmaglia simile: e il vocabolo, così originato da un nome locale di Napoli, passò, infine, nella lingua spagnuola col significato più generico di chiacchierone e insieme d’imbrogliatore” (1941: 246-248; cursivas del autor).

³⁰¹ ‘Y después trajeron una cochinita / en la cual Micco pronto clavó la mirada / y dijo: –¿No sería esta Ciannella, / quien aquella tiña me contagió? / Y extendida con destreza la manita, / con gran valor la descuartizó, / y cuando la hubo descuartizado, en un momento / como el viento desapareció, cayó al abismo’.

El tercer canto del *Micco Passaro 'nnammorato* muestra una inequívoca analogía entre los *smargiassi* napolitanos y los rufianes españoles. Un conciliábulo de mujeres de los mismos barrios populares se quejan de los tratos que reciben de “sti mancia mancia” (22), ‘estos rufianes’ (literalmente, la expresión quiere decir ‘come come’, porque estos hombres comen a su cuenta, y corresponde al italiano *magnaccia*). Estos rufianes engañan, entre otras cosas, con sus fanfarronerías. Así se queja Popa de su Cola, por ejemplo:

Vuie tutte quante Cola canoscite,
e sapite si sà squarcioniare,
hora chisso accosi me 'mpapocchiaie,
ch'io stessa a morte po' me condannaie.³⁰²

(25)

El verbo *squarcioniare* deriva del latín vulgar *exquartiare*, ‘descuartizar’. El que *squarcionea* es un *squarcione* (o un *squarciamafaro* en su variante más obscena, ‘desgarra-ano’), que viene siendo un sinónimo de *smargiasso*.³⁰³ Micco Passaro hace su aparición en labios de Nora. Si en el primer canto era entusiasta miliciano del rey de España, ahora se le pinta como patriota que se opone a todo dominador extranjero, en una ambigüedad ideológica que es recurrente y típica:

E sapite chi è 'sto descortese?
E sapite chi è 'sto tradetore?
È chillo che de tutto 'sto paiese
è lo sorreimiento e lo terrore,
chillo che lo spagnuolo e lo franzese
tutto se caca pe' le fare nore,
ohimmè, ca cchiù a lo fuoco st'arma ficco,
ahi, ca m'aschievolesco, è Micco, è Micco.³⁰⁴

(30)

La reunión de las mujeres, y con ella el tercer canto del poema, se cierra con la intervención de Meneca, una anciana celestinesca, que alecciona a las muchachas de la siguiente pragmática manera:

³⁰² ‘Ustedes todas conocen a Cola / y saben bien cómo es capaz de fanfarronear, / ahora este así me engañó, / que yo misma me condené a muerte’.

³⁰³ Como le dijo el criado Scaramuzza al capitán Squarcialeone, enemigo de su patrón Matamoros: “Lo gran nomme vuestro Squarcialeone se converta in Squarcione, abbotta pallone e spaca pantano” (Fiorillo: 539; ‘El gran nombre de usted Desquartzaleón se convierta en *Squarcione*, infla-pelota y quiebra-pantano’). Véanse también los comentarios acerca de la comedia *Lo vecchio squarcione* (pp. 318-320).

³⁰⁴ ‘¿Y saben quién es ese descortés? / ¿Y saben quién es ese traidor? / Es aquel que de todo este país / es el sobresalto y el terror, / aquel que al español y al francés / les caga encima por hacerse honor, / ay, que más meto mi alma en este fuego, / ay, que me desmayo, es Micco, es Micco’.

Maie cortesciana, o figlie, havette ammore
 ad hommo nullo, o le portaie lianza,
 e sia ricco, e sia bello, e sia signore,
 e sia de Talia, e sia de Spagna o Franza,
 ma saie pe' chi le sparpatea lo core?
 Pe' chi sospire, e lagreme sbalanza?
 Pe' chi meglio refonne oro ed argento,
 ca l'autre cose so' cose de viento.³⁰⁵

(31)

El argumento del sexto canto introduce una arista interesante en la caracterización del protagonista:

Nora shiaccata chiagne pe' lo lietto,
 e Micco trotta co' la compagnia,
 e pe' lo fuoco che l'arde lo pietto
 se resta arreto, e po' sperde la via.
 De notte co' fatica ashia recietto,
 addove dice Napole che sia;
 la gente, che non sanno, ch'è sperduto
 credeno cierto se ne sia foiuto.³⁰⁶

(48)

La fama de gran valiente de Micco queda en entredicho: al no verlo, sus compañeros están convencidos de que huyó. Aparece aquí un motivo fundamental, o fundacional, en la literatura de fanfarrones cobardes: recuérdense esos rufianes del pliego de Rodrigo de Reinosa, quienes, al ver el peligro de ser detenidos, “dexaron el passo con mucho correr”. La situación recuerda otra anécdota que está a la base de una expresión proverbial napolitana, *fare Marco Sfila*, ‘huir’. La historia de Marco Sfila es recogida por un diccionario del siglo XVIII:³⁰⁷

MARCO SFILA. Fare Marco Sfila, è modo proverbiale per indicare il *fuggir via*. Fuvvi nella fine del decimosesto secolo tra gli altri un famoso bandito ne' confini della Marca, e degli Abruzzi, che dalla bravura, con cui s'impegnava a combattere co' satelliti della Giustizia, e

³⁰⁵ ‘Jamás cortesana, hijas, tuvo amor / para ningún hombre, o le guardó fidelidad, / sea rico, sea hermoso o sea noble, / sea de Italia, sea de España o de Francia, / sino que ¿sabes para quién su corazón palpita? / ¿Para quién suspiros y lágrimas derrama? / Para quien mejor gasta oro y plata / que todo lo demás se lo lleva el viento’.

³⁰⁶ ‘Nora herida llora en la cama / y Micco marcha con la compañía, / y por el fuego que le quema el pecho / se queda atrás, y luego pierde el camino. / En la noche con trabajo encuentra refugio / y ahí cuenta de cómo es Nápoles; / sus compañeros, que no saben que se ha perdido / creen que seguramente ha huido’.

³⁰⁷ Su uso literario está documentado desde principios del XVII. Véase, por ejemplo, el discurso de Pulcinella en *La Lucilla costante*, p. 305.

con chiunque, da cui credesse esser stato offeso, assunse il nome di *Marco Sciarra*,³⁰⁸ e fu capo di un vasto stuolo di fuorasciti. Ma nel 1600³⁰⁹ non potendo resistere alle forze superiori non solo di birraglia, ma di truppa disciplinata mandata contro di lui, fuggì, ed abbandonò vilmente i suoi compagni, i quali in vendetta gli mutarono il nome di *Marco Sciarra* in quello di *Marco Sfila*, perché *se l'aveva sfilata*,³¹⁰ e non lo rammentarono più, che con orrore, e disprezzo (*Gal.*; cursivas del autor).

E ironía, por supuesto. Para nuestros fines, esta definición vale la pena, más que por su eventual veracidad histórica, por su valor paremiológico, que, a su vez, se relaciona con cierto discurso y tradición literaria y folclórica: las historias de bandidos, valientes o no tanto. Un héroe puede sufrir un giro cómico al filo de la aliteración y pasar de *Sciarra*, ‘pelea’, a *Sfila*, ‘huida’. Los compañeros de Micco no dudan en pensar que ése sea el caso con su desaparición, lo cual habla de la idea y estima que tienen de él.

Mientras tanto, Micco, perdido por andar persiguiendo a una mujer, encuentra posada para la noche con un anciano y, “fatto de trippa corazzone” (Cortese, *Micco*: 52) –otro españolismo napolitano–, se pone a charlar con su huésped. Es la ocasión para un lindo panegírico de la ciudad de Nápoles:

Stace Napole mmia bella, e gentile,
shiore de Talia, e schiecco de lo munno;
mamma che face nascere l'abril
tutto a 'no ventre sempe cò l'autunno,
sotta 'n'airo ne gruosso, ne sottile,
nzino a mare comm'uovo chino, e tunno,
accanto a shiumme, e munte, e fontanelle,
che 'nnanze foro giuvene, e zitelle.³¹¹

(53)

En el séptimo canto, Nora pone manos a la obra con un complicado plan: se disfraza de hombre y enamora a Grannitia, su rival, para que esta a su vez desprecie a Micco. Nora en hábito de *smargiasso* resulta igual de temible que las mujeres vestidas de varón de los romances de cordel, tanto que Micco,

³⁰⁸ “SCIARRA. Briga, contesa, lite, litigio, rissa” (*Nap.*).

³⁰⁹ Fausto Nicolini indica que Marco Sciarra fu vencido por don Juan de Zúñiga, conde de Miranda, en 1588 (262).

³¹⁰ “SFILÀ. Andar via, batterserla” (*Nap.*). Nótese cierta analogía existente entre *fare Marco Sfila* y un dicho español, nacido en contexto militar: “HACER EL ALTO DE VÉLEZ. Cuando uno se acoge con lo suyo o ajeno, como sucedió en Vélez y en otras ocasiones de la guerra de Granada, que los soldados, habiendo despojos, se volvían a sus casas huídos y hartos de los trabajos, y dejaban a los capitanes y banderas solos” (Correas).

³¹¹ ‘Es Nápoles mía hermosa y gentil, / flor de Italia y espejo del mundo; / mamá que hizo nacer el abril / gemelo siempre del otoño, / bajo un aire ni grueso, ni sutil, / en el regazo de un mar como un huevo lleno y redondo, / al lado de ríos, y montes, y fuentecitas / enfrente de las cuales estuvieron muchachos y muchachas’.

como conviene a un antihéroe, se espanta de ella y *fa Marco Sfila*, de manera espectacular, más aún, épica:

E dice: –Bene mio, chesta signora
è cosa mia, non saccio se lo saie:
hora lassala stare a la bon’hora,
si no co’ Micco te la pigliarraie.–
–Co’ ciento Micche– le dicette Nora
–la voglio, arranca, su, priesto, che faie? –
E mette mano propio da valente,
ma Micco non arranca e tene mente.
E dice: –Ferma torna a ’nfodarare,
ca si cierto no giovene norato,
pocc’haviste tant’armo d’arrancare
contra chi Marte ha vinto a lo steccato;
e perzò non te voglio smafarare,
và a la bon’hora, e siate perdonato–;
e pe’ ne scire priesto da lo ntrico,
senza dir’auto vota pe’ lo vico.
Commo leparo c’hà vracche a la coda,
commo la preta ch’esce da shionneia,
commo nave, c’ha viento ’mpoppa, e proda,
commo tigre, che figlie secoteia,
commo li puorce correno a la vroda,
e commo d’arco frezza voleteia,
cossì Micco correnno pe’ corrivo
affuffa, e squaglia comm’argiento vivo.³¹²

(61-62)

El poema se vuelve marcadamente teatral con la ocurrencia de este tipo de situaciones dialógicas. Rak observa que la teatralización, actuada o potencial, es una característica de esta tradición literaria napolitana: “I testi erano ‘scritti’ ma erano recitabili, cantabili, musicabili, teatrabili. [...] Molti testi letterari napoletani erano preparati per ‘funzionare’ come testi da spettacolo e da festa, da questo derivavano certe enfattizzazioni e teatralizzazioni del loro discorso” (1994: 16). Haller también anota que “the spoken nature of the dialect led to literary artifacts intended to be recited and performed,

³¹² ‘Y dice: –Mi buen, esta señora / es cosa mía, no sé si lo sabes; / ahora déjala en paz de una vez, / si no, con Micco tendrás que vértelas. / –Con cien Miccos– le dijo Nora / –Me las quiero ver, desenvaina ya, pronto, ¿qué haces? / Y mete mano tal como valiente, / pero Micco no desenvaina, y mira. / Y dice: –Para, vuelve a envainar, / que ciertamente eres un joven honrado, / pocos tuvieron tanto valor como para desenvainar / contra el que a Marte le ganó en la justa; / y por eso no te quiero agujerear, / vete en paz, y seas perdonado.– / Y para salir rápido del embrollo, / sin decir más se da la vuelta por el callejón. / Como liebre con los sabuesos encima, / como la piedra que sale de la resortera, / como barco con el viento en popa y en proa, / como tigre que persigue a sus hijos, / como los puercos corren a la escamocha, / y come de arco flecha vuela, / así Micco, corriendo por despecho, / huye, se escapa como azogue’. Nótese el españolismo *affuffa*, de *afufar*, término usado por sor Juana en sus jácaras.

which explains the pre-eminence of poetry and plays” (54). El eco de la lengua hablada y/o teatralizada se deja percibir aun en textos destinados principalmente a la lectura, como los poemas en este apartado.

Micco, como todo valentón escénico que se respete, tiene labia, don de palabra: aquí disfraza su cobardía de magnanimidad y afirma, en florido parlamento, no querer herir al joven honrado que cree tener enfrente, tan valiente como para desafiar al mero vencedor de Marte en caballerescas justas. Salvo que dicho vencedor resulta un campeón, pero de la huida, ante una mujer además. En la descripción de la carrera de Micco resulta muy humorística la yuxtaposición entre símiles áulicos, con todo e hipérbaton (“como de arco flecha vuela”), con otros bastante más terrenales (“como los puercos corren a la escamocha”) y otros, por absurdos, socarrones (“como barco con el viento en popa y en proa”). Aparece otro españolismo napolitano, el verbo *arrancà* o *arrancare* en el sentido de ‘desenvainar (la espada)’:

ARRANCARE. Viene dallo spagnuolo, e dinota *cavar fuori*. Si dice propriamente della spada, quando si caccia dal fodero (*Gal.*).

3.2.3. *La Vaiasseide*

Otro exitoso poema heroicómico de Cortese es *La Vaiasseide*, la epopeya de las *vaiasse*, ‘sirvientas’ – personajes totalmente antitéticos, en el espectro social, a los protagonistas usuales de la épica, ideales para su parodia. Rak observa:

L’eroismo era un argomento ingegnoso destinato ad attrarre il lettore con la sua assurdità e a provocarne il riso con il beffardo mascheramento del Servo con le toghe, le spade e i volti dell’Eroe. L’eroismo delle serve era diverso da quello richiesto alla letteratura (e al teatro) dalla società guerriera spagnola. Erano diversi i suoi luoghi [...]. La sua quotidianità malaccorta era diversa dall’etica brutale dei conquistatori. La sua cronologia era disinteressata agli eventi della Storia. La sua lingua era teatrale e per questo irregolare –i comici erano dei marginali assoluti. La sua struttura narrativa era analoga a quella della narrazione modulare consueta nel racconto dei cantastorie e nell’opera dei pupi (1994: 262).

Concuero con el planteamiento general del autor, salvando algunos matices y precisiones. Es cierto, como insiste Rak en la página siguiente, que “il mito serviva a celebrare i fasti dell’eroismo e del potere” (263). Sin embargo, tal exaltación del heroísmo y del poder no es exclusiva de la que el autor llama la sociedad guerrera española, con su brutal ética de conquistadores. Se trataba (se trata, tal vez, pero esta es otra historia) de un mito trasnacional, común a todas las estructuras de poder de la época, que contaban todas con su propia literatura orgánica, por así decirlo. Por otro lado, la literatura

española cuenta en sí misma con una gran cantidad de obras antiheroicas, paródicas con respecto a cierto código de valores: las poesías de germanía, la tradición entremesil y sainetera, la novela picaresca. El desinterés hacia los eventos de la Historia no es tan total; más bien, el foco de atención se dirige hacia los márgenes de la misma, sin que la Historia desaparezca por completo. La fábula de *La Vaiasseide* puede justificar el juicio de Rak; sin embargo, en su obra hermana *Micco Passaro 'nnammorato* vemos la presencia de un rey, aunque lejano, cuyas órdenes constituyen el primer móvil de la narración. Finalmente, es cierto que la estructura narrativa corresponde a los cuadros típicos de las *performances* de los cuentacuentos callejeros o de las representaciones de *pupi*, los peculiares títeres caballerescos tan populares en el Reino de Nápoles y de las Dos Sicilias; sin embargo, también corresponde a la subdivisión en cantos característica de los poemas épicos. Entre géneros y sistemas las coincidencias son igual de significativas que las discordancias y oposiciones.

La primera edición de *La Vaiasseide* que se conoce es de 1612, aunque es probable que existiera una edición anterior, tal vez incompleta, en 1604;³¹³ como en el caso de *Micco Passaro 'nnammorato*, la cantidad de ediciones sucesivas dan cuenta de la popularidad de la obra.³¹⁴ El quinto y último canto del poema narra una riña, protagonizada por el *smargiasso* Ciullo (*chulo*, quizás); Cenza, quien hizo una brujería a Carmosina, esposa de Ciullo; Mase, otro *smargiasso*, hombre de Cenza; Micco Passaro en el papel de pacificador. Reza el argumento:

Cenza da Ciullo have 'na sbraviata,
vene l'ammico, e da 'no fenestriello
le tira co' 'na scopa na mazzata,
tanto che fà de gente 'no rotiello,
Micco Passaro iogne, e a cappa, e a spata
fà fare a lo pertuso 'no doviello,
scompisce a la taverna ogne roina,
e rotta è la fattura a Carmosina.³¹⁵

(Cortese, *Vaiasseide*: 54)

Cenza responde a la *sbraviata* de Ciullo, segura desde lo alto de su ventana:

Tu saie ca l'hommo mio è cchiù de Marte,
e te fà co' 'no cauce ire a lo muolo,

³¹³ Rak sostiene que en 1604 la obra circulaba por partes (1974: 625), tal vez en forma de pliegos de cordel.

³¹⁴ La edición que cito es de 1666. Para un recuento de las ediciones conocidas, véase Rak (1994: 260-261, n. 2) y Jannaco y Capucci (313-314, n. 397).

³¹⁵ 'Ciullo bravea contra Cenza, / viene su amigo, y desde una ventanita / le tira con la escoba un golpe, / tanto que se reúne un corrillo de gente; / Micco Passaro llega y, a capa y espada, / hace que se haga un duelo en el callejón, / se acaba en la taberna todo daño / y rota es la brujería a Carmosina'.

squagliamette da 'nanze stammatina,
se provare non vuoie la tremmentina.³¹⁶

(56)

La comparación con Marte no puede faltar, ni tampoco el alarde de acciones hiperbólicas, en este caso la patada capaz de lanzar a Ciullo hasta el muelle. Ciullo, desde abajo, responde con igual enjundia en sus bravatas:

Venga, esca, dov'è chisto smargiassone?
Co' chisto la vogl'io (Ciullo decette)
ca se schitto le dò no secozzone,
co' cheste mano, mo' che songo nette;
voglio, che zompa comm'a 'no pallone,
e corra iusto commo le staffette,
ca io, quanno da vero stò 'nzorfato,
me la piglio co' miezo lo Mercato.³¹⁷

(56)

El teatrito sigue con la llegada de Mase, quien sube prudente y sigilosamente, atranca la puerta y se coloca junto a Cienza en la ventana:

Ed isso pe' lo muro rente rente
se ne trasette bello zitto zitto,
e pontellaie la porta da valente,
e po' disse da suso, bè c'haie ditto?
Te cride fuerze de gliotti la gente?
Affè s'a chesta tiene mente schitto,
te voglio fare tale mazziata,
che 'naterno te scuorde sta iornata.³¹⁸

(57)

Rak subraya la teatralidad de la escena, trayendo a colación una modalidad dramática de la que pronto hablaré en detalle, la *commedia dell'arte*: “L’alterco si svolge sui toni dello scambio di insulti, secondo un modello dei comici dell’arte” (1994: 271). El teatrito de la ventana recuerda la escena del

³¹⁶ ‘Tu sabes que mi hombre es más que Marte, / y de una patada te lanza hasta el muelle: / desaparécete de mi vista esta mañana, / si no te quieres llevar un susto’.

³¹⁷ ‘Venga, que salga, ¿dónde está este esmarchazón? / Con ése me las quiero ver –dijo Ciullo–, / que si solo le doy un puñetazo / con estas manos, así, limpias, / apuesto que brinca como un balón / y corre justo como estafeta, / porque yo, cuando de veras estoy enojado / me enfrento con medio barrio del Mercato’.

³¹⁸ ‘Y aquel pegado a la pared / entró bien calladito / y atrancó la puerta, como valiente, / y luego dijo desde arriba: –¿Qué dijiste? / ¿Te crees acaso que te comes a la gente? / A fe que si a esta tan solo la miras, / te quiero dar una golpiza tal / que jamás se te olvide este día’.

scarabone Buttafuoco amenazando a Andreuccio en el cuento de Boccaccio. Sin embargo, aquí la acción sí pasa de las palabras a los hechos, aunque sea de la manera más cómica: Mase, guardándose de bajar ni abrir la puerta, avienta una escoba vieja desde la ventana, sin ni siquiera dar en el blanco –que si le hubiera dado, el pobre Ciullo hubiera quedado listo para *scapece*, ‘escabeche’, otro españolismo napolitano. En esto, hace su entrada en escena Micco Passaro:

E co’ gran zirria le tiraie ’na mazza
de scopa vecchia, che, se lo coglieva,
cierto restava mmiezzo chella chiazza,
e ’na mmumma o scapece ne faceva;
a chesso Ciullo, commo cosa pazza,
co ’na preta shiaccare lo voleva,
quanno che Micco Passaro arrivaie,
e lo remmore subbeto acquetaie.³¹⁹

(Cortese, *Vaiasseide*: 58)

Micco Passaro aquí juega un papel que se volverá típico para los *guappi* del siglo XIX, el de una suerte de juez de paz, Salomón del barrio, oidor de querellas, desfacedor de entuertos y dispensador de justicia:

Ch’afferraie pe’ la mano Ciullo, e disse:
–Core mio bello, non me vide muorto,
contame commo passano ’sse risse;
tu saie chi songo e se me teme Puorto:
vediste quanno vinne ca s’assisse
ogn’uno? Ma non saccio chi have tuorto,
perzò lo vero proprio vuoie contare,
ca te ’mpromecco mò de v’aggiustare.³²⁰

(58)

Acto seguido, Micco Passaro manda a Ciullo a que se vaya a comer y sube a hablar con Mase y Cenza, concertando que esta deshaga la brujería que impide a los recién casados Ciullo y Carmosina

³¹⁹ ‘Y con gran tirria le aventó un mango / de escoba vieja, que si le hubiera dado / seguramente hubiera quedado en medio de aquel lugar / y se hubiera podido hacer con él una momia, o un escabeche; / en esto, Ciullo, enloquecido, / con una piedra le quería herir, / cuando Micco Passaro llegó / y el ruido se calmó de inmediato’.

³²⁰ ‘Que agarró de la mano a Ciullo, y dijo: / – Corazón mío hermoso, ten cuidado que si mueres no me vas a ver. / Cuéntame qué pasa con estas riñas, / tú sabes quién soy, si me teme el barrio de Porto, / ¿has visto que cuando llegué aquí se han puesto en su lugar / todos? Pero no sé quién está mal, / así que la verdad quieres contarme, / que te prometo ahora de hacer que se pongan de acuerdo’. En la autobiografía de Alonso de Contreras, encontramos que el protagonista desempeña un papel análogo al de Micco Passaro: “Cuando había algunas discusiones grandes, decían: ‘Aguarden al Capitán Contreras’, como me llamaban, para que las sentenciase” (90); nótese que Contreras se granjea, según él, el apelativo *capitán* antes de su efectivo nombramiento como tal.

consumar su matrimonio, y que Mase se enfrente a Ciullo en regular duelo: “non serveno da ccà le sbraviate / bisogna scire, e fare a cortellate” (59).³²¹ La preparación del duelo incluye varios detalles grotescos, como el remedio que Ciullo encuentra para su pobreza y consiguiente falta de atuendo adecuado: “Lo quale perché giacco non havette / de carta straccia iezese a ’nforrare” (60).³²² Peculiares problemas técnicos retrasan el comienzo del duelo: “Mò disse Ciullo: –Adaso, mazzafranca / ca ’sta spata è arreggiuta, e non s’arranca” (61).³²³ Cuando finalmente se cruzan las espadas, sin mucha intención de herirse en serio, la intervención de Micco Passaro pone fin al combate convirtiéndolo en la actividad favorita de todo guapo en burla: un ejercicio de lengua, hasta sellado por un beso. Todo termina, felizmente, en el lugar favorito, la taberna del Cerriglio:

Po’ quanno mese mano se tiraro
 quatto cuorpe de chiatto, e duie scenniente,
 ma de manera che non se toccaro
 ca ne forriano tutte due pezziente.
 Micco, che pe’ ’ste cose era hommo raro,
 – Fermate –disse– giuvene valiente–
 e ’mmiezzo se ficcaie commo no Marte,
 e co’ la spata subeto le sparte.
 [...]
 Uh, chi dirria quanto se chiacchiarai
 ’ncoppa sto fatto? Puro s’accordaro,
 po’ Micco la parola ne pigliaie,
 e verzo lo Cerriglio s’abbiaro,
 dapò che l’uno, e l’auto se vasaie,
 llà foro da Giansarvo tavernaro
 servute proprio commo tre segnure,
 e scompìo la taverna ’sti remmure.³²⁴

(61-62)

La aparición de Micco Passaro en más de una obra plantea la razonable duda que Cortese se estuviera inspirando en un personaje folclórico, aunque no se puede descartar que se trate de una invención suya original. Jannaco y Capucci afirman que se trató también de un personaje real, contemporáneo del autor (315), sin embargo, no justifican tal afirmación. Rak habla de algunas

³²¹ ‘Aquí no sirven de nada las bravatas / hay que salir y agarrarse a cuchilladas’.

³²² ‘El cual, como no tenía jaco, / de papel viejo se fue a forrar’.

³²³ ‘Ahora, dijo Ciullo, despacio, tregua / que esta espada está oxidada, y no puedo desenvainarla’.

³²⁴ ‘Luego, cuando metiendo mano a las espadas se tiraron / cuatro planazos, y dos hendientes, / mas de manera que no se tocaron, / que se preocupaban ambos miserables. / Micco, quien para estas cosas era hombre raro: / – Párense –dijo–, jóvenes valientes – / y en medio se metió como un Marte, / y con la espada de inmediato los separa. [...] Uh, ¿quién diría cuánto se charló / acerca de este asunto? Con todo, se acordaron, / luego Micco tomó la palabra / y hacia el *Cerriglio* se encaminaron, / después de haberse besado uno a otro, / allá fueron por Giansarvo el tabernero / servidos justo como tres señores / y la taberna puso fin a estos ruidos’.

crónicas que nombrarían al personaje, sin tampoco proporcionar datos más exactos, y cita una nota a la edición de 1621:

Micco Passaro fo no cierto squarcione napoletano che beveva 'ntiempo de lo poeta. Soleva chisto tale ire sempre armato de spata e brocchiero e portava d'ogne tiempo li guante a le mmane stracciate e sedunte. Aveva pe costummo che, ghienzo cammenanno pe la cetate, se a sorte se 'nmatteva addove se fosse fatto costeiune, subbeto cacciava mano a la spata e voleva fa lo miette-pace e quanno traseva a le costeiune traseva sempre co na squarcionata de parole (*apud* Rak, 1994: 281).³²⁵

La descripción dibuja en pinceladas esenciales los rasgos del personaje: la bravuconería, la espada y el broquel que contrastan con los guantes rotos y sucios, la vocación de dirimir contiendas. Tampoco podemos tomar esta nota como prueba cierta de la existencia real de Micco Passaro; sin embargo, de nuevo y felizmente, eso no importa. Si un editor de la época estaba dispuesto a suscribir la existencia social del personaje, su existencia discursiva queda confirmada. Lo más probable es que Micco Passaro, con ese nombre y apellido, fuera la cristalización literaria de un personaje folclórico, a su vez imagen, o versión, de un tipo social –una trayectoria análoga a la de Escarramán, en cierta forma. Rak observa:

Questa tradizione costruiva alcuni suoi immaginari archetipi con una serie di *repêchages* e manipolazioni e attingendo a vari insiemi testuali marginali e sommersi nella cultura locale. Recuperava molte canzonette (*villanelle*) di quasi 50 anni prima, alcune canzoni del leggendario e, di fatto, si allineava prevalentemente alle tradizioni e pratiche del teatro 'basso' –le farse, la commedia dell'arte, il racconto teatrato dei cantimbanchi e altri spettacoli di piazza (1994: 11).

Cortese, escritor culto y cortesano,³²⁶ echa entonces mano del material de la tradición popular, desde la topografía urbana hasta los personajes, pasando por el lenguaje y la práctica de la oralidad. Se trata también de una consciente declaración de poética, de un lugar reconocido a la voz en la literatura escrita. Rak hace notar que, cuando el viejo de la posada le pregunta acerca de Nápoles, Micco Passaro “risponde con la voce della conoscenza popolare che non usa libri e tramanda con l'arte della memoria [...] quanto ha sentito dalle generazioni precedenti” (292). El *smargiasso* es presentado como soldado:

³²⁵ ‘Micco Passaro fue cierto bravucón napolitano que vivía en los tiempos del poeta. Acostumbraba este tipo andar siempre armado de espada y broquel y usaba todo el tiempo los guantes en las manos harapientos y grasientos. Tenía la costumbre que, cuando iba caminando por la ciudad, si de casualidad daba en alguna parte donde se hubiera hecho alguna cuestión, luego luego metía mano a la espada y al broquel y se metía a dividir y afuerza quería hacerla de mete-paz y cuando se metía a las cuestiones entraba siempre con una bravata de palabras’.

³²⁶ No se sabe mucho de la biografía del autor; inclusive, sus fechas de nacimiento y muerte son inciertas (ca. 1570-1624/7). Para un resumen de las escasas noticias que se conocen, véase Jannaco y Capucci (313-314, n. 397).

Ed isso si be' schitto era sordato,
e nullo libro maie leiuto haveva,
perché aveva 'na mammoria da stordire,
dicette comm'havea già 'ntiso dire.³²⁷

(Cortese, *Micco*: 52)

El Micco Passaro retratado por Cortese genera ecos intertextuales. Carmen Marchante analiza una commedia del napolitano Carlo Celano, *Nelle cautele i danni*, publicada en 1692, es decir, ya varias décadas después de las primeras ediciones de los poemas de Cortese. El protagonista, el soldado fanfarrón *Fracasso*, ‘estruendo’, (nombre típico, como veremos, de la máscara del *capitano spagnuolo* de la *commedia dell'arte*), napolitano en la tropa de los Reyes Católicos en la toma de Granada, reivindica al Micco Passaro cantado por los poetas como su ancestro ilustre, garantía de alcurnia y valentía:

Io so de Casa Passaro [...]; pe scennenzia da patre e figlio vengo da chillo gran Micco Passaro nato mmiezo Puerto [...]. È no quartiro de lo diaschece, e stece a Napole [...]. Chillo Micco Passaro che ba pe le storie, e li poiete ne hanno fatte tanta strammuolette (*apud* Marchante: 462).³²⁸

El ambiguo Micco Passaro, a veces mercenario del rey de España, otras patriota napolitano, otras más rey y ley en el microcosmo de su barrio, fue quizás el más célebre de un archipiélago de personajes similares, así como su autor, Giulio Cesare Cortese, fue uno de los más famosos escritores napolitanos de su tiempo. Ninguno de los dos, sin embargo, fue un fenómeno aislado ni atípico, sino todo lo contrario. Otros contemporáneos escribieron inspirados por las mismas pícaras musas.

3.2.4. *Le muse napoletane*, musas de la hampa

Giambattista Basile, otro célebre escritor napolitano, contemporáneo y amigo de Cortese y como él culto y cortesano,³²⁹ compartió el interés por el poema paródico en su obra *Le muse napoletane*.

³²⁷ ‘Y él, aunque solo era un soldado, / y nunca había leído libro alguno, / como tenía una memoria extraordinaria / dijo lo que había oído decir’.

³²⁸ ‘Yo soy de la Casa de Passaro [...]; por descendencia de padre a hijo procedo de ese Micco Passaro nacido en medio del barrio de Porto... [...] Es un barrio del diablo, y está en Nápoles [...]. Ese Micco Passaro que anda por las historias, y al que los poetas le han dedicado tantos estrambotes’ (traducción basada en la de Carmen Marchante).

³²⁹ Giambattista Basile (ca. 1570-1632) es quizás el más estudiado de los escritores napolitanos de su tiempo, sobre todo debido a su obra más conocida, *Il Pentamerone* o *Lo cunto de li cunti* (1634-36), que abreva de la rica tradición oral de cuentos populares partenopeos. Me limito a señalar el reciente estudio de Giorgio Fulco acerca de la figura y la obra de

Egroche, publicada por primera vez en 1635 y varias veces reeditada a lo largo del siglo.³³⁰ Estas *egroche*, nueve como las musas y a ellas intituladas, remedan las églogas clásicas en su estructura dialógica, operando la inversión paródica en los contenidos: al canónico ambiente bucólico se sustituye el urbano ambiente de los bajos fondos napolitanos, y los papeles protagónicos, en lugar de pertenecer a improbables felices pastorcillos y zagalas, son tomados por los mismos personajes que animan los poemas heroicómicos de Cortese: *smargiassi*, *vaiasse* y gente por el estilo. Basile declara la filiación de *Le muse* de *La Vaiasseide*: “‘n altro scampolo a chelle lettere che fecero cammarata co’ la Vaiasseide, dalle quale comme robba propria se n’ha pigliato l’accoppatura” (8).³³¹

La intención irónica del autor se hace evidente desde las primeras líneas del prólogo: la obra empezó, nos informa, “sotto l’ascelle delle Muse” (3), ‘bajo los sobacos de las Musas’, expresión ya de por sí bastante irreverente para referirse a tan divina inspiración. La definición del público que espera para su trabajo es aún más irónica, considerando la materia que va a tratar: “Non s’era apparecchiata ’sta tavola pe’ scauza cane, nè fatta ’sta colata pe’ stracce vecchie de spoglia ’mpise; ma pe’ huommene de ciappa, che se rentenneno de le menestre, che le so mmese ’nnanze, & hanno buon gusto” (3).³³²

La primera *egroca*, dedicada a Clio, musa de la poesía heroica, debe poner al centro del escenario una batalla: en este caso, una riña entre *smargiassi* desencadenada por un motivo de adecuada nobleza y gravedad, es decir, un juego de naipes. Aclara Basile en su introducción: “Trattannose addonca de smargiassarie, e de costeiune, ne la primma egroca, va mutò a siesto sotta lo nomme de Clio, musa posta nell’arma de Marte, lo quale canta li fatte e le prove granne dell’huommene illustre” (4-5).³³³ Comenta Rak: “Si trattava di ‘smargiassarie e de costuiune’, i gesti degradati della braveria senza senso lecita ai diseredati [...]. Le Liti della storia –quelle delle guerre e degli eroismi prime tra tutte– si scoprivano fortemente analoghe a queste liti della strada per pochi soldi

Basile, incluido en la bibliografía de este trabajo, en el que el lector interesado podrá encontrar un resumen del estado de la cuestión, así como referencias a otros estudios fundamentales.

³³⁰ La edición que cito es de 1693. Para un recuento de las ediciones del siglo XVII, véase Jannaco y Capucci (319). Entre las ediciones contemporáneas, señalo la de Mario Petrini (Roma-Bari, Laterza, 1976).

³³¹ ‘Otro retazo de aquellas letras que se hicieron camaradas de *La Vaisseide*, de las cuales como cosa propia [el autor] ha tomado lo mejor’.

³³² ‘No se había puesto esta mesa para miserables, ni hecho esta colada para trapo viejos de ropavejeros, sino para hombres importantes, que entienden de las sopas que se les sirven y tienen buen gusto’. La locución *spoglia mpise* se refiere a la costumbre de los napolitanos pobres de la época de despojar de sus ropas a los ahorcados, o bien de comprárselas al verdugo. Por otro lado, la expresión *ommo de ciappa*, por ‘hombre importante’, se refiere a los broches y otros ornamentos del vestido, siendo un españolismo derivado de *chapa* (nótese la evidente ironía de una importancia totalmente fundada en el relumbrón).

³³³ ‘Tratándose entonces de bravatas y cuestiones, para la primera égloga es muy oportuno el nombre de Clio, musa puesta en el escudo de armas de Marte, que canta los hechos y las hazañas grandes de los hombres ilustres’.

ingaggiare ad un angolo nel vicolo” (1974: 661). También los Lugares de la Historia, sus campos de batalla, resultan, en la parodia, análogos a la esquina de un callejón en un barrio popular.

El grabado que encabeza el poema (fig. 9) nos proporciona un documento visual acerca de la apariencia de los *smargiassi* napolitanos. Nótese como Cienzo y Mase se parecen bastante al Garrancho retratado en los *Romances de germanía* de Juan Hidalgo (fig. 3), y como Mase en especial se parece a Centurio (fig. 5). Además, análogamente a este y otros casos reseñados en la primera parte de este trabajo (los romances de Reinoso, fig. 1, y *La Lozana Andaluza*, fig. 2), la presencia de las ilustraciones contribuye a dar a los personaje una dimensión marcadamente visual y, por ende, escénica, teatral.

La *egroca* empieza con la descripción pormenorizada de un juego de naipes entre los *smargiassi* Mase y Cienzo. La intención es, al mismo tiempo, teatral y realista, amén de humorística en todo momento. El íncipit, después de una declaración de principios que suena a máxima moralizante, procede de inmediato a desmentirla y nos sitúa de lleno en el universo de valores y prácticas de los protagonistas:

CIENTO
Non c'è chiù gran pazzia
ca perdere lo tiempo:
tempo perduto non s'acquista maie;
perzò Mase mio bello, allerta, aiosa
spennimmolo a quaccosa,
spassammolo ioquanno,
c'aggio frisoie frische,
mo' sciute da la zecca,
cognate nuove nuove;
saccio ca nnè le pische, e nè le shiushie,
ma lo vitio me scanna,
e lo iuoco mme tira pe la canna.

MASE
Si vuò ioquà ioquammo,
sempe mme trovo lesto,
e puro haggio fellusse,
laudato sia lo Cielo, e ghianche, e russe.³³⁴

(9-10)

³³⁴ 'CIENZO: No hay más grande locura / que perder el tiempo, / tiempo perdido no se adquiere nunca; / así que, mi buen Mase, atención, ánimo, / gastémoslo en algo: / pasémosla divertido jugando, / que tengo monedas frescas, / recién salidas de la casa de moneda, / acuñadas nuevas nuevas, / sé que [ni las peso, ni las soplo], / pero el vicio me mata / y el juego me tiene amarrado de la garganta. / MASE: Si quieres jugar, juguemos, / siempre me encuentro listo / y también tengo monedas, / alabado sea el cielo, blancas y rojas'. Señalo la presencia de españolismos: *aiosa*, derivado de la interjección *ajo* o *ajó*; *lesto*, 'listo'; *frisoie*, 'frijoles' y también 'dinero', derivado de *frisol*.



Figura 9

Entre los dos alegres compadres los problemas empiezan cuando Mase acusa a Cienzo de estarle timando: “Ste carte so sengate” (13).³³⁵ De ahí se dispara una deliciosa pelea, huelga decirlo, totalmente verbal, que dura páginas y páginas, con gran despliegue de pirotecnia lingüística. Las amenazas son hilarantes, los modismos del napolitano chispean, los recursos poéticos como el paralelismo, la repetición, la aliteración contribuyen al ritmo apremiante. Para botón de muestra, el pasaje siguiente:

CIENZO
Fusse maie tu lo chireco de Troia?

MASE
Fusse mai tu lo sinneco de Chiunzo?

CIENZO
Mme 'nce voglio legare
'na mano quanno vuoie,
tu co' la spata, io co' 'na sarcenella.

MASE

³³⁵ ‘Estos naipes están marcados’.

Che spata? Ca te scorgio co 'ste mmano.

CIENZO
Ca te sgarreso, e sgongolo.

MASE
Affè ca te l'acconcio 'ncordovana!

CIENZO
E volé essere bona, che da vero
te ne zuche la ddeta!

MASE
Non serve a sbraviare,
ca te tengo a la cammara de miezo.

CIENZO
Tu non cride a lo santo
si non vide la festa,
e non te n'auze cierto senza pulece.³³⁶

(15)

Entre los pintorescos insultos que Mase y Cienzo se lanzan, destaca una serie de variaciones sobre el tema de la cobardía que se resuelve, o bien en *fare Marco Sfila*, o bien en esconderse:

CIENZO
Moscione, cacavrache, arranche, e fuie.

MASE
Coniglio, vota facce, ommo de niente.

CIENZO
Iodio, quaglia pelata.

MASE
Core de pollecino.

CIENZO
Che parle ca te cache
porzi dell'ombra toia?

³³⁶ 'CIENZO: ¿Serás tú el clérigo de Troya? / MASE: ¿Serás tú el alcalde de Chiunzo? / CIENZO: Me quiero aventar / un tiro cuando quieras, / tú con una spada, yo con un hacecito de leña. / MASE: ¿Qué espada? ¿Que te degüello con estas manos! / CIENZO: ¿Que te desjarreto y despellejo! / MASE: A fe, que te curto como cordobán. / CIENZO: Y tiene que ser bueno, que de veras / te chupes los dedos. / MASE: No sirve de nada bravear, / que me cago en tí. / CIENZO: Tú no crees en el santo / si no ves la fiesta, / y seguro no te levantas sin pulgas'. 'Ncordovana es un evidente españolismo, cultural además de lingüístico. El *chireco de Troia* y el *sinneco de Chiunzo* son figuras proverbiales que indican a alguien importante, o más bien que se cree tal.

[...]

MASE

M'haie cera, ca si cazzeca 'na frasca
quanto ca tu mme vide, e non me vide,
subeto allicce, scurre, e dice addio
ca le fave so' chiene,
aiutame tallone ca te cauzo,
e te suole le scarpe,
e affuffe, e sbigne, e sparafunne, e assarpe.

CIENZO

E si 'na gatta strilla, o arraglia 'n'aseno,
te 'nfierre, e te 'ncafuorchie,
t'accuve, te 'mpertuse, e 'ntane, e aguate,
sfile, spurchie, ammarce, squaglie e sfratte.³³⁷

(18)

Comme il faut, los dos contendientes pasan de insultar al otro a alabarse a sí mismos. Sus bravuconatas son de antología, incluyendo símiles hiperbólicos, reivindicaciones de alcurnia e ilustre descendencia, motivos recurrentes como el bigote retorcido hacia arriba y la (supuesta) preeminencia de la acción sobre la palabra, amén de un recorrido a vuelo de pájaro por algunos barrios y calles populares de Nápoles:

MASE

[...] No me spanto,
ca so' de bona razza, e meglio stommaco,
e chi niente me fruscia io te lo 'ntommaco.
Sai buono ca messere
era fore de iosta,
'no smargiasso a doie sole,
ommo de tutto core,
lione scatenato, che mmesteva
comm'a 'no caperrone, e se schiaffava
'n'aserceto de nante,
lo sape la Dochessa, e tutto Puorto,
lo sape la Chiazzetta, e lo Pennino

³³⁷ 'CIENZO: Blandengue, cagón, arranca-y-huye. / MASE: Conejo, media-vuelta, hombre de nada. / CIENZO: Judío, perdiz pelada. / MASE: Corazón de pollito. / CIENZO: ¿Qué hablas, que te cagas del miedo / hasta frente a tu sombra? / [...] / MASE: Por tu cara se me figura que, si se mueve una rama, / en cuanto tú apenas crees vislumbrarme, / de inmediato huyes, corres, y dices: –Adiós, / ya maduraron las habas, / ayúdame, talón, que te calzo / y te pongo suelas a los zapatos, / y desapareces, y te las pelas, y te traga la tierra, y zarpas. / CIENZO: Y si una gata maúlla, o rebuzna un asno, / te atrancas y te metes a un agujero, / te escondes, te embocas, te metes a tu madriguera, te agazapas, / huyes, desapareces, te marchas, corres y desalojas'. La expresión *arranche e fuie* se refiere al arrancar la espada solo para, acto seguido, *fare Marco Sfila*, situándose de lleno en la órbita semántica del guapo en burla: "Si dice di chi è spavaldo e timido in pari tempo, e di chi minaccia e non dà seguito alle minacce" (*Nap.*, s.v. *arranca e ffuie*).

si fù bravo, e mancino,
 s'isso fù male fele, e saota capo,
 e se n'ha fatto chiù de Berlechenche,
 ca le ghieva cercanno co lo spruoccolo
 le costeiune, e arrisse,
 e s'arrancava 'nce venea l'agrisse:
 or'io, core mio bello,
 haggio a chi somigliare,
 ca mai dò passo arreto,
 e se mme 'nforzo va lo munno a fieto.

CIENZO

E tu saie chi è Ceccone,
 patremo, Dio lo guarde sano, e sarvo,
 icalo 'sso Mercato?
 Dimanna a li Mannise?
 Sallo la Conciaria, la rua Francesca,
 si se fà respettare, e si è cre[c]cuso,
 ca se 1a piglia co' lo gran Zefierno;
 tremma ogni capoparte,
 fila ogne sparteghiaccio,
 schitto che te lo sente mentovare
 a chi dà, a chi promette,
 e ha primmo le mano,
 che le parole: ogn'hommo che lo bede,
 a lo naso 'ngriccato,
 a lo mostaccio auzato,
 a chella 'ncornatura,
 le veneno li curze de paura;
 vè toccale lo naso,
 vè tilleca no poco,
 e vide che te siente: a chiù de quatto
 puosto a lo filatorio,
 puosto a la vermenara,
 piglia 'n'ommo pe' miezo e te lo sbarra.
 Or io so' tutto a isso spiccecato,
 buon mostaccio de giovane
 ca lassaie la paura 'ncuorpo a mammama,
 e tristo chi co' mico se la piglia,
 ca 'nce perde la scrimma;
 perzò non tillecare,
 'nnanze che chiova tirate a l'asciutto,
 ca se sì sano te ne tuorne rutto.³³⁸

³³⁸ “[...] No me espanto, / que soy de buena raza y mejor estómago, / y a quien apenas me molesta, lo lleno de moretones. / Sabes bien que mi señor (padre) / era fuera del común, / un esmarchazo excelente, / hombre de todo corazón, / león desatado, que embestía / como un cabrón, y se echaba / un ejército enfrente, / lo sabe el barrio de la Duchesca y todo el Porto, / lo sabe la Chiazzetta y el Pennino / si fue bravo y hábil, / si él fue hombre de hígados e [impulsivo], / y si ha hecho más que Belcebú, / que las andaba buscando por doquier / las cuestiones y riñas / y si arrancaba la espada sucedía una gran pelea: / ahora bien, yo, corazón mío hermoso, / ¿a quién me puedo parecer, / que nunca doy un paso atrás / y si me empeño el mundo se acaba. / C.: Y tú ¿sabes quién es Ceccone, / mi padre? Dios lo guarde sano y salvo. / Que lo diga el *Mercato*, pregunta en Mannise, / lo sabe la Conciaria, la Rua Francesca / si se da a respetar y si es bizarro, / que se pelea con el gran

Mase llama a Cienzo *ommo de niente*, y reivindica a su propio padre como *ommo de core*: se perfila aquí una de las dicotomías fundamentales del discurso sobre la valentía entretejido en el idioma napolitano. El *guappo* decimonónico será el *ommo de core* por excelencia, donde el corazón es metáfora del valor antes que de la bondad. Su opuesto antipódico es el *ommo de niente*, último escalón del desprecio, peor aún que el *ommo de mmerda*. Otro colorido término de la familia semántica de la *guapparia* napolitana que se encuentra en este texto es *sparteghiaccio*, probable errata, ya que el diccionario consigna la más probable ortografía *spartegiacco* –literalmente ‘parte-jaco’. Se trata de una de esas palabras compuestas muy descriptivas y bastante bufas, al estilo de los castellanos *matasiete* o *rajabroqueles*, el andaluz *escupejumos* o los italianos *gonfianuvoli*, *attaccabrighe*, *bravo-in-piazza*, *squassa-pennacchi* y *tentenna-pennacchi*, *tutto-fumo*, que definen al personaje a través de alguna actitud característica o aspecto de su conducta. En este caso, que se trate de un saco o de un jaco, las calles de Nápoles son los campos de batalla para estos soldados un tanto sui géneris:

SPARTEGIACCO. Guappo, camorrista, gradasso. Voce composta dal verbo *spartere* = ‘dividere’ e *giacca* (spagnolo *jaco* [...]) con riferimento alla capacità dei bravacci di ‘spaccare la giacca’ e, quindi, il corpo dell’avversario, con il coltello; ma vedasi anche *giacco* = ‘maglia metallica dei guerrieri’ che non meno opportunamente trasferirebbe l’origine della voce ai campi di battaglia (*Nap.*).

Justo cuando parece que Mase y Cienzo van a pasar de las palabras a los hechos, aparece el viejo Cola³³⁹ a meter paz. Su voz es la de una sabiduría popular, refranera y cómica:

Li mutte de l’antiche
so digne de memoria; ch’è assai meglio
vivere da potrone eternamente,
che non è lo morire da valente;
chi cerca arrisse a precepitio vace,

Demonio, / tiembla todo jefe de bandoleros, / huye todo bravo / tan solo al oírlo mentar, / a uno da, al otro promete, / y recibe primero la mano / que las palabras; a cada hombre que lo ve, / con aquella nariz levantada, / aquel bigote retorcido hacia arriba, / aquel aspecto hostil, / le late el corazón por el miedo. / Ve, tócale la nariz, / ve, hazle un poco de cosquillas, / y verás como te sientes: a más de cuatro / les ha pegado un susto, / les ha espantado, / agarra un hombre por el medio, y te lo parte. / Ahora bien, yo soy igualito a él, / un joven de buen bigote, / al nacer dejé el miedo en el cuerpo de mi madre / y pobre del que tenga que vérselas conmigo, / que lleva la de perder, / así que no me provoques: / antes de que llueva busca abrigo, / que si vienes entero te vas a ir roto”. Me inclino a pensar que *mentovare* sea un españolismo directo, ya que ni siquiera los diccionarios de napolitano que he consultado lo recogen. La expresión *vermenara*, ‘espanto’, “si spiega con l’antica credenza che i forti spaventati facessero nascere nel pacco intestinale dei ragazzi dei ‘vermi’ lunghi e sottili” (*Nap.*).

³³⁹ Hay una incongruencia entre el nombre del personaje en el texto y el pie del grabado a principios del poema, que dice “Ciullo”.

bella cosa è la pace.³⁴⁰

(26)

Mase y Cienzo están más que dispuestos a dejarse impresionar por la sabiduría del viejo Cola y a seguirlo hasta la taberna, el mejor lugar de gloria y culto para los de su clase. La *egroca* se cierra con un final feliz:

Ora iammo pe' meglio
dare sfratto a la collera,
pe rompere le fremme,
a shioshiare 'na meza,
iammo belle valiente
de Napole ientile
a trionfare de 'sta guerra; e sia
lo campiduoglio nostro l'ostaria.³⁴¹

(30)

Análoga a la primera *egroca* es la cuarta, intitulada *Melpomene overo Le fonnacchere* (fig. 10), en versión femenina. Si Clio, la musa de la poesía heroica, patrocina la pelea entre dos *smargiassi*, Melpómene, musa de la tragedia, auspicia la riña entre dos mujeres de los barrios bajos. Argumenta Basile en el prólogo:

Cantanno lo greciello, e l'allucco, che fanno le fonnachere, pe d'esse cosa trageca, e de male annuntio, 'nc'è 'ncasciato lo nomme de Melpomene, soprantennente de le tragedie, la quale essendo nell'arma de lo Sole cola a pilo sopra 'sta razza de femmene, che pe' d'ogne picciola cosa se 'nriccano, e sautano comm'a gallo dedicato a 'sto chianeta (5).³⁴²

Se trata, otra vez, de una pelea limitada a la dimensión verbal, de tonos encendidos y truculentos, sin embargo inocua. En este caso el tercer personaje, lo *smargiasso* Marchione, de familiar atuendo,³⁴³ no interviene para meter paz, sino para hacerle el fuerte a su mujer Colospitia. Pascaddotia,

³⁴⁰ 'Los dichos de los antiguos / son dignos de memoria: es mucho mejor / vivir como cobardes eternamente, / que no morir como valientes. / Quien busca riñas hacia el precipicio va, / ¡hermosa cosa es la paz!'.
³⁴¹ 'Vámonos ahora, para mejor / ahuyentar la cólera, / para reponernos, / a echarnos un medio de vino, / vamos, buenos valientes / de Nápoles gentil, / a triunfar sobre esta guerra; y sea / nuestro Campidoglio la taberna'.

³⁴² 'Para cantar el graznido y el griterío que arman las mujeres vulgares, como es cosa trágica y de mal agüero, cabe el nombre de Melpomene, encargada de las tragedias, siendo esta en la armada del Sol perfecta para esta raza de hembras, quienes para cada pequeñez se alebrestan y brincan como gallo dedicado a ese planeta'.

³⁴³ Nótese también el parecido entre los vestidos de Pascaddotia y Colospitia con el de la Méndez (fig. 3). Por otra parte, el nombre de Marchione era recurrente en este tipo de personajes napolitanos: Croce señala un bravucón literario del XVI, llamado Marchionne Pettola (1992: 45), siendo *pettola* 'falda de la camisa que sale de los pantalones', aludiendo a cierto desaliño, o bien 'enagua' y también 'mala mujer'.

por su parte, no se muestra especialmente intimidada por el bravucón Marchione, sino todo lo contrario. Colospitia, por su parte, exorta al marido a que no degrade su reputación en semejante pelea:

MARCHIONE

Appila, canna fraceta,
serra 'sto cannarone
pensance quanno nnuommene Marchione.

PASCADDOTIA

Fà la voce dell'ommo,
vi' che non me mettisse filatiello.

MARCHIONE

Ca te scippo 'ssa lengua da le radeche,
ienimma de vordiello.

PASCADDOTIA

Ca te scicco 'ssa varva a pilo mmierzo,
razza de vervecone,
comme se n'è venuto fuso, fuso
a mettere lo sale a lo pignato,
a mettere l'assisa a le cetrola!
Bella ionta de ruotolo,
strenga rotta 'ndozana,
pideto 'mbraca, figlio de pottana.

COLOSPITIA

Marchione mio, non mettere
la repotatione co 'ssa iolla,
chessa è 'n'esca de corte.³⁴⁴

(63-64)

Otra *egroca* que tiene que ver con nuestro personaje es la octava, *Urania overo lo sfuorgio*. Comenta Basile, argumentando el auspicio de la musa de la astronomía: “Raggionannose de lo sfuorgio de 'no giovene 'nce vace a modiello lo nomme de Urania, posta nello cielo stellato, perché non è cosa

³⁴⁴ ‘MARCHIONE: Cállate, garganta podrida, / cierra esa garganta, / piénsalo cuando nombras a Marchione. / PASCADDOTIA: Levanta la voz, / ¡se cree que me va a dar miedo! / MARCHIONE: ¡Que te arranco la lengua de raíz, / prole de burdel! / PASCADDOTIA: ¡Que te arranco la barba a contrapelo, / pedazo de cabrón, / como ha venido en seguida / a ocuparse de tonterías, / a ponerle impuesto a los pepinos! / Vaya buen pilón, / lazo roto en la docena, / molesto como pedo en los calzones, hijo de puta. / COLOSPITIA: Marchione mío, no metas / tu reputación con esta mula, / esta es una mujerzuela’. La expresión *ionta de ruotolo* se refiere a la “aggiunta che il bottegaio dà al pezzo intero di pane per raggiungere il peso giusto” (Nap., s.v. *ionta*), siendo el *ruotolo* una antigua medida de peso. “*Tutte le stringhe rotte vogliono entrare in dozzina*. Dicesi a un presuntuoso quando e’ vuole intromettersi in alcuna cosa che alla sua condizione non convenga” (Giusti).

cchiù appropriata a lo cielo, quanto lo sfuorgio, e l'ornamento, e cose belle" (6).³⁴⁵ El tono de esta composición es distinto al de las otras dos arriba reseñadas: sin renunciar a un aire humorístico, se trata más bien de una reflexión crítica y bastante amarga acerca de como la sociedad valora en exceso las apariencias, además de ser injusta en la repartición de la riqueza. En palabras de Rak, la reflexión gira alrededor de "una normativa fatta non solo di accorti vestimenti che erano accorti travestimenti, ma anche da tutta una semiotica gestuale e linguistica" (1974: 666).



Figura 10

Nardillo y Micco Antuono, hombres del pueblo, hablan de Renzillo, de su misma clase y barrio, y notan "comme s'è fatto sforgiuso, e galante" (119).³⁴⁶ Entre los detalles del nuevo atuendo de Renzillo, vuelve a aparecer la capa con capucha, amada por los bravos, con su nombre español y tejido italiano de gran lujo:

N'albernuzzo de trinca

³⁴⁵ 'Discurriendo acerca de la ostentación de un joven, queda perfecto el nombre de Urania, puesta en el cielo estrellado, porque no hay cosa más adecuada al cielo que la ostentación, el adorno y las cosas bellas'.

³⁴⁶ 'Como se ha puesto ostentoso y galán'.

non saccio s'è teletta, o cataluffa.³⁴⁷

(122)

Otro detalle recuerda las descripciones de los estrafalarios adornos de los que gustan ataviarse los soldados españoles, que se encuentran en las autobiografías de Alonso de Contreras y Diego Duque de Estrada:

No cappiello shiammante
co lo pennacchio, e lo passacavallo.³⁴⁸

(122)

La descripción misma es ostentosa y redundante, ya que el *passacavallo* era un tipo de penacho: el flamante sombrero habría llevado doble adorno de plumas. *Passacavallo*, además, resulta bastante cómico si se piensa que el *Nuovo vocabolario dialettale napoletano* hipótiza que ese penacho se llamara así por parecerse en la forma al barco usado para el transporte de los caballos, es decir, lo que también en español se conoce como *pasacaballo*. No he logrado encontrar más referencias a tal adorno del sombrero, y me pregunto si más que al penacho no se refiera tal vez al ala ancha y tiesa, o si tenga algo que ver con el *passavolante* de la descripción de Salvatore di Giacomo. Sea como sea, el sombrero una vez más se distingue como elemento fundamental del vestuario de golpe y rumbo.

3.2.5. (Paréntesis: lengua, cultura e imprenta en Nápoles)

Cortese y Basile definieron la fisonomía de un subgénero literario, el del poema épico burlesco en napolitano. Amén de la gran cantidad de reediciones de las obras de estos autores a lo largo del siglo XVII, XVIII y hasta del XIX, dicho subgénero se inserta en el archipiélago de la sátira en el XVII y XVIII. Reseñar todos los escritores de esta veta, o tan solo listarlos, rebasaría los límites de este trabajo.³⁴⁹ Me limito a mencionar uno de ellos, Titta³⁵⁰ Valentino (1614-1685), en razón de la siguiente estrofa:

Vidde po 'n'uommo, che co' 'no scarpiello
sopra 'na preta marmora screveva

³⁴⁷ 'Una capa nuevísima, / no sé si es tela fina o catalufa'.

³⁴⁸ 'Un sombrero flamante / con plumas y penacho'.

³⁴⁹ Un excelente compendio de la historia de la literatura dialectal italiana, incluida la napolitana, se encuentra en el libro de Hermann W. Haller señalado en bibliografía.

³⁵⁰ Diminutivo de Giambattista.

a botavraccie, a botte de martiello,
 ma non vedette chello, che scorpeva;
 era de mano de Giammattistiello,
 e llà 'nc'era no mutto, che ddiceva:
Guappo, stà 'ncellevriello, io te l'avviso,
*'ncopp'a mmarmora scrive l'ommo affiso.*³⁵¹

(267; cursivas de la edición)

La estrofa pertenece al poema *La galleria secreta d'Apollo*, una obrita satírico-moral construida alrededor de una imaginaria visita a la galería de maravillas, curiosidades y obras de arte del dios Apolo, motivo que Cortese también había desarrollado en su *Viaggio di Parnaso*. El poema no es de gran interés a fines de este trabajo, sin embargo, la estrofa arriba citada contiene la segunda de las únicas dos ocurrencias que he podido localizar de la palabra *guappo* en textos napolitanos del siglo XVII. La palabra es empleada en un contexto paremiológico: si el hombre ofendido no olvida las ofensas, esculpiéndolas en mármol, es lógico pensar que el destinatario de la advertencia, el que debe tener cuidado y no pensar que va a salirse con la suya, es el ofensor, el prevaricador. *Guappo* ocupa, entonces, un espacio semántico negativo, a tono con los personajes más o menos criminales que hemos venido observando.

Otra ocurrencia de la palabra, ya a finales del siglo XVII, se encuentra fuera de Nápoles y del napolitano, en el poema heroicómico romanesco *Meo Patacca* (1695), de Giuseppe Berneri, escritor culto y cortesano como Cortese y Basile. El poema es una variación sobre el tema del *Micco Passaro*: los bravucones –*sgherri*– de Roma, entre ellos el protagonista Meo Patacca,³⁵² van a movilizarse para liberar a la ciudad de Viena del sitio de los turcos; sin embargo, se enredan en riñas de barrio e intrigas amorosas (Nuccia, la mujer de Meo, es de armas tomar, igual y más que Nora, la de Micco), hasta que, sin haber dejado Roma en ningún momento, reciben y festejan la noticia de la liberación de Viena. En el poema la palabra *smargiasso* recurre algunas veces, aunque menos que *sgherro*; aparece *squarcione* en la forma diminutiva (y despectiva) *squarcioncello*; *guappo* compare en la estrofa 79 del quinto canto:

³⁵¹ ‘Vi después a un hombre que, con un cincel, / sobre una piedra de mármol escribía / con toda su fuerza, a martillazos / mas no vi lo que esculpía; / era de la mano de Giammattistiello / y llevaba un mote que decía: / ‘Guapo, estate listo, yo te lo advierto, / sobre mármol escribe el hombre ofendido’. El *Giammattistiello* mencionado podría ser el pintor napolitano Giovanni Battista Recco (1615-1660), o bien Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693), otro pintor alumno del mismo taller, el de Paolo Porpora. La primera edición de *La galleria secreta d'Apollo* que he podido localizar, mas no consultar, es de 1674. La edición que cito es de 1787.

³⁵² La palabra *patacca*, en italiano y especialmente en el uso romanesco, indica una moneda de escaso valor, o bien una moneda u otro objeto falso, usado para orquestar fraudes.

Patacca osserva, e non se move gnente,
 ma sol, come succede a genti guappe
 in drento al petto el cor se gli risente
 de' tamburi battuti al tippe tappe.
 Di farsi amico gli è venuto in mente,
 e appiccicasse come fan le lappe
 a questo tal, che sbandierà qui vede:
 gli vuo' chiede un servizio, gli vuo' chiede.³⁵³

(Berneri: 27)

La guapeza es aquí una calidad que tiene que ver con el corazón valiente y guerrero, que se conmueve al ver banderas y oír tambores. El tono paródico es dado por el contexto: no se trata de un desfile militar, sino de una *bandierata*, fiesta de barrio organizada por los comerciantes. Meo se impresiona ante la habilidad de malabarista de Fasciolo, el *sbandiatore*, y le pide que acompañe, junto con los tambores, la presentación pública de su compañía, supuestamente de salida rumbo a Viena. En segundo lugar, le dice que son también bienvenido para partir con ellos. Fasciolo acepta – qué más da, total, nadie va a moverse de Roma.



Figura 11

³⁵³ ‘Patacca osserva y no se mueve para nada, / sino que solo, como les pasa a las gentes guapas, / adentro del pecho el corazón se le conmueve / por el redoble de los tambores percutidos. / De hacerse amigo se le ha ocurrido / y se pega como lampazo / a este tipo, que aquí ve haciendo malabares con la bandera: / le quiere pedir un favor, le quiere pedir’.

Volvamos, sin embargo, al reino de Nápoles, porque el trabajo necesita acotarse.³⁵⁴ La cuestión de la historia y desarrollo del idioma napolitano es muy compleja, empezando por el debate –al que no pienso meterme– acerca de si deba definirse dialecto del italiano o lengua romance independiente. El uso del napolitano en el Reino de Nápoles sufrió distintos avatares a lo largo del tiempo, entre los cuales destaca la presencia como lengua oficial entre los documentos del *Codice Aragonese* (1458-1460), seguida por la progresiva marginación a favor del vulgar toscano por un lado, y por el otro del castellano en el periodo virreinal, que fue empujando el napolitano a la condición de lengua popular, desterrada de los ámbitos oficiales y burocráticos.³⁵⁵ En este sentido, el uso del napolitano como lengua literaria por parte de autores como Cortese y Basile tiene un peso y sentido reivindicativo: en el Renacimiento, observa Haller, “writing in the dialect implied a deliberate and conscious choice” (6).³⁵⁶ A mediados del siglo XVII, precisamente, se publica un libelo polémico llamado *L’eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla toscana* (1662), cuyo desconocido autor, bajo el seudónimo de Partenio Tosco, alaba la superior calidad lexical, expresiva y hasta moral del napolitano: “Conchiudasi dunque che la lingua napoletana, e per la dolcezza, e per le proprietà, e per la varietà, e per l’amorevolezza, e per la soccintezza, sia più degna e perfetta della toscana” (288). Los sentimentales argumentos de Tosco le valen una acusación de estupidez por parte de Ferdinando Galiani (1779: 181), pese a que él también fuera un defensor de la lengua napolitana; sin embargo, la

³⁵⁴ En otras zonas de Italia pueden rastrearse otros personajes, entre folclóricos y literarios, que muestran rasgos guapescos. Menciono tan solo al milanés Barba Pedana, curioso tipo de músico y trovador callejero, cuya trayectoria documentada abarca desde mediados del siglo XVII hasta las primeras décadas del XX. En ocasiones, Barba Pedana ostenta actitudes y rasgos de valentón, como el atuendo en una de sus primeras apariciones: “Lho dij per quij, che porten la capascia / fin de Barba Pedana, / che ghe fà bandera su la durlindana” (Maggi: 231-232), ‘Lo dije para los que llevan la capa, / desde Barba Pedana, / haciéndoles de bandera en la durlindana’. Nótese el gesto de lucir tanto la capa como la espada, levantando la primera con la segunda. Otros detalles del atuendo del valoroso Barba Pedana, como el sombrero recargado de plumas, se pueden apreciar en fig. 11. Acerca de la costumbre misma de usar capa, comenta Benedetto Varchi, historiador del siglo XVI: “La notte, nella quale si costuma in Firenze andar fuori assai, s’usano [...] addosso cappe, chiamate alla spagnuola, cioè colla capperuccia di dietro, la quale chi porta il giorno, solo che soldato non sia, è reputato sbricco e uomo di cattiva vita” (*apud* Croce, 1941: 255, n. 4). Además, no solo la capa al estilo español es prenda compartida por soldados, esbirros y hombres de mala vida, sino que también la costumbre de robarla –*capear*– se considera una influencia española en Italia: “Diventò proverbiale il ‘rubare la cappa di notte come fanno gli spagnuoli’” (255). En *La Lucilla costante* (comedia italiana de 1632 de la que hablaré en detalle más adelante), Pulcinella, jugando en dar al gentilicio vizcaíno el sentido de ‘buscón’, acusa de ladrón y capeador al capitán español Matamoros: “Buscaino sì tu, ca busca le borze lo iurno, e li feraiuole la notte!” (Fiorillo: 641; ‘Buscaino eres tú, que buscas las bolsas de día, y las capas de noche!’).

³⁵⁵ Acerca del uso del napolitano en el *Codice Aragonese*, véase el estudio de Gabriela H. Venetz señalado en la bibliografía. Para una síntesis breve y eficaz de los avatares del debate napolitano vs. toscano, véase el estudio de Haller (256-258).

³⁵⁶ Toda la primera parte del libro de Haller (“Introduction: Literature and Dialect” y “A Feast of Languages: The Different Modes of the Literary Dialects”, pp. 3-74) proporciona una excelente discusión de la problemática del idioma en la historia de la literatura –o de las literaturas– en Italia. Véase también el apartado “La letteratura dialettale” en Jannaco y Capucci (304-306; para ulteriores sugerencias bibliográficas, véase en especial p. 305, n. 366).

publicación de este tipo de libelos es importante en la historia de la cultura, porque nos permite conocer el tipo de imaginario y discurso que subyacía a la querella lingüística.

Una obra que da cuenta del debate intelectual en curso desde el calor de la historia en devenir es justamente *Del dialetto napoletano*, del citado Galiani, publicado por primera vez en 1779. Se trata de un apasionado alegato de patriotismo, que incluye la apología del idioma y expresa un juicio totalmente negativo hacia el periodo del virreinato español. Como todo discurso panfletario, alcanza picos de suma improbabilidad, como cuando alega que la vacilación entre *b* y *v* en napolitano se debería al griego moderno más que al castellano (22). Sin embargo, la obra tiene también muchos méritos, tales como el intento de recopilación de las características fonéticas y morfosintácticas del idioma, o el seguimiento histórico del napolitano literario, cuyo origen el autor localiza en el siglo XIII. Entre los autores mencionados se encuentra también Giovanni Boccaccio, de quien Galiani edita y anota la *Pistola in dialetto napolitano* (1348). Lo que me interesa destacar es que, como nota justamente Galiani, Boccaccio no era napolitano, y tiende a cargar las tintas tanto del idioma como de las referencias culturales para dar verosimilitud a su prosa. Encontramos entre ellas una temprana ocurrencia de la palabra *squarcione* (*apud* Galiani, 1779: 83), usada como apellido, uso inexistente en Nápoles. Sin embargo, es interesante que ese término se empleara para contribuir al aura de “napolitanidad” del texto. Vuelve a aparecer nuestro personaje, “millantatore, fanfarone, arcifanfano” (*Nap.*, s.v. *squarcione*), el que sabe *squarcioniare*,³⁵⁷ como el Cola del tercer canto del *Micco Passaro 'nnammurato*.

El exilio definitivo del napolitano de los actos oficiales del reino, que Galiani sitúa a mediados del siglo XVI, marca para el autor la decadencia, aún más, la muerte del idioma en su dignidad, “purgato dalle parole laide, e goffe, e dalle frasi della plebaglia” (1779: 122). El moralismo elitista de este autor desprecia la lengua popular, y de igual forma desprecia a los escritores que a principios del XVII fortalecieron el lugar de esa lengua en la literatura, es decir, Cortese y Basile:³⁵⁸

³⁵⁷ Una cantidad relevante de palabras napolitanas referidas a personajes guapescos empiezan con *s* impura, como *smargiasso* y *squarcione*. Quizás se deba a cierto énfasis de pronunciación que genera, a su vez, cierto efecto expresivo. Cabe señalar también *sbafante*, “vanitoso, vanaglorioso, smargiasso” con su relativa *sbafantaria*, “spaconeria, spaconata, vantería”; *squamquam*, “bravaccio, smargiassone”; *sbruffallesse*, “smargiassone, spaccacantoni”; *sbozzo*, “vantería”; *smanecatore*, “guappo, camorrista, attaccabrighe”, de *smanecà*, “sbracciarsi, gesticolare in modo eccessivo; smargiassare, fare il bravo” (*Nap.*). Nicolini describe a los *smanicatori* como ‘espadachines’: “‘Giovani rissosi e disutili’, i quali, ben provetti nella scherma, di cui allora pullularono molte scuole (nelle quali non è nemmeno detto non si insegnasse quella tale ‘scherma di coltello’ in cui fino a una quarantina d’anni fa erano così abili i camorristi), andavano ‘per la città e nei bordelli muovendo quistioni e suscitando scandali’” (276-277).

³⁵⁸ Galiani desprecia sobre todo a Basile, mientras concede a Cortese ingenio poético, y solo le reprocha haberse dejado influenciar por los temas y estilo de Basile (122-129).

Intanto quella mutazione operò, che scomparve per sempre il dialetto nostro dagli atti pubblici della nazione. Già pochi anni prima erasi sbandito dalla cancelleria d'un sovrano straniero, che vi sostituì la sua lingua spagnuola, volendo per massima di sua politica renderla la lingua universale dell'immensa sua dominazione. Da questo tempo in poi cadde il dialetto nostro nell'oblio dell'abjezione, e quel che fu peggio assai, trovossi confinato alla sola oscena scurrilità. [...] Tutti non l'hanno riguardato, che come unicamente atto a promuovere il riso colle buffonesche, e bassissime lepidezze. Eccoci dunque all'epoca della maggiore alterazione del nostro dialetto avvenuta ne' principj del decimosettimo secolo. Alterazione tale, e tanta che tutti fin ora l'hanno confusa colla nascita di esso, e degli scrittori suoi; credendosi generalmente essere stati i più antichi scrittori nel volgare napoletano Giambattista Basile, e Giulio Cesare Cortese (122-123).³⁵⁹

Galiani, paradójicamente, escribe un alegato en defensa del napolitano y, al mismo tiempo, está profundamente convencido de su irremediable decadencia; tanto, que escribe *Del dialetto napoletano...* en italiano, como no perderá ocasión de hacerle notar Luigi Serio en su polémica respuesta, *Lo vernacchio* (1780),³⁶⁰ que defiende en napolitano las razones del napolitano hablado y popular. Reivindica el autor: “Lo puopolo nosto verace so li farenare, li seggetare, li pisciavinole, li merciajuole, li chianchere, e li lazzarune” (258).³⁶¹ Para nuestro deleite, cita también una *tarantella* popular, de las “che ssò cchiù antiche de lo cippo a Fforcella”,³⁶² que incluye los siguientes versos:

La mia signora è guappa, e cegne spata,
maro è pe mmene si mme move guerra!³⁶³

³⁵⁹ Galiani ignora por completo, o pasa por alto, la existencia de un poeta popular y músico napolitano en el siglo XVI, Velardiniello, diminutivo de Bernardo. Hay muy pocas noticias sobre este autor (ni siquiera sabemos su apellido). Giulio Cesare Cortese celebró su memoria en las palabras de Micco Passaro, quien lo reivindica como ancestro suyo, eslabón en un largo linaje de *smargiassi*, por guapear en la facultad poética: “Velardiniello po’ da chisto scette, / che fu poeta e facea ire a lava / li vierze, e chella storia componette / che fu tanto laudata e tanto brava” (*Micco*: 17; ‘Velardiniello luego de este descendió, / que fue poeta y hacía correr en abundancia / los versos, y compuso aquella historia / que fue tan elogiada y tan valiente’). Entre las pocas obras de Velardiniello que conocemos, la *Farza de li massare* presenta cierta analogía con la *Farssa o quasi comedia* de Lucas Fernández (véase apartado 2.3.10), probablemente compuesta unas décadas antes, por el motivo del villano que se queja de sus miserias. Haller afirma que los protagonistas de la *Farza* son tres campesinos que lamentan su condición bajo el dominio español (245), aunque en realidad la mayoría de sus quejas burlescas versan sobre asuntos escatológicos y sexuales; las referencias al dominio español son oblicuas e indirectas, como la siguiente: “‘Sto mundo va arronchiando como a cotena / perché ei è in potere de serpienti e zifare” (Croce, 1910: 13; ‘Este mundo se va encogiendo como pellejo / porqué está en poder de serpientes y demonios’).

³⁶⁰ La edición que cito es de 1827, en la que la obra se publica de forma anónima como apéndice a *Del dialetto napoletano* de Galiani. Nótese, por otra parte, que hasta Partenio Tosco había escrito su delirante libelo en italiano (toscano, en ese entonces), no en napolitano.

³⁶¹ ‘Nuestro pueblo verdadero son los vendedores de harina, los portadores de sillas de manos, los vendedores de pescado, los buhoneros, los carniceros y los *lazzarune*’. *Lazzaro* o *lazzarone* es una palabra que define un personaje típico napolitano, el lumpen harapiento y sin oficio fijo que puebla los barrios bajos. La literatura sobre los *lazzari* es abundante; véase por ejemplo: Ottorino Gurgo, *Lazzari. Una storia napoletana*, Alfredo Guida, Napoli, 2005.

³⁶² “S’arricorda ’o cippo ’a Furcella (ricorda il cippo di Forcella: si dice di cosa vecchia o detta e ridetta)” (Rotondo Binacchi: 107). La expresión alude a un grupo de piedras conocido como ‘cipo’, aunque se trate en realidad de un resto de la antigua cinta muraria griega de la ciudad, que se encuentra en la plaza Calenda en el barrio de Forcella.

³⁶³ ‘Mi señora es guappa y lleva espada, / ¡ay de mí si me declara guerra!’.

La antigüedad de la canción, sin embargo, queda bastante vaga. Muchas *tarantelle*, además, fueron compuestas en el mismo siglo XVIII. Lo único que podemos entonces registrar es el uso literario de *guappo* (*guappa* en este caso, dama de armas tomar) a finales del siglo, en el discurso de un autor que atribuye al término cierta aura de antigüedad.

No obstante la progresiva marginación del mundo oficial, el napolitano nunca se encontró desterrado de los ámbitos de la literatura, la imprenta y, finalmente, la circulación de los imaginarios culturales. Justamente los autores que Galiani desprecia contribuyeron a mantener el napolitano como lengua literaria, tendiendo puentes y tejiendo relaciones entre el idioma de uso popular, la oralidad cotidiana, y la palabra escrita. Haller observa que “the Neapolitan Baroque prose, especially that of Basile, is clearly posited at the juncture of the written and spoken Word” (56), comentario que aplica también para su poesía. Rak destaca “in particolare a Napoli, l’uso del dialetto e del parlato nel lavoro letterario” (1974: 578) y observa que, entre finales del siglo XVI y principios del XVII,

la letteratura popolare ottenne, grazie alla moltiplicazione delle stamperie e alla stratificazione di un pubblico, l’accesso alla stampa. Dopo questo accesso i fogli volanti, la visualizzazione di una iconografia, le prime serie di composizioni a seguire cominciarono a stabilire e rafforzare progressivamente dei circuiti comunicativi prima estremamente discontinui (581).

Los circuitos comunicativos a los que se refiere el autor son los que se nutren, por un lado, de la obra de escritores como Cortese –cuya *Vaiasseide* posiblemente empezó a circular por partes, en pliegos de cordel– y Basile; por el otro, de la cantidad de producciones de la cultura popular que encontraban salida en las imprentas, sobre todo en la forma de hojas sueltas. Rak destaca la formación de nuevos públicos capaces de situarse en esta encrucijada entre la cultura popular y la llamada alta cultura. Tales nuevos públicos eran las clases medias que iban cobrando identidad y presencia en el marco de “un regime coloniale” (575):

Un nuovo circuito di utenti che non coincideva interamente con quello dei cantastorie ma neanche con quello della letteratura culta. [...] La formazione del nuovo ceto mediano di Napoli alla ricerca di uno spazio sociale autonomo, in una colonia che risentiva pesantemente degli effetti negativi della politica inflazionista spagnola [...]. Si perfezionavano i tentativi satirici [...]. Gli editori dovettero intuire molto per tempo le possibilità commerciali di questo nuovo circuito e lo rifornirono di stampe per numero e qualità tipografica proporzionalmente vicine, se non superiori, a quelle della letteratura culta (635).

Nápoles es un lugar complejo: al mismo tiempo ciudad sujeta a un régimen colonial y ciudad rebuscada, cosmopolita, acostumbrada al consumo cultural y a cierta permeabilidad, o por lo menos comunicación, entre los grupos sociales. En ella se desarrolla una tradición literaria que se inventa a sí misma tomando como bandera la lengua y la cultura populares. Añade Rak:

Napoli era una grande città, la capitale del regno più grande e più ricco d'Italia [...]. Una città con decine di biblioteche e musei privati, molte librerie e stamperie, crocevia di un forte commercio librario, anche clandestino.

La tradizione in lingua napoletana si afferma in un regime di forte interscambio tra i gruppi e i livelli culturali, legato alle necessità comunicative della città moderna. [...] La tradizione, che adotta la lingua locale e i materiali del sapere popolare come suoi emblemi, assume una sua identità inserendosi gradualmente tra i conflitti segnici dei gruppi nella città. Lavora —e rimane limitata— ai suoi registri di letteratura comica, bassa, triviale, lievemente trasgressiva e teatrale (1994: 15).

Cabe destacar que, hasta la fecha, la tradición de la imprenta local sigue viva y vigente. Nápoles goza de un florecimiento editorial impresionante, con producciones que van desde populares a académicas, hasta exquisiteces para bibliófilos como las preciosas ediciones de la *Libreria Colonnese*, uno de las muchas librerías que funcionan también como imprentas y editoriales.

Como Sor Juana encontraba en los tipos mestizos de su *musa de la hampa* algunos de los primeros caracteres literarios mexicanos, Giulio Cesare Cortese y Giambattista Basile cristalizan la identidad imaginaria de su ciudad alrededor de los tipos populares de *smargiassi* y *vaiasse*. En dos virreinos a los dos extremos del imperio español, las musas más pícaras auspician algunas importantes manifestaciones de la literatura local.

3.3. Mitos de origen (2): de la *mesnie Hellequin* a los bailes de Sfessania

Para entender cabalmente los antecedentes de la figura del *guappo* napolitano por excelencia, que tendrá su auge en el siglo XIX, es necesario voltear hacia la historia del teatro, en particular hacia una figura ya varias veces mencionada en este trabajo: el *capitano spagnuolo* en la comedia italiana. Sin embargo, antes de analizar las ocurrencias del personaje en los textos teatrales propiamente dichos, me parece interesante echar un vistazo a la tradición folclórica y carnavalesca, italiana y europea, para rastrear algunas máscaras, actitudes y actuaciones que contribuyen a la conformación del personaje. El título de este apartado —mitos de origen— debe ser tomado con cierta cautela: en realidad, los personajes de los escenarios teatrales no proceden de forma unívoca y lineal de las máscaras del folclor

carnavalesco callejero, sino que entre los dos ámbitos se establece una compleja dialéctica circular de ida y vuelta, influencias recíprocas y superposiciones parciales, como demuestra el caso emblemático de Pulcinella, célebre napolitano nacido en las tablas incorporando influencias folclóricas, y al folclor devuelto con renovada energía proteica. Su historia volverá a ocuparnos en breve.

Algunas manifestaciones folclóricas, que se remontan como mínimo a la Edad Media, presentan un rasgo de interés para este trabajo: la teatralización de actitudes bélicas, o en todo caso agresivas, reducidas a inocuos aspavientos. Observa Jacques Heers acerca de las procesiones carnavalescas medievales en Francia y Germania:

Alcuni si aprivano il passaggio [...] a colpi di frasche o di fascine [...]; altri avevano bastoni di legno; altri ancora erano armati di lance o di picche, a quanto pare smussate, con la punta in legno invece che in ferro; le tenevano alzate e spesso minacciavano la folla che si accalcava ai due lati della strada (*apud* Tessari, 2005: 114-115).

Los participantes al desfile llevaban armas, sin embargo, armas (casi) inofensivas o, en todo caso, paródicas: ramas, haces de leña, bastones, lanzas o picas con la punta de madera (Pulcinella, como veremos, blandirá una vejiga inflada). Con esas armas amenazan burlescamente a la concurrencia. Al leer esta descripción se me vinieron de inmediato a la mente dos coplas tradicionales, respectivamente española y argentina, donde aparece el tópico de las armas de madera:

En esta calle hay un guapo
que presume de valiente,
con un cuchillo de caña
anda asustando a la gente.

(*apud* Piñero, 2006: 129)

En esta calle a lo largo
juran que me han de matar
con un cuchillo de palo...
¡quién sabe si cortará!

(130)

“Il Carnevale costituisce una declinazione iperbolica di tutte le varianti segniche atte a esibire in spettacolo tanto scombinato quanto fragoroso l’immagine di un mondo compiutamente ‘alla rovescia’”, reflexiona Tessari (2005: 115-116). El guapo en burla, subvertidor del código caballeresco del honor, encaja perfectamente en el mundo carnavalesco; o, más bien, del mundo carnavalesco extrae algunos de sus rasgos y actitudes esenciales. Este mismo mundo, sigue reflexionando el autor, tiene como

pivotes “le *tipologie comiche* divenute presenze irrinunciabili e convenzionali” (119-120; cursivas del autor); tales tipologías cómicas funcionan como estructuras de larga duración, dirían los historiadores, o como arquetipos, dirían los estudiosos del imaginario. “L’associazione delle maschere alle figure diaboliche apparteneva al Medioevo, ma era ancora viva nel secolo XVII [...]. In particolare, la tendenziale identificazione delle maschere della Commedia dell’Arte col mondo demonico è presente nella cultura popolare del secolo XVII”, reflexionan Domenico Scafoglio y Luigi Lombardi Satriani (44). Entre los tipos medievales recurrentes encontramos precisamente “il *Narren-fool*, il Selvaggio *coureur* che percuote gli astanti ‘a colpi di frasche o di fascine’” (120; cursivas del autor). El personaje burlesco se tiñe aquí de un trasfondo inquietante, “salvaje”, siniestro: demoníaco.

La naturaleza demoníaca de esta clase de personaje trasluce más claramente en las figuras de la *mesnie Hellequin*, la mesnada de Arlequín. Este Arlequín, ancestro medieval del criado gracioso que encontrará la fama en el siglo XVI gracias a la *commedia dell’arte*, es el “condottiero dei ‘ribaldi’ che si apprestano a compiere le grottesche e conturbanti ‘azioni di disturbo’” (121). La naturaleza de estos malandrines carnavalescos, capitaneados por el antiguo Arlequín, es de lo más siniestro: se trata de un ejército de *revenants*, ‘aparecidos’.³⁶⁴ Se presenta una analogía evidente entre la cohorte de Arlequín y los ejércitos terrenales: varios autores han utilizado la palabra “mesnada” en contexto militar. Por ejemplo, el cronista florentino Giovanni Villani, a principios del siglo XIV, habla de “una masnada di trecento cavalieri aragonesi e catalani” y de “masnade di catalani” (*apud* Croce, 1941: 24). Ya en el siglo XX, Ortega y Gasset escribe también “mesnada”, refiriéndose a los soldados españoles en su ensayo sobre Alonso de Contreras (203).

El Arlequín medieval podía interpretar el papel del valiente, como en *Jeu de la Feuillée* (1276) de Adam de la Halle, peculiar texto dramático donde los temas festivos y mitológicos derivan en “uno splendido embrione di teatralità moderna” (Tessari, 2005: 122). En ese texto, Hellequin pretende los amores de Dame Morgue (Morgana), la reina de las hadas, y envía un mensajero a decirle que no va a poder encontrar “un amante più valoroso di lui” (*apud* Tessari, 2005: 127). Dame Morgue rechaza desdeñosamente a su mensajero, con el argumento de que ya tiene amante y es el más valiente de todos:

Un giovane gentiluomo di questa città, più valoroso di quanto possano esserlo centomila eroi [...]. Robert Sommeillon, noto a tutti per la sua valentia con le armi e con i cavalli. In nome

³⁶⁴ Este aspecto de Arlequín quedará latente abajo del gracioso que se hará célebre: Maria Grazia Profeti nota como en un entremés español del siglo XVII todavía “Arlequín muestra su cara barbuda e infernal [...]: lo cómico presenta su doble cara escondida y demoníaca” (50). Sobre la relación entre Hellequin y Arlequín, y para un seguimiento de toda la trayectoria de Arlequín, véase también Fausto Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Il Mulino, Bologna, 1993.

mio, percorre in lungo e in largo queste terre comportandosi come un cavaliere della Tavola Rotonda. Non c'è bravo al mondo che sappia cavarsela meglio di lui (127).

Finalmente, Hellequin gana el corazón de la dama, aunque con métodos que se apegan más a su doble naturaleza de demonio y de bufón (como esconderse entre el polvo y poner una zancadilla al caballo de su rival) que a su pretendida valentía. De nuevo, vemos rasgos familiares: no es descabellado pensar que el guapo en burla los haya heredado de este mundo de tradiciones carnalescas medievales.

Paolo Toschi, en su estudio *Le origini del teatro italiano*, también menciona la *mesnie Hellequin*, para luego pasar en reseña algunas manifestaciones y personajes peculiares italianos en el marco de las tradiciones festivas europeas. Entre ellas están las *battagliole*, ‘pequeñas batallas’, en forma de *guerra di canne*, ‘guerra de cañas’, y *guerra di pugni*, ‘guerra de puñetazos’, en uso de la Edad Media en varias ciudades italianas. Esta tradición ha dejado sus huellas literarias, como el poema *La verra antiga de' Castellani, Canaruoli e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni, in lengua brava*, de Alessandro Caravia, publicado en Venecia en 1550. La *lengua brava* a que se refiere el título es el dialecto veneciano.³⁶⁵ La iconografía del grabado que acompaña la edición (fig. 12) recuerda mucho las descripciones de las procesiones carnalescas, cuyos miembros andaban armados de palos y otras variadas armas de madera. El violento caos de la imagen, entre infernal y carnalesco, hace eco en un grabado de tres siglos después, una representación decimonónica de los *camorristi* napolitanos (fig. 13). Las dos imágenes, más allá de las obvias diferencias, guardan un innegable parecido en la representación grotesca de los personajes, en la que el realismo cede paso al énfasis expresivo, diluyéndose al mismo tiempo en la parodia, a causa de la misma recargada exageración con que se pintan la escena y sus protagonistas. Más adelante volveré al texto que acompaña la imagen decimonónica, un ensayo muy típico de la literatura costumbrista de ese periodo. Por el momento, me interesa destacar la continuidad iconográfica de algunos elementos visuales codificados a través de los siglos.

³⁶⁵ Un estudio sobre esta tradición en Italia y especialmente en Venecia se encuentra en el libro de Robert C. Davis, *The War of the Fists: Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice*, Oxford University Press US, New York, 1994.



Figura 12

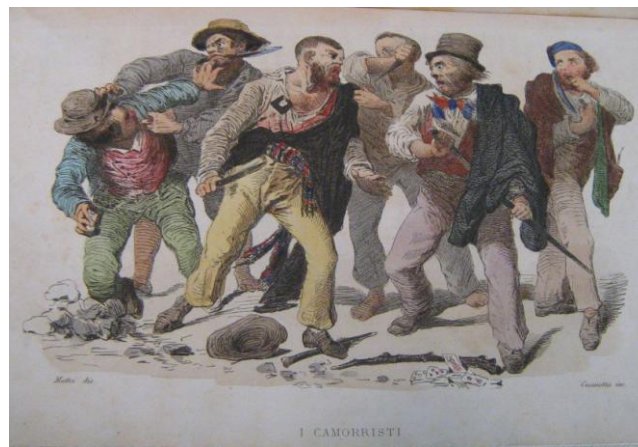


Figura 13

A partir del siglo XVI, con la *commedia dell'arte*, Arlequín se afirma y gana fama como *zanni*, es decir, criado gracioso. Sin embargo, el *zanni* de la tradición juglaresca callejera no está siempre costreñido al papel de criado. Un dramaturgo de la época, Anton Francesco Grazzini *Il Lasca*, cuenta:

Ma Zanni sopra tutto è uom valente,
per ch'or spazzacamino ed or soldado
rider faceva e spasimar la gente;

tanto ch'io creo che Zanni sia nato
per passatempo, burla, giuoco e festa,
e fare il mondo star lieto e beato.

(*apud* Tessari, 2005: 135)

Misión fundamental del *zanni*, pues, es mover a risa: para esto puede ser limpiachimeneas o, papel de interés para este trabajo, soldado. Ortega y Gasset, en su ensayo acerca del capitán Alonso de Contreras, habla del aspecto esperpéntico y por ende ridículo que los veteranos de las mil y una guerras que asolaban Europa podían llegar a tener: “figuras estrambóticas”, “cubiertos de andrajos donde resaltaba imprevistamente alguna prenda de antiguo esplendor”. Y añade: “Ahí están, como documento, los dibujos de Callot” (207). El autor alude aquí a la célebre serie de grabados *Balli di Sfessania*, de Jacques Callot (ca. 1592-1635), un artista francés que residió en Florencia entre 1615 y 1617. Callot se inspiró en los desfiles carnavalescos que animaban, entre muchas otras manifestaciones, la vida cultural de la Florencia de los Medici:

La vivace vita fiorentina appariva appassionata alle maschere, alle sfilate carnascialesche, alle giostre, agli spettacoli teatrali e alla Commedia dell'arte. Ed è anche qui che Callot trovava la prima idea per i suoi “Balli di Sfessania”. Questi non sono altro che una ripresa diretta, rapida, ma pregnante proprio di quegli spettacoli di guitti girovaghi, che in quei tempi organizzavano le rappresentazioni nelle strade di Firenze. L'artista li fissa in piccoli riquadri “... in ciascheduno dei quali son figure piccole, in atti, moti e gesti ridicolosi, rappresentanti tutti gli istrioni, che in quei suoi tempi camminavano per l'Europa”, così come ebbe a descriverli un noto biografo contemporaneo (Greco, 1990: 109).

Hay que tomar con un poco de cuidado, quizás, el valor documental que Ortega y Gasset atribuye a los grabados de Callot con respecto a la apariencia de los soldados de ventura desvalidos. Sin embargo, es plausible que algún elemento del atuendo de aquellos aparezca en las imágenes, aunque sea a través del doble filtro de la representación, la actuación primero y el retrato después: Callot no retrata a los soldados, sino a los histriones que los representan (figs. 14 a 18).



Figura 14



Figura 15

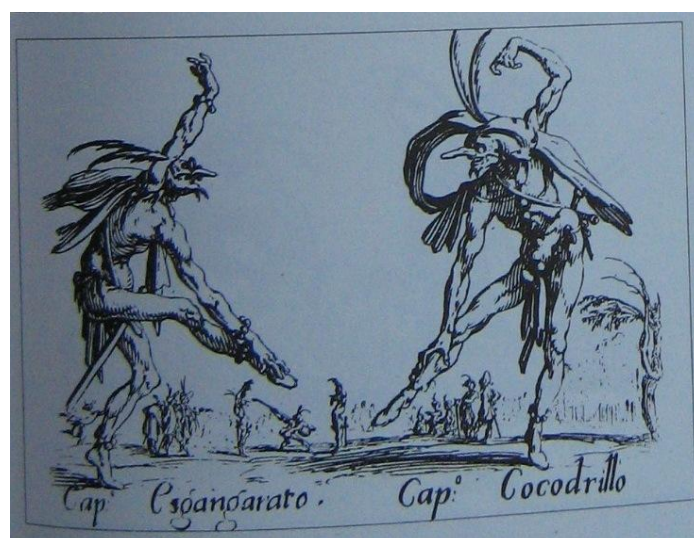


Figura 16



Figura 17

Los grabados de Callot ofrecen una imagen muy interesante de estos personajes entre teatrales y carnalescos (nótese, por ejemplo, los detalles fálicos y posturas obscenas recurrentes). Los capitanes *Mala Gamba*, ‘mala pierna’, y *Bellavita*, ‘buena vida’, llevan por nombre dos de esas bufas y descriptivas palabras compuestas de la familia de *rajabroqueles* o *gonfianuvoli* (así como del *Buttafuoco* de bocachesca memoria): en este caso, podemos quizás leerlas como alusiones a las mutilaciones de guerra de las que habla Ortega y Gasset,³⁶⁶ y a la vida airada o pícara, respectivamente. Sus ropajes resultan familiares: “Entrambe le figure sono vestite in foggia da gentiluomo, con copricapo piumato e lunghe spade sui fianchi” (Greco, 1990: 112). Otro de estos capitanes, *Spessa Monti* –un hiperbólico ‘quiebra montes’–, lleva el mismo atuendo ostentoso, sin embargo, hecho harapos (114): otra de las imágenes que reflejan las palabras de Ortega y Gasset. Sobre los capitanes *Esgangarato* y *Cocodrillo* los harapos se hacen más exigüos, hasta casi desaparecer, así como en el caso de *Pasquariello Truonno* y *Meo Squaquara*.³⁶⁷ No cuesta mucho trabajo imaginarse a

³⁶⁶ Véase p. 91.

³⁶⁷ *Pascariello Truono* como máscara napolitana es mencionado en la crónica de Titta Valentino *Napole scontraffatto dopo la peste*, de 1665 (Croce, 1992: 120, n. 3). Prota-Giurleo anota que “con questo nome e cognome recitava nel 1685 alla Commedia Italiana di Parigi e alla Corte di Versailles il valoroso e agilissimo Giuseppe Tortoriti [...] nel ruolo [...] di Capitano” (62). Un napolitano saltimbanqui mencionado por Gabriele Fasano en 1689, “grazioso nel rappresentar parte simiglievole al capitan Mattamoros”, respondía al análogo apodo de *Pasquerello Spaccamonte* (apud Croce, 1992: 120, n. 3). Por lo que respecta a *Meo Squaquara*, Prota-Giurleo hace referencia a una comedia publicada en 1616, *Alvida* de Ottavio d’Isa, notando que “v’è un capitano Squacquara Spaccatruono, ma il suo più accreditato nome è Meo o Mameo

estas figuras, con sus rostros cubiertos por máscaras deformes, tomar parte en una procesión de aparecidos en calidad de miembros de la demoniaca *mesnie Hellequin*, sobre todo a los últimos cuatro, con su casi desnudez y ajuareados con las que parecen pulseras y tobilleras de cascabeles, adornos característicos de los protagonistas de las medievales *fêtes des foux*, las ‘fiestas de los locos’.

La serie de grabados cobró gran fama y circuló ampliamente por Italia y Europa, siendo varias veces reproducida y copiada en el transcurso de los siglos XVII y XVIII. Hay acuerdo unánime entre los estudiosos que he consultado acerca de que los grabados de Callot no solo registran, sino contribuyen a fundar la iconografía de dos de las máscaras más populares de la *commedia dell'arte*, es decir, el *capitano spagnuolo* y su enemigo Pulcinella, quienes volverán en breve a estas páginas. La relación de los grabados de los *Balli di Sfessania* con Nápoles es muy interesante. No obstante fueran el fruto de una estancia del artista en Florencia, muestran muchos elementos napolitanos, lo que atestigua la vitalidad, popularidad y difusión de la cultura partenopea fuera de los confines del Reino de Nápoles. Algunas huellas lingüísticas pueden destacarse en los nombres de los personajes de la selección arriba presentada. El apelativo *Esgangarato*, por ejemplo, deriva evidentemente del italiano *sgangherato*, ‘desquiciado, desarticulado, desgarrado, desbocado’; sin embargo, la sustitución del fonema *e* por *a* sugiere cierta sonoridad napolitana, y la añadidura de una *e* antes de la *s* impura con que empieza la palabra apunta a una parodia del español, idioma cuya presencia más fuerte en Italia era, por lo visto, en Nápoles. Por su parte, *Pasquariello Truonno*, ‘Pascualito Trueno’, se oye napolitano como el que más, en su nombre de los más típicos, diminutivo igual de típico, y apellido que más bien es hiperbólico apodo. Si el nombre de *Meo* suena más bien romanesco (como el de Meo Patacca), *Squaquara* parece relacionado con el napolitano *squaqqarato*, ‘flácido’. El nombre mismo *Sfessania* seguramente tiene que ver con el napolitano *sfessà*, ‘apalear, reducir en mal estado’; además, hasta la fecha está difundido en el italiano hablado del sur, en aquellos territorios que conformaron el Reino de Nápoles y de las Dos Sicilias, el verbo *sfessarsi*, ‘reñir, pelear’. Los *Balli di Sfessania* serían, pues, los ‘bailes de la pelea’. Comenta Franco Carmelo Greco:

Il “Ballo di Sfessania” è da ricollegarsi alle “moresche” di Orlando di Lasso [...], compositore belga del XVI secolo, che, tra l’altro, aveva soggiornato anche a Napoli, rimanendo attratto dallo spirito arguto e popolare, che colse dal vivo nei tanti spettacoli dati sulle strade da istrioni e saltimbanchi. Nelle moresche, con sottofondi musicali, venivano rappresentate le vicende amorose, le dispute e le risse di Lucia, Bernoualla ed altri [...]. Tale ballo fu assai amato dal popolo napoletano e così lo descrive il Del Tufo nel suo *Ritratto o Modello delle Grandezze, Delizie e Meraviglie della Nobilissima città di Napoli* (1558):

Squacquara” (63; cursivas del autor); Croce señala que el capitano Squacquera Spaccatruono “riunisce le virtù del bravo e del napoletano”.

Vedeste et anco allor tanti boffoni
 Trastulli e Pantaloni
 che per tutti i cantoni
 con le parole e gesti ed altri spassi
 fanno ridere i sassi,
 sentireste et intorno
 cento cocchi di musiche ogni giorno
 come ancor farse, tresche e imperticate
 da cento ammascarate,
 da cento ammascarate,
 et al suon del pignato o del tagliero
 cantar Mastro Rogiero
 e simili persone
 col tamburello o con lo calascione
 [...].
 Così veder quel ballo alla maltese³⁶⁸
 ma a Napoli da noi detto Sfessania,
 donne mie, senza spese,
 vi guarirebbe al fin febbre o mingrania.

(1990: 111)

Los versos citados por Greco abren una ventana sobre el colorido mundo de los espectáculos callejeros en Nápoles, con sus personajes (*Trastullo*, *Pantalone*, *Mastro Rogiero*), sus tipologías de representaciones (*farse*, *tresche*, *imperticate*, *ammascarate*) y sus instrumentos musicales, que van desde utensilios de cocina percutidos (*pignato*, ‘olla’, y *tagliero*, ‘tabla de picar’) hasta los instrumentos más típicos de la tradición napolitana, como el *tamburello*, una tipo de pandero, y el *calascione*, parecido al laúd. Nótese también, de paso, que al baile de *Sfessania* se atribuyen (jocosas) virtudes curativas, como en el caso de la célebre tarantela.

Todas las figuras de la selección de grabados que aquí presento, así como la mayoría de las que aparecen en toda la serie de los *Balli di Sfessania*, llevan armas. Las acciones escenificadas se colocan entre la batalla y la danza, recordándonos el archipiélago de las tradicionales danzas armadas –como, por ejemplo, las muchas variantes de la danza de moros y cristianos, emparentada con las *moresche* a la que alude Greco, que servían de banda sonora para representar escenas de disputas y riñas, amén de intrigas amorosas. Galiani habla de una de las representaciones carnavalescas napolitana, la *intrezzata* (otro nombre de la *imperticata* citada por Greco), en estos términos:

³⁶⁸ Errata por *maltese*. El *ballo alla maltese* era uno de los bailes tradicionales carnavalescos de Nápoles, cuyo supuesto origen maltés no está comprobado (véase Lombardi: 94).

Quella spezie di antichissima danza pirrica conservata dal nostro popolo, che la balla anche oggi con le spade nude in mano, ovvero in luogo di esse con alcuni bastoni inghirlandati di fiori sostituiti alle spade, per evitar qualche sinistro caso, onde ha preso il nome d'*Imperticata*. Comunemente però dicesi *Intrezzata*,³⁶⁹ ed usa il popolo nel Carnevale mascherarsi formando qualche compagnia di persone, ed andarla a ballare sotto le finestre delle amanti, e più comunemente sotto quelle de' signori, che quindi gettano qualche denaro per mancia ai danzatori, e ai sonatori (169; cursivas del autor).

Los bailarines de la *intrezzata*, o '*ntrezzata*, con sus palos enguinaldados que sustituyen las peligrosas espadas desnudas, recuerdan los protagonistas de las procesiones carnalescas medievales, así como de las *battaglie* populares en toda Italia, en especial las *guerre di canne* arriba mencionadas (fig. 12). Tales guerras de cañas estuvieron probablemente emparentadas, además, con los *giuochi di canne* introducidos en Italia por la aristocracia española desde los tiempos de Alfonso de Aragón (Croce, 1941: 46). Croce proporciona una descripción de tal juego cortesano, sacada de una novela española de ambiente italiano, publicada a principios del siglo XVI y muy popular tanto en Italia como en España, *Questión de amor de dos enamorados*. Nótese la pantomima guerrera y el elemento carnalesco de las máscaras:

Il giuoco delle canne venne eseguito in uno spazzo tra l'abitato e il mare, dove era stato eretto un gran tavolato con molta tapezzeria, da due schiere di cavalieri, l'una guidata da Flamiano, l'altra dal cardinal Borgia, e quelli della schiera del cardinale si presentarono ordinati a mo' di turchi con trombette e con bandiere nelle lance stradiotte, vestiti con giubbe di broccato nero foderato di raso rosso scuro, e con maschere turchesche. Flamiano e i suoi li affrontarono scagliando palle di creta (*alcanciás*), e giunti a essi, diedero volta, e i turchi li inseguirono con le lance in resta, riconducendoli al luogo del gioco (146-147; cursivas del autor).

Galiani califica la *intrezzata* de "pirrica" porque la costumbre de las danzas armadas se remonta hasta la Grecia antigua. Entre todo el abanico de estas danzas entre Italia y España, cuyo catálogo exhaustivo rebasaría con creces los límites de este trabajo, ameritan una mención especial los llamados bailes de matachines, una tradición compartida entre los dos países.³⁷⁰ Los matachines formaban parte de las tradiciones festivas de Nápoles, como consignan varios testimonios literarios; entre ellos, la *Vaiasseide* de Cortese, en ocasión de la fiesta de boda de Ciullo y Carmosina:

³⁶⁹ *Imperticata* deriva de *pertica*, 'palo largo'. *Intrezzata* significa 'trenzada', aludiendo a las guirnalda de flores que adornaban los palos.

³⁷⁰ Cabe mencionar que actualmente existe un tradicional baile de matachines entre los tarahumara, en Chihuahua, México; sin embargo, ha evolucionado de forma muy distinta a la italiana y española que aquí nos ocupan. Para más informaciones sobre este baile ritual, véase Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (eds.), *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*, CONACULTA – FCE, México, 1996, pp. 255-284, 331-337, 394-398.

E farraggio mò mò feste de truono,
e nò schitto de farence abballare
ciento cascarde a tiempo de lo suono,
ma 'na farza perzì farraggio fare,
'na 'mpertecata da no mastro buono,
Forze d'Ercole, e po' li mattacine,
e 'mmetarence tutte le becine.³⁷¹

(52)

La definición de *matachín* del Diccionario de autoridades incluye la descripción de un traje de rombos de colores que recuerda mucho el que se hará famoso como el atuendo de Arlequín por excelencia. En su actuación volvemos a encontrar las paródicas armas de madera y el combate simulado:

MATACHÍN. Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un quarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre quatro, seis u ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Covarrubias le da la etymología del verbo Matar, porque con los golpes que se dan, parece van a matarse unos a otros (*Aut.*).

La definición de Covarrubias incluye otros detalles acerca de la pantomima de los matachines, tales como los siguientes: “Se davan tan fieros golpes, que a los que los miravan ponían miedo, y les hazían dar voces, persuadidos, que aviendo entrado en cólera, se tiravan los golpes para herir, y matar: y assí de acuerdo caían algunos en tierra como muertos” (*Cov.*). Los describe en términos parecidos el dramaturgo del XVII Bances Candamo: “Bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música” (*apud* Doménech Rico: 172). Hacen como que se matan, pero todo es mascarada y farsa: algo de estos espectáculos debió haber contribuído a conformar el personaje del guapo en burla.

La derivación de *matachín* de *matar*, sin embargo, es inexacta. Anota Corominas: “Era danza de origen extranjero [...]. En Italia es donde se documenta primero, a principios del siglo XVI,³⁷² y ahí se

³⁷¹ ‘Y haré ahora mismo fiestas de trueno, / y no solo haré bailar ahí / cien *cascarde* al tiempo del son, / sino también una farsa haré actuar, / una *'mpertecata* por un buen maestro, / *Fuerzas de Hércules*, y luego los matachines, / e invitaré a todos los vecinos’. “*Cascarda*. Antico ballo che si accompagnava con il canto” (*Nap.*); el mismo diccionario sugiere que puede derivar del sustantivo castellano, hoy desusado, *cascarada*, “alboroto, pendencia” (DRAE 1899). *Fuerzas de Hércules* es probablemente el título de alguna representación de títeres, como sugiere Rak (1994: 271).

³⁷² En realidad la presencia de los matachines en Italia está documentada desde el siglo XV, como apunta Toschi (498).

explica muy fácilmente como derivado de *matto* ‘loco’, en su acepción de ‘bufón’” (*Cor.*),³⁷³ “una de las encarnaciones del ‘loco festivo’ propio de las celebraciones carnavalescas” (Doménech Rico: 174).³⁷⁴ No obstante, el verbo *matar*, aunque no fuera el origen primario del término *matachín*, tiene un parecido fonético y semántico con el personaje demasiado fuerte como para no cobrar influencia alguna en la trayectoria de la palabra. Comenta Corominas que *matachín* “en la acepción ‘pendenciero, camorrista’ [Academia siglo XIX] parece ser alteración posterior, debida al influjo del verbo *matar*; en la acepción ‘jífero’ [...] puede ser lo mismo” (*Cor.*). En efecto, *matachín* en calidad de ‘el que mata las reses’ aparece en el diccionario de la Academia en 1817, y hasta 1869 como ‘pendenciero, camorrista’. Sin embargo, es importante notar que el corto circuito entre el *mattaccino* italiano y el verbo español *matar* se produjo mucho antes en la mente de los hispanohablantes, por lo menos desde los tiempos de Covarrubias, cuyo error en la atribución de la etimología es significativo en este sentido. La aparición de la palabra *camorrista*, en su significado español de quien “fácilmente y por causas leves arma camorras y pendencias” (DRAE, s.v. *camorrista*), no deja de ser interesante por su analogía con el *camorrista* napolitano, amén de todas las dudas y disputas etimológicas que rodean los orígenes de la palabra *camorra* en Nápoles (véase n. 277).

Una superposición de rasgos, una identificación icónica y discursiva se fue gestando entre la figura del *matachín* (o del danzante armado en general) y la del soldado fanfarrón, en su encarnación teatral de *capitano spagnuolo*. Para finales del siglo XVIII, tal identificación parece ya consolidada. Toschi, relatando las impresiones del abad francés Gaudin al asistir a un espectáculo de “danza moresca” en Vescovatu (Córcega) en 1787, dice que

Tutti i guerrieri erano armati di due spade corte e piate: l'azione comprendeva dodici combattimenti, nei quali il cozzo delle spade rispondeva sempre a un ritmo musicale. Tra le figure si era inserita anche la ‘spagnoletta’, che conosciamo come danza a sé, e che aggiungeva al tic-tac delle spade un ritmo cadenzato dei piedi, dando allo spettacolo una nota di armonia e di eleganza. Il buon abate francese non ci riferisce nemmeno una parola del testo dialogato, ma ci dice che gl'interlocutori erano tutti dei veri *matamoros* e anzi trova da criticare lo stile altisonante con cui si esprimevano (495; cursivas del autor).

La descripción recuerda un espectáculo de títeres, *pupi* sicilianos, con ritmo marcado por el choque de las espadas y la cadencia de los pies. Por otra parte, *Matamoros*, como veremos, fue uno de los nombres más frecuentes del *capitano spagnuolo*; más aún, hasta la fecha es nombre común que

³⁷³ Por otra parte, Corominas descarta la etimología árabe *mutawağğihîn*, ‘disfrazados’.

³⁷⁴ Doménech Rico, en su estudio sobre los Trufaldines italianos en la corte de Madrid a principios del XVIII, insiste varias veces acerca de los *matachines* como una de las principales influencias italianas en la teatralidad española. Véase, por ejemplo, el apartado “8.2. Un antecedente: los entremeses con *matachines*” (304-306).

designa el “que se jacta de valiente” (DRAE).³⁷⁵ De su estilo altisonante tendremos ocasión de hablar en breve. Si el buen abad Gaudin tomaba prestada una categoría de los escenarios teatrales para describir los protagonistas de una danza armada folclórica, también se daba la situación inversa: el nombre de un personaje folclórico podía usarse en las tablas. En el sainete *El maestro de la tuna* de González del Castillo, por ejemplo, comenta la petimetra doña Pascuala acerca de don Juanito, gentilhombre que gusta de vestir de majo: “Que si el señor no viniera / de matachín, lo miraran / con respeto” (373-374). De nuevo, estamos a finales del siglo XVIII: la palabra *matachín* ya tenía profundamente compenetrada sus dos caras de bufón y pendenciero, para resultar en un valentón ridículo, un guapo en burla. Por otra parte, tales categorías circulaban también fuera de los ámbitos del espectáculo teatral o folclórico. Ortega y Gasset reflexiona que el soldado Alonso de Contreras debía tener “algo de descomunal y fachendoso que prevenía en su disfavor cuando un alto militar, bien que su antiguo enemigo, habla de él como de un ‘capitán de tramoya’. Era el reconocido matachín” (217). Ya en un texto del siglo XVII era posible definir despectivamente a un militar como un “capitán de tramoya”, personaje de evidente popularidad. Ortega y Gasset resume una tradición léxica, textual y escénica, que los capitanes (de campo y de tramoya) comparten con los matachines.

3.4. El *capitano spagnuolo* en las tablas

3.4.1. *Capitan Cerimonia*: ideas de los españoles



Figura 18

³⁷⁵ En francés también encontramos el sustantivo *matamore*, merced al éxito de la *Comédie Italienne* en la corte parisina en el XVII y XVIII.

En otro de los grabados de la serie de los *Balli di Sfessania* (fig. 18) aparece el personaje de *Capitan Cerimonia*. Es otra variación sobre el tema del bufón con rasgos entre militares y rufianescos, como el sombrero plumado y la capa haciéndole de bandera en la durlindana, como al milanés Barba Pedana.³⁷⁶ No hay en la imagen elemento alguno que apunte directamente a la nacionalidad española del Capitán Ceremonia, sino una referencia implícita: la reputación de los españoles en la época.

Salvatore di Giacomo había mencionado al *grave spagnuolo* en su descripción novelada de una escenita de costumbres napolitanas del siglo XVII. Esa gravedad se identifica con unos modales en extremo ceremoniosos. Croce cita a un autor italiano del siglo XV: “Il Campano, ricordando le scambievoli cortesie dei soldati spagnuoli ed italiani, non lasciava di osservare un altro tratto caratteristico degli spagnuoli, dicendoli ‘per natura la più cerimoniosa tra tutte le nazioni’” (1941: 32). Tal ceremonia generó en Italia una literatura burlesca de chistes e historietas. Croce relata una anécdota narrada por el poeta Giovanni Pontano, también en el siglo XV:

I molti nomi, che solevano portare gli spagnuoli, davano occasione fin d’allora ad aneddoti buffi; com’è quello dello spagnuolo che, giungendo a un’osteria dove un tale faceva cuocere per proprio conto un’anitra, e chiedendo di prender parte al desinare, dichiarava di chiamarsi (l’aneddoto è rivestito alla latina dal Pontano) *Alopantius Ausimarchides Hiberoneus Alorchides*. –Misericordia!– rispondeva l’altro –un’anitra non basta per quattro così grandi signori, e spagnuoli per giunta! (78; cursivas del autor).

El mismo Pontano, llegando a unos extremos cuestionables que entrañarían una suerte de genio del terruño anterior a la existencia misma de España como entidad cultural, encuentra en el poeta latín Marcial, nacido en la península ibérica, las primeras señales del “vicio” de la ampulosidad española: su *verba*, según, sería a veces “maxime ampullosa et acida, quod quidem Hispanicum est” (*apud* Croce: 76).³⁷⁷

En el siglo XVI, Aretino habla de saludar “spagnolissimamente”, aludiendo a reverencias y florido lenguaje (1984: 155). En la misma obra, la prostituta Nanna describe así el prototipo del cliente español, en un lenguaje salpicado de españolismos como *spadiglia* y *mozzo*: “Ecco a te uno spagnuolo attillato, odorifero, schifo come il culo d’uno orinale, che si rompe tosto che si tocca; la spadiglia a canto, fumoso, il mozzo dirieto, ‘Per *vida* de la imperadrice’, e con l’altre sue lindezze a torno” (258-259; cursiva del autor). El español es *fumoso*, es decir, fanfarrón, amén de ceremonioso. Nanna le recomienda a su hija Pippa que le devuelva viento por humo, es decir, que le conteste con parecidas ceremonias; sin embargo, debe poner especial cuidado a que no le termine pagando sus servicios “con

³⁷⁶ Véase n. 354.

³⁷⁷ “Sumamente ampulosa y ácida, una característica típicamente hispana”.

la vincita di Milano”, es decir, con puras charlas acerca de sus glorias militares: “Tu non hai da far seco che render fume per vento, e fiato per quei sospiri che sanno sì sbudellatamente formare: inchinati pure ai loro inchini, baciandogli il guanto, non che la mano; e se non vuoi che ti paghino con la vincita di Milano, disbrigategli dinnanzi il meglio che sai” (259). En 1585, Tommaso Garzoni así describe la gestualidad del típico bufón callejero: “È spagnolo nel gestire” (*apud* Tessari, 1981: 40), sin necesidad de extenderse en el significado de ese calificativo, que debía ser claro para sus lectores contemporáneos.

La reseña de Croce de los autores italianos que contribuyeron a formar tal idea del español como excesivamente ceremonioso incluye a Antonio de Ferrariss, mejor conocido como el *Galateo*, quien, es su pequeño tratado moral *De educatione*, publicado a principios del siglo XVI, deplora la que considera la influencia española en las costumbres italianas. Entre los blancos de su crítica se encuentra una serie de usos lingüísticos:

Dai “costumi de Occidente” [...] sono venute in Italia le adulazioni, il *tu* convertito in *voi*, il dare a uomini mortali della *Maestà* e della *Celsitudine*, il dare a ogni vilissima persona della *Signoria Vostra*, e il *bacio le mani* e *i piedi*, e i *servitori* e *schiavi* nelle sottoscrizioni, e tutti i supelativi adulatori (*apud* Croce, 1941: 125; cursivas del autor).

Croce cita también al poeta Cesare Caporali, también del XVI, quien se mofa del título de *don*, “sì grato allo spagnuol ventoso”, y comenta: “En Italia non ebbe mai grande uso, e a Napoli stessa, forse per lo spirito canzonatore di questo popolo, scese di grado e diventò modo di allocuzione bonaria e si dette e si dà ancora a persone di età matura della classe media e del popolo” (197); varios rasgos de las costumbres y el carácter napolitano, como veremos en breve, se atribuyen a la influencia española. Unos tres siglos después, a finales del XIX, Alessandro D’Ancona hace referencia a la misma idea de “genio” español, hablando de la poesía del siglo XV en España: “il genio del paese comunicava un certo che di tumido e di pettoruto” (*apud* Croce: 78).

Los adjetivos *ventoso*, *tumido*, *pettoruto* apuntan a una faceta específica de lo ceremonioso de los españoles: la “superbia e gonfiezza” (36), por la cual “gli spagnuoli non credono nessuno pari a sé” (98). Miguel Herrero García dedica el primer capítulo de su estudio *Ideas de los españoles del siglo XVII* al “autoconcepto de España”. Reseñando a varios autores, muestra como trasluce un “providencialismo a ultranza”, la idea de que existieran “intervenciones palpables de la Divinidad en favor de las armas y política españolas” (24) a lo largo de los siglos XVI y XVII: una suerte de filosofía del destino manifiesto que suele, hasta nuestros días, acompañar la mentalidad imperial de las potencias coloniales, por muy anglófonas que sean.

El teatrero Cecchini escribe que la soberbia es una característica que afecta también a sus colegas de trabajo, los actores españoles. Su testimonio tiene un tono de cariñosa burla, más que de desprecio, hacia quienes son sus compañeros de vida:

I nostri [comici] ben volentieri affida[vano] le “parti gravi” a comici spagnuoli, insuperabili per quel ruolo. “Sono così proprie delli spagnuoli queste parti [...] che veramente loro soli toccano il centro della gravità, né ci è di loro chi rappresenti un re, che oltre il vestirsi d’abiti regi il corpo, non si vesta anche di fumo regio la mente, [...] e quello che più si trova in questo personaggio è che li rimane, dopo l’aver finita la rappresentazione, una tal reliquia di sussiego, che malamente per otto giorni si può trattar seco domesticamente” (Prota-Giurleo: 179).

La soberbia española asume a menudo, en el discurso literario y por ende en el imaginario, una faceta que aquí nos interesa en especial: la de la vanagloria fanfarrona. “En el español se odiaba, más que la reconocida valentía del vencedor, la valentonería humillante, y más aún si mentida o abusadora; más que al bravo y su bravura, lo braverío y su bravuconería. Los extranjeros acusaban a los españoles de ensoberbecidos e insultantes por su arrogancia de mandones” (Ortiz: 94).³⁷⁸ “La conciencia española siguió durante todo el siglo XVII acusándose del pecado de soberbia”, anota Herrero García (79). La literatura española misma hace eco de esta idea: el autor anota ejemplos de Tirso de Molina –“Bravatas son españolas” –, Cristóbal de Villalón –“El sabía que los españoles éramos fantásticos” –, Matos Fragoso –“¡Qué arrogancia / tan de español fanfarrón!” –, entre otros (Herrero García: 31-32). El padre Baltasar Gracián, de la primera mitad del XVII, refiriéndose al rey Alfonso el Sabio, habla del “defecto de su nación”: “En este achaque del presumir, aun con el mismo Dios no se modera” (*apud* Ortiz: 93). Resume Croce, subrayando algunas huellas lingüísticas que este tipo de discurso ha dejado en la lengua italiana:

Lusso nelle vesti e pompa di servitorame, enfasi di decoro nel gestire e nel parlare, ricordo frequente delle proprie gloriose imprese o di quelle degli antenati o della nobiltà della propria casa e stirpe, erano tutti caratteri e abiti che si notavano negli spagnuoli [...], sovente messi in contrasto con la nuda realtà. Sicché si notava che, laddove in Italia quegli spagnuoli prendevano arie di gran personaggi e di grandi signori [...] e si onoravano e consultavano l’un l’altro per accrescere l’opinione di sé, nel loro paese non avevano né casa né possessione e si cibavano di pane e ravanelli e bevevano acqua, e in Italia erano venuti con le scarpe di corda. I “danari di Spagna” significavano i danari che non arrivano mai, e le loro ricchezze erano fatte di parole e fantasie. [...] Vantatori e millantatori, entrarono come tali nelle opere letterarie [...] e “spagnuolo” si trova adoperato per dire di uomo che non merita credenza; e “spagnolata” è parola rimasta nel vocabolario italiano nel senso di pomposità e di fanfaronata (1941: 190-192).

³⁷⁸ El mismo autor añade, pocas páginas después, que los españoles eran vanidosos, fantasiosos y holgazanes (Ortiz: 152).

Entre las huellas lingüísticas dejadas en Italia por el español, una curiosidad interesante a fines de este trabajo es la palabra *vigliacco*, ‘cobarde’, derivada del castellano *bellaco*. Aparte del interés del desliz semántico que de ‘malo, pícaro, ruin’ llega a ‘miedoso’, es interesante lo que observa Zaccaria: los primeros registros literarios localizados de la palabra en italiano, que se remontan al siglo XVI, se encuentran en los parlamentos de personajes cómicos españoles de Pietro Aretino y Giovanni Maria Cecchi: “I comici per serbare il costume nazionale dovevano porre in bocca agli Spagnuoli le parole e le frasi ch’essi erano soliti usare più spesso” (401, s.v. *vigliacco*). Volveremos en breve a la representación del tipo español en el teatro italiano, que cobra especial relevancia a partir precisamente del siglo XVI.

El *Galateo*, por su parte, critica el *giuoco delle canne* de herencia española porque le parece una puesta en escena de cobardía: “Non vi trovò altro che gridi striduli e arabici, bende, turbanti e un ‘tu insegui, io fuggo’, ‘tu fuggi e io inseguo, e opporre lo scudo non al petto come si deve, ma alle spalle, e insomma un fuggire che è da pauroso e un inseguire il fuggente che non è da uomo forte: tutte cose da moreschi” (Croce, 1941: 122). Los españoles, defensores de la cristiandad y perseguidores de moriscos y judíos, se encuentran así despectivamente identificados nada menos que con las víctimas de sus persecuciones. Anota Benito Brancaforte en su edición del *Guzmán de Alfarache*: “En Italia, por antipatía hacia los conquistadores y para burlarse de la presumida nobleza de cada soldado español, con el insulto de *marrano* se comprendía a todo español” (Alemán: 369, n. 17).

No se trata de tomar este tipo de percepciones y descripciones al pie de la letra, en sentido sociológico. Lo que es interesante es precisamente la generación de un discurso que es, en gran parte, un discurso literario, correspondiente a un imaginario acerca de los españoles que no solo se genera en Italia (o en Francia, como veremos), sino también en la propia literatura de España. Una de las obras más rica en ejemplos de este tipo es el *Guzmán de Alfarache*: “Eres español y por nuestra soberbia siendo malquistos, en toda parte somos aborrecidos” (I: 388).³⁷⁹ El protagonista, al decidir de hacerse pasar por don Juan de Guzmán, nos comenta acerca ese *don* tan grato al español *ventoso*: “Que los *done*s que ya ruedan por Italia, todo son infamia y desvergüenza: que no hay hijo [de] remedón español que no le traiga” (II: 230). Aretino dice, sin referencia directa a los españoles, sin embargo, aludiendo claramente a ellos: “O Iddio, oggidì ognuno si chiama ‘il capitano’, e mi par che fino ai mulattieri

³⁷⁹ Para una recopilación más extensa de ejemplos literarios alrededor de esta idea, véase Herrero García (33-36). Para una discusión relacionada con la propaganda en la época y la creación de opinión pública, véase también la tesis de José María Perceval, en especial el cap. 9.

salgano al capitaniato” (1984: 280). Herrero García recoge dos ejemplos literarios, respectivamente de Luján de Saavedra y Gracián, en los que aparece, en un italiano aproximativo, el que debe haber sido un dicho popular de la época, que se pregunta socarronamente quiénes sean los pastores de ovejas en España: “*Se tutti siste cavalieri, chi guarda la pécora?*”, “*¿Signori, en España quién guarda la pécora?*” (88; cursivas del autor). El autor recoge también una observación de Ordóñez de Ceballos donde se nota una análoga actitud de los españoles en América: “Los españoles, en las Indias, no aran ni cavan, como en España; antes tienen por presunción no servir en las Indias, donde se tratan como caballeros o hidalgos, y apenas se hallará un lacayo ni paje español” (90). Herrero García justifica a sus compatriotas de antaño, introduciendo un matiz clasista en la valoración de este tipo de actitudes y mezclando la gloria divina con los títulos de nobleza. A los nobles les corresponde la santa arrogancia, parece decir, y a los pícaros la fanfarronería:

La vocación y ensalzamiento de España a la categoría de pueblo elegido por Dios, al paso que producía una “santa” arrogancia en los pechos españoles, produjo también en la plebe y gente ruin una insufrible soberbia. Tergiversación natural y casi inevitable, de no suponer toda la masa española en un punto de perfección y de cultura humanamente imposible (78).

Sobre el mismo tema abunda un caballero embustero en el *Guzmán*, deplorando la mala fama de sus compatriotas que le hace difícil ejercer sus artimañas. Aparecen tópicos y motivos que deben resultarnos familiares, como los adornos de plumas y el gesto de retorcer el bigote. Nótese la ironía del narrador al poner en boca de un embustero quejas de honor ofendido:

Esta es la desventura nuestra, que si pasamos veinte caballeros a Italia, vienen cien infames cual este a quererse igualar, haciéndose de los godos. Como entienden que no los conocen, piensan que en engomándose el bigote y arrojando cuatro plumas han alcanzado la nobleza y valentía, siendo unos infames gallinas, pues no pelean plumas ni bigotes, sino corazones y hombres (Aleman, I: 457).

Es divertido notar que la actitud de estos plebeyos españoles encuentra una raíz y justificación en la postura seria, aunque plagada de humorismo involuntario, de un escritor aragonés de finales del siglo xv, fray Gauberte Fabricio de Vagad. En su afán de ensalzar a España con respecto a Italia, Alemania y Francia, llega a afirmar que en serio los españoles (o, por lo menos, los aragoneses) son todos hidalgos:

La gente de acá toda refuye y anda muy lexos de las tristes ganancias, partidos, intereses y mercadurías de Italia, que allá todo se vende bien como acá todo se da; la gente de acá toda sabe más a la corte que a la tierra y al trato, toda está puesta más en cavallería, en honrra y

esfuerzo, que en officios de manos más en criança, fidalgía y nobleza, que la gente común en Alemaña y Francia, que los más son oficiales y viven de sus artes, todos salen a varones acá, y varones de honor (*apud* Croce, 1941: 111).

Otro rasgo identificado con los españoles es “la ‘galantaría’, l’affascinante e travolgente galanteria del costume” (Croce: 47): “anche più spiccatamente essi godevano fama di ‘galanti’” (76). Reporta Croce que el ya citado Antonio de Ferrariis, el *Galateo*, habla del “continuo conversare e galanteggiare con le donne, con lunghe e vane ciance; e nell’andare in giro di notte, e anche di giorno, giovani e vecchi, a far musiche e canti alle porte delle belle” (121). Se trata de la costumbre de la ronda, tema que ha sido estudiado por Pedro Piñero en su excelente artículo *Un guapo se pasea por la villa: de las canciones del pasado a las coplas del presente*. El autor enfoca precisamente la faceta de “joven presumido y vanidoso” (2006: 115) del personaje, que “se paseaba por las calles de la villa ataviado con todo cuidado los días de fiesta para rondar a su dama” (125). Entre los gestos galantes de los españoles, imitados por los italianos, encontramos el uso de un accesorio fundamental para nuestro personaje: el sombrero. Croce cita a Giovanni Mauro, escritor burlesco de mediados del siglo XVI: “Il modo grazioso di cavarli il berretto, che gli italiani imitarono dagli spagnuoli nello ‘sberrettarsi alla spagnuola’” (1941: 204).

Bravucón, fanfarrón, galán y galante: guapo, en una palabra. Tal parece, entonces, que el carácter propio del personaje que hemos venido persiguiendo se identificara en Italia, a partir del siglo XV, como una manera de ser típica de España. Más aún: nuestro personaje no sería tan solo un personaje español, sino la encarnación misma de la idiosincracia española. Varios factores explican el surgimiento de tal discurso, siendo los principales la presencia masiva de soldados españoles en Italia, así como el dominio del imperio español en gran parte del territorio de la península: el conquistador extranjero es, por antonomasia, un blanco excelente para la sátira. Sería incorrecto, sin embargo, suponer una dicotomía tajante, un discurso que opone sin matices españoles a italianos. Por un lado, como menciona Croce en varios pasajes de su estudio, también existió un discurso admirativo (amén de adulator) hacia España y los españoles, en términos de religiosidad, defensa de la cristiandad, genuino sentido del honor y auténtico valor militar.³⁸⁰ López Morales apunta que “en Italia, la influencia

³⁸⁰ “Certamente godevano essi reputazione di bellicosi e prodi: ‘gli uomini vidi nell’arme sì destri arditi e franchi’, diceva Fazio degli Uberti, che li lodava anche come ‘maestri del mare’” (Croce, 1941: 31). “Molta fama circondava gli spagnuoli come teologi e dotti in cose sacre ed ecclesiastiche” (93). Sin embargo, no puede dejar de notarse en Croce cierto subtexto nacionalista, una defensa de lo italiano que a ratos, no obstante el manifiesto esfuerzo de objetividad del autor, resulta más emocional que racional. Tal actitud se aprecia en su defensa de la literatura italiana, frente al éxito de las obras picarescas españolas: “La letteratura spagnuola non poteva avere grande efficacia in un paese como l’Italia, che era pervenuto a una maturità spirituale non raggiunta dalla Spagna. [...] Né opere come la *Celestina* o il *Lazarillo*, vivaci di osservazione

española fue decisiva. Castiglioni llama a los españoles *maestri della cortegian[i]a*, y admira en ello su *gravità riposata* y su *disinvoltura*; y desde Nápoles, en poder de España desde principios del siglo, Valdés nos dice que en Italia ‘assi entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano’” (1965: 46).

Además, es importante tomar en cuenta que la categoría de *italiano* era, en la época, cuanto menos abstracta. Si bien existía cierta (nebulosa) conciencia de una historia compartida, que hacía posible la misma existencia de *Italia* como concepto geográfico y cultural, las identidades locales eran mucho más fuertes y vigentes. Por lo mismo, se daban fenómenos variados de hibridaciones y mestizajes con los muchos *extranjeros* que pasaban (y se quedaban) por la península italiana. En particular, para los fines que nos ocupan, es importante notar que “Napoli formava in Italia come il quartier generale delle milizie spagnuole, che vi erano raccolte e tenute pronte per le guerre della penisola” (Croce, 1941: 234).³⁸¹ Croce hace una acotación que pudiera ser una reflexión explicativa al margen del cuadrito de costumbres esbozado por Di Giacomo: a causa de la “prevalencia che gl’interessi di classe o di casta riportavano sovente su quelli propriamente nazionali, ben s’intende come baroni italiani e baroni spagnuoli, militari napoletani e spagnuoli, assai presto si affratellassero e si sentissero componenti di una medesima società e patria” (134). Muy interesantes resultan las observaciones del autor acerca de la adopción de rasgos españoles por parte de la cultura napolitana, como, por ejemplo, la “tendenza al vestire sfarzoso e sgargiante” (282) o a “scimmiettare i nobili” (283), amén de toda una serie de usos y modales regidos por la ceremonia, la afectación, la fanfarronería y la galantería:

Nonostante la varia e vivacissima satira che si è accennata, l’abito spirituale spagnolo, che veniva in questo modo messo in caricatura, si sparse largamente in Italia; e anzitutto in Napoli, dove trovava più favorevoli condizioni; e spasimanti, galanti, cerimoniosi, vantatori furono giudicati e satireggiati anch’essi i napoletani, e le “napolitanerie” dettero origine a un tipo comico, che, salvo la diversità del linguaggio, risponde a capello al tipo comico dello spagnolo del primo Cinquecento [...]. Una sorta di sinonimismo tra “spagnolerie” e “napolitanerie”. Di una “riverenza alla spagnuola annapolitanata” parla l’Aretino; della “buona creanza”, che s’impara a Napoli, e del “baciare le mani” e del “sospirare forte alla

realistica, potevano dare alcunché di molto nuovo al paese della novella e della commedia” (166). Nótese también el lirismo épico que remata el siguiente pasaje: “I libri spagnuoli in genere ebbero bensì voga e suscitarono talvolta persino fanatismo, ma, come tutte le altre galanterie e pompe e cerimonie e raffinatezze e sottigliezze introdotte dagli spagnuoli, furono quanto efficaci nel costume di certe classi sociali, altrettanto sterili di efficacia nella vita del pensiero e dell’arte, innanzi alla quale splendevano allora, in Italia, ben altri modelli e ideali” (185).

³⁸¹ Hasta la fecha, uno de los barrios populares del centro de Nápoles se conoce con el nombre de *Quartieri spagnoli*, ‘barrios’ y también ‘cuarteles’. Croce anota que no existían residencias especiales para los soldados, sino que “i soldati abitavano sparsi in case private, e solitamente nelle case delle meretrici, che s’erano annidate in quel luogo e gli procurarono mala fama” (1941: 287).

spagnuola”, che “ora è proprio dei napoletani”, e delle grandi vanterie e bugie di questi, “massimamente quando fan l’amore”, discorre il Mauro; [...] del “procedere affettato spagnolo o napoletano”, altri ancora (193-194).

Nicolas Audebert, viajero francés que estuvo en Italia entre 1574 y 1578, nos dejó estas observaciones acerca de la relación entre el carácter español y el napolitano:

Estant à Naples se peult remarquer & recognoistre combien pour la frequentation de diverses humeurs de personnes le naturel se change, et mesmement de tout un peuple, car pour le temps qu’il y a que l’Espagnol tient le Royaulme de Naples, ceux de la ville en ont tellement pris le gestes et aultres facons de faire, et de se gouverner, qu’ilz semblent presque Espagnols. Ce qu’ilz avoyent pareillement faict lors que les Francoys en estoyent seigneurs, comme il se void en plusieurs et diverses choses, mesmement que l’esprit du Neapolitain est fort prompt, subtil, et un peu leger, sans la conversation de l’Espagnol qui le rend plus attrempé & rassis, mais en quelque sorte que lon les veille prendre, ilz sont de leur propre naturel caults et ruzez, et en somme tels qu’il ne se fault trop fier en eux: ayans avecques cela la teste un peu chaulde et (comme lon dict) pres du bonnet (*apud* Letts: 489)³⁸²

“I fiorentini dovevano notare l’esuberanza di gesti e di parole, la tendenza al magnifico e allo sfoggiato, la gonfiatura e il poco buon gusto dei napoletani” (Croce, 1948: 255). “Gentil creanze napolitane aspagnolate”, dice Aretino, socarrón como él solo (1984: 265). Algunas observaciones de Suárez de Figueroa acerca del carácter napolitano recuerdan a varios personajes picarescos (y guapescos) españoles:

Los napolitanos, en general, no son aplicados al trabajo. Resisten y sufren poco. Son inclinados a ocio y vicio, a pasatiempos y deleites. Conténtanse con poco, y los que no tienen para mantenerse, dan en ladrones; así, hay muchos, y no poco sutiles. [...] Son litigiosos; y los plebeyos, más prontos de lengua que de mano. Con todo, de las naciones es la que con más conformidad y amor milita entre los españoles (*apud* Herrero García: 383-384).

Por otra parte, el protagonista de una comedia de Cristoforo Castelletti, *Il furbo* (1581), es un *caballero del milagro* evidentemente moldeado sobre el exemplo de la picaresca española. El napolitano *cavalier* Giovan Tommaso Spanteca cuenta con un currículum análogo al del gran Escarramán, siendo su compañero en azotes:

³⁸² Proporciono la traducción, por tratarse de francés antiguo e incluir unos vocablos que me costó trabajo rastrear: ‘Estando en Nápoles, puede señalarse y reconocerse en qué medida, por la frecuentación de distintas índoles de personas, el natural cambia, incluso el de todo un pueblo, pues, desde que el español domina el reino de Nápoles, los de la ciudad han tomado de tal manera de él los gestos y otras maneras de hacer y gobernarse que casi parecen españoles. Lo que igualmente hicieron mientras los franceses fueron señores, como se observa en muchas y diversas cosas, mismamente que el espíritu del napolitano es muy pronto, sutil y un poco ligero, sin la conversación del español que lo hace más templado y seco, pero de cualquier manera que uno quiera tomarlo, ellos son de su propio natural hábiles y astutos, y en suma tales que no hay que fiarse demasiado de ellos, teniendo con todo eso la cabeza un poco caliente y (como se dice) cerca del sombrero [=siendo muy irascibles]’. Agradezco la ayuda de Enrique Flores en la traducción del pasaje.

Affettando il gran signore, opera ogni sorta d'imbrogli e di male azioni, e persino s'introduce, travestito, nelle case della gente per rubare. Ma, da certe sue confessioni, apprendiamo chi egli sia: a Napoli fu nientemeno "*frustato sopra 'no sommaro pe' 'n'arrubbo che fice alla strata de Mezzocannone*" (Croce, 1948: 274; cursivas del autor).³⁸³

Este tipo de discurso, evidentemente, ha de leerse en su significación imaginaria, sin tomarse al pie de la letra ni atribuirle valor de análisis sociológico. Sorprende un poco la ingenuidad de algunos estudiosos, quienes, ya bien entrado el siglo xx, suscriben este tipo de interpretaciones asignándoles un valor de verdad. Tal es el caso de Paliotti, quien, además de dar por cierta la existencia de la fabulosa Garduña, acepta, sin asomo de duda y crítica, el discurso que identifica en la influencia española el origen de todos los males y vicios en Nápoles, muchos de los cuales tienen que ver con nuestro personaje:

Dagli spagnoli, come nota Giovanni Pontano nel suo dialogo *Antonius*, i napoletani contrassero l'abitudine al turpiloquio, alla bestemmia, alle pratiche superstiziose, alla paganizzazione del cattolicesimo, alla vendicatività, alla magniloquenza, al tradimento, alla spudoratezza, alla litigiosità, alla sporcizia e all'accattonaggio. Tutto quanto di brutto e di pittoresco permane ancora nel carattere dei napoletani, è originato, insomma, dalla lunga dimestichezza con gli spagnoli. Secondo inoltre quanto annota il Bouchard nella sua opera *Un parisien à Rome et à Naples en 1632*, gli spagnoli, oltre ad incrementare paurosamente il vizio del giuoco e ad aumentare gli inganni ad esso connessi, avrebbero anche diffuso a Napoli l'omosessualità (24).

Paliotti parece contrapuntear, varias décadas después, a un estudioso español quien, por otra parte, se ocupó de defender apasionadamente su patria ante las críticas fuereñas, tales como las insinuaciones de superioridad artística e intelectual deslizadas entre líneas por Benedetto Croce: me refiero a Marcelino Menéndez Pelayo, quien, sin llegar a los absurdos de fray Gauberte Fabricio de Vagad, termina por colocarse en una línea de pensamiento parecida. Amén de indignarse acerca del uso de italianismos en el lenguaje de *La Lozana Andaluza* (véase p. 179), don Marcelino rechaza con vehemente irritación los juicios de España de autores como el citado *Galateo*. La cuestión de la homosexualidad (llamada, con lenguaje digno del Santo Oficio, "nefandas torpezas") cobra una importancia primordial, cosa que tal vez no deba extrañar en batallas discursivas entre sabios varones conservadores. Nótese la cualidad de "pueblo austero y viril" atribuidas a catalanes y aragoneses, por ejemplo, en oposición a los muelles napolitanos:

³⁸³ 'Azotado sobre un burro por un hurto que hizo en la calle de Mezzocannone'.

La pedantería del humanista se mezcla chistosamente en el Galateo con la exposición de sus odios patrióticos. Sus injurias hacen reír de puro feroces. No hay vicio de que no suponga infestados a los españoles: ellos son los que han echado a perder la gravedad y la pureza de las costumbres italianas. Hasta les atribuye la importación de aquellas nefandas torpezas, que ciertamente, si hemos de atenernos a la común opinión y a los testimonios de la historia, nunca tuvieron que aprender de nadie (y menos de un pueblo tan austero y viril como los aragoneses y catalanes) los herederos de la antigua Sýbaris, de la imperial Caprea y de la que Horacio llamó *Otiosa Neapolis* (1942: 308; cursivas del autor).

Asimismo, Menéndez Pelayo atribuye la decadencia moral de los puertos mediterráneos españoles como Valencia en la primera mitad del siglo XV a la comunicación con Italia, destacando “la multitud de enamorados, rufianes, vagamundos, paseantes, pendencieros y mendigos que inundaban la ciudad”:

Esta depravación [...] tenía su principal asiento en las ciudades marítimas y populosas, enriquecidas por la navegación y el tráfico, especialmente en las del Mediterráneo, abiertas de antiguo a la influencia italiana, que juntamente con los primores de sus artes les comunicaba aquel género de viciosa elegancia que suele ser fatal e inevitable cortejo de la opulencia y del lujo (*apud* Ortiz: 109).

Este tipo de discurso, idéntico y especular en los dos frentes, debe arrancarnos una sonrisa. La peculiar condición de las importantes ciudades porteñas en la historia (sean Sevilla, Valencia o Nápoles) trasciende los supuestos genios nacionales, en el sentido que las circunstancias sociales y económicas de los puertos favorecen el desarrollo, y más, el florecimiento de la mala vida –sin entrar en el mérito de los supuestos “vicios” con que los machistas chapados a la antigua gustan acusarse uno a otro, de una a otra orilla.³⁸⁴

Finalmente, es curioso notar que, hasta la fecha, algo pervive de ciertas ideas de España y los españoles. De ahí que podamos encontrarnos, en una revista dedicada a novedades editoriales, con un artículo titulado “La reputación de España”, reseña del recién publicado estudio *La leyenda negra*, de Joseph Pérez. La preocupación de la obra es nada menos que “restaurar el prestigio de la historia de España” (Ors: 23). La cruzada de don Marcelino sigue, de cierta manera, vigente.

3.4.2. El Gran Capitán y los capitanes pequeños

Antes de pasar a analizar con detenimiento la cristalización escénica de ciertas ideas de los españoles en el personaje teatral del *capitano*, merece una mención un personaje histórico que, sin duda,

³⁸⁴ Para más referencias del discurso literario español acerca del afeminamiento italiano, véase Herrero García (349-352).

contribuyó a que se formara cierto imaginario: me refiero al duque Gonzalo Fernández de Córdoba y Aguilar, mejor conocido como el Gran Capitán (fig. 19).

Veterano de la toma de Granada en 1492, en la que jugó un papel importante, Gonzalo de Córdoba estuvo a cargo, entre finales del siglo XV y principios del XVI, de las dos campañas de Italia contra los franceses. En la primera campaña se ganó su apodo, con el que iba a pasar a la Historia; después de la derrota de los franceses a finales de 1503, con la rendición de la plaza fuerte de Gaeta, se convirtió en el primer virrey del nuevo virreinato español de Nápoles, cargo que mantuvo hasta 1507. Una canción española de la época celebra las victorias del Gran Capitán, que son las victorias de España, con todo el orgullo del caso:

Gaeta nos es subjeta
y, si quiere el Capitán,
también lo será Milán.
Si el poderoso Señor,
rey de los cielos y tierra,
quiere hacer esta guerra,
¿quién será defendedor?
Si su favor da favor
a nuestro Gran Capitán,
los franceses ¿qué harán?

(*apud* Croce, 1941: 107)



Figura 19

El Gran Capitán aparece en otra composición poética española, un romance popular dedicado a la “triste reina de Nápoles”, es decir, Juana de Aragón, viuda de Fernando I de Nápoles y hermana menor de Fernando II el Católico. El Gran Capitán desempeña un papel mesiánico en el romance, siendo esperado como un salvador por la desconsolada reina, quien, cercada por la amenaza de los usurpadores franceses, llora el derrumbe de su dinastía:

Vínome lloro tras lloro,
sin haber consuelo un día.
[...]
Estando en estos mis lloros,
vínome mensajería
d'ese rey de los franceses
que mi reino me pedía,
porque dice qu'era suyo
y que a él le pertenecía;
y que, si no se lo daba,
qu'el me lo tomaría.
Un consuelo me quedaba,
asentado en rica silla:
estos eran dos hermanos,
rey y reina de Castilla;
envieles por socorro,
que de grado les placía.
Subiérame a una torre,
la más alta que tenía,
por ver si venían velas
de los reinos de Castilla.
Vi venir unas galeras,
que venían de Andalucía;
dentro viene un caballero,
Gran Capitán se decía.
Bien vengáis, el caballero,
buena sea vuestra venida.

(Durán, II: 224)

Obviamente, la realidad es mucho menos romántica: el Gran Capitán obedecía a otros intereses que no el caballeresco rescate de una dama menesterosa; a los Reyes Católicos, por su parte, más que socorrer a su hermana les interesaba hacerse de otra colonia para su imperio. Sin embargo, lo que aquí nos interesa es la significación imaginaria que el Gran Capitán adquiere con respecto a Italia y en especial a Nápoles, en calidad de encarnación de aquellas virtudes españolas de honor y valor militar, respaldadas por el apoyo de la Providencia. Por otra parte, Menéndez Pelayo lamenta que “el Gran Capitán ha sido poco afortunado en esto de encontrar poetas que dignamente celebrasen sus hazañas.

La comedia en que Lope de Vega le sacó a las tablas no es de las mejores suyas, y la de Cañizares no es más que un plagio de la de Lope” (1942: 298). Ambas comedias se titulan *Las cuentas del Gran Capitán*, título que ha pasado a ser un dicho paremiológico, indicando “las [cuentas] exorbitantes y arbitrarias” (DRAE). La anécdota a la base del dicho pinta al Gran Capitán como un personaje agudo, ingenioso y no exento de la española altanería de que se ha hablado antes. Se dice que contestó al rey, quien le pedía razón de los gastos de la campaña, con una lista disparatada, hiperbólica, rematada de manera socarrona e irreverente:

Doscientos mil setecientos treinta y seis duros y nueve reales en frailes, monjas y pobres para que rogasen a Dios por la prosperidad de las armas españolas. [...] Diez mil ducados en guantes perfumados para preservar a las tropas del mal olor de los cadáveres de sus enemigos tendidos en el campo de batalla. Ciento sesenta mil ducados en poner y renovar campanas destruidas en el uso continuo de repicar todos los días por nuevas victorias [...]. Cincuenta mil ducados en aguardiente para la tropa en un día de combate. [...] Tres millones de misas para los muertos. Setecientos mil cuatrocientos noventa y cuatro ducados en espías y... Cien millones por mi paciencia en escuchar ayer que el rey pedía cuentas al que le ha regalado un reino (Boira: 158).

La anécdota tiene toda la pinta de ser apócrifa, sin embargo, empezó a circular y tomar forma por lo menos desde los tiempos de Lope de Vega, y ha llegado (desde 1803) a dejar constancia en una expresión recogida por el DRAE. La figura del Gran Capitán ha generado un imaginario a su alrededor. Croce señala que se le atribuye otro aforismo célebre: “España las armas e Italia la pluma” (1941: 220). También se le atribuye una gran fama y aceptación en Nápoles, con otras anécdotas de efecto –y de marcado gusto popular. De nuevo, tales relatos parecen más leyenda que realidad, sin por eso dejar de ser significativos:

En aquellos meses de su estancia en Nápoles [el rey] había presenciado sucesos extraños a que daba lugar la fuerte adhesión que su tropa y el pueblo mostraba por el Gran Capitán. Un día, sospechando que el Rey le había hecho prisionero, desembarcaron en tropel los vizcaínos de la escuadra y se manifestaron ante Castel Nuovo, gritando: “Mal viaje hagas, rey don Fernando. Danos al Gran Capitán”. Recorriendo en otra ocasión las calles el Rey y Gonzalo, les detuvo en su marcha “un barbero y cirujano muy sabio en su oficio y muy conocido”, con dos hijas suyas, y sacando un gran cuchillo, con aparatoso ademán y como si fuese a degollarlas, declaró: “Gran Capitán, si para ser tú rey es necesario, cortaré las cabezas a estas dos hijas solas que tengo, poniéndoles el cuchillo en la garganta”. Cuando recibió en audiencia al gremio de pescadores, uno de ellos, asombrado de la fría acogida del Monarca, dijo en su presencia a Gonzalo: “Mejor eras tú para rey” (Lojendio: 317).³⁸⁵

³⁸⁵ Las citas se refieren a los capítulos XVII, XVII y XIX del libro XI de una crónica anónima, titulada *Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y de las guerras que hizo en Italia*, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España, editada en la recopilación del historiador Antonio Rodríguez Villa *Crónicas del Gran Capitán*. Comenta el editor acerca de la crónica: “Este título, que se lee en la primera hoja del manuscrito, es de letra moderna, casi

Un contemporáneo del personaje, el bachiller Andrés Bernáldez, capellán del arzobispo de Sevilla, pinta en su *Historia de los Reyes Católicos* un retrato del Gran Capitán cuyos rasgos deben resultarnos familiares, no solo por el atuendo en sí, sino por la atención que se le dedica. Nótese que el autor de la descripción parece cercano al rapto extático –al utilizar calificativos como *rozagante* o *maravilloso*–, sin por eso perder de vista el importante detalle del valor monetario: “El señor Gran Capitán llevaba una ropa rozagante de raso carmesí, abierta por los lados, aforrada en muy rico brocado, e llevaba un sayo de oro de martillo y un collar que valía mil ducados, e un joyel muy maravilloso” (*apud* Lojendio: 312). Tal parece que nos encontramos frente al ideal al que aspiran parecerse muchos capitanes de menor fama e importancia, así como soldados soñando una capitanía, y hasta valentones y rufianes a secas.

A la sombra de la leyenda del Gran Capitán proliferó una serie de historias bastante menos edificantes. Ya vimos otros aspectos de la vida de los soldados españoles en Italia, a través de la pluma de Torres Naharro en su *Comedia soldadesca*, así como el catálogo de fechorías, baladronadas y picardías variadas que se encuentra en las autobiografías de soldados del XVII como Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada o Miguel de Castro. Croce habla de otro de estos personajes, más cercano en el tiempo al Gran Capitán. Se trata de otro miembro de nuestra conocida estirpe: Alonso Enríquez de Guzmán, un sevillano que vivió entre 1499 y 1549, autor de un manuscrito autobiográfico, *Libro de la vida y costumbres*, conservado en la Biblioteca Nazionale de Nápoles.³⁸⁶ Alonso se declara –“col solito vanto spagnolo”, acota Croce (1941: 244)– hijo de un conde, pariente cercano nada menos que del rey de Portugal, caído sin embargo en la pobreza.³⁸⁷ Tenía un as en la manga, no obstante: un nombramiento de capitán. Según él mismo nos cuenta, así llegó a Nápoles:

Yo llegué desnudo de ropa y de dinero, y vestido con presunción, porque ya estava conocido de muchos que allí eran venidos de dicho exército. Y demás de conocer mi naturaleza, conocían haber sido capitán, que es una cosa muy onrrada en Ytalia, y los que lo an sido, siempre les tira la nombradía y respeto (Enríquez de Guzmán: 12).

contemporánea. A continuación se lee de la misma letra: ‘Obra cuyo autor se ignora, si bien se deduce de la misma que fue contemporáneo de los hechos que cuenta y trató a las personas que los ejecutaron, pero muy apreciable y rara, porque contiene noticias curiosas que no se hallan en otras obras, de las muchas que se han escrito del Gran Capitán y de las guerras que hizo’” (260). Mantengo la cita a través de Lojendio por resultar fiel al texto de la crónica y proporcionar un excelente resumen de las anécdotas que me interesa destacar.

³⁸⁶ Dos copias del mismo, fechadas también en el siglo XVI, se resguardan en la Biblioteca Nacional de España. No he podido consultar ninguno de los manuscritos.

³⁸⁷ Hayward Keniston, en su minucioso trabajo de reconstrucción histórica de la vida de Alonso Enríquez de Guzmán, confirma sus pretensiones de nobleza. “Hay que recordar que los hijos naturales de padres hidalgos conservaban su hidalguía y por eso no se sentían con estigma alguno por falta de legitimidad” (Keniston: VII).

Sospecho que la fama y el mito del Gran Capitán no fueran ajenos a semejante aprecio otorgado al grado, así sin más. Con todo desparpajo Alonso Enríquez declara su extrema pobreza y su inquebrantable presunción. Acto seguido, este caballero del milagro protagoniza una burlesca escenita de taberna, en la que trata de darse a la fuga abandonando un juego de naipes: “Y estando yo jugando al triunfo, entraron con boz de ser preso. E yo creýlo, porque de vista no los conosçía, e quíseme echar por una ventana abaxo, creyendo que era por haber sydo rufián” (12-13). La anécdota tiene final feliz, siendo todo una burla de unos nobles parientes suyos que vienen a ofrecerle posada y agasajos.

Don Alonso no tiene empacho en hablar de su cobarde intención de *fare Marco Sfila*, ni de sus pasadas andanzas de rufián. Percibimos por su tono que se trataba de algo bastante normal en el historial de un capitán español de la época: el estilo de Alonso Enríquez es bastante más realista y desenfadado que, por ejemplo, la mitomanía grandiosa característica, unas décadas más tarde, de las memorias de Diego Duque de Estrada. Alonso Enríquez nos cuenta, de hecho, sus andanzas de rufián en la ciudad de Ríxoles (Reggio Calabria). De nuevo, el narrador describe su propia cobardía como si fuera la más natural y normal de las actitudes, sin el menor menoscabo a su honra. Es más, se jacta de su habilidad y maña para salir del incómodo lance:

Esperando pasaje para Nápoles, acabé lo que me quedaba de los çient ducados y fue menester hazerme rufián. [...] Vino a buscarme su primer amado de mi dueña, y más por fuerça que por cortesía me tomó la presa, aunque la verdad le ayudó mucho, ansí por lo que tocaba a mi alma como a mi honrra, aver miedo de morir en tal demanda o de no alavarme de tan feo vencimiento. Fueme a Nápoles con ocho ducados que por concerto me ovo de dar, aunque, çierto, fueron más sacados con maña que mi nesçesidad me dio que con esfuerzo de mi braço derecho (12).

Después de Nápoles prosiguió su viaje rumbo a Roma y a Perú, volviendo finalmente a Europa, donde probablemente terminó sus días en algún lugar de Alemania (las últimas noticias ciertas lo localizan en Augsburg en 1547). La valoración que Hayward Keniston hace de su carácter perfila el retrato de un guapo en burla con todas las de la ley:

Como sucede con tanta frecuencia entre los valentones, era cobarde en el fondo. En Reggio, de rufián, escapa de una riña más con maña que por la fuerza de su brazo derecho. No tomó parte en la batalla de Salinas. Al fin de su vida, en Mülberg, nos dice que estaba en la retaguardia cuando las fuerzas españolas cruzaban el Elbe bajo el fuego de los enemigos. Una prueba aún más cierta es el testimonio de los historiadores contemporáneos del Perú que se refieren tantas veces a su pánico frente al peligro (LII).

Ha llegado el momento de examinar más de cerca las versiones que de este personaje se escenificaron en los tablados italianos, en una de las figuras cómicas más exitosas y taquilleras de las comedias: el estrafalario, fanfarrón y patético *capitano spagnuolo* retorciéndose el bigote, vestido de golpe y rumbo, con su capa de bandera en la durlindana de faramalla –nótese el detalle de la telaraña colgando (fig. 20).



Figura 20

3.4.3. El *capitano* en la *commedia regolare*

La expresión *commedia regolare* se refiere a las piezas teatrales italianas de los siglos XVI y XVII que contaban con un guion completo previamente escrito, en oposición a la *commedia improvvisa* o *dell'arte*, cuyos soportes textuales eran diferentes y que funcionaba (literaria, dramática y socialmente) de manera distinta, como se describirá en el apartado siguiente.

Lida de Malkiel ubica “al primer fanfarrón de la comedia italiana” (174) en la obra *I due felici rivali* (1513) de Iacopo Nardi.³⁸⁸ No se trata propiamente de un capitán, sino de un genérico soldado,

³⁸⁸ No he podido realizar una revisión exhaustiva, sin embargo, los textos que he leído confirman esta afirmación. Cabe mencionar que Croce señala que ya existía un tipo de español como personaje en las farsas dialectales que se representaban en la corte aragonesa de Nápoles, es decir, en el siglo XV (1992: 22). Sin embargo, no he podido ubicar dichas obras y carezco, por lo mismo, de datos acerca de la caracterización del personaje. Croce no destaca su fanfarronería, sino su

Trasone, quien, en la economía de la intriga, hace una aparición fugaz y bufonesca –entremesil, podríamos decir. Como acota Lida de Malkiel, este fanfarrón muestra clara influencia del Centurio de *La Celestina*. Contratado para servir al enamorado joven Callidoro, irrumpe en la segunda escena del tercer acto con una bravuconada. El panegírico a su espada recuerda muy de cerca el de Centurio, destacando el fomento a la economía a través de varias figuras profesionales beneficiadas. Si a la espada de Centurio le faltaría tiempo para contar todas sus hazañas, Trasone, de la misma manera, se disculpa, porque llegaría la noche antes del final de su relato:

Li armaroli, ei chirurgici e ei bechini
a questa franca e onorata spada
rendon, sacrificando, onor divini.
E iusto è che così la cosa vada,
porgendo questo guadagno a ciascuno
di lor quanto a ciascun di loro aggrada.
Ma io so che io sarei troppo importuno
se io volessi di questo ora parlare,
e pria la notte il ciel farebbe bruno.

(Nardi: 85)

En *La Celestina* los demás personajes, como Areusa, saben que Centurio miente. Aquí, el criado Libano deplora que su patrón haya decidido contratar al fanfarrón Trasone:

Costui non si pagò giamai d'un vero.
Ma il mio patrone ebbe ben carestia
di favor, a invitar questo bel cero!

(86)

En la segunda escena del cuarto acto, Trasone declara de manera altisonante: “Nel gran periglio el gran cor si dimostra” (95). En la siguiente escena, no tan solo *fa Marco Sfila*, sino que se justifica con una afirmación igual de altisonante, de épica bufa, en el momento en que desaparece de la escena y de la comedia:

Ora il costume mio, cari compagni,
qual tu, Guercio, observar maxime suoli,

ingenio y argucia (1941: 75). Por otra parte, Senigaglia cita un soneto de Gaspare Visconti, poeta lombardo de mediados del siglo XV, en el que aparece retratado un fanfarrón cobarde quien, pese a las apariencias, no tiene más ánimo que un conejo: “El fa il terribil con la scimitarra, / ma non ha poi la voglia tanto ria / come dimostra l’aria sua bizzarra. / E per ben darti l’arra / quanto si dee stimar suo turbo ciglio, / non ha più cor in corpo d’un coniglio” (46). Senigaglia reporta también el texto de una interesante *Canzona di un bravo*, incluida en un pliego misceláneo anónimo impreso en 1513 (47-48).

fu sempre adoperar prima i calcagni,
dipoi la spada. E però, se elli accade,
ciascun del campo, quanto può, guadagni.
Fugiamo. Ecco qua gente con le spade.

(97)

Trasone no es español, o, por lo menos, no hay indicio en el texto que nos haga suponer que lo sea. Se trata, sin embargo, de uno de esos personajes entre militares y rufianescos procedentes de la tradición latina pasada por el tamiz de la literatura española. Uno de los matones que aparecen en el reparto de *La Celestina* responde justamente al nombre de Traso, nombre que suena claramente a latín *gloriosus*: la referencia más obvia es Thraso (Trasón en la traducción española), el soldado fanfarrón que aparece en la comedia *El eunuco* del dramaturgo latín Terencio. *Thraso*, además, significa ‘audaz, temerario’. Senigaglia afirma que el personaje de Terencio dio lugar a la “creazione delle parole ‘Thrasonismo’ e ‘Thrasoneria’, divenute d’uso comune a designare i bravi e le loro bravate” (37); los términos no llegaron a ser recogidos en diccionarios, según pude averiguar, aunque la voz *trasonismo* efectivamente aparece en algunos textos italianos entre el XVIII y el XIX.

En la comedia italiana del XVI y XVII, este tipo de fanfarrones militares (o pseudo-militares) no siempre son españoles; sin embargo, la calidad de español es preferida, si no exclusiva.³⁸⁹ Eso se declara, por ejemplo, en el prólogo a *Amor costante*, de Alessandro Piccolomini, a través del diálogo de un conceptista *Prologo* personificado y un tipo español abstracto. La yuxtaposición de idiomas se realiza con la mayor naturalidad:³⁹⁰

SPAGNUOLO

Si cosa alguna puedo yo en esta comedia, mándemela, que la haré de buena gana.

PROLOGO

Per Dio, sì, che ci potreste far servitio, perché haviam dibisogno d’uno che facci meglio un capitano: voi lo fareste per eccellentia (Stordito Intronato: 5v-6r).

El capitán de *Amor costante*, sin embargo, no es un fanfarrón. En la comedia no huye ni se comporta de manera cobarde o grotesca, demostrando la complejidad del personaje y sus múltiples posibles encarnaciones. La presentación que hace de sí mismo es de tintes bastante sobrios, con apenas una pizca de jactancia al hablar de sus éxitos o de cómo le aprecian sus superiores:

³⁸⁹ Acerca de esta complejidad y para una reseña de algunos capitanes y bravos de la comedia italiana, acompañada de una reflexión acerca de su lenguaje, véase Spezzani (395-397, n. 51).

³⁹⁰ La comedia se representó por primera vez en 1536. Cito de la edición de 1570 que he podido consultar. Una edición crítica contemporánea es la de Nerida Newbiggin (Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1990).

Io os diré: quando io salí de Castilla, y vine en Italia per sperimentare mi ventura, que ha seis años, como sabes, el primiero sueldo que tomé fue con el príncipe d'Oranges. Quando era el campo sobre Florentia, yo era alferez del capitán Zorge, en la qual guerra así me favoreció la suerte, y mis manos que, convenida que fue Florentia y assecurado el estado del duque Alessandro, me hizieron capitano de una poca iente, que está aquí en Pisa debaxo dell'obedientia del comissario, el qual nunca ha quesido que io me parta (26v.-27r).

Este tipo sobrio de capitán, sin embargo, en la comedia italiana es mucho más raro que su caricatura. Lida de Malkiel, siguiendo a Croce, encuentra que la comedia *Gli ingannati*, representada en 1532 y firmada por los *Accademici Intronati* de Siena,³⁹¹ es “la primera comedia que explícitamente caracteriza como español al capitán fanfarrón” (182). Sin embargo, el personaje de Giglio (‘Lis’, nombre que probablemente intende connotar una sátira de los escudos de armas como de cierta galantería cercana al afeminamiento), si bien es claramente español, no cuenta con ninguna marca textual explícita que nos diga que es un capitán o tan siquiera un militar cualquiera, como ha notado Florindo Cerreta en su edición: “Giglio non parla mai di prodezze militari; semmai si vanta di battaglie vinte sul campo... di Cupido. Naturalmente, le conquiste muliebri del millantatore iberico sono campate in aria” (27). En la letra estricta, Giglio es un tipo de guapo de los que galantean a las mujeres e inflan los recuentos de sus conquistas amorosas. Además, Giglio no tiene empacho en decir que busca acomodo, eso es, a una mujer que lo vista y lo calce: “Io queria trovar una madre que me blancasses alguna vez las camisas e me rattoppasses [las] calzas y el giuppon y que me tenesse por fiolo” (Accademia degli Intronati: 155). Sin embargo, existe un indicio textual indirecto que apunta hacia su profesión militar: las circunstancias de su presencia en Italia, implícitas en el juicio que de él expresa la taimada criada Pasquella. Es un juicio idéntico al del campesino italiano con respecto a las tropas españolas en la *Soldadesca* de Torres Naharro, o el de los pastores hacia el soldado en la *Farsa* de Lucas Fernández. El siguiente diálogo es emblemático, por el tópico de los insectos plaga (en Fernández langostas, aquí tábanos) y el de la pretendida hidalguía de todo español en Italia:

PASQUELLA

Non mi voglio impacciare con spagnuoli. Sète tafani di sorte che mordete o infastidite altrui [...]. V'avian tanto pratici oramai che guai a noi! [...]

GIGLIO

[...] Giuro a Dios che più guadagnarite con a mi que con el primo gentil hombre de esta tierra; y, aunque vos paresque cosí male aventurado, io son de los buenos y bien nascidos ydalgos de toda Spagna.

³⁹¹ Para una historia de la representación y numerosas ediciones de la comedia (quince a lo largo del siglo XVI), véase Newbiggin (XI-XII).

PASQUELLA

Un miracolo non ha detto signore o cavaliere! Poiché tutti gli spagnuoli che vengon que si fan signori. E poi mirate che gente! (156)

Nos encontramos ante el enésimo personaje que conjuga, sin rechinido alguno, lo militar con lo galante-rufianesco. Su lenguaje es el español macarrónico típico de los fanfarrones ibéricos retratados en la comedia italiana. Como nota Beccaria:

La parodia, il gioco verbale, erano gli ingredienti essenziali del personaggio dello spagnolo, che, oltre a parlare italiano, italianizzava più spesso, cioè storpiava, la propria lingua madre; oppure si dava la situazione inversa, ch'era anch'essa frequente, il personaggio cioè che parla italiano infilandovi qua e là forme spagnole, vere e proprie citazioni, più spesso contraffacendo e storpiando (*apud* Spezzani: 397, n. 51).

Hermenegildo hace unas interesantes reflexiones acerca de los mecanismos que subyacen a esta comicidad jugada en el filo del equívoco lingüístico:

El efecto cómico solo se produce en el momento de la recepción por un público que conoce el italiano y el castellano, y que es capaz de medir la distancia que media entre el significante y el significado percibido por el destinatario de la interlocución [...]: una desementización seguida de una resemantización hecha en clave cómica [...]. El espacio conflictivo se hace signo teatral (1990: 165).

Uno de los capitanes literarios célebres del siglo, Tinka, protagonista de la comedia *La Talanta* (1542) de Aretino,³⁹² es napolitano, ejemplo de aquellas “gentil creanze napolitane aspagnolate” de las que el autor se burla en el arriba citado *Dialogo*. En el prólogo de *La Talanta*, el autor describe un sueño en que las estrellas le ofrecen transformarlo en un Dios. Socarrona, la voz narrante rehúsa volverse Marte con la siguiente explicación:

Gli risposi che non voleva esser Marte, perché, oltre il grillo che mi monterebbe ne lo 'ntendere con che bravura di voce heroica ogni cibeca³⁹³ dimanda cavalli e fanti, trarrei l'armi in un destro e, nel vedere come ciascuno che sa farsi vela col pennacchio, accottonarsi la barba, mandar giù le calzette e diguazzar la spada vol essere quel signor Giovanni de' Medici, che è impossibile a parere, svergognerei così nobile arte (1638: 128v).

Esta visión de Marte –aparte de deslizar, al final, una adulación hacia los Medici, señores de

³⁹² Cito de la edición de 1588 que he podido consultar. Entre las ediciones críticas contemporáneas de la comedia, las principales son la de Carla Cremonesi (Milano, Rizzoli, 1956), la de Giambattista De Sanctis (en *Tutte le commedie*, Milano, Mursia, 1991) y la de Giorgio Petrocchi (en *Teatro*, Milano, Mondadori, 1971).

³⁹³ “CIBECA. Persona sciocca, babbeo” (Treccani).

Florenia y protectores del autor– deja entrever la caricatura que hemos venido observando en sus características más escénicas: la voz fuerte, el penacho que navega por el aire, la barba cuidada, cierto estilo de llevar las medias y la ostentación (bastante inocua) de la espada. Se vuelve a insinuar un elemento que se había asomado a estas páginas a través de los matachines, y volverá a aparecer pronto: la locura, aquí bajo la forma de grillos en el entendimiento. Se trata de una veta que corre, constante, entre las encarnaciones del personaje –un elemento que termina hermanándolo, como veremos en breve, al más loco de la tradición caballeresco-paródica: don Quijote (cuya proverbial flaqueza, por otra parte, recuerda los esperpénticos bailarines de Sfessania).

La cortesana Talanta, protagonista de la obra, y su sirvienta Aldella dejan en claro de inmediato el papel de bufón que el capitán, muy a su pesar, desempeña en la comedia. Se trata de un papel casi meta-teatral, una *mise en abîme*:

TALANTA

Ma che di' tu del capitano, perché, non crepi tu de le risa, quando ci conta l'ordine de le battaglie, scagliandosi con la persona propria, e aventandosi con le braccia proprio come fosse là?

ALDELLA

Egli e il veneziano dovrebbero espedir grates tanto ci sono di spasso in casa (Aretino, 1638: 132r).

El capitán Tinca cuenta con Branca, un criado-parásito al estilo plautino, que secunda sus baladronadas y le adula como se conviene. También se encarga de expresar la verdadera filosofía de su patrón, que termina por justificar su *fare Marco Sfila*:

BRANCA

Diamola a gambe peroiché è meglio che si dica “qui fuggì il Tinca”, che “qui morì el Tinca”.

TINCA

Tu dici bene; pure è forza che il capitano stia in su l'honore, av[v]enga che perduto che egli l'ha, può ire a la stufa (171r).³⁹⁴

Cuando la cobardía de Tinca reluce demasiado, hasta el lambiscón Branca lo reprende: “Codeste vostre crocchiate³⁹⁵ romanesche non si convengono a bravi” (172v). El capitán Tinca no se da por enterado y sigue justificando su cobardía con los floridos pretextos discursivos típicos de un guapo

³⁹⁴ “A LA STUFA. Imprecazione o frase di dispregio, o di depressione (‘a perdersi’)” (Aretino, 1991: 404, n. 52).

³⁹⁵ “CROCCHIATA. Chiacchierata (Fanfaronata)” (*Dicc. It.*), de *crocchio*, ‘corro’. Se trata de una actuación de bravuconería frente a un círculo de espectadores, como la del valentón de espátula y gregüesco de Cervantes (véase pp. 81-82).

en burla, como este: “Il fiume di la stizza m’acceca e la furia mi incola le labbra, tal che non posso bravare” (198r).

Otra comedia de ambiente napolitano es *L’Altilia*, de M. Anton Francesco Raineri, publicada en Mantua en 1550. Uno de los personaje bosqueja el ambiente nocturno de la ciudad, lleno de espadachines y pendencias, donde el acto de capear se ha vuelto consensual, con tal de salir librados de daños peores: “Napoli è fatto un Baccano”³⁹⁶ ormai. Ogni notte, ogni notte, scale di corda, spadaccini in volta, strilli, ferite, e mille soverchiarie: tanto che ’l perder adesso la cappa si fa d’accordo, e n’ha buon patto chi va netto del resto” (*apud* Croce, 1992: 315). En este ambiente nada a sus anchas el capitán fanfarrón Basilisco Passavolante,³⁹⁷ identificado por su vestimenta de rigor:

L’AGOZZINO

Di’ su, com’è vestito? Comincia da capo a piè. Che porta in testa?

ZIZZELLA

’Na coppola inaurata di velluto giallo, signore, e ’no pinnacchio rosso.

L’AGOZZINO

Il giuppone e le calze? Via.

ZIZZELLA

Lo ioppone è di raso incarnato, signore, e le calze tutte frappate, signore.

L’AGOZZINO

La cappa?

ZIZZELLA

Ha ’no mantiello travisato corto, signore, listato di raso giallo, e ’no collitto bianco tutto frappato (Raineri, *apud* Croce: 316-317).³⁹⁸

Se encuentran varios capitanes fanfarrones en las comedias del polígrafo Giambattista Della Porta (1535-1615). Filósofo y científico, intelectual de renombre en la vida de las academias napolitanas, sospechoso de un interés por las ciencias ocultas que le valió unos problemillas la Iglesia, Della Porta cultivó la actividad dramática como un *divertissement*. No he encontrado noticias ciertas sobre las representaciones de sus comedias, que probablemente se realizaron en alguna casa privada de

³⁹⁶ El bosque de Baccano, en el entonces Estado Pontificio y actual región de Lazio, célebre por sus malhechores al acecho (véase Croce, 1992: 315, n. 1).

³⁹⁷ Acerca de *passavolante* véase p. 181.

³⁹⁸ ‘L’AGOZZINO: Di, anda, ¿cómo va vestido? Empieza de arriba abajo. ¿Qué lleva en la cabeza? ZIZZELLA: Una boina dorada de terciopelo amarillo, señor, y un penacho rojo. L’AGOZZINO: ¿El jubón y las calzas? Anda. ZIZZELLA: El jubón es de raso rojo, señor, y las calzas todas adornadas, señor. L’AGOZZINO: ¿La capa? ZIZZELLA: Lleva una capa atravesada corta, señor, perfilada de raso amarillo, y un cuello blanco todo adornado’.

algún miembro de los círculos académicos. Entre las comedias *regolari* del siglo, las piezas de Della Porta resaltan por su calidad literaria y dramática. El capitán Trasilogo de *L'Olimpia*, por ejemplo, se presenta como guapo por valiente y hermoso, al pelearse la fama de su belleza con la de sus hazañas. Vuelve a asomarse la genealogía infernal, amén de ridícula, de la mesnada de Hellequin. El capitán concluye su perorata con una mentira que, de manera muy barroca, termina hablando con la verdad. La negación funciona como autorretrato, coronado por el penacho soldadesco:

La mia bellezza mi ruba gran parte della fama delle mie pruove: ché le genti, vedendomi così bello, non si posson immaginare che sia quel satanasso, quel gran diavolo ch'io sono. [...] Io non so dir menzogne, né son di questi squassapennacchi, che con le loro frappe³⁹⁹ accrescono le cose loro più di quello che sono (Della Porta, *Olimpia*: 22-23).

En *La sorella* el criado Trinca bosqueja un retrato de capitán en que encontramos, aparte el apodo ridículamente espantoso, los elementos principales del guapo en burla –el bigote, el ceño fruncido, el habla ceremoniosa, la fanfarronería, la cobardía y el contraste entre lengua y mano:

Un certo Capitano Sconquasso, o Fracasso, o Babuasso,⁴⁰⁰ che s'avea posto questi nomi per ispaventar le genti, che porta certi mustacci ingriffati,⁴⁰¹ e i peli della barba rabbuffati, con una cera torta, e che parla con certi paroloni. [...] Egli l'onora di molti illustri titoli, d'un venerabil'asino, e tanto grande, che basta per sei asini; di buggiardo, e che le verità le tiene tanto segrete in corpo, che gli han fatto la ruggine; che non soffiò mai vento d'ambizione, che non soffiase in quel pallon del suo capo; e che, nel tribunale della poltroneria, se si avesse a determinare chi fosse il maggiore poltrone del mondo, senza dubbio avereste la sentenza in favore, perché basterebbe la sua poltroneria a impoltronire tutti i poltroni del mondo; e che combatte più con la lingua che con la spada (Della Porta, *Sorella*: 54-55).

Della Porta fue uno de los dramaturgos *regolari* que más cultivaron las relaciones entre “la commedia erudita e quella dell'arte, tra accademici dilettanti e comici di mestiere” (Croce, 1992: 65). De hecho, la lograda comicidad de las piezas de este autor se funda en gran parte en su cercanía con los modelos y estrategias teatrales de la *commedia dell'arte*, que tenía, como veremos, un manejo de la dinámica escénica bastante superior al de la (acartonada) comedia erudita. La tercera escena del segundo acto de *La tabernaria*,⁴⁰² por ejemplo, gira alrededor del uso de tipos regionales italianos

³⁹⁹ “FRAPPA. Ornamento vano” (Treccani). Véase también el uso de *frappato* justo arriba.

⁴⁰⁰ “BABBUASSO. Sciocco, babbeo” (Treccani).

⁴⁰¹ Italianización del napolitano *'ngriffati*, ‘levantados’ y/o ‘enmarañados’.

⁴⁰² La primera edición de esta comedia es de 1612, aunque su composición debe haber sido bastante anterior. La edición que cito es de 1726, prueba de la duradera popularidad de la obra de Della Porta. Existe una edición crítica contemporánea del teatro completo del autor, por Raffaele Sirri, incluida en la bibliografía de este trabajo. Nótese que *La tabernaria* es también el título de un *scenario* de la *commedia dell'arte*, incluido en la *Selva* de Placido Adriani junto con otros cuatro también

como antagonistas del fanfarrón español, recurriendo al efecto cómico de las equivocaciones lingüísticas; como señala Croce, “nascevano scene di equivoci per la somiglianza del suono con diversità nel significato tra alcune parole delle due lingue” (1941: 160). Un remedo ridículo de apellido español, Cardón de Cardona, se vuelve así ‘ladrón de ladrones’:

GIACOMINO

Olà, chi sei, che con tanta presunzione entri nella taverna?

SPAGNUOLO

Soy don Iván de Cardón de Cardona.

CAPPIO

Don Giovan Ladron de’ Ladroni, lascia quel pezzo di carne.

SPAGNUOLO

Era caydo en tierra y, porque algun perro no lo comesse, lo he alzado de la tierra.

CAPPIO

E per salvarlo, te l’avevi posto sotto l’ascella? (Della Porta, *Tabernaria*: 25).

Vuelve a aparecer un motivo recurrente: el contraste entre la presunción y la pobreza efectiva del personaje español, quien por supuesto se presenta como “don”. Acto seguido, el motivo se desarrolla de una manera específica que también debe resultarnos familiar: *guardare la pecora*, ‘cuidar la oveja’. En este caso se trata de cabras, sin embargo, da lo mismo:

SPAGNUOLO

Ventero, quero allover esta noche en esta venta.

CAPPIO

Quà non son ravanicco y cevollas: non ci è cena per te, ché la taverna è fatta per signori e cavalieri, e non per un tuo pari.

SPAGNUOLO

¡Pese a tal, voto a etal, que yo soy tam bien nasido come el rey de Espagna!

CAPPIO

Povero re di Spagna, che ogni villano e caprarò che vien da Spagna in Napoli dice essere così ben nato come lui.

SPAGNUOLO

Soy capitán avantayado y pariente de todos los grandes de Spagna, y vengo de la ghera de Flandres.

relacionados con sendas comedias de Della Porta. El *scenario La tabernaria* es atribuido al mismo Della Porta por Croce (1992: 65), mientras Gallo sostiene que se trata de una reelaboración de Adriani (63-67).

CAPPIO

Averà guardato capre tutto il tempo di sua vita, ed ora è parente di tutt'i grandi di Spagna (26).

Las graciosas equivocaciones lingüísticas siguen con una serie de nombres de comidas que, del español macarrónico al italiano, se vuelven objetos disparatados, acrecentando el ridículo en que queda el (supuesto) capitán, quien más que nada parece un mendigo al estilo del cervantino valentón de espátula y gregüesco. Después de haberse escondido un pedazo de carne bajo la axila, ahora pide comidas humildes –anchoas en aceite, sopa de garbanzos– malinterpretadas como clavos en vinagre y sopa de trapo:

SPAGNUOLO

No quiero más que dos anciovas con l'azeyte.

GIACOMINO

Mira, dimanda che vuol mangiar chiodi con l'aceto! In questi paesi non si mangiano queste vivande.

[...]

SPAGNUOLO

Almeno una menestra de garvansos.

GIACOMINO

Vuole una minestra di canevaccio: andate alle botteghe di tele, ché averete canevaccio quanto volete (26).

Giacomino y su criado Cappio tratan de correr al español, obteniendo en cambio las bravatas hiperbólicas de rigor, un “entretenimiento” que no es de su agrado. Giacomino ordena a su criado pedir la ayuda de dos *smargiassi forestieri*, huéspedes de la venta, para deshacerse del bufón non grato:

SPAGNUOLO

Yo no me partiré de aquí si me ecchassen todos los diablos dell'enfierno. Se pongo mano a la espada, en dos colpezzitos –chis, cias– haré pedazos quantos bodegones ai en todo el Reyno de Nápoles.

GIACOMINO

Cappio, caccia costui, ché un trattenimento tale non è buon per noi. [...] Chiama quei smargiassi forestieri che alloggiano di sopra: che diano quel gastigo a costui che merita.

[...]

SPAGNUOLO

Y llama todos los bandoleros de Flandres y todos los diablos dell'enfierno, que de todos haré

un montón (26-27).

Lo que sigue es otra *mise en abîme*, ya que el criado Cappio interpreta a su vez los personajes de los esmarchazos forasteros, frente al español que se convierte en espectador –y víctima– de la comedia. El habla de los dos personajes es tan macarrónica –y cómica– como el español del capitán, a quien le ganan en su mismo terreno, el de la fanfarronería. Nótese los votos paródicos –*por la sangre de los calamares y de mis babuchas*– y el peculiar vituperio *bigote de cabra*, alusión al mostacho en uso entre los valentones españoles *que sacan pecho*:

CAPPIO

O buon Dieu de Grandazzo, o diavolu di Paliermo, cui è chiddu cornutu, caparruni, viddanu, pizzenti, chi mi va facendu lo Giorgiu? Ca si nesciu fori, cu nu puntapedi lu jettu supra li ciaramini. Taliati quanti paluori ha sto beccu castratu, monelusu! Stu jannizzo battiam, aspietta nu morziddu, ca pi ll'arma di me patri e di chi mi figghiau, e sia ancisu, si mi minu la cravetta, lu sandali e lu guardanasu, pigghiu lu bruccheri e scindu jusu, li scippu entramdu l'occhi e nci li mittu n'mani, li sganghiru li cuorna e li scippu la lingua pri lu cozzu, cu chista daga jenzu la stanza di carni soi. E chi pensi, ch'aju lu ficatu vrancu cumi a tia, chi ti voi accutiddari cu nu canazzu morresuso, fitenti? Nun mi tiniti, V.S. mi pirdugni, ca si m'aspietta na picca, scattiu na cutiddata, chi li tagghiu li naschi e li gammi cu nu corpu.⁴⁰³

[...]

SPAGNUOLO

Váleme Dios, ¿qué ombre es este?

GIACOMINO

Un siciliano indiavolato.

CAPPIO

Mira, che criar, che zanze, che bravosità s'è questa. Donca un laro, mariol, zaffo, razza de zaffi, assassin, gramo, disgraziatazzo, schiuma de caja, mostazzo de cavra, piegora grinza, ingenerao d'un castronazzo, becco de quattro corna, s'è cazzau in questa osteria da por sotto sopra questa casa? Al sangue delle seppie e de le mie pantofole, se pongo mano alla cinquede, n'averà cattao la mala ventura: una stoccata che dago dentro il cor, te trarrò la

⁴⁰³ Cito en extenso los parlamentos de los personajes para que el lector tenga una idea del efecto cómico, que se fundaba también en la acumulación sonora. La traducción que proporciono es aproximada, ya que el texto rebasa mis competencias lingüísticas. Utilizo como apoyo las notas críticas de Raffaele Sirri, quien no proporciona la traducción de los parlamentos, sino que se limita a pocos comentarios puntuales. 'Oh buen Dios de Grandazzo, oh diablo de Palermo, ¿quién es ese cornudo, testarudo, villano, pordiosero, quien viene haciéndola de Giorgiu? Que si salgo, con un puntapié lo aviento sobre las tejas. ¡Miren cuántas palabras gasta este cabrón castrado, [¿?]. Démosle a este jenízaro, espera tantito, que, por el alma de mi padre y de quien me parió, y que [me maten], si me pongo la [¿?], las sandalias y la visera, agarro el broquel y bajo, le arranco ambos ojos y se los pongo en las manos, le desgarró los cuernos y le saco la lengua por la nuca, con esta daga lleno la habitación de sus carnes. ¿Qué piensas, que tengo el hígado blanco como el tuyo, te quieres acuchillar con un perrazo [¿?], apestoso? No me retengan, vuestra señoría me perdona, que si me espera un poco, voy a asestarle una cuchillada que le corte la nariz y las piernas del cuerpo' *Grandazzo* es un apellido típico siciliano, que aquí probablemente juega con una connotación de 'grandote'. *Giorgiu* se refiere, probablemente, a Jorge de Antioquía (ca. 1100-ca. 1151), almirante de la Sicilia Normanda, célebre por sus hazañas guerreras.

testa in Levante, e'l cao in Ponente. Ti se' matto, a questa foza se tratta con un zentiluomo venesiano? Al ti dico, spagnolo impettolao, pezzo d'aseno, se ti stai quà un jozzetto, ti se morto.⁴⁰⁴

GIACOMINO

O, che terribil veneziano!

SPAGNUOLO

¡Voto al Cielo, que yo soy muerto!

CAPPIO

Potenz in terra, pover spagnol meschinaz, al corpo de mi mader, che se te cazo intel polmon questo temperari, ti farè tanti busi intel polmon, che non ne ha tanti un crivel, e ti fac in mille pezzi. Ti venghi il canher intel cor! Se cercasse in tutto el mondo, en Turcheria, en India, e assai pi en là, ti non purisse accatar un oter come mi: mi son auter bravus che'l sicilian, mi son oter Rotolan, che ammazzi pi de trenta homen, va via, a venghi, a venghi, a chi dic mi partit con tutt'i diavoli del mondo, a chi dic mi?⁴⁰⁵

SPAGNUOLO

¡Dios me libres de tantos mirables ombres! (27-29)

El (supuesto) capitán termina huyendo ante las bravatas del (supuesto) Roldán veneciano, en un complejo y delicioso juego de máscaras y espejismos. Por otra parte, el hecho de que un siciliano y un veneciano sean catalogados de extranjeros en Nápoles nos da una vislumbre de la vigencia de las identidades locales en la península itálica en aquel entonces. Mientras que *italiano* era un concepto más bien abstracto, un proyecto identitario en ciernes, el sentido de pertenencia de la gente se enraizaba en su procedencia regional.

A un lado de las obras más conocidas, de los autores más acreditados,⁴⁰⁶ proliferaron un sinnúmero de ediciones de comedias, en pliegos y libros, en los siglos XVI y XVII en Italia: una abundante actividad editorial cuyo circuito de producción y consumo se alimentaba en el mundo cortesano, a través de las academias literarias aristocráticas como la del los *Intronati* de Siena. Muchas de estas obras, cuyo valor estético y dramático es a menudo cuestionable, nunca fueron representadas. Los

⁴⁰⁴ 'Mira, ¡qué gritos, qué habladurías, qué bravosidad es esta! ¿Así que un ladrón, un granuja, un esbirro, casta de esbirros, asesino, infeliz, pedazo de desgraciado, escoria de canalla, bigote de cabra, oveja arrugada, engendrado por un completo idiota, cabrón de cuatro cuernos, se ha metido en esta taberna y pone patas arriba esta casa? Por la sangre de los calamares y de mis babuchas, si meto mano a la daga, encontrará la mala suerte: con una estocada que te de en el corazón, te partiré la cabeza entre Levante y Poniente. Estás loco, ¿de esta manera se trata con un caballero veneciano? Te digo, español que sacas pecho, pedazo de burro, si te quedas aquí un [¿?] estás muerto'.

⁴⁰⁵ 'Potencias de la tierra, pobre español infeliz, por el cuerpo de mi madre, que si te clavo en el pulmón este cuchillo, te haré más agujeros en el pulmón que los que tiene un cedazo, y te hago en mil pedazos. ¡Que te dé un cáncer en el corazón! Si buscaras en todo el mundo, en Turquía, en la India, y mucho más allá, no podrías encontrar otro como yo: yo soy otro bravo que el siciliano, yo soy otro Roldán, que mato a más de treinta hombres, vaya, venga, venga, ¿a quién me dice que [parta] con todos los diablos del mundo, a quién me dice?'.

⁴⁰⁶ Otros ejemplos serían *Il capitano* (1545), de Ludovico Dolce, y *Alessandro* (1544), de Alessandro Piccolomini, miembro distinguido de la *Accademia degli Intronati*.

ejemplos que menciono proceden de las abundantes colecciones de la Biblioteca Nazionale de Florencia y, aunque estén muy lejos de representar una reseña exhaustiva, pueden dar una idea de las encarnaciones y variantes del personaje.

El capitán de *Eustachia* (1570), de Nicolò Guidani, se expresa en español macarrónico, con el contrapunto socarrón de su criado Capestrino. América funciona aquí como referente fabuloso, perfecto para fanfarronear, a un lado de la más cercana Gascuña, patria de los enemigos tradicionales de España:

CAPITANO

En las Indias nuevas, ¿quin espantó a quellas gentes? ¿Quién mattó tantos animales ponsonnosos, como desir lagartes, yuanas, beotes, chiurcas, tigres, leones, salamanteguas, bivaros, y coorodillos. My acuerdo aun que yo no havea accavado quinse annos, quando m[e] allé a la guerra di Guascogna. En una iornata que se yso, amatté mós de quincientos guascones.

CAPESTRINO

Che animali sono questi fiasconi? (Guidani: 12v).

Capestrino utiliza, como Giacomino y Cappio, el juego lingüístico basado en la cercanía fonética, e insiste en la idea de que el capitán mata *fiasconi*, ‘garrafones’, más que enemigos; es decir, es un borracho, “che havea digerido il vino prima che si svegliasse” (12v). Ya en ausencia de su patrón, Capestrino explica:

Brava egli poi, taglia, squarta, uccide, rovina, e par che voglia far cadere il cielo. Egli ha nome di capitano non già c’habbia mai havuta compagnia, né squadra di soldati, perciocché non sa, credo, ancora che cosa sia la guerra. Ma tal nome si prese in tempo di carnevale, che non so che compagnia di mascherati si fece, della quale egli ne fu il capo, piu per ispazzo che per altro (18r).

El parlamento de Capestrino es una evidente variación sobre el tema de las palabras del plautino Palestrión,⁴⁰⁷ cuya huella es muy frecuente en estas comedias. El parásito del *miles gloriosus* se multiplica en una serie de criados oportunistas que sirven de contrapunto irónico a sus patrones, siendo menos frecuente el caso de una genuina lealtad. En este caso, Capestrino saca a relucir los aspectos carnalescos del personaje de este capitán: aparte de su afición a la borrachera, se habría ganado su título por capitanear... la *mesnie Hellequin*, es decir, una compañía de máscaras en un desfile, que no de soldados en una guerra. Otro personaje de la comedia define al capitán con un apelativo de la familia de los compuestos bufos: *tagliacantoni* (13v), ‘cortarincones’, que aparece en los dibujos de Callot (fig. 21). El origen de esta palabra (hoy desusada) es toda una escenita teatral, en que los

⁴⁰⁷ Véase p. 100.

espadaños disparatados del personaje hacen estrago en las esquinas de las casas:



Figura 21

TAGLIACANTONI. Bravaccio, spaccamontagne: presa la similitudine da chi vanta di aver tagliato con la spada a destra e sinistra, facendo pur cadere i cantoni delle case (*Etim. It.*)

Es probable que *tagliacantoni* tenga, además, alguna relación con la acepción de *cantonere* usada por Mario Equicola en una carta escrita en 1514 en Nápoles, describiendo un tal señor Medina: “È innamorato in Ferrara e qui de gran signore, et poi se reduce a cantonere” (*apud* Croce, 1941: 189). El significado italiano actual de ‘obrero encargado de la supervisión y manutención de un tramo de camino’ procede de otro, hoy desusado, de merolico que pregona mentiras desde las esquinas de las calles:

CANTONIERE. Una volta si disse colui che sta su’ cantón delle vie a spacciar frottole, ingredienti e simili (*Etim. It.*)

El capitán aparece en la versión española de su nombre, Cortarincones, en compañía de Matamoros y Tempesta en la comedia *Li tre capitani vanagloriosi* de Silvio Fiorillo,⁴⁰⁸ publicada en Nápoles en 1621; sin embargo, la palabra no se ha incorporado al léxico castellano. Por otra parte, Lorenzo Franciosini incluye el término *tagliacantoni* en su *Vocabolario español e italiano*, asignándole

⁴⁰⁸ Miembro, con el papel de *capitano*, de la compañía de Carlo Fredi, que trabajaba en el más antiguo teatro estable de Nápoles, “la stanza della Commedia di S. Giorgio de’ Genovesi” (Prota-Giurleo: 13). Acerca de este actor y dramaturgo véanse también pp. 304 y ss.

un abanico de posibles traducciones españolas para nosotros muy familiares:

TAGLIACANTONI, BRAVAZZO, SGHERRO. Valenton, jayán, fanfarrón, perdonavidas.

Algunos de estos sustantivos compuestos se incorporaron al diccionario, otros tuvieron vida más efímera y limitada. Tal es el caso del apodo del capitán de la comedia *Gl'inganni* (1585), de Niccolò Secchi, de la misma familia semántica que los términos napolitanos *squarcioniare* y *squarcione*. El capitán se gana su nombre de batalla en una riña de taberna en que, solo, vence sanguinariamente a una mesnada de adversarios, o por lo menos así cuenta:

CAPITANO

Pochi di sono nell'hosteria della Scim[m]ia, dove trovai un branco di bravi che be[v]evano, da' quali uno, per sua mala sorte, s'attac[c]ò meco per conto di sedere. Io, che non soglio ferir canaglia d'arme, me gl'accostai con viso ridente e di punta gli diedi d'un pugno in un tempia, sì penetrante, che i circostanti videro i nodi delle dita uscir per l'altra orecchia. [...] Sorse contra di me tutto lo stuolo, che mi diede occasione di far prove, per mia fe, ridicole, ah, ah, ah; p[er] la prima, non lasciai alcun di loro ch'io non segnassi: a chi schiacciai il naso, a chi squarciai le polpe delle guancie giù dell'osso, e fu all'ora che m'acquistai il nome di Squarciapolpa (Secchi: fol. 22r).⁴⁰⁹

El criado Straccia adula a su patrón a través de la mejor noticia que pudiera darle: le cuenta que sus hazañas ya circulan impresas en hojas sueltas y son cantadas en los espectáculos populares de las plazas públicas. Entusiasmado, el capitán no repara en que Straccia califica sus aventuras de *asineria*, 'burrada', ni en la irrevente comparación del deleite de escucharlas con el placer de un acto sexual. Por otra parte, nótese como la comedia erudita hace eco de las prácticas de la literatura dramática popular y callejera:

STRACCIA

Già si vede l'istoria stampata della tua asineria.

CAPITANO

L'hai sentita, a fe?

STRACCIA

Come s'io l'ho sentita, non vendeva hieri un ce[r]retano⁴¹⁰ in piazza? Vorrei che gli foste

⁴⁰⁹ En un texto publicado algunas décadas antes, *Canzona di un bravo* (véase también n. 388), *squarza polpe* es el apodo de la espada o cuchillo del protagonista de la jactancia: "Teste e braze getto via / con questo mio squarza polpe" (47).

⁴¹⁰ Originalmente el gentilicio para designar a los nativos del pueblo de Cerreto de Spoleto, en Umbría, *cerretano* se fue superponiendo a *ciarlatano*, 'charlatán', por la fama de vagabundos y merolicos que los *cerretani* se granjearon. Escribe Flavio Biondo en el *Libro dei vagabondi*, hacia la mitad del siglo XV: "Il popolo di Cerreto è tutto a un disonesto guadagno dato; perciò che tutti vanno quasi per tutta Europa mendicando e ingannando l'altre genti, con fingersi tante loro miserie e

stato presente. O[h], quante ne spacciò a quattro soldi l'una, e[c]come la cantava il furfante, o[h], che rime! Credo forse che saprei dir qualcosa del principio.

CAPITANO

A fe, e mi nomina per nome questa leggenda? Dì, di gratia.

STRACCIA

Sentite se si può intendere d'altro che di voi:

Se volete sentir, degna brigata,
le prodezze cantar di Brancaforte,
ch'un'essercito intier di gente armata
con le bravate sue condusse a morte.
Date al mio dir quell'udienza grata,
c'hauerete da me tanto diletto
quant'ha chi sposo si conduce a letto.

(22r)

La dialéctica entre el capitán y su criado a veces se articula como una parodia de la relación entre el caballero y el gracioso que le sirve, según los cánones más convencionales de la comedia. En otras ocasiones ostentan una relación que recuerda la entrañable amistad entre Don Quijote y Sancho Panza. En *Angelica schiava* (1635), de Angelo Antonio Amabile, el capitán Leonido lamenta la preferencia de su criado Manfurio para las conversaciones acerca de banquetes rabelaisianos, en lugar de los relatos de hazañas guerreras. Como buenos amigos, resuelven escucharse uno a otro y dar espacio a ambos temas. El énfasis reside en el acto mismo de contar, más que en los de guerrear o devorar banquetes en improbables contextos:

CAPITANO

Oh, che ti mangi drago! Et è possibile che tu non vogli mai sentire un bel fatto d'armi?
Sempre banchetti, sempre manicaretti!

MANFURIO

Padrone, ogniun cerca di sodisfar al gusto suo: voi di menar le mani e io le mascelle.

CAPITANO

Ma senti questo almeno, che stupirai: un fatto d'arme che feci nella guerra di Troia.

MANFURIO

Di Troia? E voi volete sentir un fatto mio che feci in un banchetto di Cleopatra?

CAPITANO

Sì, certo: senti questo e poi narra il tuo, che ho gusto sentirlo (Amabile: 28).

voti, e sotto colore di religione ne ritornano poi a casa molto ricchi” (*apud* Tessari, 1981: 37). Para una discusión sintética acerca de la relación entre los *cerretani* y la *commedia dell'arte*, véase Tessari (1981: 37-43)

Nótese el paralelismo del diálogo de Leonido y Manfurio con el de Basilisco y Lupo, igualmente capitán y criado, en *La furiosa* (1609) de Della Porta:

LUPO

Che bella giornata è questa d'oggi, signor Capitan Basilisco.

BASILISCO

Degna veramente di far giornata fra due eserciti di centomila persone dal spuntare fino al calar del sole.

LUPO

Anzi da sedere ad una tavola carica di vivande e di centomila polli, e mangiar sempre dalla mattina insino alla sera.

BASILISCO

E poi quando si viene a quel sanguinoso abbattimento, hor saltar in mezzo un squadrone, hor in un altro, lascia questo, piglia quello, rompi, spezza, scanna e ammazza.

LUPO

E quando si viene alle strette, hor dar di mano a un pastone, hor ad un cappello di pasticcio, hor sbodellar un piatto di lasagni, hor brancar un gallo d'India, spolpa, taglia, squarta, rodi, ingoia, trangugia pezzoni di vitella, intieri, intieri (*apud* Senigaglia: 109).

Los innumerables capitanes de la comedia erudita fueron una de las principales fuentes de inspiración para los de la *commedia dell'arte*, interesante fenómeno italiano que trascendió con gran éxito en Europa.

3.4.4. El capitano en la *commedia dell'arte*

Acerca de la *commedia dell'arte* se ha discutido y escrito muchísimo: un intento de recopilación bibliográfica llenaría un volumen (o varios) por sí solo. Así que renuncio de entrada a semejante tarea y me limito a señalar una referencia, fundamental por sintética y profunda a la vez, que, además, proporciona a su vez una bibliografía clásica y una antología de documentos: el libro de Roberto Tessari *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*.

La *commedia dell'arte*, fenómeno teatral que perduró en Europa desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII, se perfila con claridad en sus características si se le yuxtapone a la *commedia regolare* o erudita. De manera esquemática, podemos afirmar que las diferencias entre las dos son de orden textual, escénico y social, niveles que están en estrecha interrelación:

1. Nivel textual. La *commedia regolare* se basaba en un guion fijo y escrito de antemano, mientras que la *commedia dell'arte*, también llamada *improvvisa*, se construía a través de la improvisación. Tal improvisación, por supuesto, no se daba en el vacío, sino que se fundamentaba en un ejercicio de memoria creativa a su vez sustentado en una serie de repertorios y recursos textuales: los *scenari*, los *genericci* y todo un patrimonio de saberes del oficio, parcialmente consignados en tratados teóricos de arte dramático. La improvisación de los cómicos *dell'arte*, de manera análoga a lo que hasta la fecha sucede con la improvisación poética de los repentistas populares, se fundaba sobre dos pilares: un repertorio de recursos de variación y una acogida por parte del público que se basa en una sorpresa parcial –es decir, una novedad que, sin embargo, no se sale de cierto marco y horizonte de expectativas.
2. Nivel escénico. El énfasis de la *commedia dell'arte* no se centraba en el guion, sino en la *performance*, el evento único e irrepetible de cada puesta en escena. En especial, la *commedia dell'arte* apostaba a los recursos del teatro visual y físico (bailes, pantomimas, acrobacias), de gran efecto y éxito, estrechamente emparentados con la tradición de los espectáculos populares y callejeros; recursos, por otra parte, ausentes de –y despreciados por– las representaciones de la *commedia regolare*.⁴¹¹
3. Nivel social. La *commedia regolare* era representada gratuitamente por aficionados – generalmente aristócratas, miembros de las academias literarias – en círculos privados y elitarios. La *commedia dell'arte* era interpretada por profesionales, quienes –en línea con la sociedad burguesa que iba surgiendo en el Renacimiento– cobraban por el desempeño de su oficio. Descendientes de los merolicos y los artistas callejeros, llegaron a tener un éxito arrollador en las cortes y teatros italianos y europeos (como París, Madrid, Viena, Varsovia). Entre otras innovaciones, abrieron camino a la presencia de la mujer en escena. El desprecio de los académicos –que los consideraban mercenarios incultos que prostituían el arte dramático– y la alarma de los censores eclesiásticos –que los veían culpables de toda suerte de inmoralidades– no lograron menoscabar el favor del público hacia un teatro seguramente más atractivo y eficaz que la acartonada, a menudo aburrida, *commedia regolare*.

⁴¹¹ Acerca del uso de estos recursos por la *commedia dell'arte* y su influencia en el teatro español, véase, por ejemplo, la documentada discusión de Doménech Rico (especialmente pp. 167-190 y 229-336). Por otra parte, nótese que uno de los denostadores contemporáneos de la *commedia dell'arte*, Tommaso Garzoni, deploraba la afición de la misma por los “gesti ruffianeschi a spada tratta” (*apud* Tessari, 1981: 17).

3.4.4.1. *Scenari*: un comediante, un conde, un monje

Los *scenari* o *canovacci* eran las tramas esquemáticas sobre las cuales los actores *dell'arte* construían sus comedias improvisadas. Por su naturaleza de papeles de trabajo, destinados al uso interno de las compañías, no solían publicarse: la gran mayoría de colecciones de escenarios que se han conservado hasta nuestros días son manuscritas y se remontan a los siglos XVII y XVIII.⁴¹² Constituye una notable excepción el *Teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala, publicado en 1611: se trata de una recopilación de los *scenari* que el autor había inventado y/o representado hasta ese momento. Scala fue actor, dramaturgo y *capocomico*, una de las figuras más importantes del teatro italiano de la época. Su *Teatro*, precedido de un polémico prólogo donde expresa sus ideas de poética y manejo escénico, representa uno de los numerosos intentos de dignificar la posición de la *commedia dell'arte* frente a aquella “alta cultura” que la despreciaba. También representa, asimismo, una desmentida práctica de la supuesta incultura de los artistas de la *improvvisa*.

Los *scenari* recogidos en el *Teatro* abundan, tal como abundan los guiones de las comedias eruditas, en capitanes. De hecho, casi cada *scenario* cuenta con su respectivo capitán. En *La schiava*, por ejemplo, el capitán *fa Marcosfila* después de haber sido atacado por los criados Zane y Burattino, a quienes pretendía aterrorizar. Al huir de la escena, el capitán abandona los símbolos mismos de su guapeza:

Tremante capitano, giungendo in scena, dà un calcio a Zane et un scapazzone a Buratino, et comincia a fare il bravo [...]. Lo spaventa, fa il bravo adosso a Buratino, Buratino trema, vuol che vadan seco alla guerra; loro non vi vogliono andare, il capitano li minaccia. Finalmente Zane dinuda la scemittarra et Buratino mette mano alla scarsella, et assaltano il capitano. Il capitano, gridando, lascia la cappa et la beretta in terra et fugge (Scala, I: XCVI).⁴¹³

En otros *scenari* de la colección, el capitán recurre a su proverbial y florida labia, expresión de un código de honor retorcido, salpimentado de sabiduría supersticiosa, para justificar su cobardía. Así sucede, respectivamente, en *Il creduto morto* y *Le disgrazie di Flavio*:

Flavio, con belle parole, la fa tornar tutta umile, poi li dice che si burla di lei, et ella, in

⁴¹² Para una recopilación de estas colecciones y sus ubicaciones en las bibliotecas italianas, véase Tessari (1981:180).

⁴¹³ ‘Tremante capitán, llegando a la escena, le da una patada a Zane y un bofetón a Burat[t]ino, y empieza a bravear. [...] Le espanta, bravea encima de Burat[t]ino, Burat[t]ino tiembla, quiere que vayan con él a la guerra; ellos no quieren ir, el capitán los amenaza. Finalmente Zane desenvaina la cimitarra y Burat[t]ino mete mano a la bolsa, y atacan al capitán. El capitán, gritando, deja la capa y el sombrero en el piso y huye’.

collera, lo sgrida e brava; in quello capitano dice: Signora Isabella, ho d'ammazzar questo ancora?. Isabella: Che faccia quello che vuole. Capitano mette mano, Flavio il simile. Capitano si parte, dicendo che non uccide in presenza di donne, per non le far disperdere (II: 227).⁴¹⁴

Orazio dice al capitano che vuol far quistione seco. Capitano li domanda s'egli è gentiluomo e cavaliere. Orazio: di sì. Capitano: che gliene porti una fede, che dopo farà quistione seco, via. Orazio lo seguita. (II: 358).⁴¹⁵

Entre las colecciones manuscritas de escenarios que se han conservado, dos tienen especial vinculación con la *commedia dell'arte* en la ciudad de Nápoles: los dos volúmenes del *Gibaldone comico di varij soggetti di commedie ed opere bellissime* (1700), recopilados respectivamente por Annibale Sersale, conde de Casamarciano, y por el actor Antonino Passanti por encargo del mismo conde; la *Selva overo Zibaldone di concetti comici* (1734), recopilada por el padre Placido Adriani.⁴¹⁶

Los dos volúmenes del *Gibaldone* del conde de Casamarciano fueron adquiridos por Benedetto Croce y por él donado a la Biblioteca Nazionale de Nápoles a finales del siglo XIX. Comenta el estudioso que se trata del “repertorio delle compagnie comiche dell'ultimo quarto del seicento” (Croce, 1897: 213); el *Gibaldone*, recopilado a principios del siglo XVIII, encierra entonces un valor retrospectivo de documentación acerca de la actividad teatral de las décadas anteriores. Sigue el autor:

In tutti i 183 scenari⁴¹⁷ appare *Policinella* e, in quasi tutti, *Coviello*.⁴¹⁸ Vi hanno parte anche

⁴¹⁴ ‘Flavio, con bonitas palabras, hace que ella regrese toda humilde, y luego le dice que se burla de ella, y ella, encolerizada, le regaña y bravea; en eso el capitán dice: Señora Isabella, ¿tengo que matar a este también?. Isabella: Que haga lo que quiera. Capitán mete mano a la espada, Flavio también. Capitán se va, diciendo que no mata en presencia de mujeres, para que no aborten’. El motivo del aborto por impresión causada por la simple vista del bravo es recurrente en varios parlamentos de capitanes de comedia. El siguiente, por ejemplo, procede de la comedia *Capriccio*, de Francesco Antonio Rossi, publicada en 1598; *Capriccio*, el capitán protagonista, sostiene que “Potrà essere quando io mi ritrovo irato, e furioso. E credolo. Perché mi ho veduto nello specchio in quel punto, e ho posto terrore etiamdio a me medesimo. Molti ancho a mirarmi il giorno in questa foggia, non hanno la notte potuto chiuder occhi di spavento. Alla gente minuta è uscito subito lo spirito di paura. Dalle donne gravide, fa conto che se ne siano sconce le migliaia” (*apud* Barbina, II: 194).

⁴¹⁵ ‘Orazio le dice al capitán que quiere combatir en duelo con él. Capitán le pregunta si él es gentilhomme y caballero. Orazio: que sí. Capitán: que le lleve una prueba, que luego combatirá con él, se va. Orazio le sigue’.

⁴¹⁶ Los dos volúmenes del *Gibaldone* se conservan en la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Cito el título del segundo volumen, por ser el con que los estudiosos generalmente se refieren a la colección, siendo el título del primero ligeramente diferente; cabe señalar también que el primer volumen no tiene fecha exacta, por lo que cabe suponer que sea apenas anterior a 1700. En la bibliografía opté por separar los dos volúmenes según el apellido del editor (véanse las entradas PASSANTI y SERSALE); nótese que el primer volumen tiene paginación moderna, mientras que el segundo presenta foliación recto/vuelta. Existe una edición crítica integral del *Gibaldone*, al cuidado de Cotticelli *et al.*, señalada también en la bibliografía, de cuya existencia me enteré después de haber consultado y transcrito partes del manuscrito, así que cito los textos del mismo según mis propias transcripciones. La *Selva* del padre Adriani se conserva en la Biblioteca Comunale de Perugia y ha sido parcialmente editada por Suzanne Thérault.

⁴¹⁷ La edición de Cotticelli *et al.* solo incluye 176, encontrándose los demás en partes del manuscrito demasiado deterioradas para ser legibles.

⁴¹⁸ Diminutivo napolitano de Giacomo, Coviello es un gracioso, un pícaro *zanni* napolitano, que, a menudo, asume también visos de bravucón, del “tipo dello ‘smargiasso’ e del ‘millantatore’ napoletano”, como nota Spezzani, quien cita una

Tartaglia, Giangurgolo, Cola, Pascariello, ecc. [...] L'enumerazione delle maschere prova che il repertorio era più specialmente quello delle compagnie che recitavano a Napoli e nelle provincie napoletane; e la dicitura e l'ortografia degli scenari hanno una forte patina dialettale napoletana (213-214).

El idioma de estos *scenari* forma parte de la tradición, en ese momento ya secular, del napolitano literario. Encontramos, como en el *Teatro* de Scala, la presencia de numerosos capitanes, siendo la tipología del personaje ya tan establecida que muchas veces se señala su presencia con anotaciones tan escuetas como la siguiente, en *Non amando amare*: “Capitano, doppo sua solita scena di bra[v]jura con Policinella” (Passanti: 276r). La escena de bravura es *solita*, ‘habitual’. Más interesante resulta notar la presencia de Pulcinella en calidad de enemigo del capitán. Aunque la historia de la génesis de esta máscara, tan quíntesencialmente napolitana y tan ligada al tema de la *guapparia*, se discutirá en detalle en el apartado 3.4.5., cabe notar en la colección de Casamarciano —en donde la presencia de Pulcinella es una constante— la recurrencia del motivo de Pulcinella disfrazado de bravo. Pulcinella es un personaje especialmente susceptible a la *mise en abîme*, es decir, a disfrazarse por encima de su propia máscara. Uno de sus disfraces favoritos es el de bravo, y siempre se trata de un *finto bravo*, es decir, un guapo en burla. Así, en la lista de útiles teatrales del *scenario* intitulado justamente *Il finto bravo*, encontramos un “vestito da bravo per Policinella” (Sersale: 194): la bravura prescribe un atuendo especial, como los que han ido apareciendo a lo largo de este trabajo. Contratado por Tartaglia para que cuide a su infiel esposa Angela, el falso bravo cree matar a Cintio, el enamorado de esta, y, *comme il faut*, “mostra vanagloria per quello che ha fatto” (195) ante su patrón; sin embargo, muy vana resultará esa gloria, ya que acto seguido el supuesto muerto se levanta y procede a apalear a Pulcinella y Tartaglia.

En otros *scenari* de la colección, Pulcinella se enfrenta a su enemigo más habitual, el capitán, en peleas absolutamente ridículas. En los dos ejemplos que siguen, los indignados capitanes que persiguen a Pulcinella son, respectivamente, romano y español. Pulcinella termina por *fare Marco Sfila* utilizando como arma improvisada uno de los elementos fundamentales del atuendo: la barba. Vimos como los pelos faciales son símbolo de guapeza, aquí ridiculizado por Pulcinella en *L'insalata* y *Don Pericco*

descripción de la máscara: “St’azzione a lo shiore dell’uommene, a lo schiecco de Napole, a lo sfuorgio de li giuvene, a lo spanfio della bellezza, a lo capotrappa de li smargiasse, a lo prencepe de li guattare, a lo consuolo de li imbrogliune, a lo quarto dell’arte de li ammasciature amoruse” (383; ‘Esta acción a la flor de los hombres, al espejo de Nápoles, al más vistoso de los jóvenes, a la ostentación de la belleza, al comandante de los esmarchazos, al príncipe de los sirvientes, al consuelo de los estafadores, al descendiente del arte de los embajadores amorosos’). “En algunos documentos se lo denomina en efecto Capitán Coviello”, señala Doménech Rico (139), quien además lo identifica como uno de los tipos de la *commedia dell’arte* más influyentes en el teatro breve español y en las tarascas de las procesiones del Corpus Christi (véanse especialmente 317-324 y 337-350).

spagnolo: “Policinella s’ingiuria col capitano dicendo esser lui il vero capitano e, doppio lazzi,⁴¹⁹ si leva la barba e la mena in faccia del capitano, e fugge; capitano caccia mano e lo seguita” (207); “Policinella da don Pericco, doppio contrasti con don Pericco, questi caccia mano; li tira la barba in faccia e fugge, e questi appresso seguitandolo” (215).

En *Figlia dissubediente*, Pulcinella hace su aparición en calidad de “soldado sbriscio”, es decir harapiento –bisoño, un personaje de la picaresca literaria y social que debe resultarnos familiar. Este soldado bisoño declara buscar acomodo (como criado, probablemente) y, mientras tanto, tener la intención de vivir de limosna, como el valentón cervantino de espátula y gregüesco. Al mismo tiempo, defiende su teórico honor de soldado y rechaza ser considerado como rufián, solo para terminar escondiéndose atrás de una mujer para evitar la pelea:

Policinella, da sbriscio, dice venir da Portolongone⁴²⁰ e cercare d’accomodarsi con qualche persona, ed intanto voler vivere di elemosina; vede quel gentilhuomo, li chiede la carità, Silvio li dice che batta da Flaminia, lui si adira, ché si crede trattato di ruffiano, dicendo esser soldato d’honore; Silvio adirato lo bastona. [...] Silvio seguitando Policinella con spada igniuda per hauerlo trattato da sbirro, Pollicinella si pone dietro la donna, quello vol darli, lui lazzo di pondersi sotto di quella (Passanti: 61v).

Uno de los *scenari* del *Gibaldone*, *Rosalba bizzarra*, cuenta con la presencia de un personaje femenino afín a las monstruosas serranas y las heroínas masculinizadas de romances populares. Rosalba, hija del señor Magnifico y hermana de la dulce Cintia, tiene a todo el mundo aterrado con su bizzarria, como queda claro desde el principio del *scenario*: “Flaminio viene dicendo a Cardelino l’amor di Cintia, e fingere amore con Rosalba, quale, per esser bizzarra, non ardiscono d’appressarsi a casa; fanno cenno; Cintia, pavorosa di Rosalba, fa scena amorosa con Flaminio” (252v). Rosalba quiere al enamorado de su hermana; para obtenerlo, se desempeña con extremada violencia y desprecio hacia toda norma social, amenazando al que se le pare enfrente, apaleando criados y llegando hasta a escupirle en la cara a su padre:

⁴¹⁹ Vocablo de etimología incierta, el *lazzo* es uno de los elementos fundamentales de la *commedia dell’arte*: se trata de una pequeña escena autónoma, un *gag*, que reúne algún tópico y/o motivo asociado a cada personaje con el uso de la técnica teatral, tanto verbal como gestual; como resume Perrucci, “un certo scherzo, arguzia o metafora in parole o in fatti” (*apud* Tessari, 1981: 91). El *lazzo* representa el más evidente vínculo entre la *improvvisa* y los saberes de los bufones callejeros: “Il *lazzo* si rivela quale ultimo legato delle tecniche buffonesche toccate in eredità ai comici dell’Arte, e da questi sapientemente collezionate in repertori capaci di alimentare, commedia dopo commedia, il gusto più o meno raffinato del pubblico” (Tessari, 1981: 92-93). Nuestro personaje cuenta, por supuesto, con un repertorio de *lazzi di bravura*, como por ejemplo el “lazzo da millantatore” citado por Senigaglia (64).

⁴²⁰ Tristemente famosa cárcel en la isla de Elba.

Rosalba avanti la porta: loro si atterriscono, lei, con modi bizzarri, dice volere esser la prima proveduta di sposo. Manda Cintia in casa e dice al Magnifico che lei vole Flaminio. In questo, Scimiotto osserva, Magnifico sua paura, Scimiotto si obliga di placarla lui, si fa innanzi, lei finge paura e lo bastona, sputa nel volto a Magnifico (252v).

Oratio pretende a Rosalba y, frente a la advertencia de Scimmiotto, fanfarronea que él la va a domar. Sin embargo, la bizarra muchacha lo deja algo maltrecho, corriéndolo a planazos: “Oratio discopre l’amor di Rosalba, lui esser bizzarra,⁴²¹ Oratio che la domerà, fa sue bra[v]ure; in questo, Rosalba, che ha osservato, lo bracca, lo disfida, pone mano alla spada, li da molte piattonate, lo fa fuggire” (253r). En el elenco de personajes a principios del *scenario*, antes del nombre de Oratio se lee la acotación “capitano” (252v) en otra letra, la del primer volumen, es decir, la del conde de Casamarciano.⁴²² En la primera escritura del *scenario*, Passanti evidentemente no juzgó necesario especificar que Oratio es un capitano, tal vez porque tal condición del personaje queda clara por su desempeño en la acción, cuando, después de echar bravatas, *fa Marco Sfila* vencido por una mujer. Además, probablemente, tan solo un capitán podría encontrar su alma gemela en una chica peculiar como Rosalba, prendándose de sus bizarrias: “Oratio dice che l’attione di Rosalba li haveva più innamorato” (253r). El motivo del guapo en burla se manifiesta también cuando Scimmiotto y Cardellino resuelven a su vez disfrazarse de bravos y fingirse enviados por el padre de Flaminio para escoltar a Cintia; sin embargo, fracasan y terminan, una vez más, apaleados por la furiosa Rosalba. El orden social interviene y Rosalba, en consecuencia de las demandas de sus muchas víctimas, es encarcelada. Finalmente, la bizarra mujer termina por recapacitar, le pide perdón a su padre de rodillas y la comedia se cierra, *comme il faut*, en reestablecida armonía, con las bodas de Flaminio con Cintia y Oratio con Rosalba.

Rosalba bizzarra resulta de especial interés para este trabajo también por su relación con fuentes del teatro español. Es notorio que los *scenari* no eran necesariamente obras dramáticas de invención totalmente novedosa, sino más bien todo lo contrario: solían abreviar de varias fuentes literarias y, a menudo, se trataba de adaptaciones de comedias escritas. La tradición del teatro español del Siglo de Oro representó uno de los veneros favoritos para la composición de *scenari*. Nancy D’Antuono, en su estudio sobre la influencia de la comedia española en la *commedia dell’arte*, afirma que *Rosalba bizzarra* procede “posiblemente de *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega” (22). Sin

⁴²¹ Scimmiotto advierte a Oratio que Rosalba es bizzarra.

⁴²² Asimismo, debajo del nombre del criado Cardellino en el elenco la misma mano anota “overo Policinella” (252v). En un principio, *Rosalba bizzarra* sería el único *scenario* de la colección que no incluye Pulcinella en el reparto; sin embargo, la acotación del conde vuelve a traerlo en escena, marcando que puede desempeñar el mismo papel que Cardellino.

embargo, la Belisa de esa comedia nada tiene de agresiva y brava: es, como reza el título, melindrosa, finge tener miedo de tonterías y desmayarse a la menor provocación. Con la Rosalba del *scenario* comparte el ser irrazonable, el rechazo de los pretendientes y la rendición final. Existe otra comedia de Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*, cuya protagonista es un personaje más complejo, con una dimensión psicológica más profunda: inteligente aunque caprichosa y berrinchuda, reflexiva, estratega. Con respecto a su homónima de *Los melindres*, no es nada melindrosa: rechaza a quien no quiere y persigue a quien quiere, con intenciones claras y acciones consecuentes. Posee unos rasgos de guapeza que pueden prefigurar a la Rosalba del *scenario*, amén del eco de bizarría en el título. Por ejemplo, la escena II del acto I resulta muy importante en términos de definición del personaje, cuando Belisa se pone guapa y resuelve socorrer al que se volverá su enamorado:

Con razón, o sin razón,
salto de mi coche entonces,
quito la espada al cochero,
que, arrimado a los frisones,
miraba a pie la pendencia,
todo tabaco y bigotes⁴²³
(como si estuviera, el necio,
de la plaza en los balcones
y el Conde de Cantillana
acuchillando leones)
y, partiendo al caballero,
me pongo de Rodamonte⁴²⁴
a su lado. ¡Cosa extraña!
En fin, hombres de la Corte,
pues se volvieron humildes,
los que llegaron feroces.

(Vega, 1970: 126-128)

Belisa y su criada también actúan un motivo clásico de los romances y el teatro,⁴²⁵ el de la mujer vestida de hombre, cuando, en las escenas V y VI del acto III, “Belisa y Finea de hombre con sombrero de plumas, y ferreruelos con oro y dos pistolas” (205), prestan ayuda decisiva a don Juan y su criado Tello en repeler a cuatro agresores; nótese el atuendo guapesco, con gala de sombrero llamativo, capa ostentosa y armas reglamentarias.

Finalmente, Rosalba parece ser una mezcla de las dos Belisas de Lope de Vega, con un toque de

⁴²³ “Belisa alude al aspecto de bravucón del cochero” (nota del editor).

⁴²⁴ Véase p. 284 y ss.

⁴²⁵ Véanse, por ejemplo, los romances de doña Josefa Ramírez y Espinela, o los disfraces de María, la protagonista de la loa de Rojas Villadrando (pp. 148-150).

otra comedia de gran éxito internacional en la época, es decir, *La fierecilla domada* de William Shakespeare: recuérdese que Oratio había declarado que iba a “domar” a Rosalba, quien además, como la fierecilla Catalina, tiene una dulce hermana a quien le estorba los prospectos de casamiento. La mezcla en el *scenario* es condimentada por una exasperación caricaturesca, farsesca del personaje, muy a tono con la estética de máscaras y tipos manejada por la *commedia dell’arte*. Rosalba carece de la complejidad y profundidad psicológica de la Belisa protagonista de *Las bizarrías*; por otro lado, es melindrosa con furia, la más bizarra, la más guapa.

Entre los personajes que aparecen en los *scenari* del *Gibaldone* está el calabrés Giangurgolo, máscara entre las más exitosas de la *commedia dell’arte* napolitana. Comenta Alfredo Barbina en su estudio monográfico:

La maschera di Giangurgolo, ai primordi della Commedia dell’Arte, nacque a Napoli, la capitale del regno del Sud; e nacque per esigenze di *variante* scenica nel gioco fascinoso del polilinguismo tanto caro ai comici del tempo, e in ossequio alla vecchia usanza della presa in giro del provinciale (I: 12; cursivas del autor).

Giangurgolo nació, pues, de la dinámica teatral propia de la *improvvisa* de explotar la pluralidad lingüística de Italia para la creación de personajes cómicos. Barbina hace notar que no se trató de un tipo fijo, sino que desempeño distintos papeles, desde *zanni* hasta padre vejete. Allardyce Nicoll también insiste en la versatilidad del personaje, destacando que se trata de un rasgo común a muchas máscaras napolitanas:⁴²⁶

Il suo ritratto degli inizi del Settecento, maschera dal naso lungo, pantaloni corti, maniche rosse e bianche, cappello conico e lunga spada, fa pensare a una mescolanza di elementi attinti al Capitano e allo zanni. Non si sa con precisione quando nacque,⁴²⁷ ma le parti affidategli, a giudicare dagli scenari, dimostrano che, come tutti i suoi compagni napoletani, non possedeva vera personalità. Di solito è un servo, un carceriere o un locandiere, ma ciò non gli impedisce di presentarsi talvolta come un rivale del Capitano o persino come un capofamiglia. Non ci sembra eccessivo considerarlo semplicemente un buffone, anche se, in ultima analisi, derivato dal Capitano (97).

⁴²⁶ Si bien es cierto que esta flexibilidad es característica sobre todo de las máscaras napolitanas, y más notable en Pulcinella y Coviello, en general todos los tipos de la *commedia dell’arte* era susceptibles de meta-disfraz, por así decirlo: podían, por arriba de su máscara, vestir otra, lo cual creaba un ulterior y peculiar efecto cómico. Véase la siguiente descripción (que Tessari reporta como la primera que se conoce de un espectáculo de *improvvisa*, en 1568), en donde las máscaras de Pantalone y Zanni se disfrazan de ridiculísimos bravos y actúan en consecuencia: “Usci Pantalone, tutto armato d’armi senza fibiarle, et il Zanne con dui arcobugi in spalla, otto pugnali in cintura e tarega e spada in mano, con uno ruginoso elmo in testa, quali cercando andavano colui che le bastonate dato loro avea. [...] Il Zanne tutto impaurito fa atto al patrone che debba essere il primo a dare l’assalto, et il Pantalone lo medesimo dicea a Zanni. [...] Posto mano alle spade (e Zanni non sapea a che arme porre mano) con questo fecero una ridicolosa scaramuzza” (Troiano, *apud* Tessari, 1981: 117)

⁴²⁷ Las primeras noticias de la máscara de Giangurgolo se remontan a principios del siglo XVII (Croce, 1192: 46).

La ósmosis entre el capitán y el *zanni* forma parte de la poliedricidad del gracioso; recuérdense las palabras de Grazzini *Il Lasca*: “Zanni sopra tutto è uom valente / per ch’or spazzacamino ed or soldado / rider faceva e spasimar la gente”. Sin embargo, es cierto que el rol más típico de Giangurgolo fue el del capitán bravucón, análogo al español. Acota Barbina: “Come Capitano portò un cappello di feltro a cono (come più tardi si rappresenteranno i banditi calabresi), spadone, giustacuore, brache e calze a liste gialle e rosse” (I: 21), una iconografía bastante parecida a la del capitán español, variando algunos detalles como el estilo del sombrero (fig. 22). Añade Barbina:

Gli scarsi documenti iconografici giunti fino a noi ci restituiscono *Gian Gurgolo* nelle vesti del *Capitano*; tolto il caratteristico cappello calabrese a pan di zucchero, il resto appartiene o alla esasperazione del comico (il naso enorme di cartone) o alla moda spagnolesca dell’epoca (vestimenti della nobiltà militare non privi d’un certo decoro ed eleganza) (23; cursivas del autor).

A la superposición parcial de las características del español y el calabrés sin duda contribuyó cierta imagen que en Nápoles se tenía de Calabria como tierra de hombres violentos y de bandidos, amén de brutos: “Che la Calabria e i calabresi non godessero nei tempi andati di buona fama è storia vecchia”, anota Barbina (I: 13). El autor recopila las opiniones de Alfonso de Aragón, quien tachó a los calabreses de tontos, y de Alessandro Piccolomini, quien dijo que los reyes de Nápoles asumían el título de duques de Calabria porque, si lograban gobernar esa tierra tan difícil, podían con cualquier otra; también llama la atención sobre cierta imagen del calabrés en la literatura española, especialmente interesante para este trabajo: “Nel romanzo di Cervantes, *Persiles y Sigismunda*, è fatto calabrese un Pirro, cattivo soggetto, *rufián*, *hombre acuchillador*; e, in un *auto* di Lope de Vega, Giuda è simboleggiato in un *caballero calabrés*” (Barbina, I: 13, n. 11 y 13; cursivas del autor). Andrea Perrucci, siciliano, teatrero aficionado que en 1699 publica en Nápoles el tratado *Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso*, echa leña al fuego del estereotipo con el calificativo de blasfemos de habla ridícula: “I calabresi ancora si prendono per parte di bravi, accompagnando i loro ridicolosissimi vocaboli con le bestemmie, alle quali è sì proclive la plebe di quella nazione” (*apud* Petraccone: 132). Alessandro D’Ancona achaca el nacimiento de Giangurgolo a la influencia de los “caballeros españolizantes” en Calabria, pobres pero fanfarrones, de quienes la máscara sería la caricatura: “Spagnoleggianti per partito, spagnoleggianti per costume; ché, affamati e stangati com’erano, tutti guardavan dall’alto in basso, infilando spacsonate una più grossa dell’altra” (*apud* Tessari, 1987: 467). Por otra parte, Nicolini da noticia de las bandas del célebre salteador calabrés del siglo XVI Marco Berardi, quien, dando muestras de gran megalomanía, “aveva assunto insegne e

attribuzioni regie e si faceva chiamare il re Marcone” (262). Hasta los años '60 del siglo XIX Marc Monnier, en sus estudios acerca de la *camorra* y el bandolerismo italiano, suscribe la visión estereotípica de Calabria y los calabreses, evidentemente un *cliché* de larga duración: “Era calabrese, e quindi uomo di coraggio” (1965: 30); “Nelle gole dell’Aspromonte stanno nascoste le comuni di Serra e di Mongiana, circondate di foreste interminabili e impenetrabili; vi imperavano i briganti più terribili: Calabresi senza paura” (2001: 28).



Figura 22

En los *scenari* del *Gibaldone* encontramos muchas apariciones de Giangurgolo.⁴²⁸ En *Moglie di sette mariti*, por ejemplo, no se dice que Giangurgolo sea capitán, sino que se le presenta como un “gentiluomo” de Calabria (Passanti: 280r). Sin embargo, es el comportamiento del personaje en la dinámica escénica que le identifica como capitán –capitán de comedia, sin que importe su eventual rango militar. Así, “Giangurgolo, fatti i suoi lazzi di brav[u]ra, parte con i bravi” (280r). Celia, pretendida por Giangurgolo, tranquiliza a su padre, diciéndole que sabe que ese *smargiasso* no es sino un cobarde: “Dottore narra a Celia le smargiassate di Giangurgolo, questa dice che non abbia paura, essendoli stato detto esser questo un poltrone” (280v). En el restablecimiento del orden propio de la comedia, la punición de Celia por su poligamia será, sin embargo, precisamente el matrimonio con Giangurgolo; este se demostrará violento, maltratador y, sobre todo, jugador como Centurio, acabando por perder todo el patrimonio de la dote.

⁴²⁸ Para una recopilación exhaustiva, véase Barbina (I: 25-33).

La *Selva* del padre Placido Adriani es una recopilación de *scenari* y otros materiales de repertorio, un documento precioso para asomarse al mundo de la *commedia dell'arte* napolitana. La fecha del manuscrito, 1734, nos habla de la continuada vitalidad de la tradición de la *improvvisa* en las primeras décadas del siglo XVIII. La figura de su autor/recopilador⁴²⁹ es, además, curiosa e interesante. Placido Adriani fue un monje benedictino, originario de la ciudad toscana de Lucca, quien vivió en la primera mitad de 1700. Residió mucho tiempo en Nápoles, donde tuvo contacto con dramaturgos de la talla de Giambattista Della Porta y con varios artistas de la *improvvisa*. Su dedicación al teatro se desplegó en una intensa actividad que incluyó la recopilación de materiales de repertorio, la creación dramática, la traducción de obras españolas, hasta la dirección de puestas en escena y la propia actuación: en 1730, por ejemplo, viste la máscara de Pulcinella en una representación en Perugia. La ausencia de producción teatral en los últimos años de su vida, sustituida por la composición de textos edificantes y laudatorios de la orden benedictina, después de la destitución del rango de decano sufrida en 1750, hacen suponer una intervención punitiva de las altas autoridades hacia este religioso tan entregado al teatro profano.⁴³⁰ La historia personal del padre Adriani muestra, por un lado y una vez más, la complejidad de la relación del mundo eclesiástico con el teatral, mucho más complejo que la mera censura y rechazo;⁴³¹ por otro lado, atestigua la importancia y trascendencia del napolitano como lengua literaria, que trasciende el origen natal de los escritores. Como dice un personaje de una comedia del mismo Adriani, al napolitano “bisogna amarlo per forza: e veramente mi ci ha colta con quei suoi motti arguti e con quei sali [...], è un parlare pieno d'affetti, e di concetti, e assai gustoso, e piacevole” (Adriani, *apud* Gallo: 32).

No faltan los capitanes entre los personajes que pueblan la *Selva*. En *La finta commare*,⁴³² por ejemplo, el capitán hace “sua scena di spaccanarie” y también, con un delicioso neologismo

⁴²⁹ Es ocioso y absurdo pretender deslindar, en este tipo de colecciones, la recopilación de la creación original, a su vez basada a menudo, como vimos, en la reelaboración de otras fuentes (sobre las fuentes en la *Selva* véase, por ejemplo, Gallo: 13). Este tipo de frontera incierta y borrosa entre la repetición y la creación, con consiguiente despliegue de variante, muestra la hermandad entre la *commedia dell'arte* y la cultura tradicional y popular.

⁴³⁰ Resumen de la biografía del padre Adriani a partir del trabajo de Valentina Gallo, en especial el apartado “Una vita tra il monastero e la scena” (15-23).

⁴³¹ Sobre este tema las referencias podrían ser infinitas, así que me limito a unas cuantas presentes en mi bibliografía. Acerca del discurso sobre los teatreros en España y Nueva España, véase el apartado 2.4.1. “Chulos, trufaldines y farautes” en el presente trabajo. Acerca de las preocupaciones específicas de la Iglesia en Italia con respecto a la *commedia dell'arte*, véase Tessari (1981), en especial el cap. I “La Corona, la Croce e la Nudità. La Commedia dell'Arte nelle testimonianze dei contemporanei” (15-30) y los documentos antologados bajo el título “Dalla parte della religione”: “Contro le ‘disonestà’ dell'Arte”, “Contro l'‘interesse’ dei comici”, “Contro il recitare all'improvviso” (133-140). Por otra parte, como ejemplo de la participación de espectáculos profanos en las fiestas religiosas, véanse las páginas de Doménech Rico sobre las Tarascas en las procesiones de Corpus Christi en Madrid a principios del XVIII (337-346); acerca de los avatares del teatro conventual en la Nueva España, véase el apartado “El teatro colegial y de convento” en Viveros (2005: 28-52).

⁴³² Este *scenario* está clasificado como *intermezzo*, denominación que subraya las relaciones entre el mundo de la *commedia dell'arte* y el del entremés.

compuesto, “sua scena squarcionescachimoni[o]sa” (Adriani: 298r): las ceremonias del capitán son inseparables de su fanfarronería. En *Pulcinella medico a forza*, el capitán *fa Marco Sfila* ante Pulcinella que amenaza con apalearlo: “Pulcinella: vuol bastonarlo. Capitano: fugga per la scena” (Thérault: 114). En otros *scenari* de la *Selva* encontramos un elemento inusual en este tipo de tramas esquemáticas: me refiero al texto de algunos parlamentos de los personajes.⁴³³ *L’innamorata scaltra*, por ejemplo, incluye el siguiente diálogo entre el capitán Filiberto y Pulcinella, quien esta vez actúa en el papel de criado adulator y socarrón al estilo plautino:

[CAPITANO]

Io sempre so’ stato lo terrore, lo tremoliccio, lo spaviento, lo serra serra delli Turche, pocca n’aggio accise chiù io, che no’ so’ arene a mmaro, frunne alli chiuppe d’Averza e pulece allo spetale. Ora siente ssò stratiaggemma meletare che io feci sotto Borgrado, siente chesta e po’ muore de subbeto.

SERVO

Voi, voi alcerto averete fatte cose grandissime.

CAPITANO

Arcigrannissemme, e che io non songo commo a cierte che se mellantano: io le cose mie le conto co’ meserea, vascio vascio. Ora sacce che mente steva pe’ cenneralissemmo sotto Bergrado, essenose fatta conzurta tra de nuie, chi deceva nà cosa e chi n’auta, nzomma lo neozeo pegliava de granceto. Io me susette, e li dissi: “Segnure meie, Bergrado craie mattino ve lo dongo bello e preso”; mute de chille, che non sapeano lo balore de ’sto vuraccio, se facettero ’na risata sardoneca. Ora io chiammaie sette aute cennerale, e li decetti come voleva fa’ fa’ ’na palla de fierro scafutata la dinto, e mettermecce io lloco chiuso, e mmiero quanno se faceua vuroco mettersero chella palla dinto la carcassa delle bombe, e po’ ce dascero fuoco adderezzannola dinto la cettade, che io po’ averia apierto lo sportiello e me ne saria sciuto fora e, avcennannome vierzo la porta, averia de notte accisa la guardea, e averria apierta la porta. [...] E, dato de mano allo portenaro, lo sbellanzaie pe’ l’aiero, che stette sette ghiurne a cadere; e, avennole prima levate le chiave, aprette e, fatto zinno alli compagne, tutte trassettero, e accossi io pigliai Bergrado co’ ’na palluccia (Thérault: 240).⁴³⁴

⁴³³ Los parlamentos usualmente eran recopilados más bien en los *generici*, repertorios base para la improvisación de los actores, de los que discutiré en el siguiente apartado. Este parlamento en especial se encuentra también en la *Selva* separado del *scenario*.

⁴³⁴ ‘CAPITÁN: Yo siempre he sido el terror, la tembladera, el espanto, el pánico de los Turcos, porque más he matado yo de cuanta arena hay en el mar, frondas en los álamos de Aversa y pulgas en el hospital. Ahora escucha esta estratagema militar que yo hice en el sitio de Belgrado, oye esto y muérete de la impresión. CRIADO: Usted, usted ha hecho seguramente cosas grandísimas. CAPITÁN: Archigrandísimas, y eso que yo no soy como algunos, que se vanaglorian, yo mis cosas las cuento con medida, bajito. Ahora bien, que sepas que, mientras era generalísimo en el sitio de Belgrado, habiéndose consultado entre nosotros, quien decía una cosa, quien decía otra, quien otra más, entonces el negocio se estaba echando a perder. Yo me levanté, y les dije: -Señores míos, mañana por la mañana les entrego Belgrado bien tomada-; muchos de ellos, que no conocían el valor de este brazo, se echaron una risa sardónica. Entonces llamé a siete otros generales, y les dije cómo quería hacer una bala de fierro escarbada por dentro, y encerrarme adentro, y hacia el anochecer metieran aquella bala al mortero, y que le encendieran apuntando adentro de la ciudad, que yo luego iba a abrir la portezuela y a salir y, acercándome a la puerta, mataría de noche al centinela y abriría la puerta. [...] Y agarrando al portero, lo lancé al aire, [tan alto] que se tardó siete días en caer, y, habiéndole previamente quitado las llaves, abrí; y, haciéndole un gesto a mis compañeros, todos entraron, y así yo tomé Belgrado con una bolita’. Nótese la locución *serra serra*, ‘pánico’, literalmente ‘cierra cierra’,

El capitán Filiberto, como varios otros, disfruta grandemente del ejercicio de la narración, más que el de la guerra; su criado se vuelve público necesario para que su afición cobre sentido, como en el caso del criado Manfurio para el capitán Leonido en *Angélica schiava*.⁴³⁵ En su propio relato Filiberto se asciende a sí mismo de capitán hasta el rango máximo de generalísimo. Su desvarío cobra cierto trasfondo mitológico. En este caso, el capitán se vuelve un disparatado Ulises al interior de una bala en lugar de un caballo. En el caso de este tipo de bravatas, el personaje nos deja dudando cuánto en él es vanagloria (y mala fe) y cuánto una forma de locura: el íncipit de la segunda réplica del parlamento, por ejemplo, se encuentra en la cuerda floja entre la esquizofrenia y la ironía. Se trata de una locura emparentada con la de los matachines, pero también con la quijotesca, jugando el criado el papel de un Sancho Panza a veces un tanto maligno, aunque siempre providencial: ¿quién más, entre sus compañeros de escenario, está dispuesto a oír los delirios de un personaje cuya desesperada necesidad de público deja vislumbrar un subtexto de entrañable *pathos* bajo la superficie ridícula, bajo la “‘vantería’ iperbólica franante nell’inconsapevole autodenigrazione” (Tessari, 1981: 90)?

Otros dos *scenari* de la *Selva* que incluyen parlamentos resultan especialmente interesantes: ya el siglo XVIII va por su cuarta década, y en él se afianza en el napolitano literario la palabra *guappo*, cuyas ocurrencias en el XVII son más bien esporádicas.⁴³⁶ Encontramos la palabra en el flujo de la irresistible labia de Pulcinella. Así, por ejemplo, en *La pietra incantata*, la máscara hace gala de bufonesca erudición, condimentada de *latinorum*, en supuestos tratados de esgrima. Su parlamento termina siendo un elogio del arte de la fuga:

Aiutabiminigammibus, quando non pottabimini manibus: decente ’no sremmetore a lo capo tregesimo, trattato de’ guappis, palagrafo smaneor, con che bo’ grefecare a lengua nosta, che chi non se fida nelle mani, s’aiuti co’ li piede, come fanno per lo chiù chille spataccine dello paiese mio che a ’no besuogno anno ’na bona carrera, co’ ’no meglio portante (Thérault: 144).⁴³⁷

referencia a lo gritos agitados de quienes necesitan cerrar las puertas de las ciudades ante los ataques externos, o las puertas de casas y negocios ante los alborotos internos. He cotejado las transcripciones de Thérault con el manuscrito original. Para las traducciones del napolitano he consultado las versiones francesas proporcionada por la editora, con las que a veces discrepo.

⁴³⁵ Véase p. 261.

⁴³⁶ Es importante notar que el *Vocabulario español e italiano* de Lorenzo Franciosini –uno de los estudiosos y traductores más importantes de las dos lenguas en la época–, publicado por primera vez en 1615 y varias veces reeditado en el XVII y XVIII, no registra *guappo* y ni siquiera *guapo*.

⁴³⁷ ‘Se ayudarán con las piernas, cuando no podrán con las manos, dijo un maestro de esgrima en el capítulo treinta, tratado de los guapos, parágrafo fanfarrón, lo que quiero escribir en nuestro idioma: que quien no confía en sus manos, se ayude con los pies, como hacen la mayoría de las veces esos espadachines de mi país, quienes, cuando se necesita, tienen buena carrera y mejor paso’.

Sigue la hilarante narración de la carnavalesca pelea de Pulcinella con un enemigo “español de España”, en un pastiche napolitano-castellano de gran efecto cómico. Nótese la fórmula de íncipit, misma que arriba usa el capitán Filiberto:

Alora sentite la dolorosa storea, e morite de subbeto [...]. Pe’ defenzeone de ’ssa nigra vita me mettetti dinto a le vrache ’no cortiello chiegatore spontuto, e mente stea sescanno sotto la fenesta della damma mia, senco schiaffà ’no scoppolone da dereto, e senco dicere: “Chi vaglià?”. Oimè, decetti io, chisso è spagnolo de Spagna, io so’ fritto, ma me dett’armo e le dico: “Saccia: vatte’ cà è n’ombros, che cacas e mo’ se ne vaias”. Lo spagnolo responnette: “Boraccio, degame luegos”. [...] Tanto tanto de corazzone le decetti: “Vavatenne ermanos, autramente te dongo ciento saglioccolate sotto lo petenicchio. “Al borcao”, respuose la sarda, “A me esto, mo’ te chiero ammattare co’ la pestola” [...], e ’sso cano perro caccia da sotta lo cappotto ’no servezale d’acqua fridda, e mè schiaffa la botta ’nfaccia (144).⁴³⁸

En *Pulcinella finto prencipe*, el personaje, perdido en un bosque, se enreda en un disparate provocado por las respuestas del eco a su propia voz. Piensa de estar hablando con un ventero inexistente, a quien atribuye varios orígenes –napolitano, florentino, español, calabrés, hasta latín... Del español remeda la ceremonia, aparte del idioma: “Ah, mi sennor cavalleros, degame vostè de comedere per vuestra mercede” (174). Cuando llega a pensar que el supuesto ventero es calabrés, Pulcinella le apostrofa de la siguiente manera, confirmando las ideas acerca de los calabreses cristalizadas en el personaje de Giangurgolo, así como su propia fanfarronería: “Chisso è calavurese. Siente ’cà, cotecone nato de sterco di ciuccio, ’mpestato de cepolle e favazze: io so’ galantomo, con leverenzea parlaranno, e maie so’ stato deleggiato da nescouno, e, se te prode qua’ cuorno iesce ’cà fora, e non me fa’ lo guappo dinto a ’sto casino” (174).⁴³⁹

3.4.4.2. *Bravure, tirate, uscite, rodamontate y otros genericici*

El actor de la *improvvisa* debía contar con una enciclopedia mental de lecturas y otros variados saberes para rellenar las escuetas anotaciones de los *scenari* –para construir, una y otra vez, sus irrepetibles

⁴³⁸ ‘Ahora escuchen la dolorosa historia, y muéranse de la impresión [...]. Para defensa de esta miserable vida me metí en los pantalones una navaja sin punta, y mientras estaba chiflando debajo de la ventana de mi dama siento que me pegan un bofetón desde atrás, y escucho decir: -¿Quién vive? Ay, me dije, este es español de España, estoy frito; sin embargo, me di ánimos y le dije: -Escucha: vete, que hay un hombre cagando, que ahora se va. El español contestó: -Borracho, vete, que voy yo. [...] Con gran valor le dije: -Lárgate, hermano, si no te doy de palazos abajo del pito. -Ah borracho- contestó la sardina, -ahora te quiero matar con mi pistola- [...], y ese perro can saca de su abrigo un clister de agua fría, y me la avienta a la cara de golpe’.

⁴³⁹ ‘Este es calabrés. Óyeme, ruin nacido de estiércol de asno, apestoso a cebollas y habas: io soy gentilhombre, con todo el respeto, y nunca nadie se ha burlado de mí, y si te da comezón algún cuerno sal aquí afuera, no te me pongas guapo adentro de este burdel’.

performances frente al público. Comenta Tessari: “Qualsiasi ruolo prende forma e carne amalgamando su di sé un impasto espressivo fatto di passioni comiche, di tratti folklorici allusivi a *clichés* di satira sociale e regionale, di schemi archetipici immanenti alla maschera” (1981: 84). Insiste el autor acerca del esquema arquetípico que subyace a las máscaras de la *commedia*, esquema que abreva y se fundamenta en una dimensión ritual, misma que informa los cuentos tradicionales y las manifestaciones carnalescas:

Nei tipi essenziali dell’Arte [...] oltre ad una funzione scenica e ad una possibilità di stilizzata mimesi caricaturale, si celano e si svelano principi attivi che non possono essere meglio definiti se non col termine di *archetipi* [...]. Vive l’inesausta ripetizione di uno schema invariato: quasi un rituale fiabesco [...]. È uno schema carnevalesco –sottolineato dalla presenza delle maschere (102; cursivas del autor)

Tal trasfondo arquetípico se apoyaba, en la práctica, sobre algunos soportes concretos, amén del bagaje enciclopédico intangible de que cada intérprete disponía en cuanto partícipe en una cultura. Algunos tratados de teoría drámatica de la época dan indicaciones sobre cómo deben representarse los papeles de los tipos de la comedia, entre ellos el del capitán. Pier María Cecchini, en *Frutti delle moderne comedie et avvisi a chi le recita* (1628), hace unas observaciones acordes a las ideas de los españoles que circulaban en Italia. Según él, el español sería más adecuado que el italiano a la expresión de hiperboles e imposibles:

Questa iperbolica parte par che suoni meglio nella spagnuola che nell’italiana lingua, come quella a cui vediamo esser più propri e più domestici gl’impossibili. Ora vien questo personaggio, sì nell’uno che nell’altro idioma, essercitato con tante sconcertate maniere, che il purgarlo dai superflui sarebbe al certo un ridurlo poco meno che senza lingua (Cecchini, *apud* Tessari, 1981: 126).

Domenico Bruni, otro cómico de principios del XVII, señala las dificultades interpretativas inherentes al habla española macarrónica del personaje, para lograr una lengua verosímil e inteligible: “S’il Capitano parla spagnuolo serrato, dice che non l’intende; se italianizzato, grida che non fa bene da spagnuolo” (*apud* Marotti y Romei: 305). Cecchini, por su parte, retoma el tópico de la locura del capitán: “Questo non si può udire senza tenerlo per pazzo” (126). Sin embargo, considera que la habilidad del actor debe estribar justamente en construir un pacto dramático eficaz con el público, un pacto que se juegue, a través de la gracia y técnica interpretativa, en la cuerda floja donde lo imposible se hace creíble y, sobre todo, agradable. Por otra parte, Perrucci, en su arriba mencionado tratado *Dell’arte rappresentativa...*, también plantea la hipótesis un público para quien el horizonte de

vanagloria del capitán no resulta del todo ajeno:

Piace ed è di molto diletto questa nobilissima parte, quando vien però leggiadramente trattata da personaggio abile di vita, grazioso di gesto, intonante di voce, vestito bizzarro e tutto composto di stravaganze, il quale poi si esserciti in parole, benché di lor natura impossibili, tuttavia credibili da chi abbandona la mente nel vasto delle glorie [...]. Queste sono tutte cose da non crederci, ma sì bene ha da comportar che le credino quelli che sono avvezzi a dar il transito per la mente a questi ridicolosi fantasmi, i quali non sono totalmente impropri a chi essercita la natura nell'impossibilità dell'imprese (126).

El autor dedica bastante espacio y atención al papel del *capitano bravo*. Después de una rápida reseña histórica y contemporánea, llama la atención que considere que el personaje sea principalmente una sátira del carácter napolitano, más que del español, entre el pluriligüismo típico del *arte*:

Le parti di capitan bravi tanto praticate dagli antichi, come il *miles gloriosus* di Plauto, e'l Trasone di Terenzio nell'*Eunuco* e tanti altri, oggi si praticano in diversi linguaggi, avendoli alcuni fatti in toscano, altri in napolitano, [...] praticandolo per lo più i forastieri per deridere i napoletani vanagloriosi. Se ne sono fatti anche in spagnuolo, in romanesco, in calabrese e in siciliano, chiamati taglia cantoni (Perrucci, *apud* Petraccone: 131).

Entre las características del personaje, Perrucci destaca el contraste entre sus ceremoniosas jactancias y la realidad. Vuelve el tópico de la locura, siendo el capitán definido como *matto da catena*, 'loco de atar'. Nótese que el autor sostiene que se trata también de un tipo social, amén de teatral:

È questa una parte ampollosa di parole e di gesti, che si vanta di bellezza, di grazia e di ricchezza, quando per altro è un mostro di natura, un balordo, un codardo, un poveruomo e matto da catena che vuo vivere col credito d'esser tenuto quello che non è, de' quali non pochi si ragirano per lo mondo. [...] Tutti li sudetti capitan bravi serviranno per parte di terzi o secondi innamorati, ma per lo più scherniti, delusi e dileggiati dalle donne, da' servi e dalle fanti, poiché mostreranno bravure e saranno poltroni, ostenteranno liberalità e sono spilorci, vanteranno nobiltà e ricchezze essendo plebei, forfanti e poverissimi. Non essendovene invero pochi di costoro che si sostentano in vita a spese della semplicità di chi crede alle loro sbracciate e spaventacchi, e, quel ch'è peggio, vi son di quei che se ne vagliono per bravi, quando gli stimati leoni son più di loro conigli (*apud* Petraccone: 131-135).

Aretino proporciona una descripción del vestuario y ademanes necesarios para representar un *miles gloriosus* que reúne todos los elementos familiares, desde el sombrero ladeado a la barba acariciada, pasando por la espada colgante, las calzas, el paso acompasado y la mirada ceñuda: "Io mi attraverserei la berretta a questa foggia, mi suspenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando cader giuso le calzette, muoverei il passo come si muove al suono del tamburo, cioè così; e con el guardo fiero mirerei la gente in torto, e lisciandomi la barba con la mano" (*apud* Senigaglia: 73).

Además de las habilidades más puramente escénicas, la actuación improvisada requería una amplia base textual, más amplia inclusive que el guion escrito de una *commedia regolare*. Tessari habla de un repertorio, o “biblioteca ideal”: “L’attore dovrebbe valersi accortamente d’una assidua esperienza di lettura su testi in qualche modo assimilabili al suo repertorio” (1981: 87). Un actor *dell’arte* construía las improvisaciones de su personaje sobre el andamiaje de una suerte de biblioteca mental, hecha de “materiali di seconda mano intenzionalmente presi a prestito dai più fascinosi ambiti delle riletture trasfiguratrici del reale” (Tessari, 1987: xxxii). Con frecuencia esas bibliotecas o enciclopedias ideales se concretaban en obras muchas veces manuscritas, algunas más publicadas: los repertorios de parlamentos, recursos escénicos, *lazzi* típicos de cada personaje –suerte de cuadernos de trabajo, que recibían el nombre de *generici*. Comenta Tessari: “Gli attori più valenti danno alle stampe volumi di ‘composizioni generali’ [...] che scaturiscono da un risentito impegno letterario volto a rivendicare sia l’originalità dei comici sia la loro capacità di alimentare da soli il proprio repertorio” (1981: 88). Niccolò Barbieri, cómico de principios del xvii, en su libro *La supplica*, reivindica las cultas costumbres de sus compañeros de oficio: “Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da essi tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché molto leggono e sfiorano i libri” (*apud* Tessari, 1987: xv). En la misma línea, Tessari cita el parlamento de una *servetta*, ‘criadita’, que en juego meta-teatral describe los quehaceres mañaneros de la compañía de actores para quienes trabaja:

La matina la Signora mi chiama: olà, Ricciolina, portami *La innamorata Fiammetta*, che voglio studiare; Pantalone mi dimanda *Le lettere del Calmo*; il Capitano, *Le bravure del capitano Spavento*; il Zanni, *Le astuzie di Bertoldo*, *Il fugilozio* e *L’hore di ricreazione*; Graziano, *Le sentenze dell’Ebovente* y *La novissima Poliantea*; Franceschina vuole *La Celestina* per imparare di far la ruffiana; lo Innamorato vuol l’opere di Platone (1981: 88, n. 21).

Entre todas las obras requeridas por los cómicos atareados con los estudios del oficio está *La Celestina*, otra prueba de su importancia e influencia en el teatro italiano. Por otra parte, *Le bravure del capitano Spavento*, del célebre actor Francesco Andreini,⁴⁴⁰ libro publicado en 1606, es quizás el más célebre de los *generici* para la parte del capitán, y el más problemático al mismo tiempo. En su intención y estructura, *Le bravure* trasciende el sino de repertorio escénico y adopta una forma que, bajo una superficie dramática, se acerca a un género perteneciente a las más altas y exclusivas esferas de la literatura escrita: el diálogo filosófico. Tessari observa que en *Le bravure* el personaje “si

⁴⁴⁰ A título de curiosidad que de alguna manera viene al cuento, señalo que Andreini fue soldado antes que actor (D’Ancona, *apud* Tessari, 1987: 447).

allontana dal supporto fisico dell'attore recitante, e, per divenire davvero immortale, tenta l'azzardo di transustanziarsi in forma 'spirituale': in voce letteraria sostenuta dalla sola scrittura" (1987: x).

Análogamente a la publicación del *Teatro delle favole rappresentative* de Flaminio Scala, y si cabe más aún, con un más alto nivel de auto-conciencia literaria, la obra de Andreini se inscribe en un "consapevole progetto di riscatto intellettuale e di nobilitazione letteraria degli attori professionisti più orgogliosi, e di talune privilegiate componenti espressive della loro ambigua esperienza di interpreti-creatori" (Tessari, 1987: XII). Así, el capitán Spavento, 'espanto', y su criado Trappola, 'trampa', protagonizan sesenta y cinco *Ragionamenti* en los cuales encuentran cabida tanto debates conceptistas como divagaciones estrambóticas y fantasmagóricas, todo muy en el gusto barroco de la época. "Il servo realizza all'interno dei dialoghi una dimensione realistica che costituisce l'ideale ambito di risonanza della spropositata 'bravura' del capitano, e ne esalta, per contrasto, gli effetti di meraviglia" (Tessari: 1980: 211). Desde el comienzo del primer *ragionamento* podemos apreciar tal dialéctica capitán-criado, además del trasfondo mitológico que será una constante a lo largo de la obra. A los silogismos alucinados de Spavento, Trappola opone un tranquilo sentido común no exento de sapiencia argumentativa, no obstante la manera un tanto resentida en que el capitán desestima su réplica:

CAPITANO

Se Marte è Dio delle battaglie (come alcun dice) e s'io son Marte, da Marte trasformato in Marte, per qual cagione non vedo lunge da me la guerra di Fiandra,⁴⁴¹ l'amato oggetto mio, e tutti gli eventi suoi? E perché non ho io col nome congiunto l'effetto e la possanza?

TRAPPOLA

Padrone mio, interviene a voi, come a colui che mira troppo fissamente nel sole all'ora ch'egli più risplende [...]; voi siete così intento a questo vostro Marte, e lo mirate così fissamente che, offuscato dallo splendore della sua deità, non vedete o non sapete quello che vi siate, sibbene vi date ad intendere d'essere l'istesso Marte, e s'io v'ho da dire il vero, voi non siete né Marte, né Mercore, né Giobbia, né Venere, né Sabato, né Domenica, né Lune, né giorno alcuno della settimana.

CAPITANO

Tu sei ignorante, e non sai di filosofia (Andreini: 13).

Pocos párrafos después, el capitán procede a su hiperbólica presentación de currículum y linaje, aderezada con los superlativos de rigor. Nótese la reivindicación de origen infernal, demoniaco:

Io sono il Capitano Spavento da Valle Inferna, soprannominato il Diabolico, prencipe dell'ordine equestre, Termigisto cioè grandissimo bravatore, grandissimo feritore e grandissimo uccisore, domatore e dominator dell'universo, figlio del Terremoto e della

⁴⁴¹ Esta alusión a la guerra de Flandes podría sugerir que el capitán es español, cosa que nunca se declara en la obra.

Saetta, parente della Morte ed amico strettissimo del gran Diavolo dell'Inferno (14).

Trappola a menudo muestra preocupación ante los disparates de su señor, y trata de hacer que entre en razón:

Padrone, non fate questo verso cantando ed imitando la tromba per le contrade, perché ognuno vi crederà pazzo, o spiritato; e se per mala sorte il trombetta s'incontrasse in Rinaldo paladino, e ch'egli riconoscesse il suo destrier Baiardo, a che sarebbe il meschino? Meglio sarà che egli pigli il vostro ronzino, ovvero il Bagalione, per meno scandalo e salvezza della vita sua (15).

Otra vez nos encontramos con claras referencias a la quijotesca locura del capitán.⁴⁴² Bagalione viene siendo una versión italiana de Rocinante. Trappola, por su parte, luce muy sanchopancesco en su sincera preocupación por la seguridad de su patrón, al que trata de disuadir fingiendo secundarlo en sus fantasías caballerescas, su “sognata onnipotenza sognante” (Tessari, 1987: xxxi). En otro *ragionamento*, cuando Spavento cuenta que “mi venne voglia un giorno di mover guerra alle lucenti stelle” (Andreini: 18), Trappola evoca la cultura popular y sus costumbres. Las narraciones épicas del capitán son desveladas en su naturaleza de cuentos buenos para contar alrededor del fuego,⁴⁴³ comiendo castañas, tomando vino y echando poéticas flatulencias: “Questa è bene una di quelle da raccontarla alle donne appresso al fuoco, mangiando castagne cotte, bevendo vin dolce, e sospirando per le parti di sotto” (19). Se trata además, como observa Tessari, de una referencia a aquella “corporeità più o meno sanamente oscena che da sempre fu patrimonio dei suoi confratelli in arte” (1987: xxiv), corporeidad carnavalesca, uno de los lazos principales entre los cómicos *dell'arte* y sus – algo incómodos– primos: charlatanes y bufones callejeros.

En el *ragionamento trentesimosesto*, el capitán en sus desvaríos aborda un tema muy querido por el Barroco: la Muerte y la danza macabra, danza que Spavento, muy a su estilo, vuelve batalla. Después de que, en el *ragionamento settimo*, el capitán había contado la extravagancia de una aventura galante con la Muerte,⁴⁴⁴ el *trentesimosesto* se abre con una descripción de la Muerte opuesta a la iconografía tradicional, que pinta a una Muerte lozana, llena de vida y, por lo mismo, sobrada de

⁴⁴² Para una discusión a profundidad de este tema en relación al personaje de Andreini, véanse los trabajos de Tessari (1980: 205-223; 1987). Don Quijote, por otra parte, representaba una de las referencias que un actor del *arte* debía tener presentes a la hora de actuar como bravo ridículo, como anota Andrea Perrucci: “Ridicolo in altre azioni come Margite, che combatteva con l'ombra sua, i Psilli che pugnavano contro i venti e don Quixote con li molini a vento” (*apud* Tessari, 1981: 149).

⁴⁴³ Así como las aventuras del capitano de *Gl'inganni* sirven para tema de hojas sueltas vendidas por charlatanes en las plazas (véase p. 260-261).

⁴⁴⁴ Este motivo se encuentra en el cancionero folclórico mexicano contemporáneo, en una de sus coplas más hiperbólicamente jactanciosas: “Para mejorar mi vida, / me enamoré de la muerte, / y corrí con buena suerte, / que la hice mi querida, / y ahora me siento muy fuerte / porque la tengo parida” (CFM 3-6790).

orgullo y excediéndose los límites de su oficio. El capitán cuenta que, para desfacer el entuerto, la desafió en caballeresca justa:

La Morte da principio era grassa, colorita e bella, come qual si voglia graziosa e bella donna. E conoscendosi esser tale, divenne tanto altiera e tanto orgogliosa, che fuora di tempo, ed a voglia sua, uccideva questo e quello, non avendo riguardo né a sesso, né ad ordine, né ad etade. [...] Veduta questa inumanità che usava la morte, vinto da giusto e generoso sdegno, disfidai la Morte a combattere meco allo steccato (166).

La descripción de la batalla es muy gráfica, amén de épica, y acumula efectos de sonidos (como la aliteración) muy al estilo de la *improvvisa*. Obviamente, el capitán relata su propia victoria, a la que deberíamos nada menos que el aspecto de la muerte como se le suele representar: un esqueleto. Trappola no deja de cuestionarle con su impertinente sentido común. El contrapunto entre el patrón y su criado se juega al filo de un oximoron exquisitamente barroco, el donar a la muerte vida:

CAPITANO

La gettai per terra e con la mia spada la scortikai, la scarnai, la spolpai e la svenai, lasciandole solamente i nerbi e l'ossa, come viene dipinta. Ella, dapoi del fatto, mi chiese la vita in dono, gliela diedi, e così me ne rimasi vittorioso e trionfante nello steccato contra la Morte.

TRAPPOLA

Ditemi un poco, caro padrone, s'ella era la Morte, come gli donaste voi la vita?

CAPITANO

Tu non l'intendi: la Morte allora è Morte quand'altrui possiede la vita, ma, quand'alcuno muore, allora la Morte è viva.

TRAPPOLA

Ora l'intendo peggio (167-168).

El trasfondo mitológico y los disparates filosóficos conviven en *Le bravure* con el espíritu carnavalesco que subyace a la *commedia dell'arte*. Así, en el *ragionamento quarantesimoterzo*, la victoria del capitán sobre el gigante Tifone se vuelve una fiesta con música y canto, no por macabra menos alegre, digna de ser contada por los charlatanes en las plazas:

CAPITANO

Gli tagliai le braccia e le cosce, e del suo corpo feci un chitarrone alla romana, delle sue budelle composi le corde e de' suoi denti ne feci i biscari:⁴⁴⁵ sopra del quale cantai dapoi la grandissima vittoria ottenuta sopra lo smisurato gigante.

TRAPPOLA

⁴⁴⁵ *Bischero*, 'clavija'.

Questo è giusto uno di quelli avvenimenti come raccontano i ciarlatani in banco sopra le pubbliche piazze (199-200).

En el *ragionamento trentesimosettimo*, el capitán cuenta que, además de flor de los soldados, también es flor de los bailarines, como Escarramán. Su maestría luce hasta en el infierno, donde se le invita a un banquete al final del cual baila una fantasmagórica gallarda con la mismísima reina Proserpina, desplegando no solo todo su delirio de omnipotencia (siempre contrapunteado por la sabiduría popular de Trappola), sino también toda su maestría de artista de la escena. Nótese la probable referencia a una orquesta de moda en las cortes italianas de la época, que toca las danzas en boga:

CAPITANO

Finito l'infernal banchetto, comparve una compagnia di violoni cremonesi, nominata i Carobelli, uomini famosi, i quali cominciarono a suonare un saltarello alla milanese. Io, sentendo quel suono invitatorio, mi levai da tavola, presi per mano Proserpina regina, e quivi danzai seco una bellissima gagliarda, la quale durò molti secoli; finalmente, per non straccar la regina, spiccai una capriola tant'alta che col capo sfondai l'Inferno dalla parte di sotto [...]. Così ebbe fine la festa, ed io me ne ritornai al marziale albergo a mutarmi di camicia, essendo tutto sudato.

TRAPPOLA

Voi faceste molto bene, perché dallo scaldare e dal raffreddare si pigliano dei cattivi mali, e fastidiosissimi da sanare (171).

No siempre las visitas del capitán al infierno resultan tan festivas. En la siguiente, por ejemplo, va en plan de guerra:

Queriendo yo que me pagasse Plutón el tributo ordinario que me pagavan los otros reyes, me fue derecho al infierno, donde hallé a Plutón que se paseava con ochocientos y cuarenta y cinco millones y trezientos y noventa y seis mill de legiones de diablos, que le seguían. Y luego, en viéndome de lexos, viene derecho a mi por hazerme su prisionero. Entonces puse mano a la espada; Plutón, como me vio en cólera y aviendo conocido que era español, se huye derecho al ynfierno con su gente y cierra muy bien las puertas. Yo, queriendo que me obedeciese, me fue, mi passo a passo como los de mi nación acostumbran, y, de un esternudo que hize, rompí las puertas y entré dentro. Al momento hize prisionero al gran Satanás, al príncipe Pluton y alla bella Proserpina, y les attén fuertemente las manos con un pelo daquestes mostachos; pe[ro], ouiendo las lágrimas y lamentos que hazían, usé de la mañificentia española, les desaté y dexé en su libertad (*Rodomontadas*, núm. XL: 59).

El capitán visita un infierno sincrético en el que Plutón resulta un joven deudo del monarca Satanás. El tópico de la fanfarronería se dispara en toda su hipérbole: la fama de los españoles aterra hasta a los príncipes del infierno, aunque su magnanimidad termine por dejarlos libres. El valentón

avanza pisando de gallardía, y sus legendarios bigotes adquieren estatus de arma impropia.

Este último pasaje no procede de *Le bravure* de Andreini, sino de una obrita curiosa: un ejemplar de las colecciones de *rodomontadas españolas* que se imprimieron y circularon por Europa (por lo menos entre Francia, España, Flandes e Italia) desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, cuya popularidad les mereció abundantes reediciones hasta los siglos XVIII y XIX. Alejandro Cioranescu las describe como “anécdotas y bromas [...], declamaciones jactanciosas de un militar que se supone sea un español, quien hace terribles amenazas a todos los enemigos posibles e imposibles, contando al mismo tiempo sus anteriores proezas” (117). Las *rodomontadas* son, pues, una clase de bravatas: breves monólogos fanfarrones y disparatados. La presentación del personaje, de familiar estilo hiperbólico-catastrófico-mitológico, marca la tónica. Además de hacer abortar a las mujeres, la mirada del capitán desata el apocalipsis:

Verdaderamente que yo no creo que aya cosa en el mundo que pueda ygualar a la orrenda, espantosa y furibunda terribilidad del ánimo mío; y quáles son aquellas cosas criadas en este mundo que no me honorem y obedezcan, si yo, con mi gran fuerça, hago temblar la tierra, espantar el cielo, secar las plantas, calmar el viento, parar el mar, esconder los animales de los montes, las fieras de las montañas y las aves que buelan por el ayre, los pescados que nadan en la mar; y a los hombres más valientes y animosos, con un solo mirar los meto en la sepultura (*Rodomontadas*, núm. VI: 14).

El término *rodomontada* fue de circulación corriente en el español literario de la época – en el *Estebanillo*, por ejemplo, se encuentra la expresión “echar rodomontadas” (Carreira y Cid, II: 245) – y deriva, obviamente, del famoso caballero moro Rodomonte, personaje primero de Matteo Boiardo (*L’Orlando innamorato*, 1486) y Ludovico Ariosto (*L’Orlando furioso*, 1532), cuya larga trayectoria de apariciones entre la literatura y el teatro le ha vuelto proverbial y cómico.⁴⁴⁶ Tan solo en este trabajo ya han aparecido dos Rodomontes declarados: el mestizo mexicano de Rosas de Oquendo y la bizarra española Belisa de Lope de Vega. Cabe mencionar que el mismo Capitano Spavento protagoniza un duelo contra Rodomonte en el Averno, en el *Ragionamento decimoquinto*. El duelo es más bien cómica riña a puñetazos, donde el pobre Plutón lleva la peor parte por tratar de separar a los contendientes:⁴⁴⁷

CAPITANO

Io allora, pieno d’ira e di veleno, tirai un pugno a Rodomonte, con tanto furore che, non

⁴⁴⁶ Sobre el tema de los caballeros arrogantes y “soberbiosos”, véase el artículo de Reynolds. Para un seguimiento sintético y eficaz de las tempranas apariciones del personaje, véase Cioranescu (118-120).

⁴⁴⁷ El motivo guarda cierta analogía con el de esta *rodomontada*: “En la batalla de Lepantho [...] yo no metí gran fuerça en mi braço, yo tiré con mi montante una pequena cuchillada, que fuen tan hazia el fondo de la mar, que profundió hasta l’Infierno, y coge la punta de la nariz a Plutón” (Brantôme: 38).

volendo, rompei il naso a Plutone. Rodomonte subito mi tirò un altro pugno, con tanta rabbia che, non volendo, ammaccò un occhio a Plutone.

TRAPPOLA

L'ordinario di coloro che spartiscono, che il più delle volte e non volendo tolgono di mezzo (Andreini: 13).

La relación de las *rodomontadas* con el teatro es circular: por un lado, han funcionado como *generici* para la *commedia dell'arte*, como repertorio imaginario para la *regolare*; por el otro, se han nutrido de la misma comedia. Basta con considerar el subtítulo que figura en varias de las ediciones de las *Rodomontadas castellanas o españolas* de Nicolas Baudouin. Los frontispicios de dos de ellas (figs. 23 y 24) marcan que se trata de recopilaciones de los *comentarios* de los afamados capitanes teatrales. Las *rodomontadas* gozaron de popularidad internacional y por consiguiente de varias traducciones, amén de constantes reediciones.⁴⁴⁸ El nombre más clásico del capitán, *Matamoros*, aparece aquí al lado de un par de sus muchas y fantasiosas variantes.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Las ediciones que he podido consultar son anónimas, sin embargo, ya queda demostrado que se trata de reediciones de una obra firmada por Nicolas Baudouin y publicada originalmente en 1607 (Cioranescu: 121); para una recopilación de las ediciones conocidas, véase Cioranescu (121-125). El profesor Lorenzo Franciosini, editor y traductor al italiano de la edición de 1627 de las *Rodomontadas* (fig. 24), de cuya vida sabemos muy poco, parece haber jugado un papel clave de enlace entre la cultura y lengua italiana y española de la época. Sus obras más conocidas e importantes incluyen una popular traducción del *Quijote* al italiano, *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia* (1622), así como un *Vocabulario español e italiano* (1615) y una *Grammatica spagnuola ed italiana* (1624); la tres obras fueron reeditadas varias veces a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Para más referencias véanse también Croce (1941: 170, n. 1) y Jannaco y Capucci (889, n. 162). Los dos frontispicios aquí reproducidos corresponden a bonitas ediciones “de bolsillo” con cubierta de piel, conservadas en la Biblioteca Nacional de España, evidentemente concebidas para la lectura de entretenimiento, amén de su función de *generico* teatral. La edición de 1610, usada como referencia en este trabajo, se encuentra encuadernada junto con otra obra similar, intitulada *Les rodomontades et moeurs des espagnols*, anónima y escrita exclusivamente en francés, que alterna *rodomontades* en prosa con poemas que acompañan sendos grabados, a manera de emblemas (figs. 23, 25 y 26). Menéndez Pelayo señala una edición de 1608, impresa en el territorio enemigo por antonomasia (es decir, Middelburg, Flandes), de una obra llamada *Emblemes sur les actions, perfections et moeurs du seignor espagnol, traduit du castilien*, que no he podido revisar, llamándola “sátira grosera y virulenta” (1961, XV: 133, n. 1). Perceval señala al autor de esa obra: Francisco de Cáceres, un judío español exiliado, autor también de *Nuevos fieros españoles* (1607), que tampoco he podido revisar.

⁴⁴⁹ Acerca de *matamoros*, que se ha vuelto inclusive un nombre común, véase p. 229. Para la definición de *raja broqueles*, véase n. 137.

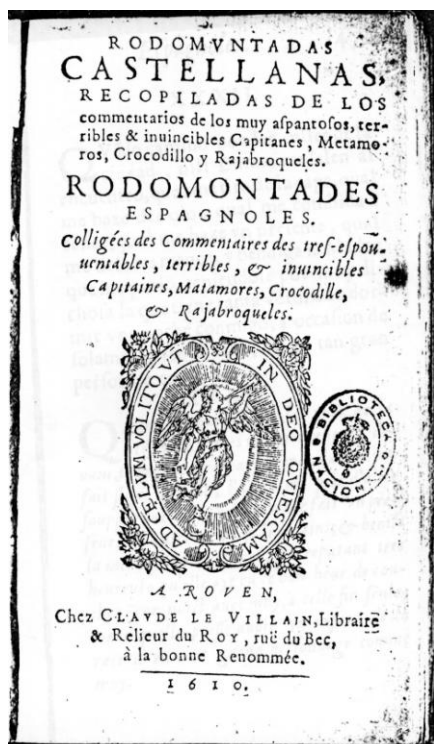


Figura 23



Figura 24

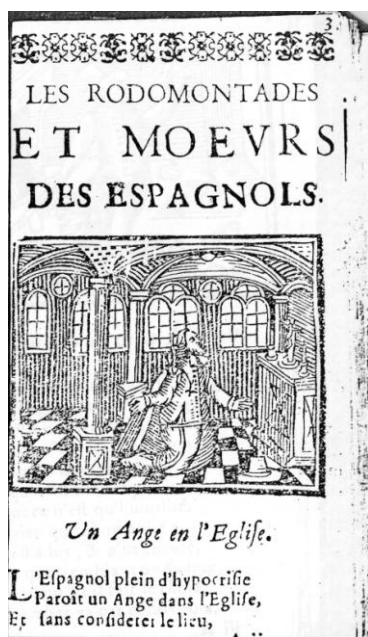


Figura 25



Figura 26

Un estudioso de quien ya hemos conocido la susceptibilidad e irritación cuando se trata de defender el prestigio –lingüístico, discursivo e imaginario– de España, Menéndez Pelayo, escribió unos

comentarios interesantes acerca de las *rodomontadas*. Dice don Marcelino:

No todos los librillos bilingües de anécdotas y chistes publicados en Francia a fines del siglo XVI y principios del XVII, tenían el útil e inofensivo objeto de enseñar prácticamente la lengua. Había también verdaderas diatribas, libelos y caricaturas en que se desahogaba el odio engendrado por una guerra ya secular y por la preponderancia de nuestras armas. A este género pertenecen las colecciones de fanfarronadas y *fieros* en que alternan los dichos estupendos de soldados y rufianes. Escribían o compilaban estos libros algunos franceses medianamente conocedores de nuestra lengua, como Nicolás Badouin, autor de las *Rodomontadas castellanas, recopiladas de diversos autores y mayormente del capitano Escardón Bombardón*, que en sustancia son el mismo libro que las *Rodomontadas castellanas, recopiladas de los comentarios de los muy asportosos [sic], terribles e invencibles capitanes Metamoros [sic], Crocodilo y Rajabroqueles*. Y en algunos casos cultivaron este ramo de industria literaria españoles refugiados por causas políticas o religiosas, como el judío Francisco de Cáceres, autor de los *Nuevos fieros españoles* (1961, XV: 132-133).

Entre las líneas de la notable erudición de Menéndez Pelayo podemos leer un fervor patriótico que llega hasta rozar el recuerdo de un antiguo antisemitismo: las *rodomontadas* serían *librillos y libelos*, escritos por franceses tan solo medianamente conocedores del castellano, o por resentidos judíos expulsados. Expresiones reivindicativas como “la preponderancia de nuestras armas” dicen también mucho sobre el pensamiento del autor. Sigue don Marcelino:

En estos librejos pueden distinguirse dos elementos, el *rufianesco* y el *soldadesco*, ambos de auténtica aunque degenerada tradición literaria. Venía el primero de las *Celestinas*, comenzando por el *Centurio* y el *Traso* de la primera [...]. El tipo del rufián cobarde y jactancioso, acrecentándose de una en otra los *fieros*, desgarros, juramentos, porvidas y blasfemias que salen de sus vinosas bocas. Algo mitigado o adecentado el tipo pasó a las tablas del teatro popular con Lope de Rueda [...]. El gusto del siglo XVII no la toleraba ya, y puede decirse que Lope de Vega la enterró definitivamente en *El rufián Cartucho*.

No puede confundirse con el rufián, reñidor de fingidas pendencias y valiente de embeleco, el soldado fanfarrón, el *miles gloriosus*, cuya primera aparición en nuestra escena data de la *Comedia Soldadesca* de Torres Naharro. Este nuevo personaje, aunque tiene a veces puntas y collares rufianescos y pocos escrúpulos en lo que toca su oficio de las armas, suele ser un soldado de verdad, curtido en campañas sangrientas, y que solo resulta cómico por lo desgarrado y jactancioso de su lenguaje (133-134).

Los *librillos y libelos* ya se han vuelto, para peor, *librejos*. Podemos intuir a qué se refiere el ilustre y conservador estudioso con la categoría de “degenerada tradición literaria”: casi todos los textos examinados en este trabajo, por temas y lenguaje, serían partícipes de dicha –supuesta– degeneración. Tampoco estoy de acuerdo con el deslinde limpio y neto entre los tipos, profundamente entretejidos, del rufián y el soldado, como ya he discutido profusamente en otras partes de este trabajo. Me parece también discutible el paso lineal del tipo de Centurio de *La Celestina* a las tablas, cuando

más bien se trata de un tipo que caracoleaba en complicadas vueltas entre el teatro, la literatura y el folclor –siendo la misma *Celestina*, además, todo un problema en términos de linderos entre géneros literarios. Tampoco me parece acertado el origen del tipo señalado con tanta seguridad por el estudioso: antes de la *Soldadesca* de Torres Naharro hubo por lo menos un *miles gloriosus* español en la *Farsa* de Lucas Fernández. Me quedo también perpleja acerca de qué tan “adecentado” pueda ser el rufián Sigüenza de Lope de Rueda –quien además es exquisitamente soldadesco en sus baladronadas–, con sus expresiones escatológicas⁴⁵⁰ y su vida airada. Finalmente, en cuanto a la caída del personaje de los gustos del público y su entierro por manos de Lope de Vega, creo que el presente trabajo en su totalidad argumenta el exacto contrario: su camaleónica supervivencia a través de los siglos.

“Un soldado de verdad, curtido en campañas sangrientas” es una expresión que resuena del mismo retintín que “la preponderancia de nuestras armas”. Por si nos quedaba alguna duda, el pensamiento del autor se explaya en su apreciación de Brantôme, autor de la más antigua colección de *rodomontadas* que se conoce.⁴⁵¹ Según don Marcelino, este autor sí logró comprender el espíritu y genio de ese curtido soldado:

Le comprendió mejor que nadie Brantôme en el libro, más admirativo que malicioso, de sus *Rodomontades Espaignolles*, donde bajo un título común se reúnen dichos de arrogancia heroica, con bravatas pomposas e hipérboles desaforadas. El libro de Brantôme más que satírico es festivo, y en lo que tiene de serio fue dictado por la más cordial simpatía y la admiración más sincera. El panegírico que hace del soldado español no ha sido superado nunca. Era un españolizante fervoroso [...]. No solo le encantaba en los españoles la bravura, el garbo, la bizarría, sino esas mismas fierezas y baladronadas que recopila ‘belles paroles prefferrees a l’improvisite’ que satisfacen su gusto gascón y no hacen más que acrecentar su entusiasmo por esta nación ‘brave bravasche et valleuruse, et fort prompte d’esprit’ [...] sin la intención aviesa, siniestra y odiosa con que otros las extractaron y acrecentaron” (134).

Es curioso que Brantôme le resulte tan grato a Menéndez Pelayo, ya que no puede decirse que su nivel de idioma sobresalga entre todos aquellos franceses medianamente conocedores del castellano.⁴⁵² La opinión de Menéndez Pelayo acerca de la simpatía y admiración de Brantôme por los españoles es compartida por Cioranescu (120); sin embargo, después de revisar la obra, no termino de estar segura de que no se trate más bien de un sesgo irónico. Los elementos que voy a resaltar enseguida ilustran mi inquietud.

⁴⁵⁰ “¡Ay, narices mías, que aún me duelen! En seso estoy de ponellas en un culo de un perro por que se ablanden” (Rueda: 207).

⁴⁵¹ Así se conoce el escritor, cuyo nombre completo de títulos es Pierre de Bourdeille, señor de Brantôme. No he podido consultar la edición original, que se remonta a finales del siglo XVI; cito una reedición de 1779.

⁴⁵² Para un análisis y comentarios sobre el deficiente castellano de Brantôme, quien se creía gran conocedor del idioma, véase el artículo de Joaquín López Barrera. Acerca de Nicolas Baudouin, véase Cioranescu (127-128).

Distinguir minuciosamente fuentes y autoría en las colecciones de *rodomontadas* es una empresa sin esperanza: más vale asumir que es imposible trazar un deslinde entre la copia de textos ajenos y su variación, con todos los grados de invención añadida por parte de los autores/editores. Sin embargo, sí pueden señalarse algunos tópicos y motivos recurrentes, que establecen ecos intertextuales interesantes. Brantôme suscribe la estética de los capitanes Diego Duque de Estrada y Alonso Contreras, al describir los soldados españoles “tan bien ataviados y emplumados de grandes y gentiles panachos, a manera de los antiguos soldados y legionarios romanos” (19): la admiración bien parece genuina, los penachos que en las tablas son risibles aquí son grandes y gentiles. Sin embargo, el chiste siguiente vuelve a poner en ridículo los penachos de plumas amados por estos soldados. Se asoma el horizonte imaginario de las Indias, la tierra prometida. La burla se juega alrededor de *virote*, que es tanto “saeta” como “mozo soltero, ocioso, paseante, ypreciado de guapo” (*Aut.*), sin olvidar que *emplumado* podía evocar un matiz de castigo y pública humillación:

J’aymerois autant d’un gentil-homme tolédan, lequél menaçoit tous les jours qu’il s’en alloit faire un voyage aux Indes et jamais ne partoît. Un jour, il parut avecques un chapeau tout couvert de plumes, dont il y eut un qui rencontra ainsi sur luy: “No es possible que no salga agora este virote, pues questá tan bien emplumado” (Brantôme: 124).

Brantôme registra también una supuesta consigna de los soldados españoles, prueba de su *brave courage*: “Vamos, vamos, que los soldados espagnoles no van a la guerra como obreros, según el uso de los soldados mercenarios, sino a ganar gloria, triumphos, victoria y reputación” (33). Surge la legítima duda, de nuevo, de que esté siendo irónico: cuesta trabajo creer que en serio pensara que los soldados españoles no guerreaban por la paga, sino por la pura gloria. En otra ocasión, no hay duda de que Brantôme está siendo irónico, y difícilmente “festivo” como quisiera Menéndez Pelayo. Al comentar una *rodomontada* bastante sanguinaria, ruin y vil –a saber: “Estas son mis missas: que hazer cuchilladas, y matar humbres, y quebrar las muelas a una puta”–, Brantôme exclama: “Ce dernier est une grande vaillance!” (41). Algo hace sospechar que Brantôme no sea tan sincero admirador de esos españoles que “van braveando y paseando con gran superbia” (64). “Voyez quelle gloire, et quelle industrieuse façon de demander l’aumosne!”, añade Brantôme (76), en alabanza a la peculiar manera bravucona de pedir limosna de los valentones de espátula y gregüesco; de nuevo, cuesta trabajo pensar que el autor no esté haciendo un ejercicio de ironía. Un par de páginas después encontramos otro tópico familiar, el de la pretensión de hidalguía, aunque harapienta: “Pesi a tal que semos hydalgos com[o] el rey, dineros menos” (78).

Varios son los cuadros que se recrean de la obra de Brantôme a la de Baudouin. Considérese, por ejemplo, el siguiente pasaje:

No se habla d'otre que de my virtud, de my gesto y hazagnas, que me hazen temer de los humbres y amar de las mugeres, de manera que, paseando por las calles, todas tiraban mi muchacho por la capa, y entendía ellas cómo por detrás le pedían: “¿Quién es esto cavallero tan bravo, y dispuesto, y hermoso? ¿Es este don Juan de Mandozza?”. “No”, respondía el muchacho, “sino su hermano”. Y ellas respondían: “Mira cómo se assentan bien los cabellos y la barba. ¡O, cuán valerosas son las que alcanzan su amor!” Y entrambas rogavan mi muchacho que tuniesse forma com[o] intrasse en sus casas, de tal suerte, que las tengo importunas de me tanto rogar y amar, porque, para complir sus ruegos, impido mis negocios y mis guerras (Brantôme: 43-44).

También en las *Rodomontadas castellanas* de Baudouin el personaje, con todo su aplomo de experimentado galán, se abre camino con dificultad entre tanto requerimiento de amores:

Quando camino por las calles de la ciudad, nill damas me salen al encuentro: qual me tira de la capa, qual me haze des oio,⁴⁵³ qual me combida a cenar, qual me haze un presente, qual me besa las manos y bendiga la madre que me parió, teniéndose por muy dichosa la que tiene tanta ventura de dormir una noche conmigo, a ocasión de solamente tener raça de un tan gran personaje como yo (*Rodomontadas*, núm. XXII: 47).⁴⁵⁴

Las *rodomontadas* participan de un imaginario literario y un repertorio. El motivo del asedio de admiradores con abundancia de jalones de capa, por ejemplo, se encuentra también en la comedia *regolare* de Giovanni Battista Maccioni, *I pazzi prudenti* (1615), aunque en este caso se trata de un cortejo más político que sexual. El criado subraya la fanfarronería del capitán:

CAPITANO ALCIDEMONTE

Tu vedrai, mentre io vò per viaggio, le strade piene di principi grandi, duchi, conti, marchesi, baroni, cavalieri ed altri titolati, che faranno a gara per menarmi alle lor case; altro non sentirai, che dire “Venga, vostra signoria, venga”, “Vostra signoria mi favorisca, mi faccia gratia”; chi mi prende per la cappa, chi per le braccia, chi per mano, e felice è colui ch'è degno di ricevermi e provedermi d'albergo.

FRACASSA

Gonfia, gonfia (Maccioni: 132).

El tópico recurrente de los estrafalarios bigotes encuentra también cabida en la obra de Brantôme: “Estas bigotas fueron hechas a la fumada del canón, y por esto crescen tan grandes y tan

⁴⁵³ ‘Me guiña el ojo’, del francés *me faite signe de l’oeil*.

⁴⁵⁴ Motivo que encontramos también en el cancionero popular mexicano contemporáneo: “Yo tuve una de mujer / que se llamaba Tomasa; / tanto me llegó a querer, / que me iba a ver a mi casa, / porque deseaba tener / un chamaco de mi raza” (CFM 1-2503).

presto” (46). De nuevo, cuesta trabajo no pensar que el fervoroso españolizante no esté siendo más bien irónico. En la colección de Baudouin, ya vimos como un pelo del bigote del capitán alcanza el estatus de arma micidial (*Rodomontadas*, núm. XL: 59), situación que se reafirma en más de una ocasión: “Con un pelo d’aquestes bigotes que desecho haré tal entrada en tu cuerpo, que toda l’infanteria española y caballería francesa passarán por adentro sin tocar a un lado ni a otro” (*Rodomontadas*, núm. XVII: 28).

Tal vez el elemento que más hace dudar de la supuesta admiración de Brantôme hacia los españoles es que el autor no deja de mencionar el fondo de cobardía del rodomonte hispano. En el siguiente pasaje, el valentón, ante una dama, reviste de floridas y ceremoniosas argumentaciones su apología del *fare Marco Sfila*: “Signora, grand locura sería, y trato d’un atrevido, temerario y ignaro de las armas, d’un solo accometer a tres; y, por esso, mejor es por mý de recognoscer la puerta por detrás, y me regoger, y me salvar fuera” (72). El martirio prescrito por el código de honor caballeresco queda totalmente invertido: “Más quiero yo que de mí diga la gente: ‘Aquí un tal huyó’, que ‘Aquí un tal murió’” (73). El célebre bufón –y remedo de guapo– Pulcinella, unas décadas más tarde, volverá a frasear esta misma declaración de manera más explícita: “M’avite frusciato con tanta repotazione, me ’nporta chiù la vita che autro” (Fiorillo: 647).⁴⁵⁵

Entre todos los elementos dignos de notarse en las recopilaciones de *rodomontadas* que he tomado en consideración, hay uno que curiosamente no ha sido señalado por los críticos, por lo menos en los trabajos que he podido revisar: la evidente presencia de Centurio que canta los loores de su espada. En la obra de Brantôme, encontramos algunas variaciones sobre el tema del elogio a la terrible espada, como la siguiente: “Segnor, yo tengo miedo de la Justicia, porque mi espada sta tan carnicera, qu’a cada passo me daría prisa de sacarla fuera; y sacada una vez, no haría otra cosa que carne y sangre” (33-34). En otro par de casos, la analogía con el parlamento de Centurio es más cercana, aunque todavía pudiera simplemente tratarse del uso compartido de una frase hecha, sin necesaria intertextualidad directa entre las *Rodomontades* y *La Celestina*. Compárense las tres expresiones:

Si mi espada dixesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar (Rojas: 555).

¡O espada, si supiestes hablar, diziardes cuántos humbres matastes! (Brantôme: 42).

Que si yo quiziesse contar las virtudes de esta espada, nunca acabaría (Brantôme: 66).

En la obra de Baudouin, en cambio, el íncipit del parlamento de Centurio aparece tal cual, con variaciones mínimas y nimias. Reporto los pasajes para que se vea la evidente identidad:

⁴⁵⁵ ‘Ya me molestaron con tanta reputación, me importa más la vida que otra cosa’.

Si mi espada dicesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién, sino ella, puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos de esta tierra? ¿Quién da contino qué hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién hace rixa de los broqueles de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Catalayud, sino ella, que los caxquetes de Almacén assí los corta como si fuessen hechos de melón? (Rojas: 555).

Si mi espada dicesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién, sino ella, puebla los más cimentarios del mundo? ¿Quién haze rico los ciruianos desta tierra? ¿Quién da contino que hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze rixa de los broqueles de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Calatayud, sino ella, que los caxquetes de Almazén assí les corta como si fuessen hechos de melón? (*Rodomontadas*, núm. XII: 22).

Croce, en sus pesquisas de la vida española en Nápoles, exclama regocijado acerca de uno de sus hallazgos: “Sembra una pagina smarrita delle *Rodomontadas castellanas* del Capitan Matamoros o Cortarincones!” (1941: 295). Sin embargo, la página perdida a que se refiere no es un pasaje de literatura, sino el epitafio esculpido en la lápida del militar Dionisio de Guzmán en la iglesia napolitana de *Santa Maria degli Angeli*. Reporto el texto del epitafio para que mis lectores compartan el deleite socarrón de don Benedetto, además de apreciar cómo el discurso literario de las disparatadas *rodomontadas* tenía referentes y ecos en otros discursos que compartían el mismo horizonte imaginario:

Guarda este mármol las famosas zenisas de aquel héroe inbencible, Dionisio de Guzmán, caballero del ábito de Santiago, de los consejos de guerra de su majestad, maestro de campo general de los exercitos de Milán y Lombardia, armada real y este reyno. Falleció en 24 de julio de 1654, militó 44 años continuos en guerra viva en las provincias de Italia, estados de Flandes, reynos de España y armadas marítimas, comenzó de soldado y subió a la fuerza de su mérito a todos los grados de la milicia, ganó a su rey treinta y una fortalezas, socorrió 18 plazas, peleó y benció a veces, fue terror de los adversarios, exemplo de los amigos, asombro de los ejércitos y envidia de las naciones, constante en los trabajos, intrépido en los peligros, templado en las costumbres y modesto en las felicidades. La antigua Castilla le dio noble oriente, la sociedad christiana dichosa vida, su proceder heroicas obras. Nació para honra de su patria, vivió para servir a su rey y, haviendo muerto, para sí quedara inmortal a la memoria de los siglos futuros (Croce, 1941: 294-295).

Además de las *rodomontadas*, los actores contaban con una variedad de otros *generici* para la parte del capitán. En el marco del plurilingüismo que constituía uno de los recursos expresivos principales de la *commedia dell'arte*,⁴⁵⁶ cabe señalar, en relación al papel del capitán, un texto en

⁴⁵⁶ Haller cita a Tommaso Garzoni, quien en 1585 escribía que el papel del actor cómico improvisador era el de “simia di tutto il mondo parlare”, ‘mono que imita el habla de todo el mundo’ (51).

dialecto calabrés recogido por Perrucci bajo el título de *Saluto calabrese alla donna con bravura*.⁴⁵⁷ La bravura reluce especialmente en el final del monólogo, cuando la voz dramática, terminado el elogio de la belleza de la dama, le promete cualquier cosa ella desee, con alarde hiperbólico estelar. “Il gusto plebeo del calabrese e la tradizione del poema eroicomico si incontrano in curiosa espressione buffonesca”, nota Tessari (1980: 276). Nótese que, como cabe esperarse, el personaje va pisando de gallardía, al mismo tiempo que se explaya en toda su esterotípica vulgaridad calabrés:

Anca la vucca, chi si boi lu cantaru di Iovi fattu di stilli, e lu rrinali d’un pezzu di luci, ti lu portu, e cu ’na strancalata nchianu a lu cielu, mintu sutta supra lu firmamientu, fazzu sautari a cauci ’nculu li Piccuri, li Tauri, li Leiuni, li Schirpiuni, li Iemmuli, l’Ursi, li Sceechi e tutta la bistialitati di li stilli (Perrucci, *apud* Barbina, I: 88).⁴⁵⁸

El primero de los seis volúmenes que Vito Pandolfi ha dedicado a la *commedia dell’arte* incluye una deliciosa antología de *generici* para el *capitano*. Entre los materiales se encuentra un *Contrasto alla napoletana ridicoloso*, es decir, una controversia entre un *capitano* y un *zanni*, procedente de un pliego de 1606 firmado por Antonio Pardi. En el diálogo aparece un motivo familiar, es decir, la valiente y despiadada matanza de insectos, piojos para más señas:⁴⁵⁹

CAPITANO
Se sapissi questa mano
quanti morti per il piano
spadaccini have mannato,
risteresti spaventato.

ZANNI
Io so ben, che n’hai mazzati
de’ pedocchi in quantitati:
se ben fai il Mandricardo,⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ El mismo autor recoge una interesante *Xaccara calabrese-spagnuola*, “ove è ridicolosamente misto lo spagnuolo col calabrese” (Perrucci, *apud* Petraccone: 185), que no analizo en este trabajo porque su tema es, en realidad, muy poco jacarero, siendo el lamento de un enamorado a una dama ingrata.

⁴⁵⁸ ‘Abre la boca, que si tú quieres la bacía de Júpiter hecha de estrellas, y el orinal de un pedazo de luz, te lo llevo; y con un paso largo subo al cielo, pongo de cabeza el firmamento, derribo a patadas en el culo las Ovejas, los Toros, los Leones, los Escorpiones, los Géminis, las Osas, los Burros y toda la bestialidad de las estrellas’. Para la traducción al español me apoyé en la versión italiana de Perrucci, así como en las notas de edición de Barbina.

⁴⁵⁹ Véase p. 108. Una variante del mismo motivo en las letras italianas, con matanza de moscas en lugar de piojos, se encuentra en la jactancia del bravo Spampana (*spampanare* en italiano significa ‘bravear, echar jactancias’) en la *Farsa satyra morale* de Venturino Venturini, impresa antes de 1521: “SPAMPANA: Mille in un giorno de ho fatto morire. / ASSUERO: Sì, delle mosche” (*apud* Senigaglia: 51). Aretino habla de “questi sbriccarelli i quali vorrebbero acquistar nome di bivilacqui stando tuttavia in volere attaccarsi a quistione con le mosche” (1984: 349). *Sbriccarello* significa ‘briboncillo’, mientras *bivilacqui* hace referencia a un mítico viejo Bevilacqua, quien habría sido el primer espadachín en Italia (Aretino, 1984: 46, n. 198).

⁴⁶⁰ Rey moro de Tartaria, personaje del *Orlando furioso*, que se ha incorporado también en el romancero popular español (véase por ejemplo Durán, I, núm. 416, 417, 418, 419 y 420: 272-275).

non è il ver, che sei un bugiardo.

(Pandolfi: 347)

El *zanni* de esta controversia se dedica a deconstruir, una por una, las bravuconadas del capitán. Se entiende que este capitán no es español (quizás sea napolitano), aunque con los españoles compete en sus mismos terrenos, a saber, la jactancia hiperbólica y el arte de capear:⁴⁶¹

CAPITANO

L'altro giorno con un sguardo
fei stupire uno lombardo,
che ammazzai trenta spagnoli
tutti armati de pistoli.

ZANNI

Questo bravo a li spagnoli
li rubbò li feraïoli,
e in Madrili, per tal segno,
li fu rotto addosso un legno.

(347-348)

En otro de los textos recogidos por Pandolfi, *Vanto ridicoloso del Tremalterra* (de Giulio Cesare Croce, pliego publicado en 1619), el tremendísimo protagonista también hace gala de sus victorias sobre insectos y otras fieras. Ahuyenta moscas, mata piojos dándose de puñetazos en la cabeza, y hasta hace que un aterrado caracol se refugie en su concha:

Eccoti intanto più d'un milione
di mosche, che mi vennero assalire;
io, risvegliato a guisa di dragone,
senza questo mio cor punto smarrire,
tosto suelsi da un albero una fronde
e in due menate le cacciai altronde.
[...]

E, dandomi d'un pugno su la testa,
uccider de' pidocchi più di venti.
[...]

Poi con una lumaca m'affrontai,
con tal fracasso e con tanta tempesta,
ch'io gli fei ritirar dentro la testa.

(353-357)

⁴⁶¹ Véase n. 354.

Dulcis in fundo, el bravo Tremalterra termina por *fare Marco Sfila* ante la remota posibilidad de que pueda aproximarse un peligro:

Qui fece fin 'sto bravo da dozina,
vedendo un non so chi venir lontano,
e, temendo di qualche disciplina,
tutto tremante si scostò pian piano;
poi a correr si pose con ruina,
tanto, che a casa giunse salvo y sano.

(359)

La *Selva* del padre Adriani contiene, además de una colección de *scenari*, varios materiales clasificables como *generici*. El arriba citado diálogo del capitán y su criado en *L'innamorata scaltra*, por ejemplo, se encuentra en el manuscrito también separado del *scenario* (133r-134v), bajo el título de *Seconda uscita di capitano Spaccadellabomba*, 'Quiebradelabomba', típico nombre compuesto estrafalario que resume el espíritu del personaje. Esta *uscita* se encuentra inmediatamente después de otra análoga, *Scena di capitano Spacca per il tributo del Gran Turco* (131r-133r). Esta sigue el mismo esquema (el capitán relata una hazaña prodigiosa a un criado falsamente admirado) y se concluye con una frase que, además de traer a cuento el familiar contraste entre lengua y mano, tiene un dejo de melancolía infrecuente en este personaje. ¿Ya se sentirá viejo el capitán? Tal vez ésa sea la razón por la que declara que ya no cumple hazañas, sino que solo las piensa y cuenta: "Mò ste prodizze nò le ffaccio chiù cò le mmano, le faccio co' li penziere e cco' la vocca" (133r).⁴⁶²

La novedad de la *Selva* con respecto a los otros *generici* aquí reseñados refleja el espíritu de su tiempo. En el siglo XVIII se va afirmando más y más el gusto por el teatro musical, que dará lugar a la evolución de géneros como la ópera y la napolitana *commedeja pe' museca*, de la cual cristalizará la *opera buffa*, de gran éxito dentro y fuera de Nápoles;⁴⁶³ algo de ese gusto se ve reflejado en la *Selva*, que incluye varias letras para cantar: *canzoni*, *ariette*, *saluti*, *ottave*, *rime* y similares. Entre ellas, hay algunas que resultan especialmente interesantes para este trabajo, como las siguientes:

IV
Si me fricceco, ji scippo,
negrecato chi incè 'ncappa,
zuffe, zaffe, scanno, strippo.
A, canaglia, scappa, scappa,
guanta songo? Dalle, da'.

⁴⁶² 'Ahora estas proezas ya no las hago con las manos, las hago con los pensamientos y con la boca'.

⁴⁶³ Sobre este tema véase Haller (248-249).

Al signor don Gian Ferrante
cinquecento bastonate?
Potta d'òie! Dov'è il birbante?
Và lo chiamma... Dov' iate?
Mò ncè uoglio un pò penzà.

(Adriani: fol. 45v)⁴⁶⁴

XXVI
Si l'aggio a taglio,
piezze ne faccio,
l'arma le caccio,
mma garde a mmia.
O co' no' maglio
te lo scafaccio
e te l'adaccio
vecin' a te.

(53v)⁴⁶⁵

Bravo Sdegnato
Chi songo io quanno mme' picco!
Non se dà, so' nò mmalora,
pe no [punto], pe no cricco,
vatto, [¿?], taglio a tunno,
chisto munno
sotto sopra te faccio 'i.
Si mme vene pe da nante
nò giagante,
iusto polece mme pare,
e lo mare
mme lo sorchio, uì: accossì.

(fol. 350v)⁴⁶⁶

Un *Prologo napoletano in versi*, con el subtítulo *Pulcinella Cupido*, es acompañado por una acotación de vestuario: “In questo prologo, Pulcinella esce vestito da Cupido curioso, con arco, frezze e pistello” (Adriani: fol. 38v). La máscara, en el juego de meta-disfraz que le caracteriza, interpreta una versión peculiar del mitológico dios del amor, con cierto tonillo jacarero-rufianesco:

⁴⁶⁴ ‘Si me agito, yo arranco, / pobre del que se topa conmigo, / bum, bam, degüello, destripo. / Ah, canalla, huye, huye, / ¿cuántos son? Dale, da. // ¿Al señor don Gian Ferrante / quinientos palazos?’ / ¡Ah, chingao! ¿Dónde está el bribón? / Ve y llámale... ¿Adónde va usted? / Ahora me lo quiero pensar un poco’.

⁴⁶⁵ ‘Si lo tengo al alcance de la espada / lo hago pedazos, / le saco el arma, / [pero que me proteja a mí]. / O con un mazo / te lo aplasto / y te lo bato / junto a tí’.

⁴⁶⁶ ‘*Bravo indignado* / ¡Quién soy yo cuando me pico! / No le hace, soy una desgracia, / por una [cuestión], por un capricho, / golpeo, [¿?], corto todo alrededor, / este mundo / de cabeza te lo pongo. / Si se me aparece enfrente / un gigante, / solo pulga me parece, / y el mar / me lo chupo, mira: así’.

Largo, largo ad Amore,
che bruggia i petti
e smafera ogni core.
Amante, currite,
cà stà la coccagna,
Amore l'ncampagna,
co' mille ferite
sfedanno và và.

Scocco frezze
se carizze non ve fanno le guagnaste;
no' 'ncè vonno nè pezze, nè inchiaste
pe' sanare d'Amore le frezzate,
sono li dardi meie [¿?].
Mi son mosso a pietà de' vostri chianti,
o negrecati amanti,
pecché queste chiarchioselle,
stè fiere lacerte vervenare
ve vonno fa' crepare,
nè io vò addavero
che crepea lo priezzo allo vrachiero.
Io l'aggio co' 'stè arpie
da che l'ingrata Psiche,
la mia tracchia, crudel,
de noctis tempora,
mi bruggiò le prospere.
Oggi sarà quel giorno, o fidi miei,
che delle belle ancor farò maciello,
metterò sottosopra lo vordiello.
All'erta, Pedale,
Guappone, Smargiasso,
Milorde, Spitale,
pegliateve spasso.
Su, su, che se fa
li sarveconnutte,
a suono de votte,
a suono de grutte,
ammore ve dà.
Ogn'uno saccia scegliere:
smufarate porzio
mia madre Venere.

(Adriani: fols. 37v-38v)⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ 'Abran paso, abran paso para Amor, / que quema los pechos / y perfora todos los corazones. / Amantes, corran, / que aquí está la cucaña, / Amor [le da vueltas], / con mil heridas / desafiando va, va. / Lanzo flechas / si caricias no les hacen las mujercillas, / no hacen falta ni vendas, ni emplastos / para sanar de Amor los flechazos, / son mis dardos [¿?]. / Me he conmovido de sus llantos, / o desgraciados amantes, / porque estas putitas, / estas fieras lagartijas gusaneras / los quieren hacer morir, / ni yo quiero en serio / que [reviente el contento en el braguer]. / Yo la traigo con estas arpías / desde que la ingrata Psique, / mi mujerzuela, cruel, / en la noche / me quemó las nalgotas. / Hoy va a ser el día, o mis fieles, / que de las bellas haré una masacre, / pondré de cabeza el burdel. / Alerta, Calceñín, / Guapote, Esmarchazo, / Milord, Hospital, /

Es evidente que aquí Pulcinella está jugando el papel del *smargiasso*, del *guappo* podemos ya decir, o, por lo menos, adoptando su tono característico. Alardea sus dotes de mujeriego en un contexto bastante rufianesco, un *vordiello*, ‘burdel’, ante una cuadrilla de bravos (probablemente imaginarios) a los que llama, como jefe (o capitán), ‘mis fieles’. Nótese en particular los nombres yuxtapuestos de dos de ellos: *Guappone*, *Smargiasso*. Resuena en estos versos un recuerdo de la tumultuosa *mesnie Hellequin*, así como de los locos matachines en demoniaca danza.

3.4.4.3. De tablados y otros escenarios: historias ejemplares

Entre sus instrucciones para la interpretación del papel del capitán, Perrucci recomienda “decoro” en la representación, si se trata de un personaje español. A los elementos que conforman la idea de los españoles en el imaginario se añade la intolerancia a la irrisión, intolerancia que no desentona en un carácter ceremonioso y grave:

Quando [le parti di capitan bravi] si fanno in lingua napolitana non ci vuol altro che tramutar la frase da toscano o spagnuolo in napolitano; quando si fa in spagnuolo bisogna farlo con decoro, perchè questa nazione, per ogni verso gloriosa, non patisce esser derisa como lo soffron l’altre, facendosi deridere i napoletani per sciocchi e linguacciuti, i bolognesi per ciarlioni, i veneziani per ridicoli, i francesi per ubriachi, i siciliani per garruli e contenziosi, senza alterarsi, anzi ne godono. Ma lo spagnuolo riderà nell’ascoltare le bravure, ma non vuol vedere nella parte, benchè finta, d’un soldato, codardie (Perrucci, *apud* Petraccone: 131-132).

La recomendación de Perrucci sorprende un poco, tratándose de un personaje que en esencia es una caricatura; por otra parte, la intención del autor era, con toda probabilidad, la de salvaguardar la incolumidad física de los actores, más allá de la calidad de la interpretación. Scafoglio y Lombardi Satriani mencionan unos casos en que la sátira de los españoles (quienes eran, no hay que olvidarlo, dominadores en gran parte de Italia) llegó a tener consecuencias serias para los actores, del encarcelamiento a los azotes, hasta llegar al asesinato. Los autores subrayan la conexión entre el

diviértanse. / Anda, anda, que se hacen / los salvoconductos, / a son de petardos, / a son de eructos, / amor les da. / Cada uno sepa escoger, / que agujereen hasta / a mi madre Venus’. La enumeración de los nombres ridículos de los bravos que componen este tipo de burlescos ejércitos es un motivo que se encuentra también en *Gl’Inganni* de Secchi: “Andiamo a cercare il Capitano Cotica, Ceccone, Cattabriga, Candeletta, Lazaro, Cacamaglia, Braccioforte e gli altri amici” (fol. 36v). A lo largo de este trabajo aparecen varios nombres de capitanes ridículos, con sentido análogo al de los nombres de estos bravos. Renuncié a compilar una lista exhaustiva, sin embargo, para botón de vuestra vaya la promesa del capitán Squarcialeone a su criado Scaramuzza: “E ti farò da tutti per nome chiamare il gran capitan Crollatorri, il general Saltamonti, il capitan Trangugiapalledibombarde, Sputachiodi, Stracciakatene, Tritaesceriti, Sfondaporte, Rodiferro, Spiantacolonne e Urtamura” (Fiorillo: 533).

motivo literario y la realidad socio-política de la época, así como la función de Pulcinella cual enemigo del capitán español y catalizador de los sentimientos hostiles de la población. Peligrosas podían resultar las consecuencias tanto de la sátira ejercida desde un tablado teatral, como de la más callejera y carnavalesca:

Di Capitani, perlopiù spagnoli, il cui tratto costante è l'alterigia e la megalomania verbale, associata alla vigliaccheria che dimostrano alla prova dei fatti e alle manie di Don Giovanni perennemente frustrati, è pieno il teatro [...], e a Pulcinella è assegnato il compito di contrastarli in vario modo, facendosi carico dell'ostilità popolare per i prepotenti in generale e per i dominatori stranieri in particolare. E che non si trattasse, semplicisticamente, soltanto di un motivo letterario ereditato dal teatro antico, direttamente o attraverso la commedia rinascimentale, è dimostrato dal fatto che la conflittualità non infrequentemente dalla scena debordava nella vita, e alcuni Pulcinelli pagarono duramente il coraggio della loro sfida, come quel Bartolommeo Cavallucci bastonato a morte da ufficiali spagnoli all'uscita del teatro "per aver burlato alcun poco in commedia la Nazione spagnuola" [...]. Nel marzo 1670 risulta scarcerato "quel plebeo, che in abito di Pulcinella aveva rinfacciato al viceré, che non aveva fatto bene di mandare in Spagna le quattro statue del Molo";⁴⁶⁸ nel febbraio del 1691 si ebbero altre carcerazioni: "un Pulcinella fu al Collaterale, e un altro fu mandato a Baia⁴⁶⁹ per aver parlato al Viceré". Analogamente a Roma "fu frustato per la città un ammascherato da Pulcinella" perché "esibiva, celiando, un salame", e un altro ne fece bastonare l'ambasciatore di Spagna per avergli offerto con eccessiva ostinazione, a titolo di provocazione e dileggio carnevalesco, una grossa barbabietola (611-612, 623).

En Italia, como vimos, era común el insulto de *marrano* dirigido a todo español, para mofarse de su presumida nobleza. Otro Pulcinella (en la comedia *La Lucilla* de Silvio Fiorillo, que discutiré en el siguiente apartado) llama a su adversario, el capitán Matamoros, "so spagnuolo, nemico de la carne de puerco", clara alusión al judaísmo, y unas líneas más abajo matiza su afirmación: "Non è vero spagnuolo, ma di chille matane descacciate da Spagna" (Fiorillo: 649).⁴⁷⁰ Croce lee en este segundo insulto como una marca textual "della prudenza che usavano i comici nel rappresentare, innanzi a spagnuoli, il personaggio del capitano spagnuolo" (1948: 225); es una interpretación plausible, aunque no estoy por completo segura que no se trate simplemente de una manera de intensificar el insulto: en la misma comedia Pulcinella dirige a Matamoros un diluvio de ofensas variadas, entre las cuales se encuentra, por ejemplo, la insinuación que el militar sea en realidad un ladrón y capeador, "ca busca le borze lo iurno, e li feraiuole la notte!" (Fiorillo: 641).⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Pedro Antonio de Aragón, virrey de Nápoles de 1666 a 1671, hizo enviar a Madrid las cuatro estatuas que representaban los grandes ríos (Tigris, Éufrates, Ganges y Nilo), obra de Giovanni Merliani da Nola y sus alumnos, adornos de la fuente que otro virrey, Per Afán Enríquez de Ribera, había mandado construir cien años antes en la Piazza del Molo. La fuente cayó en desuso y hoy ya no existe.

⁴⁶⁹ El *Consiglio Collaterale* era el tribunal principal del reino de Nápoles; el castillo de *Baia* servía de cárcel.

⁴⁷⁰ 'No es un verdadero español, sino uno de aquellos marranos expulsados de España'.

⁴⁷¹ 'Que busca las bolsas de día, y las capas de noche!'.

Los traslapes entre el teatro y la vida cotidiana eran bastante frecuentes y continuaron durante mucho tiempo. Croce reporta otro caso, ya en los años '80 del siglo XVIII, que, sin bien carece de tinte político, tiene todos los visos de duelo guapesco con desenlace sangriento. En la plaza napolitana llamada Largo del Castello (el imponente castillo hoy conocido popularmente como Maschio Angioino) se acostumbraban las representaciones callejeras, entre las cuales la lectura (a veces con música) de poemas caballerescos; “tra gli ascoltatori accadevano dispute e risse”, cuenta Croce, hasta llegar al caso de “un omicida che aveva data la morte a uno che tacciò di vile il suo eroe Rinaldo” (1992: 278). Este espectador moderno aplicó con tremenda seriedad un código de honor que era entonces ya un vejestorio, para resolver una contienda totalmente imaginaria. Otro caso parecido es mencionado por Abele De Blasio, quien reporta haberlo copiado de un artículo de crónica en febrero 1894: dos amigos llegan de las palabras a las cuchilladas al sostener sendos contendientes en un duelo de marionetas entre Rinaldo y *Can di Maganza* (1897: 72).⁴⁷²

Nápoles tuvo gran cantidad de teatros a lo largo de los siglos –ya Séneca deploraba los teatros demasiado llenos y las escuelas demasiado vacías de la ciudad (Croce, 1992: 15). Uno de ellos, un pequeño teatro en los callejones del barrio de la Duchesca, que fue activo por lo menos entre 1615 y 1626, se encuentra en el centro de una historia deliciosa que precisamente contrapone un escenario y una escuela; no he logrado averiguar su grado de veracidad, sin embargo, para mis fines da lo mismo que se trate de una leyenda: lo que me interesa es la construcción del discurso y del imaginario, mucho más que la verdad histórica.⁴⁷³ El barrio de *la Duchesca* debe su nombre al duque de Calabria Alfonso II de Aragón, fugaz rey de Nápoles, quien hacia finales del siglo XV mandó construir en ese sitio una lujosa residencia. Sin embargo, ya para el siglo XVII el palacio y sus jardines habían desaparecido y *la Duchesca* era un barrio de mala fama, fama que por otra parte ha conservado hasta hoy en día. La *stanza della Duchesca* era un teatro popular, donde actuaban “commedianti plebei” (Prota-Giurleo: 48).⁴⁷⁴ El cierre del teatro fue obra del padre Giuseppe Calasanzio,⁴⁷⁵ quien en pleno celo moralizador

⁴⁷² Flores reseña otras anécdotas que ilustran una superposición análoga entre literatura y vida del lector/oidor/espectador, a través de alguna clase de exaltación guapesca: un soldado portugués en Indias a principios del XVII, quien se lanzaba a la batalla con entusiasmos de lector y, “reprehendiéndole los amigos aquella temeridad, respondió: ‘Ea, dexadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro’” (Leonard, *apud* Flores, 2010: 32); el mismísimo don Quijote cuando arremete en contra del retablo de Maese Pedro (126-129); el involucramiento apasionado de los espectadores, quienes llegan a disparar a los títeres en el escenario, en las representaciones decimonónicas de la siciliana *opera dei pupi* (129-130).

⁴⁷³ La fuente más antigua en que he podido localizar la historia se remonta a una hagiografía de 1753, *Vita del beato Giuseppe Calasanzio* (Talenti: 183-186).

⁴⁷⁴ Entre los asentistas de este teatro, cabe señalar a un tal “Agostino Velázquez, detto il Piccaro”, a quien Prota-Giurleo califica de “vecchio commediante o ex soldato spagnuolo” (60), sin por otra parte justificar tal aseveración. Por otra parte, la presencia de compañías teatrales españolas fue numerosa y prolongada en Nápoles, como cuentan, entre otros, el mismo

le escribió al virrey Antonio Álvarez de Toledo, pidiéndole permiso para convertir el teatro la iglesia de su escuela para muchachos pobres. Cuenta Salvatore di Giacomo, citando –supuestamente– la epístola del santo varón al virrey:

Li patri della Madre di Dio delle Scuole Pie [...] supplicando fanno intendere a Vostra Signoria Illustrissima come nel quartiere della Duchesca ci è stato ed è al presente una commedia, quale per il culto de Iddio è molto scandalosa, tanto più che da detto quartiere, come si promette, saranno mandate via le donne meretricie (*apud* Prota-Giurleo: 53-54).

Habiendo obtenido el permiso del virrey, el padre Calasanzio se enfrentó a las iras de los cómicos, entre los cuales se encontraba Francesco Longavilla (fig. 27), conocido como *il Capitano* por el papel que representaba en la compañía. La historia que cuenta Di Giacomo⁴⁷⁶ recuerda las conversiones ejemplares de los bandidos y rufianes que se vuelven santos. En este caso se trata de un actor que representa como fanfarrón y hasta exhibe comportamientos bravucones fuera del escenario, vuelto, tras milagrosa iluminación por obra del padre Calasanzio, activo moralista y pescador de almas:



Figura 27

Il Longavilla, per le più corte, gli fece intendere che, se non avesse desistito dal pretendere il teatro, addirittura lo avrebbe ammazzato. Ma il Calasanzio li persuase a tornarsene addietro. Anzi [...] li commosse, li intenerì, li convertì. E così compiutamente che Cecco Longavilla,

Prota-Giurleo y Croce (1992). Da cuenta de los intercambios y mestizajes, por ejemplo, la mención de una representación palaciega en 1639: “Vi fu rappresentata una nuova commedia da comici spagnuoli che reusci egregiamente con intermedij italiani” (Prota-Giurleo: 133).

⁴⁷⁵ Forma italianizada del nombre de José de Calasanz, nacido en Peralta de Sal, Aragón, a mediados del siglo XVI.

⁴⁷⁶ Véase también Croce (1992: 55).

lasciando “la grande spada che portava e le vesti di sfarzo” diventò bigotto perfino, onde poi fu detto il *Prete Spadaccia*. [...] Ogni venerdì, in Piazza Capuana, Cecco e il suo già compagno di teatro Titta Ranuzzi, quegli con un crocifisso in mano, questi a suon di campanello, radunavano quanti potessero, per poi accompagnarli all’oratorio della Compagnia degli artisti, detta Scuola di mortificazione, ove s’era insediato, da confessore di Cecco e dei suoi compagni, lo scolopio⁴⁷⁷ padre Tomaso Giaquinto, napolitano (*apud* Prota-Giurleo: 54-55; corsiva del autor).

Prete Spadaccia, ‘Sacerdote Espadaza’, es un apodo que recuerda una curiosa casta de criminales italianos, los llamados *abati di mezza sottana*, ‘abades de media sotana’. Sales los ubica entre las bandas que asolaban la Nápoles del XVII:

Gli “abati di mezza sottana” o “tabanelli”, delinquenti che, sotto una specie di abito da prete, nascondevano numerose armi e imponevano “paci con violenza e matrimoni a forza”. Le loro azioni consistevano “nel percorrere di giorno, e più spesso di notte, quanti vicoli c’erano, dal quartiere San Lorenzo fino alla Vicaria, ora ricattando bottegai e artisti, ora scassinando e depredando i fondaci de’ mercandanti di drappi e panni” (61).

Sales cita de una crónica napolitana anónima escrita alrededor de 1665, misma de la que Nicolini reporta la descripción del atuendo de esta peculiar clase de criminales, que incluye, además de los elementos pseudoreligiosos, algún otro ya familiar para mis lectores:

Una sorta d’uniforme semipretesco, che, intorno a quei tempi, avevano adottato particolari squadre di bravacci, *capeadores* e assassini, e che [...] consisteva, “di sotto”, in un “colletto d’addante pieno di puntali”⁴⁷⁸ e, “di sopra”, in un “tabano o sia mezza sottana nera con collare da prete e ferrajolo”. La qual mezza sottana, mentre giovava a nascondere quante armi proibite si fossero volute, veniva altresì a conferire a chi la indossava una sorta di immunità ecclesiastica (270-271).

Tales figuras de dudosos eclesiásticos sobrevivieron en Nápoles hasta bien entrado el siglo XIX: Ernesto Serao, uno de los principales cronistas y observadores de la ciudad en esa época, todavía hace referencia a un tal “don Vito, soldatuccio di ventura in abito talare” (1978: 254). El hecho de que este don Vito sea el personaje de una novela no quita importancia a la continuada vigencia de la figura en el imaginario napolitano.

Aunque la historia edificante del *Prete Spadaccia* sea muy diferente, hasta opuesta, la analogía de su apodo con el aspecto y atuendo de un *abate di mezza sottana* no deja de llamar la atención: es

⁴⁷⁷ Religioso perteneciente a la congregación de los *Chierici Regolari Poveri Della Madre di Dio delle Scuole Pie*, fundada precisamente por Giuseppe Calasanzio.

⁴⁷⁸ *Addante*, ‘ante’, es un españolismo del napolitano (*Voc. Dom.*): *colletto*, por consiguiente, no tiene el sentido italiano de ‘cuello’, sino que la expresión entera *colletto d’addante* es un calco del español *colete de ante*, prenda del típico atuendo guapesco (véanse nn. 128 y 178). *Puntali* significa aquí ‘puntas’, en el sentido de ‘bordados, adornos’.

posible que esta figura haya originado el mote achacado al actor arrepentido. Este tipo de figuras entre religiosas y criminales, además, son uno de los puntos de contacto entre las culturas napolitana y española. Arsenal y Sanchiz hablan de la Camándula, sociedad de falsos religiosos dedicados a recolectar limosnas para supuesta caridad, activa en España desde el XVI hasta principios del XIX.⁴⁷⁹ Los mismos autores mencionan, en términos más generales,

Una clase de delincuentes con honda raigambre en lo español: la de los falsos devotos. Hay testimonios muy antiguos sobre las actividades en España del llamado clero irregular: gente que vestía hábitos y se lanzaba a los caminos y burgos, a vivir de la caridad ajena, cuando no directamente del salteo de caminos. Eso por no hablar de los tratantes de falsas reliquias de santos. En el siglo XVI se tiene constancia de frailes que recorrían los reinos en cuadrillas, obteniendo caridad a punta de arcabuz [...]. Era toda una clase criminal formada por falsos religiosos, o religiosos auténticos lanzados a la delincuencia (311).⁴⁸⁰

El apodo de *Capitano* dado a Francesco Longavilla antes de su conversión, y hasta, en cierta forma, el de *Prete Spadaccia* (su nuevo personaje en el teatro de las calles de Nápoles), nacían de la costumbre de identificar al actor con el personaje que representaba.⁴⁸¹ A otro capitán de la escena napolitana de principios del XVII debemos la invención de la más partenopea –y una de las más longevas– de las máscaras de la *commedia dell'arte*: Pulcinella.

3.4.5. Hijo de Marco Sfila: el nacimiento literario de Pulcinella

La oposición entre *commedia regolare* y *commedia dell'arte*, no obstante el encono de varios partidarios de la primera en contra de la segunda, no fue, en realidad, tajante y neta. Como suele suceder, la frontera era más bien borrosa y resbaladiza. Croce resume eficazmente el estado de la cuestión: “Dichiarazione di guerra, dunque, da parte della commedia erudita alla commedia dei mestieranti, dei letterati agli istrioni: schiere nemiche tra le quali erano, per altro, assai frequenti le intese e gli aiuti, e anche le diserzioni e i passaggi dall'un campo all'altro” (1992: 58). Una notable

⁴⁷⁹ La palabra *camándula* está recogida en el léxico del español como, por un lado, “rosario”, y por otro “hipocresía, astucia” (DRAE).

⁴⁸⁰ Sobre este tema véase también el capítulo XVIII, “Los Hermanos de la Camándula y los Beatos de la Cabrilla”, en el libro de Zugasti (22-35).

⁴⁸¹ Doménech Rico, por ejemplo, señala que Paolo Antonio Foresi, alias Francesco Neri, y su esposa Vicenza Gardelini, integrantes de la compañía de los Trufaldines en la corte de Madrid, en 1716 firmaron una súplica al rey con los nombres de sus personajes, Florindo y Columbina (59, 141), con la evidente intención de apelar a su aprecio y cariño por los mismos. Tessari propone una sugerente interpretación de esta costumbre como una suerte de suplantación parcial y mágica de la identidad del actor, por obra y gracia de su habilidad interpretativa que desencadena fuerzas arquetípicas: no por nada a los *istrioni* se les llamaba a veces *stregoni*, ‘brujos’ (1981: 107). Escribió Nicolò Barbieri en 1634: “Come [...] ignoranti prendano il nome d'istrioni per stregoni, e che sappiano far piovere e tempestare” (*apud* Croce, 1992: 214, n. 1).

excepción al desprecio de los escritores eruditos hacia la *commedia dell'arte* la constituye, por ejemplo, Giambattista Della Porta, quien, como vimos, por un lado aportó *scenari*, y por otro se benefició de los saberes de la *improvvisa* en sus comedias. Teatrerros como Flaminio Scala o Francesco Andreini, por su parte, emprendieron el camino de la literatura en buena medida para reivindicar la dignidad de su oficio. Otros cómicos *dell'arte* no publicaron tan solo *scenari* o *generici*, sino *commedie regolari* propiamente dichas: tal es el caso del napolitano Silvio Fiorillo, a principios del siglo XVII, a quien se atribuye, ya por consenso general, la paternidad de la máscara de Pulcinella en la escena.⁴⁸² A la pluma del mismo Fiorillo se debe una de las primeras apariciones literarias conocidas del personaje, en su comedia *La Lucilla costante con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella*, publicada en 1632.

En la intriga de la comedia, Pulcinella es amigo del alcahuete Volpone y sirviente del enamorado Fulgenzio; sin embargo, la interacción crucial para su definición dramática es su antagonismo con el capitán español Matamoros –quizás el nombre más clásico de este personaje, el que ha entrado al léxico como nombre común. Este era el personaje que dio fama a Silvio Fiorillo, *detto il Capitan Matamoros*, como consigna la portada de la edición original de *La Lucilla* (fig. 28), que también muestra un retrato del autor según la iconografía familiar de la máscara. El desafío del capitán da ocasión a Pulcinella de presentarse con una célebre declaración de identidad y alcurnia:



Figura 28

⁴⁸² Para un resumen del estado de la cuestión, véase Scafoglio y Lombardi Satriani: 607-611.

Io, lo gran nobele e illustrissimo signore Policinella de Gamaro de Tamaro, coccumaro de Napole, nasciuto a Pontaselece, figlio de Marco Sfila e de Madama Sbignapriesto, pe mangiare no cacavo de macarune, mangiatore de galline, picciune, fasane, pernice, pastice, sausicce, migliaice e capune, squarciatore de cosse de porcelle, accedotore de puorce sarvateche, sgareatore de galle d’Innia, e deluviatore d’ogne genere musicorum de vidanne squisite (Fiorillo: 653).⁴⁸³

Es evidente la calidad irónica, más aún, paródica, de las pretendidas nobleza, fama y señoría que abren la presentación. La serie de apelativos que Pulcinella acumula después de su nombre, amén del efecto cómico de la rima reiterada en una estructura que remeda los altisonantes apellidos de la nobleza española, conlleva sendos matices semánticos burlescos para un público que entiende el napolitano. *Gammaro* es ‘camarón’ y *cocummaro* ‘sandía’,⁴⁸⁴ elementos que remiten a la obsesión central de la máscara: su hambre atávica, su búsqueda insaciable de alimento, su afición a los banquetes rabelesianos, afición que comparte con los *smargiassi*, que como él banquetean en la taberna del *Cerriglio*, y con los criados de varios capitanes.⁴⁸⁵ El camarón y la sandía se enlazan con el sucesivo diluvio de comidas, que incluye los indefectibles, napolitanísimos *maccarune*, amén de variedad de aves, carnes y todo género de viandas exquisitas. *Tamarro* o *tammaro*, por su parte, significa ‘villano, rústico’ (véase el español *zamarro*, probablemente emparentado), con una derivación connotativa de ‘persona despreciable’: Pulcinella es un lumpen, un pícaro en toda la extensión de la palabra, con la circunstancia agravante (o agraciante, según se mire) de un origen extraurbano, es decir, extraño a la civilización (y a sus normas y límites). No en balde nació en Ponteselice, “un ponte sul fiume Lagno tra Napoli e Aversa, dunque in aperta campagna”, como notan Scafoglio y Lombardi Satriani (12).⁴⁸⁶ En otras ocasiones su lugar de nacimiento varía, siendo el más socorrido el pueblo de Acerra, mas no deja de ser ubicado fuera de la ciudad; aunque su crianza es urbana y teatral, como aclara él mismo en otra presentación: “Io, don Polecenella Cetrulo, nato a la Cerra ’ntra li ciuccie, cresciuto e pasciuto a

⁴⁸³ ‘Yo, el gran noble e ilustrísimo señor Pulcinella de Camarón de Villano, sandía de Nápoles, nacido en Ponteselice, hijo de Marco Sfila y de Doña Huyerápido, para comer una caldera de macarrones, comedor de gallinas, pichones, faisanes, perdices, pasteles, salchichas, pan de mijo y capones, desgarrador de muslos de cerdos, matador de puercos salvajes, desgarrador de pavos, y devorador de todo género de música de viandas exquisitas’.

⁴⁸⁴ Los significados de los términos napolitanos comentados en este trabajo corresponden (salvo otra indicación de fuente) a las definiciones del *Nuovo vocabolario dialettale napoletano* de Francesco D’Ascoli, del cual adopto también la norma ortográfica ante la vacilación típica del dialecto

⁴⁸⁵ Para este motivo, véase también la conversación entre el capitán Leonido y su criado Manfurio en *Angelica schiava*, y el del capitán Basilisco y su criado Lupo en *La furiosa* (pp. 260-261), especialmente el último parlamento de este, sobre el que parece parcialmente modelada la declaración de Pulcinella. Acerca de la taberna del *Cerriglio*, véase n. 300; en *La Lucilla*, Volpone dice irónicamente que él y Pulcinella son compañeros de estudio “dell’osteria del Ceriglio di Napoli” (565).

⁴⁸⁶ El origen pueblerino de Pulcinella, las más de las veces identificado como oriundo de Acerra, aldea cercana a Nápoles, entraña una profunda significación que por razones de espacio no puedo discutir en el presente trabajo. Véase el capítulo “Di alcuni miti di fondazione. Il buffone contadino” del libro de Scafoglio y Lombardi Satriani (9-22).

Nnapoli 'ntra li sartimbanche" (*apud* Scafoglio y Lombardi Satriani: 22).⁴⁸⁷ Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es la peculiar dinastía de que Pulcinella hace alarde: *figlio de Marco Sfila y de Madama Sbignapriesto*. Además del valor paremiológico de nuestro conocido Marco Sfila, el apellido de la supuesta dama madre de nuestro héroe, *Sbignapriesto*, es un compuesto del verbo *sbignà*, sinónimo di *sfilà* (en italiano *svignarsela*, más coloquial que 'huir', algo equivalente al mexicano 'pelarse') y *priesto*, 'pronto'. El Pulcinella de *La Lucilla* está, en este sentido, emparentado con los *smargiassi* que protagonizan la veta de la poesía heroicómica napolitana a lo largo del siglo XVII. En 1646 se publica el poemario *La tiorba a taccone*, de Felippo Sgruttendio de Scafato,⁴⁸⁸ que incluye este soneto:

A la spata de Scatozza

Spata scapizzacuollo accidentara,
che n'hai millanta sfecatate e accise!
Spata, che fai venì la vremmecara
a Turche, a More, a Gricce, a Sciannanise,

chi te vete arrancata, affè, a cantara
s'enchieno de schefenzie le cammise!
E 'nguaggio, co chi vò, ciento tornise,
che tu ad ogn'auta spata fai fa' zara.

Tu a lo gran Micco Passaro serviste,
e bona te sfrosciai, pe l'appetito
ch'appe de sferrejà co chille e chiste.

Scatozza mo' l'ha fatto auto commito!
E tante n'ha infilate, e buone e triste,
che l'ha fatta tornà, da spata, spito!

(414)⁴⁸⁹

Scatozza, cuya espada el soneto celebra, es, según Russo, "un altro bravaccio da palcoscenico" (2009: 28), 'otro bravucón de las tablas'. Croce anota que Scatozza era uno de los tipos cómicos

⁴⁸⁷ 'Yo, don Pulcinella Cetrulo, nacido en Acerra entre los burros, criado y pastado en Nápoles entre los saltimbanqui'.

⁴⁸⁸ En realidad, se trata de un seudónimo, siendo la identidad del autor, hasta la fecha, objeto de controversia. Russo, a cuya edición de la obra me refiero, argumenta que se trata de Giulio Cesare Cortese. Existe otra edición más reciente de *La tiorba*, por Elvira Garbato (Napoli, Magma, 2000), que no he podido consultar.

⁴⁸⁹ 'A la espada de Scatozza ¡Espada desenfrenada y [buscabronca] / que has destripado y matado a tropecientos! / ¡Espada, que provocas gusanos del espanto / a turcos, moros, griegos y flamencos, / a quienes te ven desenvainada, a fe, a cubetazos / se les llenan de porquería las camisas! / Y apuesto, con quien quiera, cien torneses / que tú le ganas a cualquier otra espada. / Tu al gran Micco Passaro serviste, / y bien que te [ha sacado], por las ganas / que tuvo de batirse en duelo a diestra y siniestra. / ¡Scatozza ahora ha hecho otro convite! / Y tantos ha traspasado, buenos y malos, / que la ha transformado, de espada, a asador!'. Para la palabra *vremmecara*, véase *vermenara* en n. 338.

napolitanos que aparecen en los versos de poetas como Sgruttendio, y precisa que “sembra fosse un secondo Zanni affine al Pulcinella, sebbene avesse minore fortuna di questo” (1992: 81).⁴⁹⁰ El soneto, para su remate cómico, se basa en una aliteración que al mismo tiempo es un desliz semántico, análoga al paso de *Sciarra* a *Sfila*: la terrible *spata*, ‘espada’, exterminadora, que fue la mejor de todas y el terror de multitudes de bárbaros, se ha vuelto, en manos del bufón Scatozza, un ridículo *spito*, ‘asador’.⁴⁹¹ Vuelve el campo semántico de la comida, tan importante en la declaración de Pulcinella en *La Lucilla*. Además, el soneto menciona *lo gran Micco Passaro* como anterior dueño de la mentada espada –de la misma estirpe gloriosa que la de Centurio. En otro parlamento de la comedia, el mismo Pulcinella reivindica la genealogía de su arma blanca. Scafoglio y Lombardi Satriani notan que se trata de “un’epopea picaresca, antitesi e parodia delle genealogie aristocratiche e della storia dei signori” (397). En el linaje enumerado volvemos a encontrar a unos cuantos personajes familiares de la *smargiasseria* napolitana:

Sai che chesta è chella spata che era prima no gran cacavo, diventao caudata, da caudata pozzonetto, da pozzonetto fressora, da fressora gratiglia da rostireme vrassole [...], da gratiglia diventao cochiara [...], da cochiaro spito, da spito spata [...]. E dappo’ fu data en potere de [...] Pascariello a Cola Marchione, Cola a Coviello, Coviello a Giananiello de la Conochia, Giananiello la deze a lo gran Micco Passaro Napolitano, paladino de Forcela, smargiaso de lo Mercato, bravo de la chiazza del Urmo, e isso la deze a lo capitan Totaro e chillo me la donao (Fiorillo: 660).⁴⁹²

⁴⁹⁰ Prota Giurleo también habla del tipo cómico de Scatozza, poniendo en duda su naturaleza de bravucón con unos argumentos que, a mi parecer, no captan la esencia del juego de inversión paródica, al querer deslindar totalmente el bravo fanfarrón del *zanni* (221-226). En la misma *Lucilla*, por ejemplo, aparece, en calidad de criado del capitán Squarcialeone, el personaje de Scaramuzza, ‘pequeña riña, trifulca’, el mismo Scaramouche que ganará gran fama en la *Comédie Italienne* de París (véase p. 132). Se trata justamente de un personaje híbrido, un criado que asume los modos bravucones de su patrón, como en el parlamento siguiente, delicioso ejemplo de *rodomontada* con sabor napolitano: “Affé, ca n’aggio paura de chiste roseca catenacie, di ’sti penachielle co li mostacce stuorte a cruoche de carne! Uno me teneva mente alla smargiassa, parenno quase che me avesse voluto gliotere e dellegiare, e io co’ ’na sbotata de uocchi, ’na sbattuta de piede ’n terra, ’no pideto e ’no stornuto, l’aggio subeto fatto vacuare lo fegato, con tutto lo core e li permune, e diventare tiseco comme ’a statua e sico com’a mumia de levante” (Fiorillo: 580; ‘A fe, ¡que no le tengo miedo a estos roe-grilletes, a estos penachitos con los bigotes chuecos de [ganchos de carnicería]! Uno me miraba a lo esmarchazo, pareciendo casi que me quisiera engullir y burlar, y yo con un voltear de ojos, un golpe de pie en tierra, un pedo y un estornudo, de inmediato le hice evacuar el hígado, con todo y corazón y pulmones, y volverse tieso como una estatua y seco como una momia de oriente”).

⁴⁹¹ Para este tópico véase también la declaración bravucona de uno de los personajes de *Lo Cerriglio ’ncantato*: “Si so’ de lo Mercato y Puerto truono, / e si maneo buono spate e spite” (Cortese, *Cerriglio*: 7; ‘Si soy trueno de los barrios del Mercato y Porto, / si manejo bien espadas y asadores’).

⁴⁹² ‘Sabes que esta es aquella espada que era antes un gran caldero, vuelto caldera, de caldera olla de cobre, de olla de cobre sartén, de sartén parrilla para rostizar chuletas [...], de parrilla cuchara [...], de cuchara asador, de asador espada [...]. Y luego fue entregada en poder de [...] Pascariello a Cola Marchione, Cola a Coviello, Coviello a Giananiello del [Penacho], Giananiello se la dio al gran Micco Passaro Napolitano, paladín de Forcella, esmarchazo del Mercato, bravo de la plaza del Olmo, y él se la dio al capitán Totaro y aquel me la ha regalado’. “Bravo de la chiazza del Urmo è espressione colorita per indicare chi rimane a bocca asciutta anche se si agita tanto” (Fiorillo: 660, n. 5). *Totaro* significa ‘calamar’ y también ‘tonto’.

Las alabanzas de Pulcinella a su espada contrapuntean paródicamente, según el esquema que rige la acción principal de la comedia, los loores que su adversario, el capitán Matamoros, canta de la suya. Mientras Pulcinella apela a una cómica serie de objetos cotidianos y a un linaje de barrio popular, Matamoros mezcla, en el más puro estilo de las *rodomontadas*, referencias clásicas, históricas, mitológicas e infernales:

Esta valerosa y vitoriosa espada, que fue del fuerte Achiles, que por sentencia del rey Agamenón fue dada al griego Ulis con las otras armaduras, que al cabo de muchos años y guerras sucedió en las balerosas manos del gran Iulio Cesare, primero emperador de romanos, y después de su muerte cayó en poder de Octaviano, de Octaviano a Tiberio, de Tiberio a Cayo Cesare, da Cayo a Claudio, da Claudio a Nerón, [...] da Aurelian a Cómodo y Cómodo, por antigua memoria, la encerró en el templo de Giano en Roma. Que después, al cabo de muchos successiones, vino en poder del grande emperador Carlos Quinto, quando fue coronado emperador de romanos en la famosa ciudad de Bolonia, gran madre de studiosos. Carlos Quinto la dio en sacrificio a Marte, Marte la dio alla Muerte, la Muerte a Plutón, Plutón la dio a mi valerosa persona, gran monarca de muy estremada valentía, para que deviese matar con ella gran parte del Asia, África y Europa, como que ansí hasta hora he hecho para la aumentación del Reyno Ynferral, por el muy gran tributo que el principe del fuego me da (658).

Pulcinella vio la luz en el escenario en calidad de adversario del capitán español Matamoros. El simpático chisme de cuernos y conflictos de convivencia vecinal con la compañía de los actores, que Prota-Giurleo construye alrededor de la existencia histórica de un tal Mariotto Policinella,⁴⁹³ es una historia *off the stage*. Dramática y literariamente, el personaje se define en el enfrentamiento con el capitán, sumamente importante para la dinámica de *La Lucilla*, que presenta desde el título *le ridicolose disfide e prodezze di Policinella*. Antes de que el duelo se llegue a declarar, Pulcinella revela su profunda carga carnavalesca en el primer gesto provocativo que pone en acto contra Matamoros, con el aplauso de su amigo Volpone:

POLICINELLA

A spagnuolo vaiasso, pigliate sta vessicata 'ncapo!⁴⁹⁴

VOLPONE

Bravo Policinella! Entrate in casa, signora, poiché tutti se ne sono fuggiti dall'empito e dal furore della vessicata di Policinella (Fiorillo: 578).

El golpe asestado con una vejiga inflada en calidad de arma es un ejemplo de cómo “il teatro di Pulcinella nel suo nascere si alimenta di riti, gesti, simboli carnavaleschi” (Scafoglio y Lombardi

⁴⁹³ Véase Prota-Giurleo (236-240), Scafoglio y Lombardi Satriani (608-609).

⁴⁹⁴ ‘Tú, español ruin, ¡ahí te va este golpe de vejiga en la cabeza!’.

Satriani: 401): las armas ridículas, desde los palos de la *mesnie Hellequin*, pasando por la espátula del valentón cervantino, la durlindana de utilería del capitán con su telaraña colgando, los “coltelli di legno” característicos de los *zanni* (Croce, 1992: 42), hasta el asador de Scatozza, son uno de los rasgos que más unen los valentones teatrales (y literarios) a las figuras de los desfiles de Carnaval.⁴⁹⁵ No menos carnalescos, es decir, profundamente paródicos, son el ímpetu, el furor y el universal espanto con que Volpone describe la bravata del amigo. Por contigüidad y analogía, el matiz carnalesco termina reverberando en las espadas descendientes de la de Centurio, cantadas por la estirpe de los bravucones, como el capitán Matamoros y el capitán Squarcialeone, también personaje de *La Lucilla*, quien alaba “il supremo e chiarissimo splendore della mia famosa, forte, sbudellatrice, squarcia, trincia, scanna e uccide spada” (Fiorillo: 600).

Matamoros, después de semejante agraviado a golpes de vejiga, tiene que desafiar a Pulcinella, ya que además el asunto le ha hecho ganar un nuevo e insultante apodo. Refiere Scaramuzza: “Lo capitano spagnuolo va cercando isso per zi’ Pulcinella e lo volle accidere pe’ la vessicata che l’ha schissato ’n capo, perché tutte lo chiamano capitano Vessica” (Fiorillo: 580).⁴⁹⁶ Volvemos a encontrar en el desafío formal de Matamoros el mismo tono que conocemos de las *rodomontadas* o *Le bravure*:

Yo, el gran capitán Matamoros Ganavanderas, horrible, terrible, increíble, tremendo, estupendo, horrendo, animoso, valeroso, espanto de Marte y de la Muerte, sobrino de Belona, nieto de la fortuna, nacido y criado dentro del gran bátrio infernal, entre los diabólicos gritos de Plutón, Mijera, Tesifone y Eletto, nodrido y sustentado de sangre humano, arceavalleraço de España, destruydor de campos enemigos, rompedor de exércitos, deribador de castillos, conquistador de reynos, temor de imperios, vencedor de batallas (Fiorillo: 647-648).

La respuesta de Pulcinella arriba citada contrapuntea paródicamente la presentación de Matamoros. El capitán blasona parentescos guerreros y mitológicos –amén de demoníacos– y afirma nutrirse de sangre humana, mientras Pulcinella declara ser hijo del miedo y la fuga, aficionado a otra suerte de platillos. El capitán se proclama *destruydor*, *rompedor*, *deribador*, *conquistador*, *vencedor*; análogamente, y con más colorido y énfasis, Pulcinella se declara *squarciatore* y *sgareatore*, ‘desgarrador’,⁴⁹⁷ *accedetore*, ‘matador’. Sin embargo, los objetos de su furia, en lugar de reinos,

⁴⁹⁵ El tópico de las armas ridículas tiene antecedentes también en la comedia latina: en *El eunuco* de Terencio, el *miles gloriosus* Trasón alista su ridículo ejército, entre cuyos efectivos se encuentra el cocinero Sanga, quien se presenta armado de un trapo de cocina (Terencio: 551). Sobre esta obra véase también p. 248.

⁴⁹⁶ ‘El capitán español anda buscando al Pulcinella y lo quiere matar por el golpe de vejiga que le ha asestado en la cabeza, porque todos le llaman capitán Vejiga’.

⁴⁹⁷ Ambos términos resultan emparentados con otros que resultan de especial interés en este contexto: *squarcione*, ‘charlatán, fanfarrón’, y *sgarratallone*, ‘bravo, camorrista’ (nótese, por otra parte, que este último término compuesto se

castillos y huestes de enemigos, son animales de caza –se entiende, ya cocinados y servidos. Lo de Pulcinella es comer, no batallar: es un *mangiatore* y, más aún, *deluviatore*, ‘devorador’. Frente a la exaltación de la muerte en la retórica del capitán, Pulcinella afirma la vida en sus impulsos más básicos. Estamos frente a la que Scafoglio y Lombardi Satriani definen como “pareja paródica”, una peculiar forma de desdoblamiento, modalidad típica de la interacción de Pulcinella con otros personajes:⁴⁹⁸

Tra Pulcinella e alcune figure che a lui sono associate con una certa costanza intercorrono [...] rapporti che ripropongono in modo affine e diverso le complesse interazioni e le ambiguità inquietanti del doppio. Si tratta di accoppiamenti pressoché fissi, fondati su un rapporto di affinità e differenza, di contrasto e identificazione, che conferisce loro la natura e la forma della *coppia parodica* (118).

Un detalle importante hace que el juego del remedo paródico sea aún más complicado y sutil. La misma declaración del capitán Matamoros es demasiado hiperbólica para ser creíble, y su cobardía ya salió a relucir en una amistosa riña con su colega Squarcialeone. Pulcinella no es el envés cobarde y burlesco de un héroe valiente, sino la exasperación carnavalesca, el desvelamiento último si se quiere, de un personaje que ya es, de por sí, un valentón fanfarrón (recordemos al bufón Scatozza que recoge la heredad de la espada del *smargiasso* Micco Passaro, quien a su vez, podríamos decir, la heredó de Centurio). Si el instrumento privilegiado del fanfarrón, su mejor arma, es la lengua, opuesta a las manos, Pulcinella representa, de nuevo, una exasperación: el lenguaje florido y redundante del capitán encuentra en el habla de Pulcinella un eco disparatado. Como notan Scafoglio y Lombardi Satriani, “il suo cavallo di battaglia è l’equivoco verbale [...], la sua logorrea incalzante, invadente e inopportuna [...], [la] petulanza aberrante” (617). Frente al capitán, Pulcinella, nacido de su costilla, es un doble sumamente incómodo, un enemigo en el espejo, un hermano ilegítimo. En otras palabras, el capitán también, aunque no lo admita nunca, es hijo de Marco Sfila.

Hay que notar, de paso, que Pulcinella, quizás la más proteica de las versátiles máscaras napolitanas, no agota su potencial ni sus posibilidades dramáticas siendo el doble paródico del capitán. Pulcinella, por arriba de su camión blanco, ha llevado una serie infinita de disfraces, porque es, según la definición de Scafoglio y Lombardi Satriani, maestro de metamorfosis, “simile agli eroi della letteratura picaresca”:

refiere a la postura de quien se para con las piernas muy abiertas: literalmente, ‘despatarra-talones’). *Cola Sgarriatore*, por otra parte, era el nombre de un bravo napolitano literario del XVI (Croce, 1992: 45).

⁴⁹⁸ Modalidad que encontramos también en algunas relaciones caballero-criado en el teatro español: véase, por ejemplo, la pareja Lugo-Lagartija en *El rufián dichoso* (apartado 2.2.2).

Anche questo eroe del mondo marginale si muove a suo agio dentro una identità fittizia e sempre diversa, con la quale attraversa, impostore impenitente, i più diversi spazi sociali. Il picaro e il Cetrulo sono, d'altra parte, estreme incarnazioni, storicamente connotate, dell'archetipo del briccone, che nelle sue forme mitologiche aveva, come suo tratto essenziale, il potere di metamorfosarsi [...]. Il travestimento, se si presta attenzione alle funzioni che assolve e alle modalità con cui si attua, si presenta come una versione moderna e laica della metamorfosi (154).

El dichoso desafío de *La Lucilla*, finalmente, termina con la victoria de Pulcinella, habiendo Matamoros caído al suelo de la manera más ridícula, con un traspié en una cuerda tendida por Volpone. Esta clase de fin, poco digno y nada glorioso, es el más común en que incurren los capitanes de la *commedia*, tanto *regolare* como *improvvisa*. En la historia de la *commedia regolare*, a *La Lucilla* seguirá una larga serie de *pulcinellate ridicolose* que incluyen capitanes en el reparto, que se extenderá hasta las primeras décadas del siglo XX. En esta trayectoria, el personaje del capitán irá sufriendo una metamorfosis que, al alejarlo de su vertiente militar, lo volverá a acercar al mundo de los bravos de barrio, los *smargiassi* de los poemas heroicómicos: se convertirá, como veremos, en *guappo*.

3.5. El siglo XVIII entre continuidad y novedad

En lo que respecta a nuestro personaje, el XVIII napolitano presenta, por un lado, una continuidad de formas y motivos; por otro, algunas novedades de cierto relieve. Reseñaré brevemente la producción dieciochesca para enseguida poder dedicar más espacio y atención al periodo en que más se define y cristaliza el *guappo* con toda su carga de idiosincracia exquisitamente napolitana, es decir, el siglo XIX.

3.5.1. Epígonos heroicómicos

Es en el XVIII, como vimos, que la propia palabra *guappo* empieza a aparecer con más frecuencia en los textos napolitanos, después de las poquísimas ocurrencias documentadas en el XVII. En la *Selva de Adriani*, suma y canto del cisne de la *improvvisa* napolitana, vimos que Pulcinella ya la usa con gran soltura. En los continuadores dieciochescos de la tradición del poema dialectal, establecida por Cortese y Basile, también el término ya aparece con frecuencia: por ejemplo, en las obras de Nunziante Pagano (1683-1756). Una de las ocurrencias se encuentra en la *Batracomiomachia d'Omero, azzoè la vattaglia*

'ntra le rranonchie e li surece (1747),⁴⁹⁹ poema que se inscribe en la tendencia literaria italiana de traducir a los dialectos los clásicos de la literatura universal, que se mantuvo desde el siglo XVII hasta el XX y dio vida a un verdadero subgénero.⁵⁰⁰ A principios del Canto I, la épica –ya de por sí burlesca– de la batalla entre ranas y ratones se presenta en términos que recuerdan muy de cerca las gloriosas empresas de Micco Passaro y los de su calaña:

Fuje de Marte scompiglio forebunno
 quanto se fece dint'a 'sto fracasso,
 addò guappo ogne sorece retunno
 fece co' le rranocchie da gradasso:
 tanto ch'ognuno se credeva tunno
 lo fammuso Angelado lo smargiasso,
 e dde chillo 'ncacare le ffortizze,
 lo valore, lo vanto e le prodizze.

(Pagano, vol. XVII: 237)⁵⁰¹

En otro poema de Pagano, *Mortella d'Orzolone. Poemma arrojeco* (donde lo de 'heroico' es irónico, tratándose de la historia de los amores de la villana Mortella nacida en el pueblo de Orzolone), la expresión *a la guappa* connota todo un estilo de atuendo y apariencia, que incluye las armas y la ronda a la dama. Al estar hablando de un villano, la expresión tiene un insoslayable matiz socarrón:

'Ntra chesto, venne co' lo pistonciello
 Cianno, che se nne jea propio a la guappa,
 comme quase soleva ogne ghiornata
 'ntuorno a l'addore della cosa ammata.

(Pagano, vol. XVIII: 96)⁵⁰²

Otro de los autores satíricos del primer XVIII napolitano, Niccolò Lombardo (¿?-1749), emplea la palabra en *La ciucceide, o puro la reggia de li ciucce conzarvata. Poemma arrojeco* (1726).⁵⁰³ El título recuerda *La vaiasseide* de Cortese: de la épica de las sirvientas a la de los asnos, se trata de

⁴⁹⁹ No he podido consultar la primera edición de esta obra. Existe una edición crítica contemporánea de algunas obras del autor ("Le bbinte rotola de lo Valanzone", "Mortella d'Orzolone" y "La Fenizia", en *Poeti e prosatori del Settecento*, 2 vols., al cuidado de Rosa Troiano, Roma, Benincasa, 1994), que tampoco he podido consultar.

⁵⁰⁰ Sobre este tema véase las excelentes síntesis de Haller (35-37) y Borrelli (XII-XIV).

⁵⁰¹ 'Fu de Marte barahúnda furibunda / lo que se hizo en esta confusión, / donde guapo cada ratón redondo / se portó con las ranas como un bravucón: / tanto que cada uno se creía nada menos que / el famoso Angelado el esmarchazo, / y de aquel superar los actos de fuerza, / el valor, el orgullo y las proezas'.

⁵⁰² 'En todo esto, vino con un arcabucito / Cianno, quien andaba totalmente a lo guapo, / como acostumbraba casi todos los días / alrededor del olor de su prenda amada'.

⁵⁰³ No he podido consultar la primera edición de esta obra. Existe una edición crítica contemporánea (al cuidado de Ada y Gioacchino Scognamiglio, Roma, Bulzoni, 1974), que tampoco he podido consultar.

materia burlesca puesta en forma épica, en el caso de Lombardo recordando también las fábulas alegóricas de esópica memoria. Los cantos en este *poemmo arrojeco* se llaman *arragliate*, ‘rebuznos’. En la estrofa XXXI de la *arragliata* VII, una burra enfadada apostrofa a otros de su raza, acusándolos de guapos abusivos y usando a su vez un tono de neta *guapparia*, con los coloridos insultos dignos de una *vaia* napolitana:

Che bbolite da me? No, 'mbì, so muosse
a ffà li guappe co' 'na poverella?
Pozzat'essere accise! Gruosse gruosse,
se vonno mette co' 'na peccerella?
No, 'mbì, quanta? La carne pe' 'nfi all'osse
ve pozza fà scolà la cacarella.

(Lombardo: 89)⁵⁰⁴

Otro continuador de la tradición heroicómica fue Giovanni D'Antonio *Il Partenopeo*, que vivió entre finales del XVII y la segunda mitad del XVIII.⁵⁰⁵ En su epopeya *Lo Mandracchio*.⁵⁰⁶ *Capriccio eroico*, poema en cuatro partes (*Lo Mandracchio 'nnammorato*, *Lo Mandracchio asiliato*, *Lo Mandracchio repatriato* y *Lo Mandracchio alletterato*), el homónimo protagonista –sucesivamente enamorado, exiliado, repatriado y letrado– es un declarado continuador de la *ienimma* picaresca de Micco Passaro. Este último no solo es invocado en juramentos guapescos –“Pe' l'arma de zio Micco, / cchiù che vera è, me guarda ussignurìa” (D'Antonio, *Mandracchio*: 38)–,⁵⁰⁷ sino que hasta participa en la segunda parte del poema en calidad de compañero de exilio del protagonista.

Las primeras cinco estrofas del primer canto de *Lo Mandracchio 'nnammorato* muestran ya la mayoría de los elementos que nos interesan. Encontramos la convivencia sinonímica consolidada de *smargiasso* y *guappo* (y sus relativos derivados), la invocación a una musa igual de pícara que las de Basile, así como la imagen de Nápoles moldeada directamente sobre la de Cortese, quien, por otra parte, es nombrado explícitamente. El íncipit hace eco de Ariosto, siempre vía Cortese:

⁵⁰⁴ ‘¿Qué quieren de mí? No, mira nomás, ¿son maneras / de ponerse guapos con una pobrecita? / ¡Que los maten! Así de grandotes, / ¿se quieren meter con una pequeñita? / No, mira nomás, ¿en serio? Que la carne hasta los huesos / se les escurra por la diarrea’.

⁵⁰⁵ La noticias biográficas acerca de este autor son muy escasas; para un resumen del estado de la cuestión véase Borelli (IX-XI y XXVII). Asimismo, no se conocen las fechas de las primeras ediciones; para un recuento de las pocas ediciones disponibles véase Greco (1988: 231, n. 63).

⁵⁰⁶ “MANDRACCHIO e MANTRACCHIO. Quartiere della città di Napoli nella parte più bassa, abitato dall'infima plebe, e destinato al macello delle carni. È voce intieramente araba, ed in quella lingua dinota il *Porto*” (*Gal.*). “MANDRACCHIO, rione presso la Dogana nuova nel quartiere di Porto” (Bidera: 21). D'Ascoli opina que deriva de las voz siciliana *mandracchiu*, ‘corral para ovejas y cabras’, y calabresa *madracchiu* ‘pequeño rebaño’ (*Nap.*).

⁵⁰⁷ ‘Por el alma del tío Micco / es más que verdadera, [con el permiso de] vuestra señoría’.

Io canto le pprodizze e bezzarrie
 de lo Mandracchio nuostro assaie valente,
 de lo Mandracchio chino d'arbasce,
 noto da lo Levante a lo Ponente,
 le guerre, li fracasse e guapperie
 che fece pe' 'na tracchia scanoscente,
 co' 'no cierto masauda spataccino,
 a Puerto, a lo Mercato e a lo Pennino.

Musa, tu che sì fatta cammarata
 co' 'sta serena e l'accuonce li ricce,
 tu, che mo' vaie pe' sempre 'ngiorlannata
 de 'sti vruoccole verde e fogliaricce,
 damme armizera vena e 'nnammorata
 (ma tanta, ch'io fenesca 'sti capricce);
 sciosca, come sciosciaste a lo Cortese,
 ca dare te prometto 'no tornese.

Chi Napole non sa? Napole bello,
 sciore de 'Talia e schiecco de lo munno;
 addo' s'affina l'oro e lo cerviello,
 addo' se sciala e parla chiatto e tunno.
 Napole, bene mio, ch'è 'no gioiello,
 gentile, addotto, grasso e ricco a funno;
 c'ha 'ntuorno e mare e sciumme e laghe e vagne,
 fontane, munte e sserve, uorte e campagne.

A Napole nascije 'sto smargiassone
 nne lo Mandracchio, e fu Mandracchio ditto;
 si be' che frate fosse a Sciatamone,
 rescije 'no gran caloneca a dderitto.
 Non la cedeva manco a 'no buffone
 a fà la parte de sfecato sfritto;
 e da birbo se fece poie spatella,
 ca, per lo baria', Natura è bella.

(D'Antonio, *Mandracchio*: 5-7)⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ 'Yo canto las proezas y bazarías / de nuestro Mandracchio, muy valiente, / del Mandracchio lleno de soberbia, / conocido en el Levante y el Poniente / las guerras, las barahúndas y las guapezas / che hizo, por una mujerzuela ingrata, / con un tal maestro espadachín / en el *Porto*, el *Mercato* y el *Pennino*. // Musa, tu que te has hecho amiga / de esta sirena y le peinas los rizos / tu, que ahora andas siempre enguirnaldada / de estos broccoli verdes y [lechugas], dame vena guerrera y enamorada / (pero mucha, que yo pueda terminar estos caprichos); / sopla, como le soplaste al Cortese, / que te prometo darte un tornés. // ¿Quién no conoce Nápoles? Nápoles bello, / flor de Italia y espejo del mundo; / donde se refina el oro y el cerebro, / donde se goza la vida y se habla claro. / Nápoles, mi bien, es una joya, / gentil, docta, gorda y muy rica; / tiene alrededor mares y ríos y lagos y baños, / fuentes, montes, selvas, huertas y campos. // En Nápoles nació este esmarchazote / en el barrio de Mandracchio, y Mandracchio le llamaron; / aunque fuera hermano de Sciatamone, / se volvió un canónigo derecho. / No le era segundo ni a un bufón / para jugar el papel del bueno para nada; / y de bribón se volvió luego espadín [=¿señorito?], / que la Naturaleza es bella porque es variada'. "*Sciatamone*: il nome di questo personaggio, del quale racconta la storia favolosa lo stesso D'Antonio ne *La vita e la morte de lo Sciatamone 'mpetrato* [...] deriva da 'Chiatamone', zona di Napoli verso il mare e ora importante strada cittadina" (D'Antonio: 7, n. 4.2). Las notas de traducción del *Mandracchio* están basadas, con algunos cambios, en la traducción italiana de Borelli en la edición

Sería tedioso y repetitivo esquilmar todo *Lo Mandracchio* en busca de ejemplos pertinentes: si bien la obra cuenta con elementos originales y propios de sus tiempos nuevos,⁵⁰⁹ en lo que respecta a nuestro personaje continúa sin grandes cambios la tradición de Cortese y Basile. Encontramos los motivos del canto a la espada de centuriana memoria (canto I, estrofa 17), el del altercado desde la segura trinchera del alféizar de una ventana (canto I, estrofa 18), el de la paz sellada por un banquete épico en la taberna del Cerriglio (canto II, estrofas 11 y 12), las referencias a las hazañas de héroes mitológicos (canto V, estrofa 13). Lo más interesante es quizás el desdoblamiento de la figura guapesca con la aparición de un adversario de Mandracchio, un español que habla un castellano macarrónico, evidente influencia de la comedia de los dos siglos precedentes (canto I, estrofa 32): este desdoblamiento entre el *guappo* y el capitán volverá a aparecer, como veremos, en la farsa del XIX. Lingüísticamente, la diferencia importante con respecto al XVII es que ya *guappo* y sus derivados – *guapparia*, *guappone* y similares– son usados con gran frecuencia. La séptima estrofa del segundo canto destaca por su peculiar y feliz manejo del lenguaje poético: la acumulación de verbos reflexivos imprime a la escena un especial dinamismo y viveza. Aparte, se ha vuelto una de las descripciones más socorridas por los historiadores del XIX de un típico duelo entre *guappi*, lo que en el XIX se llamará *zumpata*:

S'affrontano, se tozzano e se scornano,
se cedeno, se 'mmesteno e se 'mpostano,
se stizzano, s'avanzano e se 'ncornano,
se stregнено, s'allargano e se scostano,
se sgorgiano, se strippano e se 'nfornano,
se votano, se mmirano e s'accostano,
se zollano, se pogneno e s'ammacano,
se menano, se parano e se sciaccano.

(24-25)⁵¹⁰

En otra estrofa, el remate corresponde al desenlace del romance del mestizo de Rosas de Oquendo, con el bravucón que se duerme cuando termina de increpar a su adversario. A cuál más cobarde:

consultada.

⁵⁰⁹ Para una discusión de este tema véase la introducción de Borrelli.

⁵¹⁰ ‘Se enfrentan, chocan y se cornean, / se ceden el paso, se embisten y se acechan, / se enojan, se hacen adelante y chocan los cuernos, / se aprietan, se ensanchan y se hacen a un lado, / se degüellan, se destripan y se [hornean], / se dan la vuelta, se miran y se acercan, / se pegan, se pinchan y se magullan, / se golpean, se defienden y se hieren’.

–Si te trovo, te voglio fa’ ’na chianca–
 e, ppede catapede, se la fila.
 Lo carfetta accossì ’sto lammafranca:
 –’Sso cannicchio de mmerda appila!
 Non te salo ca saccio ’ngiurgio staie.–
 Se corca doppo e dorme ’n si’ a lo craie.

(42)⁵¹¹

El consejo de un espectador que trata de meter paz entre dos bravucones que riñen resume perfectamente el espíritu irónico de nuestro personaje con respecto al código que valora más la honra que la vida. Después de todo, una noble estirpe no puede continuar si sus miembros se mueren:

–Figliule mieie, vî ca ve sta de bene
 che n’allotta se faccia senza scrimma:
 ca, si lo sanco v’esce da le bene,
 de li guappe se perde la ienimma.

(44)⁵¹²

3.5.2. Derroteros del teatro: del *arte* a la *buffa*

La *commedia dell’arte* sigue existiendo en las primeras décadas del XVIII, sin embargo, está en fase menguante, a punto de dejar el paso a otras modas teatrales. La disolución de la *improvvisa* fue gradual y dejó una sustancial herencia: sus personajes y sus saberes se diluyen y se integran a los nuevos espectáculos, reverberando hasta entrado el siglo XX. La última compañía palaciega de *commedia dell’arte* actuó en Nápoles de 1735 a 1744, en la corte de Carlos VII de Nápoles (después Carlos III de España), iniciador de la breve dinastía de los Borbones napolitanos. Fue la compañía de Gabriello Costantini, apodado *l’Arlecchino di Spagna* porque se había ganado su fama como miembro de los Trufaldines en Madrid, donde había permanecido doce años al servicio de Felipe V.⁵¹³

D’Antonio, el autor de *El Mandracchio*, firmó también obras teatrales, farsas para ser precisos: *Scola cavaiola* y *Scola curialesca ’ncantata*.⁵¹⁴ En ellas volvemos a encontrar el despliegue de argucias

⁵¹¹ ‘-Si te encuentro, haré de ti una carnicería- / y, paso a paso, huye. / Le molesta así ese espadachín: / -¡Cierra esa boca de mierda! / No te conservo en sal porque sé que estás borracho-; / luego se acuesta y duerme hasta el otro día’.

⁵¹² ‘Hijos, ven que les queda bien / que se haga una riña sin esgrima: / ya que, si la sangre se les sale de las venas, / de los guapos se pierde el linaje’.

⁵¹³ Véanse Croce (1992: 193-198) y Doménech Rico (155-157).

⁵¹⁴ La fecha de composición o publicación de estas obras tampoco se conoce, aunque los estudiosos las ubiquen alrededor de la década de 1720. Acerca de la tradición de las *farse cavaiole* (obritas burlescas que ridiculizaban la tópica candidez de los

y posibilidades cómicas de los apremiantes diálogos en napolitano, amén de varios de los conocidos personajes de la *commedia dell'arte* –Pulcinella, Coviello, Giangurgolo, Tartaglia. En el reparto de *Scola curialesca* aparece una figura de interés crucial: “Spaccamonte, guappo” (D’Antonio, *Scola*: 347). Se trata de un típico nombre de capitán; sin embargo, no es propiamente un capitán. Por primera vez (hasta donde sé) se presenta con la denominación explícita de *guappo* un personaje en el reparto que encabeza normalmente las comedias. Es la primera señal de un giro importante en la trayectoria de nuestro personaje: la derivación del capitán (español) en un personaje local que reafirma su cercanía con la *ienimma* de los *smargiassi*. Muchos autores ya han notado este pasaje, como D’Ancona, quien tal vez simplifica un poco la evolución del tipo (los *guappi* para nada desdeñaron las armas blancas, por ejemplo), sin embargo, capta la esencia de la relación entre lo español y lo napolitano:

Le caratteristiche del dominante soldato spagnuolo arrogante, violento, fanfarone, ammazzasette e storpiaquattordici, s’impadronirono, per dir così, dell’ambiente napoletano, tanto da lasciarvene traccia luminosa più tardi. Così, i capitani deposero gli spadoni arrugginiti, afferrarono un nodoso bastone, e si raccolsero tutti in un tipo, chiamato *Guappo* (*apud* Tessari, 1987: 454; cursivas del autor).⁵¹⁵

El Spaccamonte de *Scola curialesca* es un bravucón cobarde de antología. A sus alardes hiperbólicos siguen, como debe ser, demostraciones ridículas y escatológicas de miedo, hasta terminar llorando e invocando a su mamá. La riña con el maestro de la disparatada escuela, al acudir Spaccamonte en defensa de su hijo Tartaglia, resume todo el carácter:

SPACCAMONTE

A ’sto Tartaglia mio, siente sio Mastro,
n’uosso mastro Giangurgolo ha guastato;
che muto m’ha ’nzurfato. E che non sape
sso magnarape ca so’ Spaccamonte?
Chillo che Rotamonte sbrenzolaie
ed a Gradasso schiaffaie ’na zengarda
pe’ ’no po’ de mostarda? ’Sso ciamarro
dov’è? Ca mo’ lo sguarro e ne faccio otto
parte, e poie me l’agliotto comm’a pinole.

MASTRO

Che cannarinole haie! Ch’è fuorzze strunzo?

nativos del pueblo de Cava de’ Tirreni), que se remonta al siglo XV y a la que se inspiran estas obras, véanse por ejemplo Borrelli (XXIII-XXV) y Croce (1992: 29-30). Este último destaca la pervivencia en napolitano de la expresión *scola cavaiola* como “una scuola in cui tutto va alla peggio, con maestri inetti e scolari asini e indisciplinati” (30), una “scuola in cui regna il disordine” (*Nap.*). El desfile de personajes que estructura la farsa recuerda el entremés de figuras en los términos descritos por Asensio (véase p. 139).

⁵¹⁵ Véanse también Scafoglio y Lombardi Satriani (612), Bartoli (LV) y Prota-Giurleo (62).

Iesce, piezzo de strunzo!

SPACCAMONTE

Aiuto, aiuto,
'sto cornuto alecuorno mo' me sbrana!

(*S'annasconne sotto la seggia de lo Mastro*)

MASTRO

Te venga la quartana: oh che guappone!

SPACCAMONTE

Levo l'occasione.

[...]

Mme so' smerdato: mo' moro de iaio;
oh che guaio passo, uh mamma bella mia!

(D'Antonio, *Scola*: 365-366)⁵¹⁶

En este tipo de obras se encuentra el germen de nacimiento de la comedia dialectal napolitana que irá cobrando popularidad, personalidad y vigor a través del XIX, para entrar con plenos fueros al desarrollo del importante teatro partenopeo del XX. No he podido, desafortunadamente, dar con más textos dieciochescos en que aparezca un *guappo* declarado, como Spaccamonte. Por otra parte, la metamorfosis del personaje de capitán a *guappo* no es neta ni abrupta, por supuesto; más bien, se establece una suerte de paralelismo y convivencia, por así decirlo: a veces el capitán español y el *guappo* napolitano se desdoblan y se enfrentan, como en el *Mandracchio* y algunos otros textos entre el XIX y XX. Mientras el *guappo* propiamente dicho va cobrando presencia y carácter, el capitán no desaparece de la escena dieciochesca así sin más, y sobrevivirá mucho tiempo aún. En otra obra napolitana de la primera mitad del siglo, anónima y manuscrita, intitulada *Lo viecchio squarcione* y fechada en 1733 (un año antes que la *Selva* de Adriani), encontramos a un capitán, Giannalesio, en papel protagónico.⁵¹⁷ Al ser el tutor de Isabella, debe ser *vecchio*, en el sentido de la *commedia*

⁵¹⁶ 'SPACCAMONTE: A este mi Tartaglia, escúchame señor maestro, / un hueso importante Giangurgolo le ha roto, / lo cual mucho me ha sulfurado. Qué, ¿acaso no sabe / este miserable que yo soy Quiebramonte, / el que a Rodomonte ha hecho jirones, / y que a Bravucón le metí un coscorrón / por un poco de mostaza? ¿Ese zamarro / dónde está? Que ahora lo desgarró y lo troncho en ocho partes, / y luego me las trago como píldoras. / MASTRO: ¡Qué golosidad! ¿Acaso fuere pendejo? / ¡Sal, pedazo de idiota! / SPACCAMONTE: ¡Socorro, socorro, / este cornudo unicornio ahora me devora! / (*Se esconde debajo de la silla del Maestro*) / MASTRO: Que te de la fiebre cuartana: ¡uy, qué guapetón! / SPACCAMONTE: Ya me voy [...]. Me cagué encima, ahora me muero del miedo, / ¡ay, qué aprieto estoy pasando, ay madre mía!'. Las notas de traducción de la *Scola* están basadas, con algunos cambios, en la traducción italiana de Borelli en la edición consultada.

⁵¹⁷ El estado de conservación del manuscrito (en la mayoría de las páginas, la tinta ha traspasado y manchado el papel) dificulta mucho la lectura y paleografía. No está foliado, indico los números de folio según el orden. No tuve el tiempo necesario para una transcripción completa, ni menos para una edición crítica del manuscrito (por lo que sé, inédito), que me propongo para otra ocasión, si será posible. Se trata de una típica trama de enredo amoroso, escrita parte en napolitano y

dell'arte y también del teatro breve español: el vejete que es padre o tutor de la enamorada. De ahí la primera parte del título. En cuanto a lo *squarcione* –vocablo ya varias veces aparecido en este trabajo– el incipit de la comedia delinea al personaje a través del gracioso contraste con su criada. Parece ser que en este capitán es preponderante la veta de la locura, más que la de la cobardía. No se menciona tampoco que sea español, ni su propio nombre lo sugiere; sin embargo, algún vago españolismo salpimenta su habla:

Atto primo. Scena prima. Notte. Giannalesio con spada ignuda combattendo all'oscuro.

[GIANNALESIO]

Ah, canaglia caperrune, faciteve arreto! A Giannalesio sto trademiento? Trenta 'ncuollo a uno! Faciteve arreto, ca ve spacco lo core! Annuccia, Sabella, oje, de lo vicensato, currite, guardia, guardia!

Scena 2. Annuccia dalla finestra con candela, e detto.

[ANNUCCIA]

Eccome ccà, sì patro'. Co' cchi l'avite, che strelate?

GIANNALESIO

Priesto, scinne ccà bascio, portame 'no cannone, cà voglio fà 'no streverio de 'sti frabutte che me vanno posteanno la notte.

ANNUCCIA

E addò sò cchisse? [...] (Saranno le ssolete allocarie soje.) Mo' scennemo.

GIANNALESIO

Fà priesto, core mio. 'Nfratanto, me voglio mettere 'ndefesa, azzò no me facessero 'ssi cane quacche contramena, lassame peglià pontone.

ANNUCCIA

Eccome ccà.

GIANNALESIO

Ah, canaglia, sarvateve, cà site muorte!

ANNUCCIA

Non vedite cà sò Annuccia! [...] No'nc'è manco na mosca.

GIANNALESIO

Diavolo cecate! E chille muorte llà 'nterra, che malora sò, non sò li cuorpe de li nnemmicce accise?

ANNUCCIA

parte en italiano. Por lo que pude descifrar, tengo la impresión que ni el título, ni el personaje en realidad describan lo que es verdaderamente central en la trama.

Vuje state 'nzallanuto, addove sò li muorte? [...] Volite che baga nnanze, azzò no 'ntroppecate pe' la grada?

GIANNALESIO

Gnornò, famme luce da dereto, cà la via de nante la saccio bona.

ANNUCCIA

Ma s'avite da cammenà 'nnante, a che ve serve la cannella da dereto?

GIANNALESIO

Chess'è parlà co' chi non sa d'arte meletare! Famme luce da dereto pe' [oquà] trademiento, cà da facce a facce 'nce penz'io.

(*Viecchio squarcione*: fols. 3r-4r)⁵¹⁸

A un lado de la consolidación y desarrollo de la comedia dialectal, que empieza a preferir la prosa, el verso continúa vigente en otra forma teatral de gran éxito que se desarrolla en Nápoles en el XVIII, en línea con los gustos del siglo en Europa: la *commedea pe' museca*, que se hará famosa como *opera buffa*, versión napolitana de la ópera. La *Selva* de Adriani, como vimos, incluye varias letras para cantar, señal de la afirmación y popularidad del teatro musical. El más interesante personaje guapesco que he podido rastrear en la *opera buffa*⁵¹⁹ es, de nuevo, un capitán y lleva el ridículo nombre de

⁵¹⁸ 'Acto primero. Escena primera. Noche. Giannalesio con espada desenvainada combatiendo a oscuras. [GIANNALESIO]: ¡Ah, canallas cabrones, váyanse para atrás! ¿A Giannalesio esta traición? ¡Treinta sobre uno! ¡Váyanse para atrás, que les parto el corazón! ¡Annuccia, Sabella, oigan, vecinos, corran, alarma, alarma! Escena dos. Annuccia desde la ventana con vela, y susodicho. [ANNUCCIA]: Aquí estoy, señor amo. ¿Con quien la trae, qué grita? GIANNALESIO: Rápido, baja, tráeme un cañón, que quiero hacer algo desaforado de estos bellacos que me están [acechando] de noche. ANNUCCIA: Y ¿dónde están esos? [...] (Han de ser sus locuras de siempre.) Ahora bajamos. GIANNALESIO: Apúrate, corazón. Mientras tanto, me quiero poner a la defensiva, no vayan a hacerme estos perros alguna acción contraria, deja que tome cantón. ANNUCCIA: Heme aquí. GIANNALESIO: ¡Ah, canallas, sálvense, que están muertos! ANNUCCIA: ¡Que no ve que soy Annuccia! [...] No hay ni una mosca. GIANNALESIO: ¡Diablo ciego! Y ¿aquellos muertos allá en el suelo, no son los cuerpos de los enemigos matados? ANNUCCIA: Usted está chiflado, ¿dónde están los muertos? [...] ¿Quiere que me vaya adelante, así no se va a tropezar en la escalera? GIANNALESIO: Que no, ilumíname desde atrás, que el camino de adelante me lo sé bien. ANNUCCIA: Pero ¿si tiene que caminar adelante, de qué le sirve la vela atrás? GIANNALESIO: ¡Así es hablar con quien no entiende de arte militar! Ilumíname desde atrás [por si alguna] traición, que cara a cara yo me las arreglo'. El napolitano *caparrone*, 'chivo' o bien hombre ordinario y tosco', me parece, aunque el diccionario no lo indica, un evidente calco del español *cabrón*.

⁵¹⁹ No he logrado consultar el libreto de la primera *opera buffa* que se representó en el Teatro de' Fiorentini en 1709, *Patro' Calienno de la Costa*. Croce señala que su reparto incluye un "miles", *capora' Sciarrillo* (1992: 157). (Existe una edición crítica contemporánea de la obra al cuidado de Mariateresa Colotti, en *L'Opera Buffa napoletana. Tomo I: Il periodo delle origini*, Roma, Benincasa, 1999). Se intuye, quizás, una adaptación del personaje militar a las nuevas circunstancias de la ciudad, de *capitán* a *caporal*, un "caporale dei birri" (Prota-Giurleo: 63) —o bien, un irónico retroceso de grado. En la síntesis de Michele Scherillo (62), *Sciarrillo* (de *sciarrar*, 'pelea', como Marco Sciarra/Sfila) no parece ser especialmente cobarde ni bravucón, sino más bien vanidoso de su propia belleza y pregón de sus hazañas amorosas: muy cercano a los tipos del *miles* y del *leno* plautino, tiene hasta una esclava y piensa venderla. El personaje del *caporale*, o del *gendarme* ('esbirro, guardia') se volverá celebre en las *bagattelle* o *guarattelle*, los teatritos callejeros de títeres que tendrán su auge en el XIX: Cossovich menciona un *caporal Fasulo*, 'frijol', quien tiene "modi imperiosi" y es "aspro soldado" (1853: 265). En la novela *I vermi* de Francesco Mastriani aparece un caporal Stoppaccio, 'mecha', con nombre militar-ridículo que recuerda a los capitanes de comedia, descrito en términos muy guapescos: "Quei mustaccioni, quel petto imbottito di vanità e di tracotanza, quella sciabla al lato, que' colori vivi della divisa, fanno un certo effetto sul sesso femminile, il quale ama il coraggio, la spavalderia, ed anco talvolta la prepotenza e la soperchieria" (I, 1994: 140). El corpus de libretos que he podido

Giancocoza, ‘Juan Calabaza’; es el protagonista de *Capitano Giancocoza. Componimento drammatico per musica da rappresentarsi dalla compagnia de’ comici del Teatro de’ Fiorentini*⁵²⁰ nel corrente anno 1747, de Domenico Antonio Di Fiore,⁵²¹ con música del maestro de capilla Gregorio Sciroli. Desde la lista de reparto el capitán Giancocoza es presentado como “uomo schiribizzoso” (Di Fiore: 6), presentación en que resuena el eco de la del capitano Spavento de Andreini, “monarca degli uomini iracondi” (Andreini: 35). A lo largo del libreto, el capitán tendrá varias ocasiones de lucir su caractercito, al mismo tiempo ceremonioso e irascible. Tampoco se dice de él, análogamente al *vecchio squarcione*, que sea español; sin embargo, uno que otro españolismo –como *caglia*, *picaro*– salpica también sus parlamentos, en un contexto lingüístico que mezcla el italiano y el napolitano:

DON CHECCO
Con tante cerimonie,
io, per non darvi impaccio,
bacio la man, mi sprofondeggio e taccio.

CAPITANO
Oh, che bello vestito! Voi parete
una muletta proprio di procaccio.
No, non mi meraviglio
di queste donne femine,
ma m’arrecia stupore
l’afinità del figlio e genitore.

LISSETTA
(Qual’improprio parlar!)

CECCA
(Che bell’umore!)

DON CHECCO
(Genitor, quest’è insano,
non è modo cotesto!)

revisar ha sido bastante limitado, sin embargo, creo poder afirmar que en la *opera buffa* la presencia de personajes guapescos es menos relevante que en el teatro del XVII o en la sucesiva farsa del XIX.

⁵²⁰ Uno de los teatros más antiguos de que se tiene noticia en Nápoles, construido en 1618, que substituyó el teatro que surgía, desde los últimos años del siglo XVI, donde ahora se encuentra la iglesia de San Giorgio dei Genovesi (Croce, 1992: 53/54). “La voga dell’opera buffa divenne così grande che non le bastò più il teatro dei Fiorentini, del quale pur si era impadronita, e sorsero allora per essa due nuovi teatri: quello della ‘Pace’ [...] (o anche della ‘Lava’, dal vicolo dove era collocato); e il Teatro ‘Nuovo di Montecalvario’ o ‘sopra Toledo’, che si chiama ancora dopo due secoli ‘Teatro Nuovo’” (160).

⁵²¹ Otra figura de actor y dramaturgo, como Francesco Andreini o Silvio Fiorillo: “Il personaggio più ingegnoso, tra gli istrioni che allora vivevano a Napoli, era un Domenico Antonio di Fiore, valentissimo nella parte di ‘Pulcinella’ [...]. Il Di Fiore coi suoi recitava nel giardino di Porta Capuana, e anche nella ‘Cantina’ e nel San Carlino; ma talvolta passava ai Fiorentini e al Nuovo” (Croce, 1992: 216). Sobre las actividades teatrales de Di Fiore véase también el artículo de David Brandenburg.

SCARFUOGLIO
(Zitto, cano.)
Scusate...

CAPITANO
Caglia, picaro.
Dimme, chi è 'sta fegliola?

[...]

SCARFUOGLIO
E mme farrà mogliere...

CAPITANO
Sarrà la mmala pasqua che t'afferra,
guallaroso fitente!

(Di Fiore: 9)⁵²²

Pocas páginas más adelante, encontramos un rasgo del carácter del capitán de los más duraderos, desde el *miles gloriosus*, a través de las *rodomontadas*, hasta llegar a su cercano homólogo el *capora* 'Sciarrillo: la exaltación de la propia belleza y encanto irresistible. Se envanece así el capitán Giancocozza:

Ecco mo', che in un attimo
cetella bifolchetta
già di me s'invaghi.
Stelle, inclementi stelle!
Perché mi avete voi
formato così bello?

(13)⁵²³

Sin embargo, pese a su vanidad y mal carácter, este capitán no lanza jactancias especialmente hiperbólicas, ni tampoco en ningún momento da muestras de cobardía, y ni siquiera termina

⁵²² 'DON CHECCO: Con tantas ceremonias, / yo, para no darle molestia, / beso la mano, hago reverencias y callo. / CAPITANO: ¡Oh, qué lindo vestido! Usted parece / todo un poltrón en la busca. / No, no me asombran / estas mujeres hembras, / sino que me sorprende / el parecido entre hijo y padre. / LISETTA: (¡Qué hablar tan impropio!) / CECCA: (¡Bonito genio!) / DON CHECCO: Padre, este está enfermo, / ¡no son estas maneras!) / SCARFUOGLIO: (Calla, perro.) / Perdonen... / CAPITANO: *Caglia, picaro.* / Dime, ¿quién es esta chiquilla? / [...] / SCARFUOGLIO: Y será mi esposa... / CAPITANO: ¡Será la mala pascua que te hago, / lisiado apestoso!'

⁵²³ 'Ahora he aquí que, en un momento / aquella villanita / ya se enamoró de mí. / ¡Estrellas, inclementes estrellas! / ¿Por qué me han / formado tan bello?'

despreciado y apaleado;⁵²⁴ más bien prefigura lo que será un rasgo de la mitología del *guappo* decimonónico, es decir, la defensa de las mujeres menesterosas ante los abusos: gracias a su intervención, el desenlace es feliz y el amor triunfa sobre los intentos de matrimonios forzados. La figura va sutilmente cambiando, adaptándose a nuevas inquietudes y necesidades expresivas.

Tanto la comedia dialectal como la *opera buffa* integran a su patrimonio los saberes de la *commedia dell'arte*, la cual, por cierto, siempre había incluido música y danza entre sus habilidades.⁵²⁵ Brandenburg discute “come una tradizione, quella della commedia dell'arte, a quell'epoca già in declino, fosse stata sapientemente fatta propria dall'opera buffa, grazie all'apporto di librettisti strettamente legati alla prassi del teatro all'impronta” (387). El mismo Di Fiore, autor del libreto *Capitano Giancocozza*, era un cómico *dell'arte* especializado en el papel de Pulcinella. Por otra parte, Tessari recuerda el caldo de cultivo de la teatralidad *dell'arte*, los espectáculos callejeros: “Un affollatissimo microcosmo di ‘attrazioni’ pre-teatrali, poggiato sulle chiavi di volta della cultura orale e della musica, e facente leva sui virtuosismi del moto corporeo e del soffio fonetico” (2005: 133). “El baile de matachines es una muestra de la delgada línea divisoria que separaba en la *commedia dell'arte* la mímica de la danza. Los cómicos italianos fueron siempre bailarines”, apunta Doménech Rico (174), y recalca “la importancia que tenía la música dentro de la *commedia dell'arte*” (177). El mismo autor da cuenta de cómo las compañías de Trufaldines que trabajaron en la corte de Madrid en las primeras décadas del XVIII experimentaron con la ópera: por un lado, “lo más probable es que esta experiencia operística fuese un hecho aislado, un intento por parte de los Trufaldines de acaparar la atención de la corte con un espectáculo distinto y de gran difusión en Italia, pero para el que no estaban especialmente preparados”; por otra parte, “es igualmente cierto que las relaciones entre comedia y ópera fueron muy importantes desde sus orígenes y que la supervivencia de las compañías de *commedia dell'arte* dependía en buena medida de su capacidad para adaptarse a los gustos cambiantes de sus patronos cortesanos y del público general” (179-180). Dicho patrimonio de saberes musicales y dancísticos, que de la *commedia dell'arte* se colaron a la ópera, llegó a México y se quedó durante décadas – integrándose a la tonadilla española y a los *sonecitos del país*– gracias por lo menos a la familia-compañía del bailarín y coreógrafo italiano Girolamo Marani, milanés, quien empezó jovencísimo (en 1762, por lo menos, a sus aproximados 17 años) en los teatros de Venecia; llegó al Coliseo de la

⁵²⁴ También el Capitan Fracasso que aparece en el acto único musical *Li burlati* (1767), de Liviano Lantino, es amado por Smeraldina, la hija del Dottore (Brandenburg: 381). Tal parece que los capitanes del teatro dieciochesco se salvan de la condición de mal tercio que les corresponde en la mayoría de las comedias del XVI y XVII, tanto *regolari* como *improvvisi*.

⁵²⁵ Scherillo da cuenta de un experimento precursor en la comedia musical, el de Orazio Vecchi, quien en 1597 publica *L'Amfiparnaso*, “commedia harmonica”, que en un guion en versos con música inserta máscaras *dell'arte*, como el viejo Pantalone, el Zanni y el Capitan Cardon, *capitano spagnuolo* (5-15)

Ciudad de México en 1786, habiendo previamente pasado unos años en el teatro italiano de Cádiz, donde los carnavales propiciaban la salida a escena de las máscaras *dell'arte* (fig. 29). En 1790, Marani se volvió asentista del Coliseo, y en 1806 todavía aparece como jefe de tramoya; su hijo Juan Marani aparece en los programas hasta 1822. Girolamo Marani firma la coreografía de varios libretos de ópera, al mismo tiempo que la constancia de las actividades de su compañía demuestra que manejaba también otros tipos de repertorios (figs. 30 y 31).

Francesco Cotticelli resume el estado de la cuestión del paso del *arte* a la *buffa* en la escena teatral de Nápoles a principios del XVIII tomando en cuenta las habilidades escénicas y musicales, la continuidad de los espacios del teatro, la persistencia de algunas máscaras y su relativo imaginario:

Evidenti e per molti versi intricati sono i nessi tra i metodi dell'improvvisazione e il genere comico, nelle sue declinazioni buffe come nei lavori in prosa in lingua e in dialetto. In effetti, non sarebbe inopportuno delineare un ininterrotto processo di riconversione, suffragato dal persistere di vecchi caratteri ereditari accanto a modalità operative sicuramente intraprendenti. [...] Il successo travolgente e fulmineo della "commedeja pe museca", dal debutto "ufficiale" del 1707 –secondo le cronache– [...] è incomprensibile senza il sostegno di un mestiere che ha già sondato i territori del "recitar cantando" e dispone di comici e maestranze pronti a competere tra le offerte cittadine. D'altra parte, la "novità" condivide con l'antico uso i centri pubblici ad essa prevalentemente destinati, facendo spazio alla riproposta di scenari ancora apprezzati dagli spettatori, e, soprattutto, trasferisce sul piano di un'accorta "premeditazione" quella serialità di trame e ruoli tipica del teatro all'improvviso. Il che spiega il proliferare di testi dove altre maschere recuperano e rileggono momenti topici dell'immaginario scenico coevo, disperazioni, lazzi, amori, proseguendo una stupefacente attitudine alla metamorfosi e all'iterazione [...]. Sono l'opera buffa e la commedia dialettale, dunque, a praticare le risorse di una drammaturgia consuntiva non solo rispetto alle precedenti esperienze di spettacolo, ma anche nei confronti di un sapere che ciascun artefice ha elaborato guardando alla rappresentazione da molteplici punti di vista (2003: 372-373).

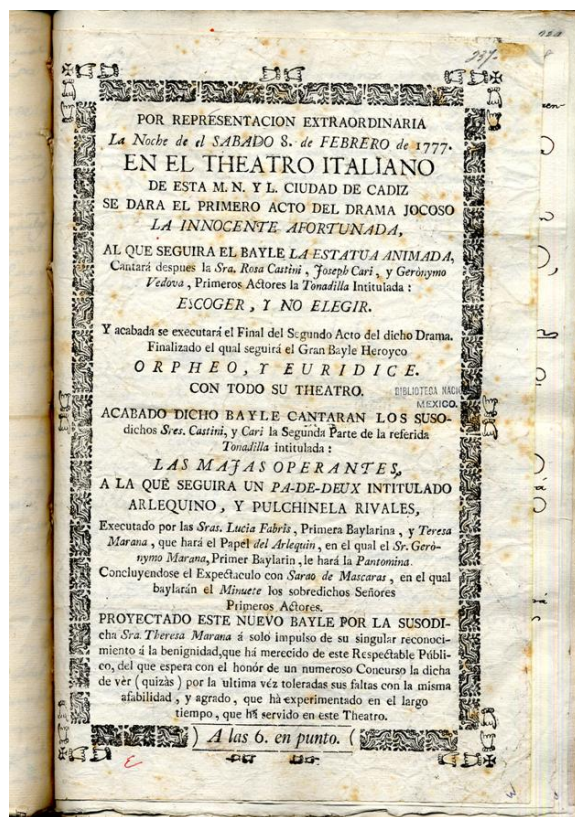


Figura 29

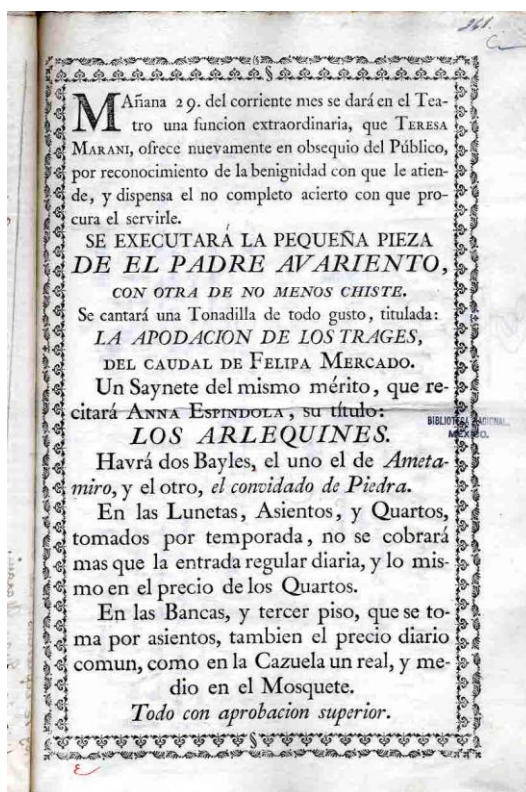


Figura 30

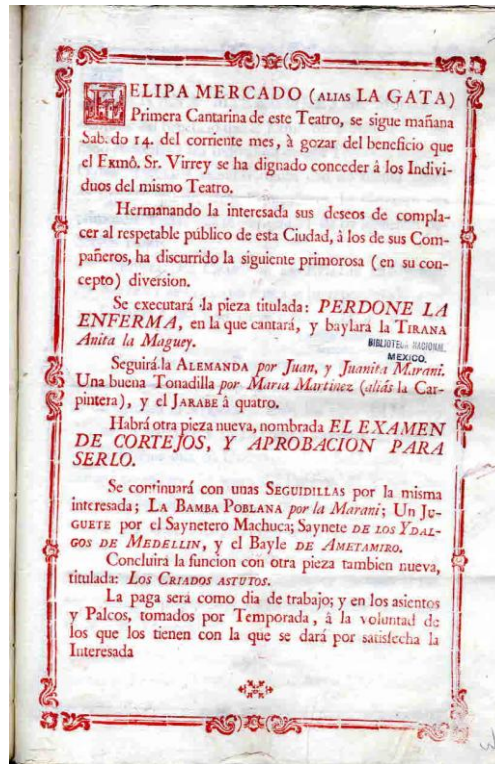


Figura 31

Croce reflexiona sobre los espacios representado en la escena de la *opera buffa*, espacios que recuerdan, más aún que la *commedia dell'arte*, la tradición del poema heroicómico: “In queste opere buffe [...] le strade, le piazze, i luoghi più popolari di Napoli, il Borgo Loreto, il ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna Penta, la Fontana delle Serpi, la Duchesca, Posilipo, il Vomero. [...] Napoletani erano i personaggi” (1992: 161).

El teatro cómico demuestra que sabe renovarse aprovechando también los recursos y saberes que le vienen de siglos de práctica. Con buena paz de todos aquellos que, a lo largo de los mismos siglos, se preocuparon y gritaron al escándalo por sus materias y modalidades. Cotticelli reporta, por ejemplo, las opiniones del dramaturgo Nicolò Amenta, quien en 1710 expresa “propositi di restaurazione del gusto e di attacco alla corrotta maniera spagnoleggiante, a prendere le distanze da ‘vilissimi poetastri’ e dalle loro sconvenienti materie (‘ruffiani, puttane, tavernieri, ghiottoni, furfanti, spilorci, dispregiatissimi servi’) in nome della ‘maestà e ’l convenevol decoro’ della vera arte drammatica” (367-368). Es evidente la referencia a la picaresca, a Cortese y Basile, al teatro popular – “La commedia realistica napoletana sorgeva naturale dalla ricca letteratura dialettale che Napoli aveva avuta nel Seicento” (Croce, 1992: 155)–, y también es evidente el paralelismo con la polémica de los

ideólogos neoclásicos españoles en contra de la tradición entremesil y sainetera. Tales propósitos moralizantes, de inspiración a la vez iluminista e inquisitorial, no tuvieron mucho éxito que digamos, y el teatro cómico y popular siguió perpetuándose entre continuidad y cambio, como todo organismo vivo.

La comedia dialectal en prosa compartió temas y ambiente con la *opera buffa*: “Sempre si aggirò nello stesso mondo popolare dell’altra, e, come l’altra, trasse sovente i suoi intrighi dalla commedia cinquecentesca, dalla commedia spagnuola o da quella del Molière, ma rivestendoli di caratteri, costumi e linguaggio napoletani, e talvolta si mostrò originale anche nei motivi” (Croce, 1992: 164). Gallo nota que la “continuità tra commedia napoletana e libretto buffo suggerisce una linea di sviluppo, un percorso di evoluzione e trasformazione” (31); Greco habla de “un nesso molto stretto e una continua, prolungata, fruttuosa osmosi” (1988: 224). La comedia dialectal parece ser un caldo de cultivo ideal para el desarrollo de nuestro personaje en clave exquisitamente napolitana: Greco comenta que el teatro dieciochesco va introduciendo “una dialettica che è quella di un costume storico” en “la tipologia tradizionale”, como la del “soldato millantatore” (1988: 248) –aunque se puede añadir que una dialéctica de la costumbre histórica también se encuentra en los textos del XVII, entre los *smargiassi* y los capitanes. Croce menciona la ocasional aparición de un interesante “‘napoletano grazioso’ (cioè goffo, vigliacco e spropositante)” (1992: 222-223) en la dramaturgia del exitoso Francesco Cerlone (ca. 1730-ca. 1812), quien escribía tanto libretos de *buffa* como comedias, que no he podido consultar. Desafortunadamente, no he logrado consultar ningún texto de comedias dialectales del XVIII, aparte del citado *Lo vecchio squarcione*.⁵²⁶ Me hubiera gustado leer *La Lena* (1720) de Nicola Maresca y Alessandro Marriello,⁵²⁷ donde Greco destaca la presencia de un jactancioso capitán Masone, quien, estilo Micco Passaro, reivindica su alcurnia al situar su catálogo de hazañas en los pueblos y villas alrededor de Nápoles (Greco, 1988: 239), en lugar de sitios mitológicos y/o infernales: “Li spaccamunte so’ dde lo Crespano” (242).⁵²⁸ He leído acerca de otra pieza, también manuscrita, con el prometedor título de *Spacca scritore*⁵²⁹ cuando ya no me encontraba en Nápoles, así que no la he podido revisar. El nombre parece haber sido popular en la época para los bravucones de escenario, ya

⁵²⁶ No es fácil, por otra parte, rastrear esos textos. Hasta don Benedetto Croce dijo: “Le commedie napoletane di quel tempo e di questo genere sono pochissimo note; restano sparse, qua e là, in esemplari, per lo più unici” (1891: 273).

⁵²⁷ Al parecer se encuentra en el Fondo San Martino de la Biblioteca Nazionale de Nápoles. Cabe mencionar que Marriello también era actor (Croce, 1992: 165).

⁵²⁸ ‘Los quiebramontes son de Crispano’, pueblo a 15 km de Nápoles.

⁵²⁹ ‘Espadachín’, de *scrimma* ‘esgrima’. Al parecer la obra se encuentra en la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria de Nápoles, segn. 41-2-1. Me propongo consultar el manuscrito en futuro, para algún otro trabajo.

que hay noticias de un tal Nicola Boniti, muerto alrededor de 1750,⁵³⁰ que actuaba en calidad de Capitano Spacca en una compañía de *istrioni*. Parte de la herencia de la *commedia dell'arte* encuentra, por un lado, nuevos teatros; por el otro, vuelve al más antiguo y duradero de sus escenarios, es decir, la calle:

Piccole compagnie composte di mestieranti e improvvisanti burleschi, “istrioni”, come allora si chiamavano. E a Napoli esisteva [...] un teatro “d’istrioni” [...], da esso sorse poi, attraverso varie vicende, il celeberrimo teatrino napoletano di “San Carlino” [...]. Il teatrino fu aperto, a quanto sembra, circa il 1720, al posto dove poi rimase per più decenni, accanto alla porta principale della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli, sotto la congregazione, e vi si scendeva per una scalinata: gli stessi comici, che colà recitavano le loro farse, nell’estate si trasferivano in un baraccone di legno che si soleva costruire fuori la Porta Capuana.⁵³¹ Tra costoro regnava il Pulcinella, ma non solo tra essi, perché le recite col Pulcinella si facevano anche per le piazze, nei palchi improvvisati e nei teatrini portatili di burattini, che presero poi il nome di *guarattelle* [...]. In quei palchi e in quei teatrini furono rappresentate e canterellate in quel tempo alcune composizioni drammatiche popolari, che sono sopravvissute in libricoli popolari, e fino a qualche anno fa ancora si udivano nel Largo di Castello o sul Molo (Croce, 1992: 169).

3.6. Los *guappi* del siglo XIX

3.6.1. Pulcinella *guappo per necessità*

El *guappo* napolitano es una figura que cristaliza cabalmente en el siglo XIX, actualizando el arquetipo del valiente (o valentón cobarde, envés paródico en constante acecho) en la consabida dialéctica histórica del imaginario con las circunstancias y el ambiente. Todo cambia para seguir siendo lo mismo, decía Tomasi di Lampedusa. El capitán español y sus soldados dejan de existir en el panorama social napolitano, sin embargo, el tipo encarna en otras figuras. En el ámbito popular, el microcosmo del barrio ve la emergencia del *guappo*, descendiente directo de los *smargiassi* y heredero de actitudes de

⁵³⁰ Véase Bartoli (clxx) y Senigaglia, quien anota que Boniti fue el último capitán de *commedia dell'arte* del que queda memoria (159)

⁵³¹ Los avatares del San Carlino, teatro dedicado enteramente al género cómico, siguen durante casi dos siglos más: “I comici della ‘Cantina’ (come anche si chiamava il teatro sotto San Giacomo) dal 1743 presero l’uso di recarsi a recitare durante il luglio e l’agosto nel teatrino di legno, che si costruiva per la regia Fiera nella spianata innanzi al palazzo reale. Circa quel tempo, un altro teatrino da istrioni sorse nello stesso largo del Castello dov’era la ‘Cantina’ [...], che prese il nome di ‘San Carlino’, per la prossimità in cui si trovava del San Carlo, e probabilmente con significato scherzoso” (Croce, 1992: 214). El teatrino de madera fue demolido en 1759, y la *Cantina* debajo de la iglesia de San Giacomo cerrada en 1769 (218, 273). “Nel 1770 fu costruito, [...] nella casa dei Tomeo che erano in quell’isolotto di fabbriche che si stendeva innanzi al palazzo Sirignano e delimitava il vicolo detto dei ‘Travaccari’, il teatrino, che prese il nome dell’abolito baraccone della porta del Castello, ‘San Carlino’, e che in quel luogo rimase in piedi centoquattordici anni, ossia [...] fino al 1884” (274). Croce ubica en el San Carlino el punto neurálgico de “la *commedia dialettale di costumi*” —en cuyo costumbrismo, sospecho yo, se va fraguando el *guappo* decimonónico— que “trasse nuove faville dalla vecchia *commedia* con le maschere” (280).

los capitanes de la comedia. La continuidad entre el capitán español y el *guappo* puede observarse con la mayor claridad, en el teatro napolitano, en el sucederse de las dos figuras en un papel clave: el del enemigo de Pulcinella. Pulcinella mismo sobrevive a través de cuatro siglos, igual y distinto a la vez, por su característica sobresaliente de maestro de metamorfosis, capaz de encarnar una dimensión atemporal y al mismo tiempo entrar en el personaje específico que las circunstancias (la obra) requieran. Sus enemigos (o bien, los personaje que le acompañan y contraponen en distintos modos y maneras), en cambio, van mudando de piel, no tan solo de disfraz. Scafoglio y Lombardi Satriani sintetizan el paso del *capitano* al *guappo* –para más señas *guappo di cartone*, ‘guapo de cartón’, de mentira, de burla– en términos de la eterna puesta en escena del bufón popular que se ríe de los prepotentes:

La coppia Matamoros / Pulcinella costituisce il modello fondante dell’eterno conflitto tra il Cetrulo e le figure storiche dei prepotenti boriosi e grotteschi, i capitani del Seicento e della dominazione spagnola, che si trasformano successivamente nei bravi e, infine, nei “guappi di cartone” del secolo XIX (612).

Pulcinella goza de ininterrumpida continuidad desde sus orígenes a principios del XVII.⁵³² En una *cantata*, una letra carnavalesca, recogida en un estudio costumbrista de mediados del XIX y calificada de “antichissima” (Cossovich, 1953: 260), Pulcinella se enfrenta a don Nicola Pacchesecche,⁵³³ calabrés, pretendiente de su hija Tolla. En cuanto el calabrés, de acuerdo con su estereotipo (recuérdese Giangurgolo), se pone bravo, Pulcinella se espanta y se rinde:

DON NICOLA
Arretu, vastasuni,
eu t’ajo a la tagliola:
ti vogghiu fa vidì che è don Nicola,
ti vogghiu fà passà tanti virrizzi,
di tia ne vogghiu fà tanta sauzizzi.

POLECENELLA
Pietà, misericordia,
io aggio pazziato.

(262)⁵³⁴

No conocemos la real antigüedad de la *cantata* en cuestión, sin embargo, es evidente la supervivencia en el XIX de motivos y tipos heredados cuando menos del XVII.

⁵³² Sobre este tema véase el capítulo “Le tradizioni teatrali” en Scafoglio y Lombardi Satriani (607-870).

⁵³³ Literalmente ‘bofetones secos, limpios’.

⁵³⁴ ‘DON NICOLA: Atrás, gran villano, / [te tengo atrapado]: / quiero hacerte ver quién es don Nicola, / quiero [quitarte tantos melindres], / de ti quiero hacer muchas salchichas. / PULCINELLA: Piedad, misericordia, / yo bromeaba’.

En el XVIII, la comicidad de Pulcinella repite esencialmente modelos anteriores,⁵³⁵ como en *L'Ernelinda ovvero L'amore trionfante dell'odio* (1720), de Domenico Pioli, en donde Pulcinella aparece “scioccamente vestito da soldato” (13): cabe imaginarnos una caricatura exasperada del ya ridículo atuendo militar que conocemos, o bien, algo parecido a los esperpénticos capitanes de Callot. En la comedia encontramos juegos de palabras basados en homofonías entre el español y el italiano, al estilo *dell'arte* o Della Porta, como en el diálogo siguiente:

DON RODRIGO
Ablas de prissa.

PULCINELLA
No' è cosa de pizza, è aoto.

DON RODRIGO
Di presto qué pides.

PULCINELLA
Né meno è cosa de piede, siente, siente (Pioli: 13).

En *L'Ernelinda* Pulcinella bravucone a al estilo de los rufianes de Eslava, sobre todo al final, cuando sus interlocutores se han ido riéndose de él y ya no queda nadie para recoger sus desafíos: “Ah, cuornuto prima che t'enzori, settepanelle mmarditto. Se t'afferro a sulo a sulo, te boglio fà escì le rise da lo naso e lo fecato dall'uocchie. Oh, ride, ride...” (16-17).⁵³⁶

A principios del siglo XIX encontramos varias obras más que siguen el mismo modelo: Pulcinella actúa de bravucón ridículo, a menudo con el recurso de un español macarrónico y contrapunteando a un capitán. Así, en *Pulcinella amante di Colombina*, de Virgilio Verucci (1804), Pulcinella criado rivaliza con su amo capitán en la absurdidad de las bravatas. Después de que el capitán cuenta de aquella vez en que hundió un barco enemigo devolviéndole de un manazo limpio una bala de cañón, Pulcinella alardea: “È stato molto chiù bello uno colpo che haggio fatto io, che con uno reverso solo haggio tagliato a uno smargiassiello nemico mio lo capo, lo mano e le gamme tutto a una

⁵³⁵ Por la misma razón no me extiendo mucho sobre las *pulcinellate* del XVIII, género cultivado sobre todo en Roma. Señalo la existencia de una comedia intitulada *Il Pietro Berliario e Angelina maghi*, de Gregorio Mancinelli (Roma, Pietro Paolo Pellegrini, 1769), en que Pulcinella se mezcla con una veta muy afortunada y duradera del teatro español (a su vez inspirada por una historia ejemplar italiana): la saga de Pedro Vayalarde, el mismísimo *mágico de Salerno* (véanse pp. 40-41, Doménech Rico: 279-289 y Caro Baroja, 1974: 89-129).

⁵³⁶ ‘Ah, cornudo antes de casarte, criaducho maldito. Si te agarro a solas, te quiero sacar las risas de la nariz y el hígado de los ojos. Oh, riete, riete...’. *Settepanelle* quiere decir ‘criado de amo avariento’, “dall’uso di alimentare il servo con un panino al giorno (sette per settimana) e poco altro” (Nap.).

botta” (Verucci: 11).⁵³⁷ En la explicación de tal prodigioso golpe vuelve el tópico del bravo como maestro de esgrima, visto en la más ridícula de las luces: “Fu felicissimo a me ch’aggio imparato de scrimia, e se volite che ve lo insegni, mettite in terra lo ferraiolo e mettiteve in positura de volere annare a cacare alla campagna, accusi, come faccio io” (11).⁵³⁸ El capitán, luciendo la ingenua credulidad que suele tener seguido en este tipo de farsa, le da crédito a Pulcinella, quien se exploya en explicaciones nacidas de su escatológica sabiduría popular:

CAPITANO

Il colpo è bello, e sicuro tuttavolta che il nemico si trovi in tal positura, e che il ferro sia ben tagliente e maneggiato da forte braccio, ma è difficile incontrarlo in un atto tale.

PULCINELLA

Anzi, è cosa facilissima, perchè quella è una certa attione necessaria alli corpi humani, e nisciuno ne pò fare de manco una volta lo iorno almeno (12).⁵³⁹

El ingenuo capitán concede a Pulcinella su apreciación en cuanto bravo y valeroso como él mismo, aunque, después de oír la fabulosa hazaña de cómo su criado curó al Gran Turco del estreñimiento espantándole con “chesta cera tanto terribile” (14)⁵⁴⁰, matiza su juicio, recobra su aplomo jactancioso y vuelve a asignar a Pulcinella el papel subordinado que le corresponde:

Non mi curo di saper altro, anzi, tutte queste parole doveresti tenerle in bocca, e non proferirle mentre sei alla mia presenza, perchè sicome le stelle non mostrano il suo splendore mentre il sole con li suoi raggi illumina l’emisfero, così li raggi solari della mia invitta bravura offuscano la poca luce di queste tue stelle erranti (14).

En la farsa anónima *Quanto sia difficile guardare la donna, con Pulcinella cavaliere oltramontano, sartor francese e cavaliere spagnolo* (1824), observamos una modalidad que se volverá muy típica en los títulos de este género de obras decimonónicas: la presentación de Pulcinella que insiste en su calidad de maestro de (ridículas) metamorfosis. El bufón sale de español, se porta como todo un fanfarrón ceremonioso y altisonante en un castellano ultramacarrónico, y justo cuando parece que va a bravear y enojarse en serio, no pasa nada y todo se resuelve amistosamente:

⁵³⁷ ‘Fue mucho mejor un golpe que yo hice, que de un solo revés le corté a un esmarchacito enemigo mío la cabeza, las manos y las piernas, todo junto’.

⁵³⁸ ‘Fue muy bueno para mí que sé de esgrima, y si quiere que se lo enseñe, ponga en el suelo la capa y póngase en posición de querer ir a cagar al campo, así, como lo hago yo’.

⁵³⁹ ‘Al contrario, es cosa facilísima, porque ésa es una acción necesaria a los cuerpos humanos, y nadie puede pasar de ella por lo menos una vez al día’.

⁵⁴⁰ ‘Este aspecto tan terrible’.

PULCINELLA
Save ostè chi son'io?

CELINDO
Non, signore.

PULCINELLA
Non empuorta. Lega ostè esto papiello.

CELINDO
[...] Che sento! Siete voi il signor Don Alvaro. [...] Vostro cognato ora ha parlato con me, e mi ha detto che vi avessi pregato di non farli sposare la vostra germana.

PULCINELLA
Come, quel picaro non chiere me jermana.

CELINDO
Così mi ha detto, perché è in obbligo di sposare un'altra di questa città.

PULCINELLA
El se tomerà un'altra muchera?

CELINDO
Sì, signore.

PULCINELLA
E ostè ha tanto attravimento de osarme una cosa che non è de mi piacimento.

CELINDO
Sì signore, così mi ha detto colui.

PULCINELLA
El se tomerà un'altra muchera! E bien, vaya ostè da quel picaro, e le diga da parte de mi ombra, che non m'empuorta nada; che chi non la chieres, non la smeres (38-44).

En *Il castello disabitato con Pulcinella spaventato dagli spiriti* (1832), nuestro héroe aparece vestido de sargento y en compañía de un capitán, esta vez valiente en serio, y sin embargo tan ingenuo como para creerse los cuentos de hazañas guerreras de Pulcinella, por muy absurdas que estas sean. En una de sus bravatas vuelve el motivo de la espada carnavalesca –un *alliccasapone*, especie de espátula usada para cortar el jabón en los mercados. Para más, la durlindana está oxidada y no se logra desenvainar, como le pasó a Ciullo en su duelo con Mase en *La Vaiasseide*:

PULCINELLA
Me se presenta 'nfaccia a primma vista 'nu fel-maresciallo, io subeto, secunno lo soletto mio, me mettette a fùì, ma po' mettette mano a st'alliccasapone, che 'nce volette tre ore pe' cacciarla, tanto ch'era arrozzuta, e lo 'nfilaje comme a 'no pullastriello.

CAPITANO
Evviva Pulcinella, e non ti fecero...

PULCINELLA
Lloro volevano farne tenente culunnello, ma io le dicette, non è tempo ancora, non è tempo ancora, aggio da fà aute bravure.

CAPITANO
Bravissimo, ti sei veramente immortalato (10).⁵⁴¹

El capitán de esta farsa, tan valiente como ingenuo, toma en serio a Pulcinella, quien a la hora de la verdad confiesa su cobardía. En su ímpetu idealista, el capitán ni se da por enterado, mientras Pulcinella se encuentra, una vez más, contrapunteando, a golpes de sólido sentido común, los preceptos de un código de honor ajeno:

CAPITANO
Andiamo, Pulcinella, coraggio.

PULCINELLA
Gnorsì, coraggio, ca chisto è chillo che me manca.

CAPITANO
Andiamo. Si vendichi il zio, si salvi la sorella e, se dobbiam morire, vendiamo cara la nostra vita. Pulcinella, questa è una pistola per te: mostriamo a quest'indegni che siamo soldati di onore, e che non moriamo da vili. (*Via.*)

PULCINELLA
Gnorsì, abbiateve 'nnanze ca io mo' vengo. Isso se n'è chiuto da cca, e io me ne vaco da chest'auta parte (21).⁵⁴²

En esta farsa se encuentra una clara huella de la principal herencia de la *commedia dell'arte* en las farsas napolitanas decimonónicas, que continuará hasta el teatro del siglo XX: la actuación llamada *a soggetto*, improvisada, a través de la técnica de los *lazzi* integrados al guion escrito. Así, en la escena V encontramos la acotación: *In tutto questo discorso del capitano, Agnese avrà fatto dei lazzi facendo conoscere che il capitano è suo fratello* (11-12; cursivas de la edición).

⁵⁴¹ 'PULCINELLA: Se me presenta enfrente a primera vista un mariscal de campo, yo de inmediato, como acostumbro, me eché a correr, pero luego metí mano a esta espátula, que me tardé tres horas en desenvainarla, de tan oxidada que estaba, y lo traspasé como a un pollito. CAPITANO: Viva Pucinella, y no te hicieron... PULCINELLA: Ellos querían hacerme teniente coronel, pero yo les dije, todavía no es tiempo, todavía no es tiempo, me faltan bravuras por hacer. CAPITANO: Muy bien, de verdad te has immortalizado'.

⁵⁴² 'CAPITANO: Vámos, Pulcinella, valor. PULCINELLA: Ajá, valor, que justo es lo que me falta. CAPITANO: Vamos. Que se vengue al tío, se salve a la hermana y, si debemos morir, vendamos cara nuestra vida. Pulcinella, ten esta pistola: demostremos a estos indignos que somos soldados de honor, y no morimos como cobardes. (*Se va*) PULCINELLA: Sí señor, adelántese usted que ahora voy. Él se fue para allá, y yo me voy para este otro lado'.

El capitán de *Il castello disabitato* no es caracterizado como español. Las vertiente militar y la caracterización de origen (español, napolitano o infernal, entre otros) se van separando, o desdibujando paulatinamente (recordemos los vagos españolismos que salpimentan todavía los parlamentos de los dieciochescos capitanes Giannalesio, el *vecchio squarcione*, y Giancocozza). El soldado virreinal español pierde vigencia como referente, conforme a que el virreinato deja de existir en 1734⁵⁴³ y Carlos de Borbón, III de España y VII de Nápoles y Sicilia, inaugura la breve dinastía de los Borbones de las Dos Sicilias, cuyo origen español se diluye en su identidad cultural y lingüística local (en la corte se hablaba napolitano y los documentos oficiales se redactaban en italiano). Con fecha de 1858, cuando los Borbones estaban ya a punto de perder el reino ante la victoria de los Saboya de Turín y la fundación del reino de Italia, encontré todavía una farsa en que aparece un tinte español, ya muy vago, asociado a un ambiente de comedia de capa y espada –algo rufianesca– entre los vástagos de nobles familias en un pasado intemporal: *Don Giovanni d’Alverado, con Pulcinella rivale d’uno spadaccino, ganimede affettato e duellista per necessità*. Pulcinella es el criado del don Giovanni de extremeño apellido (y napolitana pronunciación), con quien entabla un enredado juego de intercambio de identidades. El maestro de metamorfosis se ve una vez más obligado –*per necessità*– a vestir su cobardía de fingida bravura, actuando de ceremonioso espadachín. Rival en amores de don Giovanni es un tal don Lopez, cuyo apellido español⁵⁴⁴ se combina con una propensión –aunque tibia– a los duelos de honor. El climax cómico de la farsa se centra en el duelo entre don Lopez y Pulcinella disfrazado de don Giovanni, con Pulcinella tratando de ganar tiempo en lo que llega su amo a sustituirle en la pelea. La labia de Pulcinella echa mano del viejo código de honor en clave humorística, ya sea desmintiéndolo con un desenfadado sentido común, ya sea exagerando sus ademanes y expresiones en grotesca parodia:

LOPEZ
Ma voi non vi sdegnate?

PULCINELLA
E che buò sdegnà.

LOPEZ
Dunque non ci batteremo?

PULCINELLA

⁵⁴³ Por un breve periodo, de 1707 a 1734, el virreinato napolitano pasó a ser austriaco.

⁵⁴⁴ *Lopez* sin acento es un apellido que hasta la fecha se encuentra en Italia.

Io so' fatto accossì, non so' tanto facele ad arriaggiarme. Dimme quatto mmale parole, che accossì pò essere che mme 'nfoco e tiro mano. (Vide ch'aggio da fà pe' piglià tiempo, e chillo 'mbiso no bene.) [...] Ma tu sai co' chi compatte?

LOPEZ
Lo so.

PULCINELLA
Combatte co' don Giovanne! (*Gridando*)

LOPEZ
Lo so, non gridate.

PULCINELLA
Tu non saje chi è don Giovanni! (*Gridando*)

LOPEZ
Lo so.

PULCINELLA
Non saje lo valore de don Giovanni! (17-18)⁵⁴⁵

En todo esto, Pulcinella también ejecuta “*lazzi con la spada*” (18), *lazzi di bravura*. La herencia *dell'arte* sigue viva y presente, también en la presencia creativa de multifacéticos artistas en la escena de los teatros populares napolitanos. Tal es el caso de Pasquale Altavilla (1806-1872), prolífico autor cómico –amén de actor, bailarín y músico– que trabajó durante tres décadas en el célebre teatro San Carlino.⁵⁴⁶ Su terreno de juego es la farsa de costumbres, una visión de la vida cotidiana de los barrios populares, género ya en pleno florecimiento. Los mismos barrios (o casi) que en el XVII habían cobijado las hazañas de Micco Passaro y los otros *smargiassi*, en el XVIII habían visto pasar la *ienimma* dieciochesca de Spaccamonte, Mandracchio y compañía, en el XIX son testigos de la concreción de una figura de *guappo* al mismo tiempo análoga y distinta, correspondiente a un nuevo imaginario social. *Guappo* puede ser un tabernero, como Tammaro en *Lo barone Spruoccolo e lo barone Varriciello, ovvero un secondo Monsieur Charles e il suo piccolo serraglio, con Pulcinella finto barone* (1867) de Altavilla. Tammaro, “lesene arraggiuso” –‘tacaño enojón’, *schiribizzoso* como Giancocoza– en palabras de su hermano Nicola (6), es tío y tutor de Concetta. Según la pauta del típico padre vejete, se

⁵⁴⁵ ‘LOPEZ: ¿Pero usted no se indigna? PULCINELLA: Qué me voy a indignar. LOPEZ: Entonces ¿no nos vamos a pelear? PULCINELLA: Así soy yo, no me enojo tan fácil. Dime unas malas palabras, que así tal vez me prendo y meto mano a la espada. (Mira nada más qué tengo que hacer para hacer tiempo, y ese bribón no llega.) [...] Pero ¿tú sabes con quién peleas? LOPEZ: Lo sé. PULCINELLA: ¡Peleas con don Giovanni! (*Gritando*) LOPEZ: Lo sé, no grite. PULCINELLA: ¡Tú no sabes quién es don Giovanni! (*Gritando*) LOPEZ: Lo sé. PULCINELLA: ¡No conoces el valor de don Giovanni!’.

⁵⁴⁶ Acerca de este autor véanse el apartado “La riforma: Altavilla” en Scafoglio y Lombardi Satriani (803-816), y el capítulo “Pasquale Altavilla: dalla commedia di attualità alla parodia” en Sapienza (29-40).

opone a los amores de la muchacha con el joven y apuesto Giovannino, aunque el contexto nos habla de los tiempos nuevos, de otras figuras sociales que encuentran eco en el mundo de la comedia: Tammaro planea dar la mano de Concetta a “no capo-paranza vecchio, brutto e ricco” (6) a cambio de que este le perdone una deuda. El *capoparanza* es un mando medio en la temible *camorra*,⁵⁴⁷ que a estas alturas del XIX se encuentra ya plenamente organizada y conformada. Concetta, ayudada por el solidario tío Nicola, logra escaparse de los planes de su tutor, quien bravea y amenaza:

Cchillo faccia de sforcato de fraterno s'ha azzuffato trenta pezze de li mmeje [...] ... Mare chi mme leva 'no 'rano da la casa mia... Mare chi fa 'no tuorto a l'annore de la famiglia mia... Io lo strozzo... Me lo magno... [...] M'hanno da da' cunto de 30 pezze, de sè ducate, e mm'hanno da conzignà a nnepotema, sinò addevento 'no secunno Titta Grieco e cchi s'è bisto s'è bisto. (*Via furente*) (43-44).⁵⁴⁸

Tammaro se compara con Titta Grieco, un personaje muy interesante. Me falta espacio en este trabajo para la historia del bandolerismo rural en Italia y la literatura de cordel que la recoge,⁵⁴⁹ sin embargo, no puedo dejar de mencionarla en cuanto influencia en el imaginario de la *guapparia* urbana. Titta Grieco fue uno de los bandidos calabreses, vueltos personajes de leyenda (la misma leyenda negra de cuya rama cómica nació el personaje de Giangurgolo), que cautivaron la imaginación de los públicos populares urbanos.⁵⁵⁰ Andrea Maffei, en una edición inglesa del trabajo de Monnier *Histoire du brigandage dans l'Italie Méridionale*,⁵⁵¹ relata una escena de teatro callejero *dell'arte*, en que un

⁵⁴⁷ *Paranza* originalmente significa ‘equipo de cargadores u obreros’ (*Nap.*); aquí significa ‘grupo de *camorristi* rasos’.

⁵⁴⁸ ‘Ese cara de bribón de mi hermano se ha robado treinta monedas de las mías [...] Maldito el que me quita un grano de mi casa... Maldito el que hace un agravio al honor de mi familia... Yo lo ahorco... Me lo como... [...] Me tienen que dar cuenta de las treinta monedas, de seis ducados, y me tienen que entregar a mi sobrina, si no me vuelvo un segundo Titta Grieco y sálvese quién pueda. (*Se va enfurecido*)’.

⁵⁴⁹ Alguna sugerencia bibliográfica parcial sobre el tema: el artículo de Elisabetta Silvestrini “Xilografie nelle edizioni napoletane di letteratura popolare” (Domenico Scafoglio, ed., *Le letterature popolari. Prospettive di ricerca e nuovi orizzonti teorico-metodologici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, pp. 249-268) y las indicaciones bibliográficas que proporciona (258, n. 16); Antonio Altamura, *I cantastorie e la poesia popolare italiana*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1965; Francesco Novati, *Intorno alle origini e alla diffusione delle stampe popolari*, Palermo, Il Vespro, 1980; Patricia Bianchi, Nicola De Blasi, Rita Librandi, *Storia della lingua a Napoli e in Campania: I' te vurria parlà*, Napoli, Pironti, 1993).

⁵⁵⁰ No he podido rastrear noticias biográficas acerca de Titta Grieco. Una mención de él como “Titta lo Grieco” (Di Giacomo: 277) me hace conjeturar que a lo mejor pertenecía –de manera real o imaginaria– a la minoría lingüística de habla griega que todavía se encuentra en Calabria.

⁵⁵¹ La obra de Monnier se publicó primero en París en 1862, y en el mismo año en Firenze en versión italiana, con el título de *Notizie storiche documentate sul brigantaggio nelle province napoletane dai tempi di Fra' Diavolo sino ai giorni nostri, aggiuntovi l'intero giornale di Borjès finora inédito*. No he podido consultar la edición original, y no estoy segura que la que tengo (al cuidado de Gianni Custodero y con el título de *Il brigantaggio da Fra' Diavolo a Crocco*) esté completa. Comparándola con la edición inglesa de Maffei, he podido notar que los dos libros presentan diferencias importantes, entre las cuales la ausencia de la escena callejera arriba descrita en la edición de Custodero, lo que me lleva a plantear la hipótesis que se trata de un añadido del mismo Maffei, basado en una reelaboración de un pasaje de otra obra de Monnier, *Les contes populaires en Italie* (1880: 75).

cuentacuentos improvisador cautiva la atención del público narrando las hazañas de Titta Grieco. Desfilan los oficios populares ante el más clásico trasfondo de estampa: el Vesuvio humeante detrás del bosque de mástiles del puerto. Como en el caso de los cuadritos de vida popular descritos por Salvatore di Giacomo, no nos importa tanto la precisión histórico-etnográfica (algo difícil que exigir, por demás, a un intelectual decimonónico en pleno arrebató lírico-costumbrista), cuanto la persistencia y renovación de una narrativa, un discurso, un imaginario. El teatro, callejero en este caso, sigue siendo un espacio privilegiado en la creación y transmisión de dicho imaginario:

The ancient Môle of Naples, before the fall of the Bourbon Government, was the rendezvous of the *lazzaroni*,⁵⁵² who, after their day's work, were in the habit of assembling there for the enjoyment of repose, to perform their devotions, and to amuse themselves. When they were not sleeping in the sun, in their large osier baskets, they would collect around some wandering priest or some itinerant Pulcinella. But when the Improvisatore came upon the scene, brandishing his staff as an emblem of command, the Pulcinella and the priest immediately lost their audience. Children quitted their play; the fisherman stood up with his basket on his shoulder; the girl hastened from the water's edge; the *marinarella*⁵⁵³ came running up with her chair and distaff; and all this noisy crowd, as if calmed down by enchantment, pressed around the wonderful story-teller, hanging with eager attention on his words; whilst behind them, and beyond the forest of masts rising out of the harbour, was seen the double summit of Vesuvius, immovable, and, as it were, attentive to the scene, the smoke continuing unceasingly to ascend from it. [...] Frequently the narratives recorded in the poems of Ariosto, but oftener the adventures of renowned brigands, the valorous deeds of Titta Grieco, of the Spicciarelli, of Angelo del Duca, Bartolomeo Romano, or Pietro Mancini. [...] The people of Naples, in common with many others much more civilised, have this characteristic –they like stories where there is a good deal of blood and murder (Maffei: 3-4; cursivas del autor).

Como solía pasar, los poemas cantados por los cuentacuentos también se vendían en hojas sueltas y pliegos de cordel: las editoriales e imprentas napolitanas se han mantenido ininterrumpidamente vivas y florecientes a través de los siglos, con toda clase de producciones destinadas a distintos públicos. Comenta Carlo Tito Dalbono, en otra estampa costumbrista de la época, acerca del éxito que el tema de la guapeza cosechaba entre la concurrencia, entre la cual se encontraban muchos *guappi* empeñados en construir su propio mito a base de aires bravucones y citas épicas:

Lo entusiasmo ed il culto di omaggio che il popolo napolitano presta alla bravura è sì forte, che molti fra essi, sebbene non sappiano leggere, comprano per vil moneta alcune storiette che si dicono in versi, e si fan leggere da chi può meglio appagarli, le imprese di Tonno Grifone, Peppe Nasella, Antonio Lo Santo, Benedetto Mangone e il Bello Gasparre.

E si ripetono fra loro, arieggiandosi alla sbirresca, le ultime parole che disse Tonno ai suoi persecutori:

⁵⁵² Véase n. 361.

⁵⁵³ ‘Muchacha hija de un pescador’ (véase Monnier, 1880: 75).

*Cu' polvere, co' palle e provvesione,
no –non s'arrenne mai Tonno Grifone.*⁵⁵⁴

Le quali parole, celebrate fra i *guappi* como il *veni vidi vici* di Cesare, offrono una pruova della poesia nazionale nel genere robusto (1853: 53; cursivas del autor).



Figura 32

En otro artículo del mismo volumen de estampas costumbristas, Enrico Cossovich describe el estereotipo del “brigante, sul fare di Titta Grieco o Peppe Mastrillo”: “armato di stile e di coltello, attaccabrighe, insolente, corriuo alle risse e all’offendere” (1858: 7).⁵⁵⁵

Géneros privilegiados por la imprenta popular fueron los guiones teatrales, como los que ocupan la mayor parte del presente capítulo, y los poemas épico-narrativos que recogían las hazañas de los bandoleros más célebres, como justamente Titta Grieco (fig. 32). El título anuncia que la *istoria* va a contar las guaperías, proezas y muerte del héroe. En endecasílabos a veces un tanto irregulares, y en un italiano con fuerte tinte dialectal e ortografía tambaleante, el poema emplea el lenguaje hiperbólico típico para describir esta clase de personajes:

Di sdegno, guerra e di varie sorte
io vo' cantare e dir, di parte in parte,
della vita, ricatti e della morte

⁵⁵⁴ ‘Con pólvora, con balas y provisiones, / no, no se rinde nunca Tonno Grifone’. *Grifone* significa ‘zopilote’ o genéricamente ‘ave de rapiña’ (Nap.).

⁵⁵⁵ Recuérdese que la fama de los bandoleros italianos llegó hasta los teatros mexicanos (véanse el apartado 2.3.3).

di questo che sembrò un nuovo Marte.
Nessuno come questo mai fu forte,
che tremar facea per ogni parte
regno, città, casal, ville e castelli:
or sentirete del Crieco i gran flagelli.

(Michelin: 2)

Entre las fabulosas hazañas del héroe se encuentra el enfrentamiento con un tal Angelo Verardo, *Capitan Guappone*, quien jura llevarse al bandido preso a Cosenza. Al final de una reyerta de seis horas, en que él solo hirió a tres y mató a cuatro de los cien hombres de Verardo, Titta se va de manera triunfante e irónica (como diría Gilard), amén de totalmente fantástica, atravesando un valle de un brinco mientras humilla al enemigo, a voz en cuello:

Esce Angelo Verardo con tempesta
e con cento persone per far acquisto:
–Io non mi chiamo Capitan Guappone
se non porto a Cosenza 'sto briccone–.
[...]
E combattuta ch'ebbero sei ore,
tre ne ferì e quattro n'ha ammazzato;
poi disse Titta con sdegnate core:
–Ne ho pietà, ma già vi ho provato;
tieni questo, Capitan Guappone!–.
E con un salto traversò un vallone.

(3)

Más *guappo* que el *Guappone*, Titta Grieco es un referente mítico perfecto para bravucones urbanos como el tabernero Tammaro, quien se describe a sí mismo de la siguiente manera: “Tammaro Sorchia non tremma né barune, né ccavaliere, né nnisciunno quanno se tratta de farle 'n'offesa” (72).⁵⁵⁶ Siendo Tammaro un guapo en burla, un *guappo di cartone*, un hablador en fin, sus amenazas no pasan a mayores: “S'ha fatta n'auta chiacchiaratella sulo e sse n'è gghiuto”⁵⁵⁷ (Altavilla, *Barone Spruoccolo*: 44), observa otro personaje después de que Tammaro se compara a Titta Grieco para enseguida darse la media vuelta e irse. Hasta el final de la comedia mantiene el mismo patrón de amenazas, sin consecuencias alguna para ninguno de los objetos de su ira –la sobrina que se fugó, el hermano que la ayudó, y Pulcinella que, según su costumbre, se echó en la taberna tremenda comilona y logró irse sin pagar.

⁵⁵⁶ ‘Tammaro Sorchia no tiembla frente a barones, ni caballeros, ni nadie cuando le ofenden’.

⁵⁵⁷ ‘Se ha echado otra pequeña charla él solo y se ha ido’.

El personaje del español ceremonioso no desaparece del todo: sigue saliendo uno que otro *guappo* con aires fuertemente capitanescos y/o ínfulas de nobleza. Sin embargo, ya es percibido como anacrónico vejestorio, aspecto que añade a sus potencialidades ridículas desde la óptica de una nueva mentalidad. Así, en *Li venneture de grasso lucido, co' Polecenella tormento de Mineco Pelleccchia e cuffiatore de don Bernardo 'Mbomma* (1867), también de Altavilla, Errichetta se desespera con su tío por la indumentaria que este ha decidido llevar puesta. Don Bernardo 'Mbomma, 'bomba', "guappo nascitur" en latín macarrónico (35), con su nombre de capitán de comedia, vive en otra época, en la que ese tipo de vestuario obedecía a razones que se empeña fútilmente en explicar a su moderna sobrina. Nótese que la creciente irritación hace que el personaje abandone el italiano en favor del napolitano, idioma de la vida cotidiana y de los sentimientos más viscerales:

BERNARDO

(Comparisce con Errichetta: il suo abito è del taglio antico, di color rosso, col cappello grande in testa a tre punte e con lunga spada al fianco) Io non saccio si chesta è maniera di servire il pubblico.

ERRICHETTA

Zitto, zitto, signor zio, a malincuore io mi sono con voi accompagnata per l'abito antico che vi copre, il quale s'attira la comune derisione. Siamo ora all'epoca di...

BERNARDO

Zitto, là... S'attira la derisione! Bestia! Mo' metto mano a Caterenella (*indicando la spada*) e tte trapasso, vi: non sai che quest'abito segna l'arma antica della famiglia Bomba? Così vestivano i miei avi e così vestirò io.

ERRICHETTA

Ma voi giornalmente indossate...

BERNARDO

L'abito che porto ogni giorno non è al caso: quanno vaco da quacche persona de soggezione e specialmente cca che ll'aggio da mettere 'no poco de spauracchia pe'... tu ben mi capisci... 'st'abito, 'sto cappiello e 'sta spata erano necessari comm'a lo ppone (48).⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ 'BERNARDO: (*Aparece con Errichetta: su traje es de corte antiguo, de color rojo, con el sombrero grande de tres picos en la cabeza y larga espada al cinto*) No sé yo si esta es la manera de atender al público. ERRICHETTA: Calle, calle, señor tío, de mala gana he venido acompañada de usted por el traje antiguo que le cubre, que atrae la irrisión de todos. Estamos ahora en la época de... BERNARDO: Calla, esa... ¡Atrae la irrisión! ¡Bestia! Ahora meto mano a *Caterenella* (*indicando la espada*) y te atravieso, mira tú: ¿no sabes que este traje marca el escudo antiguo de la familia Bomba? Así se vestían mis ancestros y así me vestiré yo. ERRICHETTA: Pero si usted del diario se pone... BERNARDO: El traje que llevo todos los días no viene al caso: cuando voy con gente a quien tengo que impresionar, y sobre todo aquí que tengo que meterles un poco de medillo para... tú me entiendes... Este traje, este sombrero y esta espada eran necesarios como el pan'. El llamar a la espada con el apelativo cariñoso de *Caterenella* es una reminiscencia de la costumbre germanesca de ponerle nombre a las armas; además, el diccionario reporta que entre los diversos significados del apelativo se encuentra el de "mazza di canna d'India che usano i camorristi" (Nap.).

El complicado enredo de la comedia (largo además, en cinco actos) está basado en gran parte en el disfraz de varios de los personajes, que fingen ser quienes no son persiguiendo al móvil principal de la acción: el dinero, que no el amor. El cuadrito de costumbres que emerge es totalmente picaresco, un ambiente en que se mueven nobles venidos a menos, trabajadores endeudados que buscan su suerte jugando a la *bonaffegiata*, ‘beneficiada’ (es decir, el celeberrimo *lotto*, dispensador de efímeras fortunas), estafadores a su vez estafados, todos tratando de medrar como pueden en enredos más y más complicados, cuyo desenlace feliz ve el restablecimiento de la justicia. Todos tienen que saber fingir, ser actores en un mundo en que, por otra parte, la profesión del *istrione* es una de las que permiten arreglárselas, como dice el gentil Ercolino, vástago de buena familia perdido al nacer en el mundo de los barrios de Nápoles: “Io parlo napolitano, toscano, francese...Io pe’ la sussistenza aggio fatto lo ciarlatano, lo comico, lo cantante” (64). (Por cierto, después se distinguirá en una hilarante escena en que se finge merolico vendedor de grasa para bolear zapatos, uno de los *venneture de grasso lucido* del título.) Entre semejante sarabanda de disfraces, don Bernardo ‘Mbomma paradójicamente se representa a sí mismo en versión de gala: un capitán fanfarrón chapado a la antigua, entrañable en su anacronismo, protector de la avispa Errichetta en el papel de doncella menesterosa. Las recurrentes amenazas de meter mano a su *Catarenella* no se cumplen nunca, ni nadie se espera diversamente: todos saben que es “no chiacchiarone” (55), ‘un hablador’. Su presentación recalca el estilo de una típica *rodomontada*: “Don Bernardo ‘Mbomma! Il campione di tutti gli uomini coraggiosi che sono morti, sono nati e nasceranno... [...] Chisto è lo naturale mio; si io me volesse frenà, è impossibile: so’ nato guappo, me so’ crisciuto chiassoso e morirò fracassoso” (50).⁵⁵⁹ Pocas páginas después, el personaje sigue en la misma tónica, entre la risa medio sofocada de los que le escuchan. Vuelve el canto a la espada, de centuriana memoria y española herencia, mientras el sombrero no se queda atrás, señalando un fantasmagórico linaje que incluye a un paladín de cantares y la sexta maravilla del mundo:

Caterenella è di quattro palmi, e fu fatta dal fabbricante Lopa, e siccome il Lopa costrusse quest’arma, così essa ha lopa di scherzare nel ventre di chi mi guarda...⁵⁶⁰ [...] Questo

⁵⁵⁹ ‘¡Don Bernardo ‘Mbomma! El campeón de todos los hombres valientes que han muerto, han nacido y nacerán... [...] Esta es mi naturaleza; si yo me quisiera contener, sería imposible: nací guapo, me crié ruidoso y moriré estruendoso’.

⁵⁶⁰ El juego de palabras se sustenta en los diferentes significados que *lopa*, derivado del español *loba*, tiene en napolitano. Por un lado, vale ‘espada’, refiriéndose probablemente a las finas lamas españolas que llevaban grabada la marca de un perro, una loba, un león u otro animal semejante (véanse, por ejemplo, J.J. Rodríguez Lorente, “La marca del perrillo del espadero español Juan del Rey”, *Gladius* III, 1964, pp. 89-96; Germán Dueñas Berais, “Julián del Rey: nuevos datos sobre su figura”, *Gladius* XX, 2000, pp. 269-284) o haciendo eco mítico de aquella espada *Lobera* que perteneció a Fernando III el Santo a mediados del siglo XIV, apareció en el inventario de los Reyes Católicos (véase la entrada G21 en Juan Crooke y Navarrot, *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Hauser y Menet, 1898, pp. 196-203) y hoy es reliquia en la catedral de Sevilla. Por otro lado, *lopa* en napolitano significa ‘gananas desmedidas (de comer)’, significado alegórico derivado de la loba como símbolo de glotonería (*Nap.*).

cappello marca l'impresa della mia famiglia, e tutt'i miei maggiori lo portavano di tal forma, perché appartenevano per linea paterna al gran Colosso di Rodi, e per linea materna a Rinaldo di Montalbano (55).



Figura 33

El sucesor de Pasquale Altavilla fue Antonio Petito, igual que él autor y actor, por muchos considerado el último gran Pulcinella del teatro napolitano.⁵⁶¹ En su comedia *So ' masto Rafaele e non te ne 'ncarricà* (1869) la *guapparia* está en el centro de la acción dramática desde el título. Masto Rafaele, rico propietario según lo define la lista de personajes, es otro caractercito *schiribizzoso*, *arraggiuso*, amante de exageraciones e hipérboles. Su título nos habla de un mundo y sus códigos: *masto*, 'maestro', en especial 'artesano dueño de su propio taller, maestro de algún arte u oficio', con un corolario de 'excelente, valiente' y otro de 'maestro o jefe *camorrista*'. Un personaje de respeto que va de valiente a prepotente. Los siguientes verbos derivados ilustran la actitud implícita:

MASTRESSIÀ. Darsi arie di comandante, di persona autorevole; darsi da fare; assumere atteggiamenti alteri, spadroneggiare (*Nap.*).

MASTRIÀ. Darsi da fare; farla da maestro; far la voce grossa; comandare senz'averne l'autorità (*Nap.*).

⁵⁶¹ Véase el apartado "L'apogeo napoletano e la fine: Antonio Petito" en Scafoglio y Lombardi Satriani (817-836).

Masto Rafaele es amigo de contar sus hazañas, como todo guapo que se respete. A diferencia de don Bernardo 'Mbomma, quien sigue apelando a un pasado mítico, *masto* Rafaele sitúa sus proezas en un contexto mucho más contemporáneo y cotidiano (un viaje en tren), sin que eso le impida en lo absoluto el ejercicio del relato hiperbólico. Pulcinella, criado de la familia de su yerno designado, le hace irreverente contrapunto:

RAFAELE

'Nzomma simmo partute, quando a mità de strata è venuto lo conduttore pe' pigliarse li vigliette, so' ghiuto pe' mettere la mano dint'a sacca, e non aggio trovato li vigliette. Lo conduttore mm'a ditto: –Calate–, a me, a masto Rafaele!

PULCINELLA

E non te ne 'ncarricà.

RAFAELE

A me! Non 'nce aggio visto chiù, l'aggio data 'na vottata accossì forte, che a rimbombato tutti li vagongoli, 'na rota de la machina s'è fermata 'ndrunche, anno avuto da signalà, e accossì dopo doje ore è venuta l'auta machina e simmo partute!

PULCINELLA

Se non sbaglio la machina s'è rotta a pe' essa, e non è stato il vostro sbottolone: voi, pe' levà l'occasione, avete pagato doppio biglietto.

RAFAELE

Io po' che aveva da fà, pe' non fà succedere 'na seconda scossa, aggio pavato, ma la machina l'aggio rotta io.

PULCINELLA

Ma a me mi pare...

RAFAELE

La machina l'o rotta io!

PULCINELLA

L'avete rotta, sta bene (Petito: 9).⁵⁶²

En esta comedia volvemos a encontrar la herencia *dell'arte* en los “lazzi” previstos para Pulcinella (12). Podemos también observar otra práctica que nos habla de una tradición de primacía de

⁵⁶² 'RAFAELE: Entonces salimos, cuando a medio camino vino el conductor para ver los boletos, hice por meter la mano en la bolsa, y no encontré los boletos. El conductor me dijo: –Bájese–, ¡a mí, a *masto* Rafaele! PULCINELLA: Y no te preocupes. RAFAELE: ¡A mí! Ya ciego de la rabia, le empujé tan fuerte, que retumbaron todos los *vagongoles*, una rueda de la máquina se paró en seco, tuvieron que señalar, y así al cabo de dos horas llegó la otra máquina y ¡partimos! PULCINELLA: Si no me equivoco, la máquina se rompió por su cuenta, y no fue su sacudón: usted, para salir del apuro, pagó doble boleto. RAFAELE: Yo qué podía hacer, para no ocasionar una segunda sacudida, pagué, pero la máquina yo la rompí. PULCINELLA: Sin embargo a mí me parece... RAFAELE: ¡La máquina la rompí yo! PULCINELLA: Usted la rompió, está bien'.

la representación con respecto a la difusión del texto impreso: la portada del guion publicado señala que la obra ya se había representado “al Teatro San Carlino, con felicissimo successo” (fig. 33).

Otra vez, como en el caso del tabernero Tammaro, el *guappo* viste algunas características del padre vejete: *masto* Rafaele también quiere imponer a su hija Angiolella un matrimonio de interés, con el hijo de un riquillo local con cierto poder, quien le promete el puesto de alcalde del cercano pueblo de Tiano (Teano) –un enredo de favores y corruptelas, típicas prácticas de la *camorra*.⁵⁶³ Además, *masto* Rafaele es rico, sin que se mencione la razón de su riqueza. Como estamos en comedia, el personaje es objeto de risa por ser, en palabras de Angiolella, “no pallone a viento” (14): tanto así, que en el barrio circula una cancioncita satírica sobre él (herencia de la *opera buffa*, prueba de la persistencia del gusto por el teatro musical). En palabras del autor de la canción, el estudiante Peppuccio (pretendiente de Angiolella, para más señas), encontramos el valor de la sátira como arma política en manos del pueblo: “Aggio accacciato la canzone de *Masto Rafaele non te ne 'ncarricà* apposta pe' lle fà perdere la bona opinione, non farle addeventà n' autorità” (15).⁵⁶⁴ La comedia recoge y refleja la circulación de la cultura popular, ya que la canción se encuentra impresa y a la venta en hoja suelta, pregonada por una voz *en off* señalada en una acotación: “N'anno stampata anche le canzone. (*Si sente una voce che grida: 'Masto Rfaè non te ne 'ncarricà, a duje centesime' [...]*)” (19). Sus estrofas resuenan en medio de la noche en una “serenata de coffio” (14), ‘de burla’, debajo de las ventanas de la casa del *masto*. Para más irreverencia, el estribillo retoma la frase favorita de este, *non te ne 'ncarricà*, ‘no te preocupes, descuida, déjame a mí’:

Nè, masto Rfaè,
ched'è, te sì 'ngignato?
Comme 'n'ammartenato
e guappo vuò passà.
'Sto brutto crovattone
a te non te sta buono,
vattenne, leva suono,
guè, masto Rfaè, non te ne 'ncarricà.

[...]

T'è fatto 'sto cazione,
oh, quanto sì curioso,
pare 'no schefenzuso
che non po' cammenà.

⁵⁶³ En un parlamento de Tommaso, el supuesto futuro consuegro, encontramos una descripción bastante realista del embrollo, con todo y compra de votos (29).

⁵⁶⁴ ‘He inventado la canción de *Masto Rafaele non te ne 'ncarricà* justo para que perdiese la buena opinión, para que no se vuelva una autoridad’.

Ferniscela 'na vota,
non farme chiù sfiatare,
lo g[u]appo chiù non fare,
guè, masto Rafaè, non te ne 'ncarricà.

(16-17)⁵⁶⁵

En estos versos se entreve algo fundamental: el atuendo del *guappo* decimonónico napolitano. Como para sus antecesores, el vestuario sigue siendo semióticamente muy importante: representa todo un código y una declaración de pertenencia e intenciones. Ya no se trata de los antiguos trajes y los sombreros de tres picos que solo una reliquia entrañable como el buen don Bernardo 'Mbomma puede empecinarse en llevar puestos: el *guappo* ha elaborado su propio vestuario, que por otro lado es, por supuesto, justo tan susceptible de burla y ridículo cuanto los penachos de los capitanes de antaño. Los irreverentes músicos de ronda cantan en su serenata que *masto* Rafaele quiere verse *ammartenato*, 'hecho un san Martín' con espada, que va pisando de gallardía:

AMMARTENATO. Si dice di uomo che si comporti da guappo, da bravaccio e che abbia un'aria spavalda nei suoi contatti con altri e soprattutto nel suo modo d'incedere; etimologicamente dal *martino* che nel gergo camorristico valeva "coltello"; per quanto riguarda la scelta della voce gergale, si pensa alla spada di *San Martino* a cavallo (*Nap.*).

Hay una traslación de valor y significado que recuerda ciertos modelos germanescos, de la iconografía de un santo a la de un criminal, de una santa espada a un cuchillo vulgar.⁵⁶⁶ Nótese, por otra parte, que un *ammartenato* no necesariamente es un *guappo* en serio: lo que importa es que se presente y comporte como tal, que se dé ciertos aires, entre los cuales destaca la forma de caminar – *sgarratallune* justo como los rufianes españoles de los siglos anteriores.⁵⁶⁷ El antropólogo criminal lombrosiano Abele De Blasio señala que los *camorristi* napolitanos (quienes, pese a que no puedan identificarse totalmente con los *guappi*, comparten con ellos varias características, como veremos) se distinguen por su manera de caminar, que, además, corresponde a su grado en la jerarquía de la organización criminal. El paso se acompaña a la forma de vestir, la mirada y una serie de ademanes codificados, como la posición de las manos o los malabares con el bastón:

⁵⁶⁵ 'Ehi, *masto* Rafaè, / ¿qué pasó, andas estrenando? / Por un bravucón / y un guapo quieres pasar. / Este feo corbatón / a ti no se te ve bien, / vete, ya basta, / oye, *masto* Rafaè, no te preocupes. // Te has hecho de este pantalón, / oh, qué curioso te ves, / pareces un remilgoso / que no puede caminar. / Ya párale de una vez, / ya no me hagas desgañitar, / ya deja de hacerte el guapo, / oye, *masto* Rafaè, no te preocupes.'

⁵⁶⁶ Dalbono consigna los términos de "*misericordia* o *martino* per pugnale" (1858: 234). Acerca de los nombres de los puñales, cuchillos y machetes en México, herencia de costumbres germanescas, véanse pp. 142 y 169.

⁵⁶⁷ Véase el apartado 2.4.2.

L'andatura cadenzata è propria del *caposocietà*, il quale, convinto della sua autorità, muove il passo con atteggiamento di re, di principe, raggiungendo il massimo della grandezza se al suo abbigliamento specifico, consistente in calzoncini stretti, giacca corta e berretto all'imperatore, accoppia sguardo severo e dispregiativo. La locomozione del camorrista è invece più spigliata, più elastica, ma non rapida. Cammina con passo misurato, dondolante, simile a quello dell'oca. Tale cammino, benché goffo, ci ricorda qualche cosa dell'uomo che, per raggiungere il *canonicato* della camorra, ha logorato buona parte del suo sistema nervoso col profondamente pensare come mandare all'altro mondo una mezza dozzina di individui e risolvere il problema di vivere alle spalle altrui. L'incasso del caposocietà è accompagnato dall'incrocio delle mani dietro ai lombi, mentre il camorrista semplice fissa il pollice della sinistra nella rispettiva apertura brachiale del suo panciotto e colla destra, per sfoggiare bravura, rotea il bastone (1905: 263-264; cursivas del autor).

Ortiz destaca el papel de las joyas en el atuendo de estos personajes, comparándolos con sus primos cubanos:

Los camorristas napolitanos se parecen en esto a sus equivalentes de la histórica hampa negra cubana, “atildados en el vestir, llevan anchos pantalones y hacen alarde de cadenas y sortijas de oro”. Y aun en estos podían observarse las argollas o pequeños aretes circulares en la oreja (48).

La familia de los gregüescos, zaragüelles y valones de los bravos del XVII se ve aumentada por el pantalón acampanado que gustaron tanto los *guappi* napolitanos como los negros curros de Cuba. Ortiz señala un hecho curioso, “sin que de ello pretendamos deducir consecuencia segura alguna” (60): la presencia de un nutrido contingente de hampones napolitanos en las costas occidentales de África a principios del siglo XIX. No sabemos, en realidad, qué tanto el hecho haya contribuido a la historia de la “moda del vestir exhibicionista” (59) entre Europa, África y América; sin embargo, seguramente contribuyó a la historia de las percepciones y definiciones de ciertos grupos sociales, que determinaban el espacio simbólico y discursivo que les correspondía. Así, por ejemplo, escribía el viajero italiano Tito Omboni:

Bajo el reinado de Juan VI se enviaron al país de Angola más de treientos napolitanos arrancados a las cárceles de Nápoles a cambio de otras tantas cajas de azúcar. Aquella hez del pueblo se esparció por la provincia del reino y los que no perecieron entre toda clase de extravíos, se hicieron prepotentes y dominantes. Todos esos blancos vivían en el libertinaje, difundiendo con el ejemplo la corrupción y haciendo recaer en la degradación los pueblos que debían civilizarse (*apud* Ortiz: 60).



Figura 34

En un retrato de *guappo* (fig. 34) publicado a mediados del XIX en una suerte de enciclopedia de tipos y costumbres se pueden identificar algunas de las prendas satirizadas en la cancioncilla: el *brutto crovattone*, el *cazone* que le hace caminar *curioso*. El texto que acompaña la imagen, “Il maestro di bottega e il guappo in abito da festa”, abunda en la descripción del vestuario en un marco interpretativo y discursivo que sigue creyendo en las divisiones estamentarias de la sociedad, aunque ahora se trate de los estamentos del liberalismo burgués del reino de Saboya, que llegaron a sobreponerse a los de la monarquía borbónica y del virreinato español. Lo ridículo del atuendo de fiesta del *maestro* –*masto*– *di bottega* estriba en su ambición de imitar a los varios modelos de catrines e hidalguillos napolitanos, caballeros –más o menos del milagro, *guappi di sciammeria* muchos, – de atusados y retorcidos bigotes, a los que ve pasearse por la ciudad:

Difetto appiccicato all’umana natura è quel voler ogni uomo far disparir [...] o almeno nascondere lo scalino che dall’altro, nell’ordine sociale, li divide. [...] Così l’artigiano [...] guarda sottocchi l’elegante *chasse* del damerino, la luccicante catena d’oro del banchiere, la stoffa finissima dei calzoni del *leone*, il gilet che tocca l’ombilico del giovine di *buon genere*, e la bella canna, la quale, per un elegantissimo pomo, forma l’unico e il più bel titolo di gloria del bellimbusto, che, designato per professore, non d’altro ebbe mai brigato che di comprar

profumerie, *digiunare*⁵⁶⁸ al *Caffè dell'Europa*, e far attorcere e lisciarsi accuratamene i capelli ed i baffi. [...] Laonde l'uomo inferiore [...], non potendo essere un *galantuomo* ogni giorno, vuol esserlo almeno la festa (Cossovich, 1853: 15-16; cursivas del autor).

La pretensión de aparentar una pertenencia social más elevada, *hybris* al fin y al cabo aun si en pequeña escala, es castigada con la caricatura. La imitación se desborda en un exceso que es el venero mismo del ridículo. Cossovich describe atuendo, joyas y manera de andar, cadenciosa como la de los jaques de antaño:

Larghi calzoni a quadrati da metter paura ad un cieco, una cravatta d'un rosso fiammeggiante, che gli cinge, o piuttosto gli assedia il collo, alta ben cinque dita, sormontata da un enorme nodo, le cui punte svolazzano alla balia dei venti, o sulla quale vengono a ripiegarsi due larghi *colli*, un lungo e vivacissimo *gilet*, non diremo disegnato, ma sì inondato di frascami. Scende su questo, ad armacollo, enorme catena d'oro con sospesovi un corrispondente orologio, terminante in molteplici suggelli [...]. Indossa una *chasse* (specie di *giamberga*)⁵⁶⁹ di castoro a larghe ali. [...] [Le mani] godono imperturbate il riflesso d'una infilzata di lucide anella, ornamento e sepolcro ad un tempo stesso di presso che tutte le cinque dita. Compiono il vestire un cappello collocato appunto all'est del capo, ed una grossa canna di zucchero [...]. In tale assettatura, per quella continua e *caratteristica* flessibilità del corpo, or da questo, or da quel lato; per quella specie di non curanza, che denota piena soddisfazione di se stesso, quest'uomo ha la festa un'impronta davvero singolarissima di pseudo importante (16; cursivas del autor).

Cossovich es despiadado en su escarnio del personaje, bajo la premisa de un clasismo que se da por sentado como estado natural de las cosas. De nuevo, cualquier intento por desdibujar aunque sea tan solo la apariencia de las jerarquías sociales (y tan solo en los días de fiesta) es destinado al fracaso risible, territorio privilegiado de la comedia. La segregación social se marca en los términos muy físicos del *tanfo del lavoro*, 'tufo del trabajo', las manos sucias, el cabello mal peinado y en general la falta de medida, buen gusto y proporción:

Il nostro eroe precario conserva nell'abito festivo un non so che del tanfo del lavoro; le mani ordinariamente non sono affatto monde; spesso male assettati i capelli, e poi la *canna-mostro*, il vestito spesso ribelle alle proporzioni, il dimenar del corpo, il cappello a sghimbescio e le formidabili anella finiscono per dare il *comico* a questo personaggio, che tanto pel *tragico* si affatica (17; cursivas del autor).

⁵⁶⁸ Posible juego de palabras entre el francés *déjeuner*, 'desayunar', y el italiano *digiunare*, 'ayunar' —en el entendido que varios de estos personajes no eran quizás tan ricos como gustaban aparentar.

⁵⁶⁹ El francés *chasse* y el español *chamberga* (italiano *giamberga*) originaron los términos napolitanos *sciassa* e *sciammeria*, básicamente sinónimos, que designan un saco de gala, con faldones traseros, emblema de los *guappi di sciammeria* (véanse pp. 393-394).

Cossovich, en su afán de entomología social, distingue el *masto* artesano *ammartenato* del que sería el *guappo* propiamente dicho, quien pertenecería a un nivel aún más bajo y se caracteriza por una exageración aún más estrafalaria, como en la anchura de los pantalones y el corte de pelo ‘de manojos de chícharos’:

Allo stesso genere, avvegnacchè per avventura in ispecie inferiore, appartiene il *guappo*, comunemente nell’ordine de’ *suggechi*, chè così chiamano in dialetto i venditori di grascia, in ispezialità di vini, di salumi⁵⁷⁰ ecc. Nel rimanente dell’acconciatura affatto conforme a quella d’un maestro, sostituite alla *chasse* una giacca sbottonata ed al cappello una *coppola* di panno col *gallone* d’oro, fate che quei calzoni finiscano in due enormi trombe sulle scarpe, aggiungete a ciò i capelli, com’essi dicono, *a mazzo de pesiello*⁵⁷¹ (17-18; cursivas del autor).

La exageración grotesca del *guappo* aquí retratado, que termina haciendo una inversión paródica total, se encuentra en el retrato de *Sciasciariello* (fig. 37). Retomaré esa imagen, así como la compleja cuestión de la pertenencia social del *guappo*, en los apartados siguientes. Por el momento, cabe imaginarse la apariencia del *masto* Rafaele de la comedia de *Petito* como una de las posibles variantes combinatorias en el repertorio de los términos arriba ilustrados. Su comportamiento y actitud son de antología: se la pasa entre jactancias y amenazas rimbombantes sin ninguna consecuencia práctica. Siendo los objetos de su ira los que cantan la irreverente cancioncita *È masto Rafaele, e non te ne ’ncarricà*, blasona de haberlos –casi– exterminados. Aparece la figura de un cuentacuentos callejero lisiado, y se vuelve a mencionar a Titta Grieco entre paladines:

MASTO RAFAELE

Aggio accise 22 perzone che la jevano vennenno, 18 poteche de stampature se so’ chiuse pe’ causa de morte, 108 guagliune, 72 perzune che la jevano cantanno: va’ vidé a lo Spitale de li Pellegrine, tanto de li muorte non se pò passà. [...] E mo’ ritirannome aggio ’ncontrato lo poeta che a scritta la canzone: affacciate, sta ’nterra; si non è muorto, poco ’nce manca.

[...]

MENECA

Chillo ca sta ’nterra, chillo è Biase lo ciunco che canta le storie de Rinaldo e Titto lo Griego.

[...]

⁵⁷⁰ La idea de *suggeco* es la de un comerciante en muy pequeña escala, ‘sujeto’ “all’assisa e alle ricongnizioni degli ufficiali [...] alle leggi e alle imposte del caso” (*Nap.*). *Venditori di grascia* son los mismos *venneture de grasso lucido* de la homónima comedia de Altavilla arriba reseñada. El vendedor de *salumi*, ‘embutidos’, recuerda a Pulcinella comerciante de puercos en *Cicereniello Sangodoce*.

⁵⁷¹ “Son detti così per la simiglianza che hanno co’ mazzi di piselli quando sono legati ed aggiustati: dappoichè i capelli de’ *guappi* son tagliati in modo che dalla parte dell’occipite fino a mezzo il capo son cortissimi da sembrarvi la cute, e terminano in sul davanti in grandi ciuffi tutti arricciati, quasi come gli antichi bravi” (Cossovich, 1853: 18, n. 1).

PANGRAZIO

Perdonate, se chillo è ciunco, comme l'avite vottato 'nterra, si chillo pe' terra cammina, e ch'e mane trascina 'e gamme.

MENECA

Chillo maritemo quanne fà guapparia, pe' se sfocà dice quacche cosa soperchia pe' se fà passà l'arraggia (21-22).⁵⁷²

Entre las complicadas vueltas del enredo de la comedia, Pulcinella también se pone guapo, aunque sea fugazmente. Creyendo que su mujer le fue infiel, se presenta al escenario de la manera más ridícula, con “due grosse spade” –vuelve el tópico del arma carnavalesca– y desafiando al supuesto amante en ampuloso italiano, dejando a un lado casi del todo su napolitano natural: “A voi, uno di noi è soverchio su la terra; assassinarti non è dell'epoca, ora sono in gran moda i duelli: a voi, venite, sette parme de terreno t'aspetta” (48). El resultado, obviamente, es de lo más cómico, tomando en cuenta que Pulcinella carga un exceso de espadas (en cantidad y tamaño) y que, acto seguido, abandona sus propósitos de vengar su honor supuestamente ofendido. En su anacrónica solemnidad, las palabras de Pulcinella contienen quizás la parodia de un fenómeno totalmente vigente, “in gran moda” en la época de la comedia: la costumbre de los *camorristi* de desafiarse en peleas a cuchillo, las *zumpate*, herederas tanto de los antiguos duelos de honor caballeresco como de las riñas de los rufianes.

Otro personaje muy interesante hace su entrada en la escena VII del tercer acto: Giovannone, padre de *masto* Rafaele, viejo *guappo* en serio, desfacedor de entuertos que impone la justicia. Frente a las lágrimas y súplicas de su adorada nieta Angiolella, el amoroso abuelo reacciona con toda guapeza:

Chi te vo' sacrificà, io m'o magno. A te? A lo core de nononno tuio, io me t'aggio cresciuta, t'aggio data la pappà, t'aggio cantata la nonna nonna *Che bene paputo!* Chi è? Chillo cascianco de mammeta, chillo puorc[o] de pateto? Parla, ca co' tutto che so' bieccchio, la mazza la saccio ancora mania (51).⁵⁷³

⁵⁷² 'MASTO RAFAELE: He matado a 22 personas que la andaban vendiendo, 18 talleres de impresores han cerrado por causa de muerte, 108 muchachos, 72 personas que la andaban cantando: ve a ver el hospital de los peregrinos, que por tantos muertos no se puede pasar. [...] Y ahora que venía de regreso me encontré al poeta que escribió la canción: asómate, está en el piso; si no se ha muerto, poco falta. [...] MENECA: El que está en el piso, ése es Biase el lisiado, el que canta las historias de Roldán y Titta el griego. [...] PANGRAZIO: Perdona, si está lisiado, cómo le ha tirado al piso, si él camina en el piso, y con las manos arrastra las piernas. MENECA: Ése marido mío, cuando echa guaperías, para desahogarse dice alguna cosa demás, para que se le pase el enojo'. El *Ospedale dei Pellegrini* es uno de los hospitales más antiguos de Nápoles, fundado a finales del siglo XVI.

⁵⁷³ 'Al que te quiera sacrificar, yo me lo como. ¿A ti? ¡Al corazón del abuelito tuyo, yo te crié, te di de comer, te canté la canción de cuna *Que viene el coco!* ¿Quién es? ¿Ese ropero de tu madre, ese puerco de tu padre? Habla, que con todo y que soy viejo, el bastón todavía lo sé manejar'.

Los planes de *masto* Rafaele y Tommaso se frustran y Angiolella puede casarse con su enamorado, ya que nadie se atreve a cuestionar la autoridad del viejo *guappo*:

PANGRAZIO

Ma come fate a persuadere masto Rafaele?

GIOVANNONE

L'aggio da persuadè? E chi è isso! So' patre, e fino che moro, commanno io; alò, sposatevi 'nanze a me! (52-53)⁵⁷⁴

Su autoridad indiscutida es la que le permite dirigirse a su hijo como nadie más se atreve, con toda la ironía triunfante que a un guapo le corresponde:

Statte zitto, tu, te dò 'na mazzata 'nfaccia, e non te credere ca io so' muorto: so' bivo ancora, e si non me puorte rispetto, te sciacco, te faccio 'na faccia de schiaffè, te piglio a cauce, po' te faccio levà lo cappiello fino 'nterra, te faccio vasà la mano e cercà perduono, signor sinnaco de Tiano e caccavelle scassate (53).⁵⁷⁵

Contrariamente a los intereses económicos y políticos que mueven las acciones de personajes como *masto* Rafaele y Tommaso, el viejo Giovannone se guía por un estricto código de honor; así, aprueba el matrimonio de su nieta aunque el novio sea pobre: “È miserabile, no'mporta, tene annore e chesto me basta” (52).⁵⁷⁶ En los parlamentos del viejo, quien defiende el amor, la honradez y la familia mientras desprecia los abusos perpetrados en nombre del interés, se concentra la moraleja de la comedia.

Los *guappi* en burla, *di cartone*, como el tabernero Tammaro y *masto* Rafaele, quieren forzar a sus hijas a contraer matrimonios que favorezcan sus intereses; Giovannone, *guappo* en serio, se erige en protector de su nieta, doncella menesterosa, y auspicia su matrimonio por amor. La conciliación de los conflictos y, sobre todo, la autorización de los matrimonios en el barrio (sobre todo en la modalidad de imponer el llamado *matrimonio riparatore*, que restablecía la honra de las muchachas seducidas)

⁵⁷⁴ ‘PANGRAZIO: Pero ¿cómo le hace para persuadir a *masto* Rafaele? GIOVANNONE: ¿Tengo que persuadirle? ¡Y quién es él! Soy el padre, y hasta que me muera mando yo; hala, ¡cásense frente a mí!’.

⁵⁷⁵ ‘Cállate tú, te doy un palazo en la cara, y que no te creas que estoy muerto: todavía vivo, y si me faltas al respeto, te dejo lisiado, te hincho la cara a bofetones, te agarro a patadas, luego hago que te quites el sombrero hasta el suelo, que me beses la mano y me pidas perdón, ni que señor alcalde de Tiano ni que ocho cuartos’.

⁵⁷⁶ ‘Es miserable, no importa, tiene honor y eso es suficiente para mí’.

son actividades típicas de la figura del *guappo* napolitano decimonónico tal como nos ha sido narrada.⁵⁷⁷ Cuenta Paliotti a propósito de una figura histórica de *guappo* de mediados del XIX:

Trasferitosi nel quartiere Sanità, [...] Teofilo Sperino incominciò ad esercitare, pur senza alcuna nomina, funzioni equivalenti a quelle di un vicesindaco; istituì perfino una specie di tribunale di conciliazione. La sua specializzazione, naturalmente, secondo le tradizioni della guapperia napoletana, consisteva nell'imporre matrimoni riparatori (170).⁵⁷⁸

No es casual que Giovannone, *ommo 'e core*, verdadero *guappo*, sea viejo. Vuelve a asomarse entre línea la misma lógica mítica que asigna a la *camorra* un antiguo –y prestigioso– origen español: siempre se postula un fabuloso origen, una edad de oro, una pasada época de esplendor que se contrapone a las miserias y vulgaridades de los corruptos tiempos presentes. De ahí que sea también viejo el *guappo* en serio que protagoniza una farsa anónima publicada en 1869, *Li tre guappe ammartenate Serra-Serra, Spezza-Colonna e Sfratta-Campagne, con Pulcinella guappo per necessità e spaventato da un finto morto*. En esta farsa, como en *So' masto Rafaele*, no solo el *guappo* es un personaje, sino que la *guapparia* –falsa y verdadera– es el tema central de la obra. Varvik, general jubilado, “antico guerriero” en su propia presentación (3), recibe la visita de Ninetta, una hermosa y joven viuda en busca de consejo. Frente a la sorpresa de Pulcinella, criado de Varvik, la desparpajada Ninetta dice estar acostumbrada a tratar con guapos, recordando los aspavientos vocales de su difunto marido:

PULCINELLA

E tu te vuo' arrescà de parlà co' 'no guappo che schitto guardannole te fà afferrà la vermenara?

NINETTA

A chi, a me? Pò essere ca no. Tu saje ca lo secunno marito mio era lo massaro Cicco Rapestiello, e pe' soprannome lo chiammavono don Terrebilio. Chillo non s'appicceava co' le mane, ma co' la semplice voce (6-7).⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ La función del *guappo* como una suerte de juez de conciliación en su barrio tiene antecedentes en la literatura de *smargiassi* del XVII: recuérdese cómo Micco Passaro actúa de mediador y mete paz cuando la querella entre los *smargiassi* Mase y Ciullo en *La Vaiasseide* (véanse pp. 196-197).

⁵⁷⁸ Nótese como este tipo de funciones se relacionan con el sentido del provenzal *gouapo*: “gros bonnet, homme riche, homme grave qui impose, qui a de l'influence” (Corominas, s.v. *guapo*).

⁵⁷⁹ ‘PULCINELLA: ¿Y tú te quieres arriesgar a hablar con un guapo que de tan solo mirarle te llena de espanto? Ninetta: ¿A quién, a mí? Puede ser que no. Tú sabes que mi segundo esposo era el granjero Cicco Rapestiello, apodado don Terrebilio. Él no peleaba con sus manos, sino con su simple voz’. *Rapestiello* es diminutivo de *rapesta*, ‘rábano’ y también “uomo inetto e dappoco” (*Nap.*). Acerca del término *vermenara* véase n. 338.

Ninetta apela a la sabiduría del viejo *guappo* precisamente en sus especialidades, es decir, tanto el arreglo de matrimonios como la valentía, pidiéndole que examine a sus tres pretendientes:

NINETTA

'Sti 'nnammorate mieje so' tutt'e tre spaccamontagne, ma de 'na manera tutta nova. Maritemo bon'arma era guappo, io pure guappo ne vorria sposà n'auto, e perciò vorria vedè si chisti lloco so' veramente tale, pecchè me pareno tre palluniere che parlano sempe, e non conchiudono maje. Io addonca vorria che voscellenza, che site guappo de nomme e de fatte, ne facissevo la prova, e me saparrisseve a dicere a chi de 'sti tre m'aggio da sposà.⁵⁸⁰

VARVIK

Brava, mi hai addossato un impegno che con tutto il cuore sarà da me dissimpegnato (9-10).

Sus enamorados son guapos, *ma de 'na manera tutta nova*, dice Ninetta. De nuevo opera el contraste entre el 'antiguo guerrero' y los jóvenes advenedizos, quienes, por otra parte, perpetúan y actualizan rasgos, tópicos, motivos, esquemas dramáticos procedentes de la tradición burlesca anterior. Los tres *guappe ammartenate* tienen nombres de capitanes de comedia –'Cierra-Cierra', 'Quiebra-Columna' y 'Roba-Campos'– y hacen eco de *li tre capitani vanagloriosi* que Silvio Fiorillo retrató un par de siglos antes.⁵⁸¹ Además, en este caso, además del motivo mítico-folclórico de la elección entre tres posibilidades, se retoma el esquema entremesil del desfile de figuras: los tres *spaccamonti* pasan uno tras otro, presentándose, ante el viejo y taimado *guappo*, pudiendo así explayarse en su propia caracterización. Para botón de muestra sirva el diálogo entre Varvik y Sciarappo Serra-Serra:

SCIARAPPO

Schiavuttiello de voscellenza. Io so' venuto pecché aggio saputo ca ccà 'nce stanno malandrine, e ghiveve cercanno pe' ve fà guardà le spalle, e po', pe' me sposà chella vedovella che dice dipennere da l'ordenò de voscellenzia. Signo', brevi termine: io so' 'no guappo canusciuto, vuje co' mico dinto a la casa non avarrite appaurà de 'n esercito.

VARVIK

Accetto l'offerta, e se voi...

SCIARAPPO

Vuje non sapite che guappo songh'io. Quando esco mmiezo a la chiazza tutte dicenò "Lo vi lloco, lo vi lloco, Sciarappa Serra-Serra, figlio de Pièto Pièto". 'Na guardata de le meje ve fà tremmà tutto lo quartiere.

⁵⁸⁰ 'Estos enamorados míos son valentones los tres, pero de una manera totalmente nueva. Mi marido, que en paz descansa, era guapo, yo quisiera casarme con otro que fuera también guapo, y por eso quisiera ver si estos lo son realmente, porque me parecen tres fanfarrones que no hacen nada sino hablar. Así que yo quisiera que vuestra excelencia, que es guapo de nombre y de hecho, los pusiera a prueba, y me supiera decir con cuál de los tres me debo casar'.

⁵⁸¹ Sobre *Li tre capitani vanagloriosi*, véase p. 259. Acerca de la locución *serra serra*, véase n. 434. El nombre de *Sfratta-Campagne* recuerda a los soldados del XVII, temidos por los campesinos por sus saqueos y rapiñas.

VARVIK
Vi credo, ma...

[...]

SCIARAPPO

Si caccio la puntella de lo cortelluccio... Uh, frate, e che bide, a duzzane, a duzzane li stenne muorte pe' la paura 'nterra. Non 'nc'è ommo che me fa fronte, non 'nc'è forza che me mantene: ve voglio cuntà 'no fatticiello che me succedette la settimana passata (*a soggetto*) (11).⁵⁸²

Sigue sonando el eco de la *commedia dell'arte*: la acotación *a soggetto* es equivalente a *lazzi*, en este caso *rodomontadas* o *lazzi di bravura*. Serra-Serra es hiperbólico al estilo capitán en el espacio de *la chiazza* y *lo quartiere*, 'la plaza' y 'el barrio': alardea su fama, su mirada que hace temblar, su linaje; tan solo el ademán de sacar el cuchillo provoca que por docenas se tiren al suelo muertos de miedo. Su nombre de pila es tan interesante como su apellido, dejándole en un espacio simbólico entre galana flor, jarabe purgante y hombre malandrín. Por un lado, *sciarappa*, 'jalapa', se refiere a un tipo de vino dulce, pero también a la raíz de una planta originaria de la ciudad mexicana de Xalapa, de la cual se extrae un enérgico purgante; curiosamente, la planta en cuestión se conoce popularmente como *dondiego de noche* o *galán de noche*, con sugerente matices con respecto a nuestro personaje. Por otro lado, el significado del nombre de este *guappo* puede tener también algo que ver con *sceruppo*, 'jarabe', sobre todo en la expresión *malo sceruppo*, 'mal sujeto' (*Nap.*).

Pulcinella se encuentra, muy a su pesar, hecho *guappo per necessità*, involucrado en el complicado meta-teatrillo que Varvik fabrica para desenmascarar la cobardía de los tres *spaccamontagne*: Sfratta-Campagne debe fingirse muerto, Serra-Serra –en compañía de Pulcinella– debe velarlo, y Spezza-Colonna, disfrazado de fantasma, debe espantar a todos (huelga decir que termina espantado y temblando también, como los demás). Pulcinella es el único que protesta ante Varvik –“A me?... Io me mette appaura!” (*Tre guappe*: 15)–,⁵⁸³ mientras que los tres pretendientes fingen absoluta despreocupación: “Me dispiace ca è 'na cosa de niente”, se siente Serra-Serra (12);

⁵⁸² ‘SCIARAPPO: Criado de vuestra excelencia. Yo vine porque supe que aquí hay malandrines, y que anduvo buscando gente para cuidarle la espalda, y luego, para casarme con esa viudita quien dice que depende de la orden de vuestra excelencia. Señor, en pocas palabras, yo soy un guapo conocido, usted conmigo en su casa no se tendrá que espantar ni de un ejéercito. VARVIK: Acepto la oferta, y si usted... SCIARAPPO: Usted no sabe qué guapo soy yo. Cuando salgo en medio de la plaza todos dicen: –Mira allá, mira allá a Sciarappa Serra-Serra, hijo de Pietro Pietro–. Una mirada de las mías le hace temblar todo el barrio. VARVIK: Vi credo, ma... [...] SCIARAPPO: Si sako la puntita de mi cuchillito... Oh, hermano, lo que se ve, por docenas, por docenas los tumbo muertos de miedo en el suelo. No hay hombre que se me enfrente, non hay fuerza que me detenga: le quiero platicar lo que me pasó la semana pasada (*improvisado*)’. *Pietro* muestra una sospechosa asonancia con *pideto*, ‘pedo’.

⁵⁸³ ‘¿Yo? ¡Pero a mí me da miedo!’.

“Non dubetate, ca non me movo manco si vene ’no battaglione de diavole”, alardea Sfratta-Campagne (13); “Me dispiace ca voscellenza m’ha date ’no comanno de niente”, se une Spezza-Colonna al sentimiento de Serra-Serra (14).⁵⁸⁴ Sin embargo, todos comparten el miedo de Pulcinella, como muestra no solo el desenlace, sino también el siguiente parlamento de Sfratta-Campagne: “A dicere la verità, mme sento tremmà li gamme! Oh, e che paura, mostrammoce guappo” (17-18).⁵⁸⁵ Todos son cobardes, en el fondo. En la superficie, todos son guapos, incluido Pulcinella, quien frente a Ninetta se le pone al tiro a Serra-Serra:

SCIARAPPO
Che dice ’sto sfelenza?

PULCINELLA
Guè, non parlà de sfelenza, ca ’nfra guappe e guappe ’nce canoscimmo.

SCIARAPPO
Chi è guappo?

PULCINELLA
Io.

SCIARAPPO
Tu?

PULCINELLA
Io, sì. So’ guappo d’auto genere.

SCIARAPPO
Sì guappo de cortiello?

PULCINELLA
’Gnernò.

SCIARAPPO
De pistola?

PULCINELLA
’Gnernò.

SCIARAPPO
E de che? (16)⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ ‘Siento que sea una cosa de nada’; ‘No dude usted, que no me voy a mover ni siquiera si viene un batallón de diablos’; ‘Siento que vuestra merced me haya dado una orden de nada’.

⁵⁸⁵ ‘La verdad, ¡siento que me tiemblan las piernas! Oh, vaya miedo, mostrémonos guapo’.

⁵⁸⁶ ‘S.: ¿Qué dice este pobretón? P: Mira, no hables de pobretón, que entre guapos nos conocemos. S.: ¿Quién es guapo? P: ‘Yo’. S.: ¿Tú? P.: Yo, sí. Soy guapo de otro tipo. S.: ¿Eres guapo de cuchillo? P.: No, señor. S.: ¿De pistola? P.: No, señor. S.: ¿Y de qué?’.

Per necessità es *guappo* Pulcinella, por ‘loba’ en su sentido alegórico de ‘hambre’: es criado y obedece a su patrón. Evidentemente, Serra-Serra no está dispuesto a acordarle estatus de espadachín, dueño de una de aquellas antiguas lamas españolas con marca grabada de animal feroz:

PULCINELLA
De lopa.

SCIARAPPO
Sango de ‘no coccodrillo, tu m’abburle? (16)⁵⁸⁷

El duelo se resuelve en contrapunto verbal ritmado, miradas de basilisco y tremendas amenazas –sin violencia física. Mientras el *guappo* de oficio recurre a las capitanescas rodomontadas hiperbólicas, Pulcinella le parodia ciñéndose al mundo glotón y escatológico del bufón y del *zanni*:

SCIARAPPO
Vattenne, ca si no co’ ‘no dito te manno all’antripode.

PULCINELLA
Tu me manno a li tribete? E io te manno dinto a la scolamaccarone.

SCIARAPPO
Tu sì omme pe’ me?

PULCINELLA
Io, sè.

SCIARAPPO
Tu?

PULCINELLA
Io, sè. (*Si guardano minacciosi*)

SCIARAPPO
Auf! Sa’ quanto ‘nce metto, e co’ ‘na scoppola te manno settecento miglia sotto terra e te sepellisco.

PULCINELLA
E seppellisceme, va’! Famme a bedè, comme faje? Te voglio dà ‘na capuzzata al basso ventre e non te voglio cchiù fà digerì (17).⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ ‘P.: De lopa. S.: Por la sangre de un cocodrilo, ¿te estás burlando de mí?’ Acerca de lopa véase n. 560.

⁵⁸⁸ ‘S.: Vete, que si no con un dedo te mando a las *antrípodas*. P.: ¿Tú me mandas a los tripiés? Y yo te mando dentro la coladera de los macarrones. S.: ¿Tú eres hombre para mí? P.: Yo, sí. S.: ¿Tú? P.: Yo, sí. (*Se miran amenazadores*.) S.: ¡Ya! Sabes cuánto me tardo para mandarte de un bofetón setecientas millas bajo tierra y sepultarte. P.: Y ¡sepúltame, a ver! Quiero ver, ¿cómo le haces? Te quiero dar un cabezazo en el bajo vientre para que ya no puedas digerir’.

El trasfondo sigue siendo Rodomonte con sus *rodomontadas*, como recoge un diccionario publicado unos quince años antes: “GUAPPERIA. *Prodezza*; ed in senso esagerato e ridicolo *rodomontata*” (D’Ayala). Rodomonte abre también el parlamento final de Varvik, el que se encarga de dar una moraleja a la farsa: “Eh via, finitela, rodomonti, e vergognatevi di chiamarvi guappi. Oggi i veri guappi sapete chi sono? Sono quelli che badano ai fatti loro, che danno da vivere alle loro famiglie e, sopra tutto, quelli che rispettano la legge e il giudice di tutti” (20). Se trata de la moral y virtud cívica, propaganda oficial de la nueva Italia: discreción, trabajo, honradez, respeto y obediencia a las leyes y los jueces. Un discurso parecido subyace a la idea de ‘patriota’ en la advertencia que le da el viejo guappo Giovannone a su degenerado hijo *masto* Rafaele: “Va llà, vattenne, pensa a essere buono patriotto, e non te fà mettere chiù ’nridicolo” (Petito: 55).⁵⁸⁹ El patriota de la nueva Italia unida debe contraponerse a todo lo corrupto, que se identifica con el anterior régimen borbónico: es, como volveremos a ver en breve, el discurso de los intelectuales liberales napolitanos decimonónicos, convencidos de que han llegado el progreso y la Patria a cambiar el destino de Nápoles. La aparente contradicción de creer en un incierto pasado en que los *guappi* eran verdaderos puede convivir con esta idea, gracias a las licencias (poéticas) que se le conceden al territorio del mito.

En estas farsas, el *guappo* es retratado a través de un repertorio de ademanes teatrales codificados. Algunos esquemas se repiten en distintas obras, configurando verdaderos motivos dramáticos –o bien, *lazzi*, escenitas adaptables y repetibles. Una de ellas es ese momento del desafío guapesco de antología cuando los adversarios *se votano, se mmirano e s’accostano*, ‘se dan la vuelta, se miran y se acercan’ en el célebre verso de D’Antonio *Il Partenopeo*. Nótese el paralelismo entre el intercambio de Pulcinella y Serra-Serra en *Li tre guappe ammartenate*, con el diálogo de Pulcinella con el *guappo* cocinero Cataldo en otra farsa anónima contemporánea, *Li quantari puoste a rummore da ’no guappe e da ’na madamosella, con Pulcinella amante fortunato e neojetato da ’no guappo pe’ s’avè magnato ’na pignata de bollite* (1870). La guapeza se expresa a través de la lenta, estudiada repetición de preguntas y respuestas retóricas. En los dos pasajes el énfasis se encuentra, respectivamente, en la mirada y el tono de voz que Pulcinella parodia a su contricante:

SCIARAPPO
Tu sì omme pe’ me?

PULCINELLA
Io, sè.

⁵⁸⁹ ‘Ya, córtale, piensa en ser un buen patriota y ya no te dejes poner en ridículo’.

SCIARAPPO
Tu?

PULCINELLA
Io, sè. (*Si guardano minacciosi*) (*Li tre guappe*: 17)

PULCINELLA
Tu pe' chi m'avisse pigliate, pe' quacche pezzente, ca io pe' grazia de lo cielo non aggio abbesuogno de nisciuno.

CATALDO
Chi, tu? (*Parlando da guappo*.)

PULCINELLA
Io, sè. (*Imitandolo*.) (*Li quantari*: 17)⁵⁹⁰

“Il compendio di cotesto gergo e modo chiama il volgo *ammartenatezza*”, nota Cossovich (1853: 19). El autor, después de la descripción de vestuario arriba citada, proporciona un simpático inventario de los recursos verbales y kinésicos a los que solía recurrir un *guappo* para que quede “il personaggio bello e delineato” (1853: 18). El énfasis se genera en la expresiva gesticulación y el grito constante:

Costui ha una mimica tutta propria; i suoi gesti (*'ngestre*) denotano sempre qualche grandiosa operazione, o almeno vi accennano [...]. Allorché il *guappo* minaccia di bastonare alcuno, apre entrambe le palme ed agitandole stranamente e quasi ponendole di conserva sul volto dell'avversario in un modo espressivo, gli grida: *Mo' t'apparo 'a faccia*.⁵⁹¹ [...] Se si rissa, grida: *Ebbè! Senza che ffaie tutte 'sse 'ngestre; cca simmo canusciute, e aggio fatto scorrere 'o sango a llave p'o quartiere* (18).⁵⁹²

No falta una escenita digna de teatro del absurdo tanto cuanto la ficción meta-teatral de los rufianes de Eslava:

Quando, nel colmo dell'ira, e minacciando il suo avversario, fruga precipitosamente nelle tasche in cerca d'un coltello, che spesso non vi è, lasciando rattenersi dalle donne e dagli amici, dimenando il corpo e mostrando non vedere colui che ravvisa perfettamente, grida con quanto ne ha in gola: *–Arò sta, arò sta! Me ne voglio vevere 'o sango!* (19).⁵⁹³

⁵⁹⁰ “P.: Tú quién te crees que soy yo, algún pordiosero, que yo por gracia del cielo no necesito a nadie. C.: ¿Quién, tú? (*Hablando como guappo*.) P.: Yo, sí. (*Imitándole*.)”

⁵⁹¹ ‘Ahora te emparejo la cara’.

⁵⁹² ‘¡Qué! Sin que hagas tantos gestos; aquí somos conocidos, y he hecho correr la sangre a llave abierta por el barrio’.

⁵⁹³ ‘¡Dónde está, dónde está! ¡Quiero beberme su sangre!’ Esta es una expresión marcadamente guapesca, que encontramos también en boca de *masto* Rafaela –“Me n'aggio da vevere lo sango” (Petito: 38)– y el tabernero Cataldo –“Me ne voglio vevere lo sango” (*Li quantari*: 9).

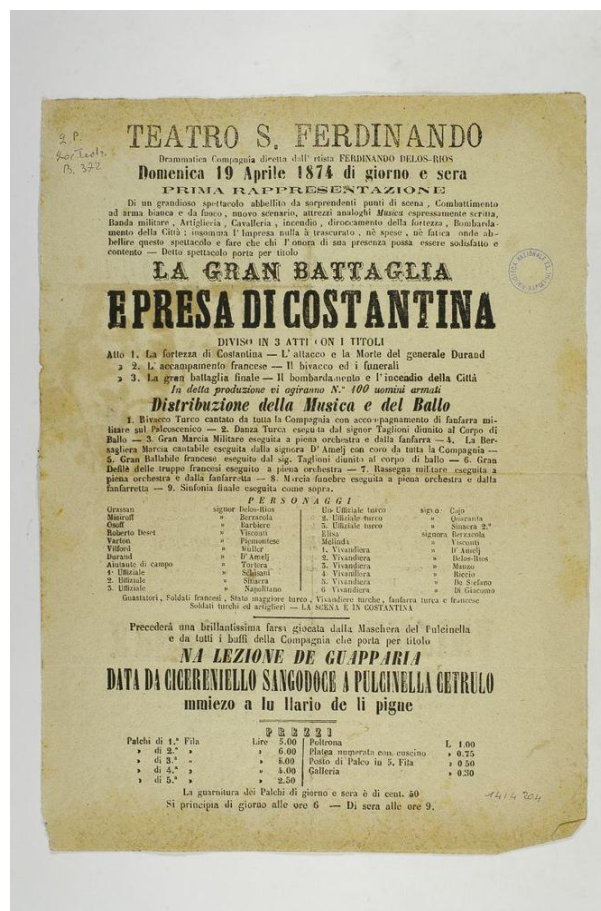


Figura 35

Otros detalles de la pantomima del *guappo* se encuentran desglosados en una farsa publicada pocos años más tarde, *Cicereniello Sangodoce, guappe delle Cavaiole, che dà 'na lezione a Pulecenella Cetrulo, negoziante de puorce* (1880).⁵⁹⁴ Cicereniello, el protagonista, se busca la vida en el recinto de su barrio, braveando, intimidando a los débiles y buscando alianzas con los poderosos: espera medrar casándose con una mujer rica, busca el favor (y patrocinio) del acomodado comerciante Pulcinella prometiéndole nupcias con la joven y linda Antoniella. En este caso el *guappo* no es el enemigo declarado de Pulcinella, sino más bien una suerte de ambiguo aliado. Cuando Pulcinella,

⁵⁹⁴ He localizado la existencia de al menos dos ediciones, una de 1875 y otra de 1880, que es la que cito. Cabe señalar que la cartelera del teatro San Ferdinando de Nápoles del domingo 19 de abril de 1874 (fig. 35) incluye una *brillantissima farsa* con título casi idéntico: *'Na lezione de guapparia data da Cicereniello Sangodoce a Pulcinella Cetrulo 'mmiezo a lu llario de li Pigne*. Con toda probabilidad se trata de la misma obra, o acaso de una variante. “SAN FERDINANDO — (*Strada Pontenuovo*). Questo teatro di bella forma [...] fu disegnato da Camillo Lioni e costruito nel 1791. Oltre a non essere sempre in azione, ha soggiaciuto e soggiace a continue mutazioni di compagnie; talora vi si dà musica, talora prosa” (Cossovich, 1853: 255). Monica Florio señala que el teatro vivió una época de esplendor hasta 1918, fue sucesivamente derruido por los bombardeos en la Segunda Guerra Mundial, hasta que Eduardo De Filippo, uno de los más grandes teatreros napolitanos del siglo XX, lo compró y remodeló en 1948 (58); el teatro sigue funcionando hasta la fecha.

descorazonado por su propia cobardía e incapacidad de darse a respetar, le pide *'na lezione de guapparia*, ‘una clase de guapeza’, Cicereniello, en cambio de dinero por supuesto, le imparte una cátedra de actuación que nos revela, uno por uno, los elementos que conforman la teatralidad del *guappo*. La pose reglamentaria empieza por un enderezamiento marcial y una mirada amenazadora, de reajo:

CICERENIELLO

Chesta è cosa de niente, mo' te donco io 'na 'nfarenatura coppa coppa, e tu ne portarraie la puglia. Miettete ccà.

PULCINELLA

So' lesto.

CICERENIELLO

Tiseco, e dritto comm'a me.

PULCINELLA

Accossì.

CICERENIELLO

Sè, 'na mano 'mpietto.

PULCINELLA

La vi ccà essa.

CICERENIELLO

Appena que llù vide, tu llù tiene mente 'ntravierzò [...]. 'Na cernuliata accussì, e 'na ventuliata de renucchio per metterlo 'ntimore (10).⁵⁹⁵

Varios gestos puede recordarnos esa *cernuliata*, ‘balanceo de caderas’, desde el andar desmadejado de los de Flandes, hasta el andar a lo columpio y plantarse a lo macareno de los valentones sevillanos, para llegar al “*tumba'o* que tienen los guapos al caminar” cantado por el salsero panameño Rubén Blades en su celeberrima composición *Pedro Navaja*.⁵⁹⁶ También fundamental es la manera de ladearse el sombrero, donde la *coppola* napolitana hereda el lugar de los sombreros valones, de ala ancha y pluma, de los antiguos rufianes, capitanes y esmarchazos españoles: “Doppo te miette la

⁵⁹⁵ ‘C.: Esto es cosa de nada, ahora te doy yo una repasada por encimita, y tú [te quedarás con el valor]. Ponte aquí. P.: Soy rápido. C.: Tieso y derecho como yo. P.: Así. C.: Sí, con una mano en el pecho. P.: Mírala aquí, ésa. C.: Apenas le ves le miras al soslayo [...]. Un caderazo así, y [te abaniqueas de reajo]’.

⁵⁹⁶ Discuto la pertenencia de este personaje a la tradición de la literatura rufianesca en mi artículo “*Pedro Navaja y La entalladita*: caracterización de dos guapos en la canción del siglo xx” (Enrique Flores y Jacques Gilard (eds.). *Cantares de bandidos*. México, UNAM, en prensa).

coppola a 23 e mezo” (11).⁵⁹⁷ Todo esto entretejido con floreos verbales que empiezan con una “fiscatella” (10), ‘chiflido’,⁵⁹⁸ para luego explayarse en elaboradas amenazas en jerigonza guapesca, que llegarían a cobrar un –supuesto– valor de conjuro mágico, apotropaico, al provocar la mansedumbre del adversario nomás con pronunciarlas:

CICERENIELLO

Le dice: A buje, pe’ regolazione vosta, chella quale bardascie appartene a mioteche, e si tioteche non allasca, mioteche te ventuliammo la porvere da copp’a llu pelliccione.

PULCINELLA

Se... (*Ripete ciò che ha detto Cicereniello.*)

CICERENIELLO

Quanno tu l’haie ditto ’sti parole, chillo addeventa ’na pecora, e te cerca scusa (10-11).⁵⁹⁹

Si el adversario se mostrara reacio al poder de las palabras solas, el *crescendo* debe seguir hasta culminar en una serie de gritos acompañados de sendos aspavientos amenazadores:

Si pe ’ncasione volesse fà lu ’nfernusu, tu allora haie da fà sti 3 mosse. La prima, jetta ’n’allucca, e muovete comme si vulusse caccià quacc’armatura; la seconna, ’n’auto allucco, e tira mano pe’ darle ’nu paccaro; la terza, ’n’allucco cchiù forte, e ammolechealo ’no caucio (11).⁶⁰⁰

Nótese que se trata de hacer como si se fuera a esgrimir un arma, evidentemente inexistente, y de mover la mano como para asestar una bofetada, que no se llega a cumplir. Todo termina en dar una patada, golpe bastante menos glamoroso y más vulgar. En la dinámica de la farsa, de todos modos, esa patada tampoco se llega a dar. Pulcinella *ripete la lezione di Cicereniello con lazzi*, reza la acotación (11): podemos imaginar varios *lazzi di bravura* del repertorio *dell’arte* que pueden encajar aquí. *Dulcis in fundo*, Cicereniello y Pulcinella salen, por igual, vencidos y frustrados en sus intentos. Pulcinella

⁵⁹⁷ ‘Después te ladeas la boina’. Sastre observa a propósito de la semiótica del sombrero: “También es muy importante entre los mafiosos –o miembros de la honrada sociedad– el habla muda del sombrero. Si un mafioso se ladea a la derecha su sombrero, está comunicando a sus amigos: ‘Me siguen’. Si a la izquierda, el mensaje es así: ‘Te veré más tarde’. Si hacia atrás, está pidiendo socorro” (230).

⁵⁹⁸ “FISCATA. Ischerno, derisione fatta con istrepito, fischi, grida o simili. Fischinata” (*Voc. Dom.*).

⁵⁹⁹ ‘CICERENIELLO: Le dices: Usted. Para que usted lo sepa, aquella tal muchacha me pertenece a mí, e si tú no sueltas, te sacudiremos el polvo del abrigo de pieles. PULCINELLA: Si... (*Repete todo lo que dijo Cicereniello*). CICERENIELLO: Una vez que le hayas dicho estas palabras, ése se vuelve un cordero, y te pide perdón’. Acerca del uso del plural *maiestatis* (“mioteche te ventuliammo”) comenta Cossovich: “Né maraviglierà alcuno del modo imperioso plurale, trattandosi di *guappo*” (1853: 18; cursivas del autor).

⁶⁰⁰ ‘Si en alguna ocasión se quisiera poner revoltoso, tú entonces debes ejecutar estas tres movidas. Primero, lanza un grito, y muévete como si quisieras sacar alguna arma; segundo, otro grito, y levanta la mano para darle un golpe; tercero, un grito más fuerte, y suéltale una patada’.

cierra la comedia mandando a volar a Cicereniello y enunciando una moraleja que, de nuevo, apela a la virtud cívica de la discreción: “Vattenne, ca lezione de guapparie non ne voglio chiù. Guappe non ’nce ne so’ state, non ’nce ne stanno e non ’nce ne starranno. Lu vero guappo sapito chi è? Chillo che se fa lu fatto suio” (16).⁶⁰¹ Recuérdese lo que decía Covarrubias un par de siglos antes: “Porque los hombres valientes de ordinario son muy callados y corteses”.

El motivo de la clase de guapeza se encuentra también en un sainete de González del Castillo, *El maestro de la tuna*, atestiguando la circulación y persistencia de temas y personajes en un orbe cultural todavía compartido. El señorito gaditano Juanito toma clases con el majo Curro Retranca, variante paródica del maestro de danzar o de música que solía ser empleado en las casas acomodadas.⁶⁰² El peculiar profesor va educando a su voluntarioso alumno en una pantomima con todos sus detalles, desde el sombrero a las manos, pasando por las narices y llegando a las nalgas:

(Don Juanito se pone la montera y el capote y se planta a lo macareno. Sale el majo Curro Retranca con pasos muy graves y se para a mirar a don Juanito, y le enmienda la postura de la montera.)

CURRO
Camaráa,
esa montera a la ceja.
Dé *usté* un paseo. Esa cara,
más fea. Venga *usté* a mí
a enredarse de palabras.

(Don Juanito llega a Curro fingiendo quimera.)

JUANITO
Camaraila, ¿es conmigo?

CURRO
Estire *usté* más la estampa
y arrime *usté* las narices
a las mías.

JUANITO
¿Se marcha
o lo endiño? *(Levanta la mano.)*

CURRO

⁶⁰¹ ‘Vete, que ya no quiero clases de guapeza. Guapos no hubo, no hay y no habrá. El verdadero guapo ¿saben quién es? Aquel que se ocupa de sus propios asuntos’.

⁶⁰² Acerca de la figura del *majo*, véase n. 70. Acerca del fenómeno del “plebeyismo majista” de la aristocracia española a finales del XVIII véanse, por ejemplo, las páginas dedicadas al sainete en la introducción de los editores (Romero Ferrer y Sala Valldaura: LXXXVII-LXXXIX). Romero Ferrer y Sala Valldaura señalan el parecido de este sainete con *El maestro de rondar* (1766) de Ramón de la Cruz (González del Castillo, 2008: 349, n. 23).

Ponga *usté*
esa mano *engarrotáa*.
[...]

En esa planta
se mantiene *usté* un instante.
Luego después, con *chuláa*,
va *usté* bajando la mano
y se rasca *usté* la nalga.

(González del Castillo: 346-347; cursivas de la edición)

La clase sigue con precisión de coreografía, poniendo en escena el momento del desafío. De nuevo, resuena el eco del verso de D'Antonio, cuando los adversarios *se votano, se mmirano e s'accostano*:

(A un tiempo se retiran y se acometen haciendo ademán de sacar puñal o navaja, y luego se paran.)

LOS DOS
¡Ah, so indino!

(348)

Curro Retranca alaba la *performance* de Juanito como si fuera justo un baile: “Lo ha hecho *usté* / con muchísima la gracia”. Y remata con la propuesta de fraternidad universalmente comprendida y aceptada entre los guapos de taberna: “Vamos a beber un trago / pa’ entonarse, *camaráa*” (348).

El Pulcinella de la farsa es, como el Juanito del sainete, rico: puede pagar sus clases de guapeza. Maestro de metamorfosis, Pulcinella puede pasar de lumpen a pudiente: en *Cicereniello Sangodoce* es un acomodado burgués, un comerciante... pero de puercos, detalle que lo mantiene en contacto con su meollo carnavalesco, tanto glotón como escatológico. Frente al espectador, Pulcinella se sitúa entre la empatía y la repulsión, en la cuerda floja de la parodia. Entre todos los ulteriores disfraces que Pulcinella llega a ponerse encima de su máscara, *per accidente o per necessità*, según rezan numerosos títulos, el disfraz del valentón (capitán primero, *guappo* después) es, creo, de los más importantes y significativos. Hay que aclarar que Pulcinella no es un *guappo*: Pulcinella *fa il guappo*, actúa como tal en ocasiones, así como asume varios otros papeles. Sin embargo, Pulcinella, nacido de una costilla de Matamoros, pone en escena en relación con los capitanes y los *guappi* una parodia especialmente atinada, puntual y feroz. La *guapparìa* es más que un tema, es un nudo crucial de actitudes y representaciones arquetípicas, además de entrañar una teatralidad implícita cuyas realizaciones escénicas han resultado, a lo largo de los siglos, especialmente exitosas y felices. Pulcinella, ya sea que

juegue el papel de enemigo del valentón, como en *La Lucilla*, o bien de cómplice, como en *Cicereniello Sangodoce*, siempre es el hermano incómodo de estos *smargiassi*, porque deja en claro que todos ellos son, como él mismo, hijos de Marco Sfila.

Cabe señalar que las muchachas que aparecen en estas farsas son bastante de rompe y rasga y armas tomar: como las majas españolas, como las mexicanas chinas poblanas, las *nennelle* napolitanas son jóvenes mujeres trabajadoras que defienden lo suyo, se dan a respetar y se definen por su carácter orgulloso y peleonero, amén de desparpajado hablar y alegre sensualidad. Llevando a otro nivel de conciencia los melindres y las bizarrías de Belisa/Rosalba, todas se niegan a ser objeto de intercambio en contratos matrimoniales estipulados en contra de su voluntad y reivindican su derecho al amor y a la libre elección de su marido. En las farsas que he reseñado, Concetta, Errichetta, Angiolella, Ninetta, Rosella presentan uno o más de estos rasgos: en general, todas toman cartas en el asunto de su vida y hablan/actúan enérgicamente para lograr sus objetivos. Antoniella es quizás la que más demuestra una evidente y vocinglera *guapparia*, ya que se rebela en estos términos a las pretensiones de Cicereniello Sangodoce, antes de agarrarle físicamente a palazos y dejarle en el más absoluto ridículo. Nótese la vigencia del paladín Roldán como categoría metafórica:

Vuie che guapparia me jate contanno, me facite proprie ridere: ora io so' scesa apposta pe' chiacchiarià co' 'sto mastaccerone, co' 'sto Orlanno de lo quartiere [...]... Isso diceva a me, a 'sta nenna cca, "Non voglio che spuse chi vuo' tu, t'haie da piglià chi dico io"...! Leva lè, l'aggio da fà 'no latino a cavallo ca se l'arricurdarà 'ntramente campa (14).⁶⁰³

Otra variante familiar de nuestro personaje también aparece en las farsas napolitanas del XIX: la actriz guapa, la diva, en un contexto análogo al del llamado sainete de costumbres teatrales.⁶⁰⁴ Tal es el

⁶⁰³ 'Ustedes de qué guapeza y guapeza me vienen contando, me dan totalmente risa. Ahora justamente bajé para platicar con este bravucón, con este Orlando del barrio [...]... ¡Faltaba más que él me viniera a decir a mí, a esta muchacha: "no quiero que te cases con quien quieres tú, debes quedarte con quien quiero yo..."! Ya basta, le he de aplicar un castigo que recordará mientras viva'. La expresión *latino a cavallo* deriva "dalla pena che il pedagogo infliggeva all'alunno negligente che egli sferzava dopo averlo fatto appoggiare con le braccia sulle spalle di un alunno più adulto, nella posizione di uno che cavalchi" (*Nap.*). No he podido localizar la palabra *mastaccerone* en ningún diccionario, sin embargo, sospecho se trate de una deformación despectiva de *masto*. En la forma *mastacciruni* la he encontrado en la obra del novelista decimonónico Francesco Mastriani, hablando de la fauna humana del barrio de Porta Capuana: "Quivi si veggono tipi originali di quella specialità de' nostri camorristi, detti *mastacciruni*, protettori delle ninfe del contiguo *serraglio*" (1870: 575-576; cursivas del autor), como *Sciasciariello*, a quien pronto encontraremos en estas páginas. En otra novela, Mastriani especifica que *mastacciruni* es el "nome che le prostitute del volgo sogliono dare a' *guappi* di ogni genere" (I, 1994: 161; cursivas del autor).

⁶⁰⁴ Recuérdense a Margarita Olivares, la María de Rojas Villadrando y la Vicenta de González del Castillo (véanse pp. 75, 148-150). Croce menciona alguna figura histórica de diva guapa, como la cantante romana Caterina Gabrielli: "Piacque assai, benché la gente si lamentasse 'della libertà che si prendeva di cantare quando le piaceva, caratterizzandola per un altiero audace disprezzo', e del suo mutar le arie a suo arbitrio" (1992: 243). Acerca del sub-género cómico meta-teatral, véase Mireille Coulon, "El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 235-247.

caso de Saveria, protagonista de *'No cammarino de 'na primma donna trageca co' Pascariello Cariota ridicolo declamatore, ossia 'na dichiarazione fatta pe' 'na magnata de funce* (1867), de Altavilla.

Lorenzo, tramoyista, la llama “sbruffabellizze” (37), un expresivo neologismo de la familia de los burlescos apelativos compuestos que a menudo se ha merecido nuestro personaje.⁶⁰⁵ La riña entre los dos es muy colorida, haciendo Saveria alarde de sus orígenes y linaje entre los trabajadores del barrio del Mercado, afamado desde los tiempos de Micco Passaro:

LORENZO

Oh! Oh! Sbagliate mo': non è pietto vuosto d'aizà 'no dito 'nfaccia a Llorenzo Porpetiello.

SAVERIA

Io aizo 'no dito, la mano, 'no vraccio accorrenno, e non aggio soggezione de nisciuno: arricordateve ca so' mmobile sguigliato abbascio a lo Mercato, mammema era 'mpagliaseggia e ppatemo conciatiano. Io non aggio paura manco de 'no gialante, perché l'annore me cauz da la pettenessa 'nzi a li pantuofene... M'avite perceputo? E ppoche chiacchiere, ca si no... Pe' lo sanghe de li tagliarielle... Stasera faccio correre la guardia ca 'ncoppa (35-36).⁶⁰⁶

Ya cerrando el siglo, volvemos a encontrar en una anónima comedia manuscrita a un capitán con un apellido familiar: *Lu capitano 'Mbomma*, reza el título.⁶⁰⁷ La *commedia dell'arte* sigue resonando, en la participación de Pulcinella y en las acotaciones de *lazzi* que salpican el guion, marcando los momentos en que el actor debía improvisar. Se repite en esta farsa la situación ocurrida en *Lo Mandracchio* de Giovanni D'Antonio *Il Partenopeo* en el siglo precedente: se verifica un desdoblamiento del personaje guapesco. ‘Bomba’ es el apodo del capitán Epaminonda, altisonante y *schiribizzoso*, que habla en italiano en lugar de napolitano, detalle lingüístico que suele añadir cierta solemnidad a los personajes; también aparece lo que a esas alturas es ya un más que típico –archi- o arque-típico– *guappo* napolitano de barrio, Giuseppe. En esta obra, ninguno de los dos personajes se revela cobarde, sin embargo, su caracterización no deja de ser interesante y burlesca. El capitán, sobre

⁶⁰⁵ Variante de *sbruffone* (véase n. 276) y *sbruffallessse* (véase n. 357). La combinación con *bellizze* se explica, tal vez, por la hermosura de la actriz.

⁶⁰⁶ ‘LORENZO: ¡Vaya, vaya! Ahora se equivoca usted: si no tiene el valor de levantar un dedo enfrente de Lorenzo Porpetiello [‘pulpito’]. SAVERIA: Yo levanto un dedo, la mano, un brazo si hace falta, y no me intimido ante nadie: acuérdense que soy [cosa] florecida abajo en el Mercato, mi madre era tejedora de sillas y mi padre calderero; yo no le tengo miedo ni a un gigante, porque el honor me queda desde la peineta hasta las pantunflas... ¿Me entendió usted? Y nada de charlas, que si no... Por la sangre de los chismes... Esta noche hago que la policía tenga que subir corriendo aquí’.

⁶⁰⁷ El manuscrito no está foliado, así que las indicaciones de números de folios las puse yo. Se encuentran obras teatrales manuscritas fechadas hasta el siglo XX en las bibliotecas de Nápoles, lo que atestigua el uso del manuscrito como papel de trabajo hasta tiempos muy recientes. No he llevado a cabo una investigación (que sería interesante realizar) acerca de cuántas y cuáles de estas obras hayan sido también impresas.

todo, resulta bastante ridículo con sus maneras marciales. Sus diálogos con Pulcinella –quien trata fútilmente de replicar– revelan su carácter:

EPAMINONDA

Allora mezzo giro e *march* [...], vieni con noi.

PULCINELLA

Un momento, vedete...

EPAMINONDA

Non c'è che vedere, come *el capitano*⁶⁰⁸ sono avvezzo ad essere obbedito o guai. [...] Allora avanti e *march*.

PULCINELLA

Ma sentite...

EPAMINONDA

Silenzio, con me non si discute, non mi piacciono le discussioni, abborro le chiacchiere io, con me dovete filare in gamba (fol. 6v).

Por su parte, Giuseppe se caracteriza en el diálogo con su hermana Maddalena, en la primera escena. Aprendemos que estuvo en la cárcel (por razones no especificadas) y le oímos una frase que, aunque el texto no nos dé otros elementos para pensar que Giuseppe sea un cobarde, recuerda un poco el “si no estuviera ahorcado” de los rufianes de Eslava, el “si no estuviera amarrado” de Poenco: “Ca io allora stava carcerato, si no l’avarria fatto passà ’un brutto quarto d’ora” (fol. 1v).⁶⁰⁹

Este tipo de farsas con Pulcinella continuaron representándose en las primeras décadas del siglo XX. Sin entrar en el mérito, ya que necesito ponerle algún límite cronológico a este trabajo, señalo el título de una de ellas, en el que se aprecia la continuidad de personajes, motivos y tópicos: *Pulcinella creduto conte, duellista immaginario e tormentato da un babbeo e da un guappo pauroso*.⁶¹⁰ Pulcinella que *fa il guappo, per accidente o per necessità*, en contrapunto a una galería de *guappi* diversos –el viejo *ommo ’e core*, el advenedizo fanfarrón, el rico y el que quisiera serlo, la *nennella* maja– ha sido sin duda alguna una de las dinámicas escénicas más populares y exitosas de esta veta de teatro.

⁶⁰⁸ Al parecer, aquí se usa el artículo castellano *el*, único vago rastro de un posible origen español del capitán.

⁶⁰⁹ ‘Que yo entonces estaba en la cárcel, si no le habría hecho pasar un mal rato’.

⁶¹⁰ Biblioteca Nazionale de Nápoles, clasificación Mss. L.P. 1628. Se trata de otro manuscrito anónimo, si bien la portada lleva un sello que dice “Primaria Compagnia Dialettale Napoletana. Direzione Luigi De Martino”, lo cual indica que la obra es anterior a 1906, año en que murió De Martino.

3.6.2. El *guappo* mítico

El profesor Domenico Scafoglio me dijo, en conversación personal, que debía dedicar atención al *guappo* histórico y social, a un lado de la figura literaria. Cuando emprendí la tarea me encontré con un problema: la falta de fuentes no literarias acerca de la historia social de los *guappi*. Intentar trazar –o vislumbrar– dicha historia social implica desentrañar una literatura abundante pero totalmente mítica, aún cuando se plantea como discurso de historiador, y hasta cuando pretende condenar la *camorra* y la *guapparia*. Ferdinando Russo, por ejemplo, empieza su ensayo *Camorra e camorristi* hablando de “la trista genia” e “i ciarpami d’ogni mala razza e d’ogni mala sementa” (11), la mala *ienimma* de secular linaje. Unas cuantas páginas después nos encontramos con el siguiente alegato, donde el autor termina haciendo justo la apología que niega:

Ciccio Cappuccio aveva al suo attivo prodezze addirittura leggendarie, perché era dotato di un vero coraggio. Il coraggio non è mai scompagnato da una certa avventatezza [...]. Io non voglio qui certo far l’apologia di *Ciccio Cappuccio*, morto nel suo letto tranquillamente,⁶¹¹ dopo una non breve vita molto agitata, rimpianto da coloro a cui aveva fatto del bene; ma voglio dir che fra quella classe del popolo, a Napoli e fuori chiamata dei *camorristi*, vi furono e vi sono tipi degni di attirare la benevola attenzione dello scienziato e del sociologo. [...] Troppo facilmente indichiamo come *camorrista* chiunque abbia, in qualche circostanza della sua vita, dimostrato di non essere addirittura una pecora (57-58).

El apasionado alegato de Russo se refiere a un legendario camorrista del pasado, aunque ese pasado fuera reciente al momento de escribirlo. Aunque en este pasaje el autor reivindica que ha habido y hay hombres valientes y generosos entre los *camorristi*, en otras partes del libro más bien insiste que se trata de glorias de la pasada edad de oro:

[I] *camorristi* veri e propri, che –lo ripeterò fino alla noia– non esistono più. [...] Spariti gli ultimi vecchi tipi di camorristi, ritirati a vita privata e tranquilla gli ultimi *guappi*, la genia minore e più abietta [...] si appropriò il nome e abusò del prestigio dei primi. [...] Tale fenomeno ha origine dal tempo in cui cominciarono a capitare nelle mani del popolo le prime pistole e le prime rivoltelle. Col pugnale alla mano, due contendenti [...] dovevano per necessità guardarsi bene in faccia, nella *zumpata*, e dovevano aver del cuore assai più di certi gentiluomini che *scendono sul terreno* nei moderni duelli (35-36; cursivas del autor).⁶¹²

⁶¹¹ Paliotti reporta una versión más teatral y pintoresca, y bastante más *guappa*, de la muerte de *Ciccio Cappuccio*: “In una trattoria di Montevergine [...], reso euforico dal vino, dichiarò ai suoi gregari che sarebbe stato capace di mangiare un’intera zuppiera di baccalà. Vinse la scommessa, e centinaia di camorristi lo applaudirono. Lui si alzò per ringraziare, balbettò qualche parola, poi si abbatté con la testa sopra la tavola imbandita, in preda a un attacco cardiaco” (164). Acerca del contexto de la fiesta de Montevergine como teatro privilegiado para las baladronadas de los *camorristi*, véanse pp. 376-377.

⁶¹² El valiente Campuzano ya en el siglo XVIII había manifestado un desprecio similar hacia las armas de fuego (véase p. 59). Mastriani le hace decir al mítico *camorrista Sciascione*, herido de muerte después de haber luchado contra un gran número de soldados: “Duolmi soltanto che debbo morire come una carogna, senza aver potuto sfoderare il mio coltello; ché,

Análogamente, Ernesto Serao, contemporáneo de Russo, en la primera página de su libro *La camorra* habla del “fondo limaccioso degli infimi strati sociali napoletani” y los “tipi e figure che vi si tenevano appiattati” (2009: 9). A las cuantas páginas, insiste: “Sbagliano [...] coloro che vogliono trarre la genesi della camorra da lombi nobilissimi, da origini hidalghesche e donchisciottesche, ed attribuiscono ai primi *guappi* napoletani il bel gesto di tutori dell’ordine dei deboli contro esosi sopraffattori” (30). Unas pocas páginas después, se asoma una mitización del pasado español, cuyos generosos forajidos habrían sufrido una degeneración en Nápoles: “Ha subito una degenerazione davvero rivoltante. In Spagna, il banditismo organizzato aveva frequenti lampi di generosità, una cavalleresca sfumatura di rettitudine nella disonestà [...] sulle rupi sonanti di schietti inni alla libertà umana” (36-38). Es fácil que el mito adopte semejante tono inspirado; en este caso, además, a la dimensión mítica temporal –el noble pasado español– se une la dimensión espacial –unos indeterminados peñascos en las serranías ibéricas, escenario muy propicio para románticos himnos a la libertad. En la página siguiente, el autor ya está hablando en términos de “cavalieri del delitto” (39): no obstante la posible intención sarcástica, reverbera aquí un poco del resplandor mítico que Serao parecía negar a sus contemporáneos *camorristi*. Más adelante, el autor sostiene que la atracción que ejerce el mito es clave en la formación de los futuros *camorristi*, cuando *scugnizzi*, niños pobres de Nápoles. Vuelve a aparecer el teatro callejero de las marionetas como medio importante de transmisión de figuras, ideas, proyecciones simbólicas de larga duración. El imaginario caballeresco es vivo y presente:

Nella tenera età, i futuri soldati della mala vita amano chiamarsi *palatini*. In questo nome, palpita l’ingenua tendenza dei loro cuori all’eroismo: un eroismo di parata appreso agli spettacoli di marionette. Somigliare ai paladini di Francia, per coraggio, per valore e per gradassate, quale superbo sogno! Ora, la gente non si veste più di lamine luccicanti e non imbraccia scudi corruschi, ma la bravura sopravvive; un buon duello al coltello, una *zumpata* eseguita con tutte le regole dell’arte, è sempre una grande impresa (53-54; cursivas del autor).⁶¹³

se avessi avuto il tempo di maneggiare il coltello, vi avrei freddati tutti co’ vostri schioppi”(II, 1994: 363). Serao también abunda acerca del rasgo mítico del desprecio hacia la pistola y del verdadero duelo de honor y habilidad, la *zumpata*, donde el cuchillo hacía de espada: “I camorristi veri, prima del [18]60, avevano a disdegno il giudizio di Dio deciso dall’arma da fuoco [...]. Dove la mente non si aguzza e la mano non pone in gioco la virtuosità dei suoi movimenti, e interviene invece il meccanismo regolato automaticamente, là non si offre campo di esplicitare il verace valore; [...] i vecchi camorristi si esprimono con dispregio parlando della rivoltella – ‘a *ricuttella*” (2009: 63-64; cursivas del autor). *Ricuttella* deriva de *ricotta*, ‘requesón’; me pregunto si se le consideraría arma de los –supuestamente– despreciados proxenetes, ya que a estos se les llamaba *recuttari*, con evidente alusión obscena (acerca de las ambiguas relaciones entre *recuttari*, *camorristi* y *guappi*, véanse pp. 392-395).

⁶¹³ Sobre el gusto por los cantares de gestas en el teatro de marionetas, señalo el libro de Ferdinando Russo *Rinaldo. Costumi napoletani (sunettiarella)*, Napoli, Luigi Pierro, 1888, que no he podido consultar.

Hacia algunos personajes la admiración de Serao es evidente y hasta hiperbólica, como en el caso de Achille Del Giudice, cuyos adversarios, según, siempre terminaban rindiendo homenaje al “coraggio del grande *ommo 'e core* che faceva tremare con uno starnuto tutto il quartiere della Salute, tutta la città, tutto il Regno delle Due Sicilie” (93-94; cursivas del autor). En la misma línea de Russo, el autor termina por suscribir la existencia de una pasada edad de oro de la *camorra*, cuando sus miembros eran en verdad heroicos: “Gli ultimi camorristi che fecero parlare di loro bravure non prive di lampi di vero eroismo” (127). El tono a veces sube de inspiración metafórica, como cuando el autor habla de un tal Pasqualino Gargiulo, cuyas cicatrices de bala y cuchillo serían las estrellas que componen “la costellazione gloriosa di quella bandiera vivente del guappismo!” (139). Serao llega hasta sugerir, con franco orgullo, que la *guapparia* entendida como ardimento y arrojo es una idiosincracia napolitana, como la que se encuentra en los versos de Russo: “Il Russo [...] nelle sue canzoni sentimentali e a un tempo ardite e spavalde come è appunto la grande maggioranza del popolo napoletano” (141). Finalmente, conocemos hoy a los *guappi* napolitanos de antaño a través del imaginario que han generado, ya sea en sentido heroico, burlesco o –como veremos en el siguiente apartado– grotesco, siniestro, lombrosiano. Cualquier intento de historia social debe tomarlo en cuenta y proceder muy cautelosamente.

Las farsas reseñadas en el apartado anterior presentan, casi todas, una relación estrecha con el sistema social de su momento. Aparte algunos contados casos de ambientación en un pasado intemporal y fantástico (como *Il castello disabitato* o *Don Giovanni d'Alverado*), las obras se desarrollan en un concretísimo presente, en ambientes fuertemente caracterizados territorial y socialmente. El enredo amoroso suele nacer de un conflicto por cuestiones ligadas al matrimonio como contrato social. Finalmente, el gran protagonista es el dinero: ya sea en términos de interés, apropiación ilícita, trabajo, en fin, las variadas formas de la lucha por la supervivencia.

A través del cristal de la representación, podemos ir entresacando de estas farsas un esbozo de perfil social del *guappo*. Lo primero que hay que notar es cierta flexibilidad y variedad. Al interior del microcosmo del barrio, el *guappo* puede encarnar en posiciones diferentes, desde holgazanes vividores y parásitos como Cicereniello y los tres *ammartenate*, hasta *masto* Rafaele, rico propietario, pasando por Tammaro y Cataldo taberneros,⁶¹⁴ don Bernardo 'Mbomma anacrónico y entrañable vejestorio, las

⁶¹⁴ He encontrado varias referencias al de tabernero como oficio de *guappi*: Totonno Cappuccio, padre del famoso Ciccio, “era padrone di una bettola famigerata, sita nel centro della suburra infima, in via Santa Maria della Fede, di faccia all’orrendo sifilicomio” (Serao, 2009: 97); Vincenzo Zingone “apre nel quartiere del Mercato [...] un caffè che diviene il

nennelle –criadas, modistas, actrices– de rompe y rasga, hasta llegar a los viejos *omm’e core*, verdaderos *guappi* de la edad de oro: Varvik, “antiguo guerrero” y rico terrateniente,⁶¹⁵ y Giovannone de oficio incierto pero autoridad indiscutida. Estos últimos dos configuran gran parte del mito positivo del *guappo*: se trataría de un juez de paz, figura sabia a quien pedir consejo, conciliador de conflictos y desfacedor de entuertos.

Cossovich, como vimos, identifica a los *guappi* como pertenecientes a los estamentos de los artesanos y pequeños comerciantes. Monnier habla de “il degradamento delle classi infime” (*viziose y viziate*), constituidas por los que define ‘hombres de bien a medias’:

Nelle quali comprendo tutti coloro che in Francia costituiscono la piccola borghesia, i *mezzi galantuomini*, come qui son chiamati, il piccolo commercio di Napoli, i piccoli proprietari delle campagne, tutti coloro infine che sanno appena leggere e non son miserabili. Trista popolazione (2001: 16).

Monnier sigue hablando de la corruptela del antiguo régimen, del miedo y la represión, de un orden social que fomentaba las jerarquías basadas en las apariencias –“il soldato temeva i galloni del suo caporale, il cocchiere della vostra carrozza temeva i vostri abiti più eleganti dei suoi” (17)– y hacía uso y abuso de la ley del más fuerte: antiguo régimen que fue caldo de cultivo tanto del bandolerismo rural como de la *camorra* urbana. Monnier suscribe el discurso de sus contemporáneos, los intelectuales burgueses liberales que pensaban que habían llegado el progreso y la Patria unida a rescatar Nápoles, y todo el sur, de los males borbónicos: “Dio lo vuole, e [...] l’Italia ha la sua stella” (128).

La *camorra* se ha asomado en varias de las farsas arriba reseñadas: Tammaro pretende casar a su sobrina con un *capoparanza*, por interés, obviamente; igualmente, *masto* Rafaele –maestro artesano y/o jefe *camorrista*– piensa casar a su hija a cambio de favores políticos; como referencia más sutil e indirecta, y sin embargo bien presente, el entrañable Bernardo ’Mbomma llama a su espada *Caterenella*, nombre con que se conocía el bastón de los *camorristi*. Sería fácil concluir que *guappi* y *camorristi* coinciden. Dalbono, en uno de los artículos reunidos en la obra de De Bourcard,⁶¹⁶ usa los dos términos casi como sinónimos. Nótese, de nuevo, el discurso intelectual decimonónico que

quartier generale della camorra, del contrabbando, del furto, il deposito del bottino, il rifugio de’ malfattori” (Monnier, 1965: 154).

⁶¹⁵ Los tres *ammartenate*, de hecho, aspiran a volverse bravos a su servicio, según un modelo también antiguo del oficio de la guapeza (para)militar, el de *scherano* o *sgherro* –*scarabone*.

⁶¹⁶ El tono de los ensayos reunidos en la obra de De Bourcard varía. Algunos tienden más a la estampa costumbrista de tono lírico-idílico, o bien, pintoresco-patético. Otros, como el de Dalbono aquí citado, proponen un análisis de corte antropológico progresivo, dirigido a describir problemas sociales y plantear soluciones.

identifica el pasado –virreinal y borbónico– como fuente de todo mal, corrupción y crimen (aunque, como sabemos, este discurso convive con la idea de la edad del oro de los *guappi* viejos, los verdaderos). Los *camorristi* se describen como herederos de los soldados irregulares, *scherani* y *tagliacantoni* che antes se empleaban como bravos a servicio de algún barón (tal como ya quisieran Serra-Serra, Spezza-Colonna e Sfratta-Campagne en el castillo de Varvik). Tal ‘simiente inverecunda y sucia’, en palabras del autor (cuyo celo ilustrado, como luego sucede, roza con el discurso inquisitorial), no es otra cosa que la *ienimma* de los guapos que ya hemos encontrado en la obra de D’Antonio *Il Partenopeo*, “la trista genia” en las palabras de Russo arriba citadas:

Tutte le nostre più triste assuetudini si partono dal governo viceregnale. Gli spagnuoli, separando le classi e ponendo l’aristocrazia agli antipodi della plebe, fecero di ciascuno di esse un corpo compatto. Nell’una si agglomerarono tutti i vizi della vanità, nell’altra tutta la vanità del vizio. Spiego ancor più lucidamente questa idea, dichiarando che il camorrista è un *guappo*, che il guappo o gradasso toglie origine dal *guapo* spagnuolo e, se l’aristocrazia si fa bella d’ogni vanità di privilegio e di forma, se specula sul titolo di “eccellenza”, la plebe specula sulla vanità del vizio, val dire sulla forma di uomo temuto o temibile: sul tipo di guappo o di camorrista. Ma la origine spagnolesca di questo elemento di prostituzione e dissoluzione nella civil società ebbe un incentivo anche maggiore a’ tempi del governo borbonico. [...] Era sempre la *guapperia* o la gradasseria che presiedeva all’opera del camorristismo. Il capo camorrista era sempre un guappo [...]. Il camorristismo era un legame criminoso, era un’associazione di uomini tendenti tutti alla rapina, ovvero all’usufruire dell’altrui, mediante braveria, vanteria e intimidazione. In alcuna parte del popolo napolitano, questa forma aveva seguaci e ammiratori. Il bravaccio, come dicemmo, era una successione del *guapo* spagnuolo, e i guappi de’ primi tempi borbonici, e de’ successivi, erano una derivazione della milizia baronale, ladra, disordinata e temeraria per abito. Con la caduta de’ feudi, con lo abbattimento de’ baroni, le classi del popolo, tra le quali si spigolava lo scherano e il tagliacantoni, serbavano ancora nel loro grembo il seme inverecondo e sozzo di tal genia (1858: 218-229; cursivas del autor).

Sin embargo, decir *camorrista* y *guappo* no es exactamente lo mismo. En la misma obra de De Bourcard los dos términos han merecido entradas distintas: el artículo dedicado al *guappo*, como vimos arriba, se concentra en el aspecto y ademanes de artesanos y pequeños comerciantes –la clase de los *mezzi galantuomini* de donde, cerrando el círculo, salen los *camorristi*, según Monnier. El *camorrista*, nos dice Dalbono, es siempre un *guappo*;⁶¹⁷ mas no todo *guappo* es *camorrista*. La *guapparia* es un conjunto de poses y ademanes, vestuario, lenguaje, una actitud con diferentes matices,⁶¹⁸ varios

⁶¹⁷ Monnier da a entender que *guappo* era el *camorrista* importante, que tenía una posición de mando dentro de la organización: “I più importanti, i proprietari, i *guapi*, i capi” (1965: 145; cursivas del autor). Seguramente a esos hombres se les definía *guappi*, el autor debe haberlo escuchado; sin embargo, no es una definición que podamos considerar exhaustiva de las facetas del personaje.

⁶¹⁸ A veces la *guapparia* se define en modo negativo, como en el siguiente verso de Russo: “Tre contra a uno, nun è guapparia!” (115; ‘Tres contra uno, ¡no es guapeza!’). Análogamente, en un canto de la mafia siciliana recogido por

personajes pueden asumirla, como sucede en las farsas. Personajes que a su vez, como dice Dalbuono, tienen admiradores, seguidores, imitadores. Otros estudiosos, como Paliotti y Florio,⁶¹⁹ han querido ver una diferencia más tajante entre *guappo* y *camorrista*, que residiría en la calidad del *guappo* como espíritu libre e independiente, refractario a órdenes, jerarquías y reglamentos. A veces, esta figura de *guappo* solitario ejerce por su cuenta actividades criminales como cobrar derechos de *camorra*, como aquel célebre Teofilo Sperino que ya ha salido en estas páginas. Nótese los modos ostentosos y las expresiones dignas de cualquier *Capitan Cerimonia*:

Il più celebre, il più ammirato, il più temuto di tutti i guappi fu [...] Teofilo Sperino. Dai popolani sempre pronti a scappelarsi al suo cospetto e dai giornali che spesso magnificavano le sue gesta gli venne riconosciuto il titolo ambizioso di “don”; uomini politici, esponenti della vita amministrativa e aristocratici, non esitavano a esternargli il loro ossequio. “Don Teofilo agli ordini”, era il saluto tributato. “Alle preghiere umilissime”, rispondeva lui con finta modestia, roteando un bastone animato e ostentando al bavero della giacca le sue dieci medaglie al valor civile (Paliotti: 168).

Toda epopeya que se respete debe empezar con un acto de juvenil arrojo que muestre la predestinación de los eventos. Sin llegar a las bizarrías infantiles de Alonso de Contreras o Diego Duque de Estrada, Teofilo Sperino –hijo de familia de la burguesía empresarial– se distingue desde muchacho como el *guappo* que será, en neta oposición y hasta competencia hacia la *camorra*:

Figlio del proprietario di una fabbrica di guanti del quartiere porto, Teofilo Sperino, nato nel 1838, aveva mostrato fin da ragazzo un’indole spavalda. Il giorno in cui un giovanotto onorato⁶²⁰ si presentò nella fabbrica di guanti per riscuotere lo sbruffo, Teofilo, appena sedicenne, lo prese a pugni e lo mise alla porta. A suo padre che si mostrava preoccupato di una vendetta della camorra, disse: “Niente paura, io ho deciso di farmi guappo”. Si recò infatti dal capitrito del rione Porto e, respingendo perfino la proposta di entrare a far parte della Bella Società Riformata, lo mise al corrente del suo proposito. Diventò così lui stesso un taglieggiatore di altri fabbricanti di guanti (169).

Antonino Uccello, un preso le reclama a su amante infiel: “Siddru di li gradi mi la facisti, / tinta carogna, nun è vapparia!” (Uccello: 128; ‘Si me la hiciste cuando estaba preso, / pérfida ruin, ¡no es guapeza!’).

⁶¹⁹ Los libros de Paliotti y Florio que he revisado hacen un uso no demasiado riguroso de las fuentes, sin citarlas de manera exacta, y a menudo caen en la tentación de suscribir sin distancia crítica el discurso mítico del que se están ocupando. Sin embargo, un parcial cotejo de algunas fuentes –las que he podido localizar– me han revelado un buen nivel de exactitud de las referencias, amén del valor de ambas obras en términos de recopilación bibliográfica e intento de acercamiento al tema.

⁶²⁰ *Camorrista* joven, de bajo rango en la organización. Los grados en la *camorra* recuerda aquella jerarquización de la valentónica española del XVII hecha por Alonso Hernández. El *giovanotto* o *picciotto* (que a su vez tenía grados: *annurato* o *d’onore*, *di sgarro*, *di reggimento*...) funciona como el *mandil* o *trainel* español: “*Picciotto* è voce più sicula che napoletana, il *picciotto* è il paggio d’armi di questa nuova cavalleria. Il *picciotto di onore* nel camorristo è il valletto del camorrista, gli fa la spia, gli reca le armi, gli spiana la via” (Dalbano, 1858: 221; cursivas del autor).

Paliotti no nos habla de la reacción del *capintrito*... ¿En serio se habrá dejado despreciar por un muchachito de dieciséis años? Estamos de lleno sumergidos en la materia del mito, y de nuevo el hecho de que esta no sea una tesis de historia me permite eludir la muy complicada cuestión de la verdad. Las actividades criminales de Teofilo Sperino, quien como la *camorra* andaba exigiendo *sbruffo*, quedaron, en la leyenda, ofuscadas por sus hazañas: salvar a gente que se estaba ahogando o que iba a ser atropellada por un caballo, socorrer enfermos de cólera. No podía faltar la anécdota *guappa* por excelencia, es decir, la espectacular detención de algún *camorrista* a golpes de puro carisma o poco más, un motivo que se encuentra también en las historias de Nicola Jossa o Luigi Morbilli, quienes en breve harán estelar aparición. En el caso de Teofilo Sperino, grande es su irritación cuando un tiroteo entre *camorristi* molesta su ensayo de mandolina. El *guappo*, con su hiperbólico valor, es la única autoridad acreditada para restablecer el orden –mandolina enarbolada en la mano, más napolitano no se puede:

Il guappo, che aveva studiato canto [...], stava assistendo, nel bel mezzo dei giardinetti di via Foria, all'allestimento di un carro allegorico sul quale doveva lui stesso esibirsi come interprete di canzoni. Improvvisamente si udirono degli spari e si assisté a un fuggi fuggi generale: nei pressi della cosiddetta "fontana delle paperelle", due gruppi di camorristi si stavano sfidando a un dichiarazione. Un passante, raggiunto da una pallottola, giaceva già a terra ferito. Accorsero alcuni agenti, ma i camorristi, imperterriti, continuavano a sparare. [...] Prontamente, senza nemmeno abbandonare il mandolino col quale si stava esercitando, don Teofilo si lanciò fra i due gruppi di contendenti e urlò: "Sparate a me, se ne avete il coraggio!". I camorristi gettarono immediatamente le pistole a terra e, scortati dal guappo, si costituirono al commissariato (172).

Más mito adentro, en la versión más hagiográfica de las historias de *guapparia* napolitana, el *guappo* no tiene ya nada de criminal, sino todo lo contrario. Vive del todo entregado a su misión de desfacer entuertos, socorrer necesitados, imponer matrimonios reparadores. Serao así lo describe, con lujo de referencias literarias, incluyendo aquel caballero de la triste figura cuya locura hemos visto aflorar, de repente, en los parlamentos de los capitanes de comedia:

È bene distinguere nettamente il campo del camorrista da quello del *guappo*. Il primo è un parassita, appartenente a una specie dissanguatrice organizzata, consociata; il secondo è lo spavaldo, amatore del bel gesto, era spadaccino quando la spada era in auge e fruttava qualche cosa agli amatori di professione, manesco, pronto all'ira e alle parole grosse, pronto a ricacciare in gola a un offensore le parole imprudenti con una buona coltellata o una scarica di pistola, animoso, pieno di coraggio e talvolta di una grande dignità. Il *guappo* potrebbe definirsi l'avventuriero guascone napoletanizzato [...] che ha molti cantucci della sua anima onesti e disprezza l'uniformità degli statuti della malandrineria [...]. *Guappo* dei tempi recenti fu *Gioacchino 'a Vecchiarella*, un uomo sulle cui eroiche gesta Dumas si sarebbe volentieri

indugiato. [...] Egli andava per la città *raderezando* [sic] *tuertos* come il cavaliere dalla trista figura (2009: 89-90; cursivas del autor).

En cuestión de subsistencia, se supone que el *guappo* vive del llamado *piccolo fiore*, la ‘pequeña flor’, es decir la propina que sus agradecidos beneficiados gustan dejarle en cambio de sus servicios,⁶²¹ aunque tampoco faltan historias de *guappi* que reaccionaron desdeñosamente ante semejantes pagos, como el arriba mentado Gioacchino ‘a *Vecchiarella*, de quien dice Serao: “Moltissimi gli dovevano una sicura protezione contro la camorra insidiatrice, ed egli tal protezione accordava disinteressatamente, diventando una furia se alcuno osava proporgli un compenso o un segno materiale qualsiasi della propria gratitudine” (91). En otra historia el protagonista es una gran leyenda de la *guapparia* napolitana, Ciccio Cappuccio. Paliotti, en este caso, muestra cautela hacia sus fuentes: mientras suscribe el hecho de que Ciccio Cappuccio tuviera hacia los pobres actitudes protectoras y socorredoras al más puro estilo bandido generoso,⁶²² el autor añade que “si favoleggia di un suo autorevole intervento a favore di un maestro di musica di Porta San Gennaro che era stato derubato del pianoforte: in capo a pochi giorni, il prezioso strumento venne restituito al legittimo proprietario” (162). Russo contaba esta historia con mucho más romántico melodrama, y sin dudar ni un segundo de su valor de verdad. Al íncipit solo le falta una desgarradora banda sonora: “Fu rubato un pianoforte a un povero maestro di musica, che tirava innanzi a stento la vita dando lezioni in casa sua e fuori” (58). Sigue la historia con el pobrísimo maestro deshecho en lágrimas que solicita la intervención de Ciccio Cappuccio, la sucesiva aparición del instrumento robado, y el agradecimiento del buen hombre, quien trata de obsequiarle un reloj de oro al *guappo*. La reacción de este es violenta: “Ma Cappuccio, da allegro che era, divenne serio. E, levando repentinamente la pesante mano, lasciò andare al suo beneficato due o tre ceffoni, dicendogli: ‘E tu te si’ scurdato ca io songo Ciccio Cappuccio?’”⁶²³ Credevi che ti avessi fatto rendere il pianoforte per essere ricompensato?” (62). Es decir: el *guappo* hace lo que hace desinteresado, de puro honor. Esto en el discurso mítico, por supuesto.

Por otra parte, a lo mejor es cierto. Este señor bien podía permitirse despreciar un *piccolo fiore* al protagonizar un gesto memorable (y narrable), ya que su mucho dinero lo conseguía de otra manera. Porque falta decir que Ciccio Cappuccio sí fue *camorrista*, y no uno cualquiera, sino que estuvo al

⁶²¹ Volviendo a poner en entredicho la supuesta neta diferencia entre *guappo* y *camorrista*, he encontrado la expresión relacionada también con este último: “Un piccolo fiore, quando l’impresa è importante, si manda anche al capo supremo, al *capintesta*” (Serao, 2009: 110-111; cursivas del autor).

⁶²² Tore ‘e Criscienzo también dejó tras de sí una mitología de bandido generoso, “generoso con gli amici e particolarmente tenero verso i bambini, al punto che obbligò i suoi gregari a versare, una volta al mese, il cinque per cento delle tangenti ai trovatelli del brefotrofo dell’Annunziata” (Paliotti: 117).

⁶²³ ‘¿Acaso se te ha olvidado que yo soy Ciccio Cappuccio?’.

frente de la organización de 1869 hasta su muerte en 1892. Según Serao, tenía un comercio de salvado con el que hacía especulaciones usureras: “Un cruscaio *doublé* de usuraio è il ganglio di un importante sistema di innervazione della mala vita” (2009: 98; cursivas del autor), teniendo el control del – equívoco y malavidoso a su vez– gremio de los cocheros, que dependían de los precios impuestos por los vendedores de salvado al alimento de sus animales. ¿Por haber sido *capintesta* de la *camorra*, no podría entonces considerarse *guappo* a semejante personaje? Dadas las circunstancias y los materiales de su mito, me parece una postura difícil de sostener. De nuevo, todo parece apuntar a que la *guapparia* es una actitud que cabe en las vidas y obras de caracteres variados. El *guappo* puro postulado por algunas historias, cuya existencia suscriben algunos estudiosos, me suena a, justamente, abstracción literaria, más que tipo social –la pureza no suele ser de este mundo.

El calificativo de *guappo* puede merecerlo hasta un policía, como el Angelo Velardo, alias *Capitan Guappone*, che trató de apresar al invencible bandido Titta Grieco. Otro policía con leyenda de *guappo* fue Luigi Morbilli, comisario del barrio de Montecalvario entre 1832 y 1860. Nótese la cercana analogía entre su estilo de detener *camorristi* y el de Teofilo Sperino –en ambos casos, vale más el carisma que las balas, en la recurrencia de un motivo mítico:

Anziché cercare di scansarsi o porre mano anche lui alle armi, Luigi Morbilli compì un gesto imprevedibile: lì davanti alla folla allibita, sputò in faccia al camorrista. Questi non solo non reagì; ma alzò le mani e, docilmente, si lasciò ammanettare. “Avanti, io sono disarmato. C’è qualche altro che vuole sparare?”, gridò Morbilli. Quindi, tenendo a braccetto il Mazzola,⁶²⁴ incominciò lentamente e con quasi aristocratico distacco, a sputare in faccia, uno per uno, agli altri brutti ceffi presenti. Nessuno gli torse un capello (Paliotti: 90).

Resulta que Luigi Morbilli cuenta con un linaje legendario. De su padre, el duque Carlo Morbilli (¿? – 1837), cuenta Pietro Martorana que también fue comisario, además de “il principe della scherma napoletana” (307).⁶²⁵ Vuelve el motivo del *guappo* solo contra muchos que gana con su puro carisma: en este caso, el duque se presenta a pedir razón de una detención poco caballerosa al cuerpo de la guardia real. Lleva su espada, sin embargo ni falta le hace desenvainarla, con su reputación sola basta:

⁶²⁴ Arturo Mazzola, entonces *capintrito* del barrio de Montecalvario.

⁶²⁵ Entre los *camorristi* no faltaron los maestros de esgrima. Cuenta Russo, por ejemplo, con cierto orgullo: “Avemmo degli spadaccini veri e propri pure fra i camorristi, e specie fra quelli della prima metà del 1800. È rimasto notissimo il tipo di Raffaele Marranzino, il quale sapeva giuocar di spada come il più provetto maestro di scherma” (37); o bien, habla con desprecio de quien vende barata el arte: “Alfonso lo schermitore, brutto tipo di mastro d’armi che vendeva per cinquanta lire un colpo di stocco” (100; cursivas del autor).

Si recò innanzi al Palazzo Reale nell'atto che montava la guardia del cennato corpo, e portando sotto il braccio una spada di misura disse a quelli ufficiali: "Teri voi in molti insolentiste villanamente contro un uomo, oggi un uomo solo viene a dire a voi tutti che quell'oprato da voi fu una viltà, e ne cerca soddisfazione". A tale terribile apostrofe niuno rispose! Tanta era la fama meritatissima che godeva il duca Morbilli come spadaccino (307-308).

El duque Carlo Morbilli también era escritor –de hecho, por eso figura en el diccionario de Martorana. No he podido leer sus obras, que según el diccionario incluyen sobre todo poesía, en italiano y en napolitano, algunas traducciones de versos latinos y unas prosas cómicas, definiéndolo en general como ‘escritor gracioso’, “scrittore spiritoso” (308). Cuenta la leyenda que el duque le heredó a su hijo Luigi no tan solo el valor, sino la habilidad para componer versos, arma que resultó decisiva para otra espectacular detención del mismo Antonio Mazzola, su fiel enemigo. Los *camorristi* napolitanos eran aficionados, entre otras bravuconadas y desafíos, a “guapear en la facultad poética”, como escribió aquel inquisidor mexicano en 1733.⁶²⁶ Cada 8 de septiembre los *camorristi* y sus familias, ataviados de sus más lujosas galas, protagonizaban una colorida procesión en carrozas jaladas por caballos engalanados de listones hasta el santuario de Montevergine, en la provincia de Avellino.⁶²⁷ Ahí, cuenta Paliotti,

dopo essersi inginocchiati davanti all'altare, i camorristi e le loro donne si riunivano in alcune cantine dove mangiavano e bevevano abbondantemente e dove poi si sfidavano, secondo un'antica usanza di origine spagnola, nei “canti a figliola”, vale a dire in brevi componimenti estemporanei i quali contenevano allusioni personali e che perciò degeneravano sempre in risse (92).

Ganas no me faltarían –me faltan, sin embargo, tiempo y espacio– de ahondar un poco en la interesantísima tradición de los *canti a figliola*, empezando por verificar si, como dice Paliotti, efectivamente se trate de una costumbre de origen español, o más bien qué relación guarda con las otras manifestaciones de poesía repentista del orbe cultural hispano. Por lo que he podido leer,⁶²⁸ además de escuchar en *performances* de grupos contemporáneos de música popular, los *canti a figliola* eran

⁶²⁶ Véase n. 102.

⁶²⁷ Acerca de esta fiesta véase, por ejemplo, el artículo de Emanuele Bidera “Le feste della Madonna di Montevergine”.

⁶²⁸ He encontrado referencias al *canto a figliola* en Bidera (133-134, 139-140), Russo (23-24, 105-107), Mastriani (1870: 458-459), Serao (1978: 6, 140) y la descripción más completa en De Blasio (1897: 221-244). Este último autor recopila varios ejemplos de estrofas; señalo uno en especial por su sencilla belleza. Se trata de la estrofa usada al principio de un *canto a figliola*, o *a fronne 'e limone* como también se le conoce, para comunicarse con un preso, destinada a captar la atención del destinatario: “Auciello 'ngaiola, / statte a senti chesta bella canzone, / fronn' 'e limone!” (237; ‘Pájaro en la jaula, / oye esta linda canción, / ¡hojas de limón!’). Nótese que el napolitano *gaiola*, ‘jaula’, derivado del italiano *gabbia*, ha originado el español *gayola*, ‘cárcel’ (probablemente también con una referencia al área costera de Gaiola, cercana a Nápoles, que comprende el promontorio rocoso de Nisida, sede de una cárcel angevina).

coplas cantadas (tengo entendido que a capela, o *'ncopp' 'o tammurro*, ‘sobre el tambor’, es decir con acompañamiento de percusiones; en estilo melismático; con partes solistas y partes corales) que cumplían varias funciones: entonar alabanzas a lo divino, galantear a las muchachas (las *figliole*), pasarse en la calle mensajes codificados, comunicar noticias a los presos (hasta que en el XIX los *canti a figliola* se prohibieron en las cercanías de la cárcel) y, como menciona Paliotti, lanzar unos desafíos de ingenio que solían degenerar en riñas violentas. Volviendo a nuestro comisario *guappo* Luigi Morbilli, resulta que la inspiración poética heredada por el duque su padre le valió otra espectacular – amén de absolutamente incruenta– victoria sobre el *capintrito* Mazzola:

Il commissario Morbilli [...] raggiunse, a bordo di un'elegante carrozza, il santuario di Montevergine e, spavaldo, [...] entrò in una cantina in cui si erano riuniti i camorristi del quartiere Montecalvario. Nel silenzio improvvisamente fattosi, il commissario gridò: “Volevo sfidare Arturo Mazzola ai canti a figliola, ma evidentemente quello ha paura e perciò non si è fatto vedere”. Di lì a pochi minuti Mazzola, colpito nella sua vanità, entrò, al braccio di sua moglie, nell'osteria. Proprio come era in uso fra camorristi, Morbilli gli offrì un bicchiere di vino e poi incominciò a cantare strofette che lo mettevano alla berlina.

Al principio Mazzola cercò di replicare con altre strofette offensive per il commissario, ma poi, accortosi che gli astanti [...] si divertivano molto di più alle canzoncine improvvisate dall'avversario, il quale, non si dimentichi, era figlio di uno dei più validi poeti dialettali, mise mano al coltello. “Ti serve per far fuori me, o per altre bravate? Ho saputo che vuoi uccidere mia moglie. Una volta i camorristi non se la prendevano con le donne”, disse Morbilli. A queste parole il capintrito gettò a terra l'arma e si dichiarò vinto. Morbilli l'ammanettò, l'invitò a salire sulla sua carrozza, e lo condusse a Napoli, in carcere (Paliotti: 92-93).

Por otra parte, es cierto que los *guappi* entre los policías son ocurrencias bastante más raras que los *guappi* entre la mala vida y sus alrededores. Dalbono proporciona algún indicio más acerca del tipo de *guappo-camorrista* y su *modus vivendi*. Vuelve a aparecer su función de juez de paz sui géneris, conciliador de conflictos en el barrio, heredada de Micco Passaro; se trata de una conciliación que termina por lindar con la clásica protección ofrecida por *camorristi* y mafiosos de todo el mundo. Se habla con cierta ironía de su independencia de espíritu y superior criterio. También se listan otras profesiones que el *guappo* puede en algún momento desempeñar –no es sorpresa que tengan que ver con el mundo militar y hasta con el policial. Volvemos a encontrar una despectiva referencia a los vicios nefandos, o nefandas torpezas de inquisitorial memoria, la misma acusación varias veces lanzada de ida y vuelta entre España e Italia, del *Galateo* a Menéndez Pelayo:

Il battelliere o barchettaiuolo, il carrozziere gli pagavano l'obolo puntualmente, ma egli, non rade volte, mescevasi alle loro risse, facea cessare i lor alterchi, distribuiva nell'equa lance del suo ladro spartanismo il diritto e la ragione. Egli, il camorrista, pretendeva di veder

chiaro, perché era uomo indipendente, non soggetto ad umani riguardi. Egli aveva qualità, tutte sue proprie, perocché, esercitando una professione libera, egli non aveva vergogna di aver servito il governo da spia, da uomo di polizia, da gendarme o da soldato di marina, milizia assai partegiana della corona e dedita più di altra a vizi nefandi (1858: 220).

Se perfila un *guappo* bastante familiar, que, como el valentón cervantino, alterna al oficio de la pica el ejercicio picaresco. Las formas de su arte de arreglárselas remiten casi siempre a alguna transacción entre terceros: correveydile, faraute, espía, ¿sicario? Dudosas profesiones, hijas del ocio, añade el autor: “L’ozio [...] faceva girovago il camorrista. Da girovago diveniva indagatore, da indagatore censore, da censore depositario prezzolato d’un segreto, avvisatore, difensore, procuratore per conto altrui” (232). Monnier, como Dalbono un observador contemporáneo, también describe a este tipo de *guappo* y *camorrista* como especializado en toda clase de intermediaciones, con su porte bravío y pantalones acampanados, en los espacios de la vida pública y comercial de la ciudad:

Ne’ quartieri poveri, alle stazioni delle strade ferrate, alle porte della città, sui mercati, nelle taverne [si] incontrava il bravo implacabile, che l’occhio fiero, la testa alta, con pantaloni larghi, si intrometteva negli affari e ne’ piaceri dei poveri, in specie ne’ piaceri viziosi e negli affari equivoci, e a vicenda agente di cambio, mezzano, intermediario, ispettore di polizia secondo i casi (1965: 6).

Monnier es uno de esos escritores que se proponen hacer un trabajo histórico, como se ve desde el mismo subtítulo del libro –‘noticias históricas recogidas y documentadas’. Sin embargo, no logra deslindarse del discurso mítico que suele marcar los estudios decimonónicos (y en parte los del siglo XX) sobre *camorra* y *guapparia*. Suscribe, por ejemplo, el mito de la edad de oro, al afirmar que en algún tiempo pasado existió una *camorra* honrada a su manera, y para eso, limpia de vicios nefandos:

La camorra, fino ad un certo punto, rispettava se stessa. Non ammetteva nel suo seno che uomini relativamente onesti, vale a dire vagabondi, fannulloni dotati di una certa fiera. Fui assicurato che in passato –ma son lontani assai quei tempi– i ladri ne erano esclusi. Per farne parte, era mestieri appartenere ad una famiglia onorevole, vale a dire non avere moglie o sorelle che si dessero pubblicamente alla prostituzione; inoltre, occorreva fornire prove di moralità, cioè di non essere stato convinto di delitti contro natura (11).

El discurso mítico que se cuela en el texto de Monnier emplea motivos y tópicos de antigua raigambre y continuada vigencia: Volvemos así a encontrarnos con un *capitano spagnuolo*, víctima de un *terribile facinoroso*, tan terrible justamente por atreverse a matar a nadie menos que a un capitán español. Cuando, en ulterior *hybris* guapesca, este personaje –de quien el autor no consigna el nombre, así como no nos dice cuándo habrían pasado los hechos– contraviene al reglamento de la prisión, el

guardia no se atreve a hacer nada contra él: “Uno dei più feroci *accrastatori*⁶²⁹ della città di Napoli, imprigionato per aver assassinato prima, poi spogliato un capitano spagnuolo sulla pubblica via [...]. Il custode non ardiva venire alle mani col terribile facineroso, che avea ucciso un capitano spagnuolo” (33; cursivas del autor). Vemos aquí otra versión de aquel desdoblamiento del personaje guapesco entre capitán (español) y *guappo* (napolitano) que ya hemos observado en algunas obras de teatro. Por otra parte, la descripción del *guappo* napolitano a menudo recupera muchos de los rasgos familiares de la literatura rufanesca y picaresca española –espadachín, tahúr, vagabundo, reñidor–, amén de la referencia, ya lexicalizada, *matamoro* de la *commedia*: del *camorrista* Niccola Frasca, por ejemplo, se dice que estuvo siete veces en la cárcel “come matamoro,⁶³⁰ spadaccino, biscazziere, baratore di carte, vagabondo, ladro, omicida, ecc.; fra le altre sue imprese ebbe parte ad una rissa sanguinosa fra certi camorristi che si scoltellarono sulla piazza della Pigna Secca il dì 11 gennaio 1858” (163; cursivas del autor).

Una modalidad típica de la manera en que los historiadores decimonónicos como Monnier sucumben a la tentación del mito es la manera en que acreditan las fabulosas historias de descomunal valor de los *guappi* y *camorristi*. La descripción de gestas heroicas no puede que resbalar en un tono de admiración, como en el caso siguiente, en que el “camorrista de’ più pericolosi”, Caprariello, lucha solo, ‘como un león’, contra todos los demás presos: “Ad un segnale convenuto, tutti i forzati lo assalirono con gridi di rabbia: si difese lungamente, ne ferì nove, quattro de’ quali morirono. Si battè come un leone” (34). O qué decir de la siguiente descripción del legendario Tore ’e Criscienzo que hace entrada triunfal en la cárcel como todo un figurín de chulería, con sombrero puesto y brazo en jarra:

Il famoso Salvator De Crescenzo, il principe dei camorristi, il bravo, il saggio per eccellenza, il *grand’uomo* [...], fece solennemente ritorno alla Vicaria,⁶³¹ col cappello in capo, col pugno sull’anca, prendendo il passo su tutti, alzando la fronte innanzi a tutte le autorità, scartando i capi, eclissando le stelle, come il re Sole (41; cursivas del autor).

⁶²⁹ Curiosamente, el diccionario registra que *accrastatore* significa tanto ‘asaltante’ como ‘guardia, policía’ (*Nap.*).

⁶³⁰ Además de Matamoros, otro viejo conocido que se asoma en el discurso sobre los *camorristi* y *guappi* napolitanos es Rodomonte y sus *rodomontadas*: “Castinel, un brutto tipo d’uomo, aveva delle sue bravure e della sua maniera di largheggiare riempita una contrada di Napoli. Egli con quell’aria di Rodomonte erasi fatto amare da una bellissima fanciulla di nome Enrichetta Lubrano” (Dalbono, 1858: 233); “Ciccio Cappuccio [...] improvvisamente assunse ai sommi onori per una rodomontada alla Fanfulla da Lodi” (Serao, 2009: 56; cursivas del autor). Bartolomeo Tito Alon, *Fanfulla da Lodi* (1477 – ca. 1525) fue soldado y capitán, con fama de valiente y guasón; participó en la célebre *Disfida di Barletta* (1503), al término de la cual fue nombrado caballero por el mismísimo Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba. *Fanfulla della domenica* fue un semanario político y literario publicado en Roma entre 1879 y 1919.

⁶³¹ Cárcel que estuvo ubicada en el edificio de Castelcapuano (originalmente castillo normando del siglo XII) desde mediados del siglo XVI hasta finales del XIX.

Otra de las anécdotas que relata el autor es protagonizada por una mujer que trabaja en la posada donde él mismo se aloja en Nápoles. La presentación no tiene nada que envidiar a la de una terrorífica serrana, fuego en los ojos y sangre en las manos: “Essa ha il fuoco negli occhi e un coltello in tasca: io l’ho trovata un giorno colle mani sanguinose: mi disse, ridendo, che non era nulla” (67). (Me pregunto si no fuera humor negro napolitano el de la señora, divirtiéndose en espantar al respetable señor francés con sus manos ensangrentadas, acaso, por algún trivial asunto de cocina.) Monnier sigue describiendo en la mujer actividades económicas típicas de *camorrista*, es decir, cobro de derechos forzosos en nombre del miedo que infunde: “Essa fa il suo piccolo commercio in casa, si appropria di ciò che trova, sorveglia le contrattazioni, tassa i fornitori, preleva sopra ogni cosa il suo diritto: gli altri lo sanno, e si tacciono, perché hanno paura” (68). También le atribuye la intermediación y resolución de conflictos típica del *guappo* de barrio: “È dessa che comanda. Non havvi disputa in cui non prenda parte o per l’uno o per l’altro, non rissa nella via in cui non corra a gittarsi nella mischia co’ bracci protesi” (67-68). Más aún, esta mujer se erige en defensora de los débiles en contra de los mismos *camorristi*, en un espectacular acto de independencia y valentía también típico de la mitología del *guappo*. Monnier relata el episodio sin ponerlo en duda en lo más mínimo, como si él mismo hubiera sido testigo; sin embargo, con todo el respeto, cuesta un poco de trabajo creérselo:

Non basta: essa rende giustizia. Un giorno i camorristi del porto avevano estorto cinque soldi [...] a un facchino di casa. Il pover’uomo [...] se ne tornava mestamente con il suo salario smozzicato [...]. “Che hai tu dunque?”, gli chiese la comare. Appena ne fu informata, partì come una freccia, giunse in due salti al porto, mise sossopra cielo e terra, urlando e strepitando. La folla cominciava a riunirsi, i carabinieri accorrevano, i camorristi impaurirono e resero i cinque soldi alla donna. Un quarto d’ora dopo essa tornava in trionfo colla mano alzata, mostrando la moneta fra le sue dita. Non so se la restituisse al facchino: dichiaro solamente che la riprese ai camorristi (68).⁶³²

⁶³² La historia de la *camorra* cuenta con unos cuantos personajes femeninos legendarios. En el siglo XIX fue famosa la tabernera Marianna De Crescenzo *La Sangiovannara*: “Aveva fama di essere camorrista e come tale si comportava, contraddicendo una regola e una tradizione che negava alle donne la possibilità di appartenere alla Bella Società Riformata” (Paliotti: 100). Las *femmes fatales* de la *guapparia* me merecerán un trabajo aparte, de momento, señalo a un par. Serao habla de *La Scarparella*, una dama muy novelesca, ¿andaluza?, una “famosa donna [...] alta, bruna, forte, audace, tipo di gitana, movenze di pantera”, que lucía en la mejilla “uno sfregio che era un vezzo” y además, ya en la cumbre del folletín, “era armata dello stiletto caratteristico delle andaluse: la cosiddetta *spatella* ‘e Genova, che portava in una calza ed estraeva fulmineamente, con mascolino vigore, al momento di un litigio” (2009: 129-130; cursivas del autor); en otra obra, el autor dice que tal pequeño puñal en la media era típico de las malavidosas napolitanas, evidentemente asimiladas simbólicamente a las andaluzas: “Qualcuna aveva estratto dalla calza la *spatella di Genova*, il pugnaleto tradizionale ” (1978: 21; cursivas del autor). Ya en el siglo XX se hizo célebre Pupetta Maresca (quien está todavía viva al momento de escribir estas líneas), quien a los veinte años y embarazada de seis meses, en 1955 mató a balazos, de frente y en plena luz de día, al asesino de su marido.

Monnier reporta una conversación sostenida con un diputado napolitano de izquierda, tal señor Lazzaro, cuyas aseveraciones contribuyen a arrojar la luz mítica de reflejos populistas que envuelve a estos personajes, luz mítica que el autor, en este caso, trata de redimensionar:

Erano temuti, ma dico anche di più, erano rispettati. Sia che nell'origine, come crede il signor Lazzaro [...], abbiano continuato la cavalleria errante e si siano associati "per difenderlo il debole [*sic*] contro la prepotenza del forte col mezzo di una forza maggiore"; sia che la violenza sia ancora nei nostri giorni il miglior titolo alla venerazione delle moltitudini, essi si erigevano in tribunale popolare e componevano una magistratura meglio consultata, meglio ascoltata di quella eletta da Ferdinando (78).⁶³³

Sin embargo, aún sin suscribir completamente el mito de los herederos de la caballería andante, Monnier se encuentra de acuerdo con su entrevistado sobre la eficacia de tales juzgados sui géneris:

"Nel suo quartiere", scrive il signor Lazzaro, "il camorrista esercita di fatto l'ufficio dei giudici di pace; le sue sentenze sono inappellabili e spesso giustissime, non mai disobbedite. Spesso con questo mezzo si evitano dispendiosi litigi". Ho voluto verificare quest'asserzione e la trovai perfettamente esatta (78).

El caso de mitificación más a ojos cerrados y unánimemente suscrita que he encontrado es el de la historia de Nicola Jossa (o Iossa, o Ajossa, como también se encuentra consignado su apellido), *guappo* contratado en 1862, junto con su colega Nicola Capuano, por el jefe de policía Carlo Aveta, a fines de combatir la *camorra*. Paliotti da la siguiente explicación: "Considerato che a Napoli, oltre ai camorristi, imperversavano i guappi, quegli individui che, pur comportandosi da sopraffattori, non erano affiliati alla Bella Società Riformata, Carlo Aveta pensò di chiedere il loro aiuto. Volle mettere, insomma, guappi contro camorristi" (110). Florio comenta: "Il caso di Nicola Jossa è esemplare perché evidenzia come, in questi anni, la figura del guappo fosse in netta contrapposizione a quella del camorrista" (8). Sin embargo, el mismo Paliotti, unas pocas páginas antes, habla de "i camorristi Jossa, Capuano" (100): una contradicción que evidencia la ambigüedad resbaladiza del lindero entre *camorrista* y *guappo*.

Sea como sea, hubiera o no Nicola Jossa formado parte de la *camorra* en algún momento, se volvió una leyenda por sus espectaculares detenciones de *camorristas*; entre ellos, el famoso *capintesta* Tore 'e Criscienzo, a quien venció –se cuenta– en regular *zumpata*, la versión popular napolitana del caballeresco duelo. Una variopinta taxonomía de cuchillos y navajas⁶³⁴ estaba al servicio de tal

⁶³³ Puede referirse a Ferdinando I (1816-1825) o II (1830-1859) de Borbón, reyes de las Dos Sicilias.

⁶³⁴ Véase, por ejemplo, Serao (2009: 22-23).

annurata, ‘honrada’, costumbre. *Zumpà*, ‘saltar, brincar’, nos da una idea de la dinámica de una *zumpata*, heredera de aquel duelo entre *guappi* descrito en el XVIII por *Il Partenopeo*. Russo describe la *zumpata* de la edad de oro como una pelea de finos gallos españoles, demostrando de paso que Nápoles en algún momento tuvo aficiones similares a México:

I camorristi nostri, almeno quelli dei bei tempi nei quali costoro *sapevano morire* [...], pare abbiano ereditato più che le costumanze e gli istinti dei malviventi di Biscaglia e di Andalusia, la gagliardia e l’agilità dei famosi galli speronati di quei paesi [...], due camorristi impugnanti la salda e lunga lama triangolare catalana [...]. Raccorciati su loro stessi, le teste erette e sporgenti in una linea che è quasi orizzontale con quella inverosimilmente rattratta del torace, offrenti, grazie a una stupefacente combinazione delle membra, il minimo bersaglio alla curva avversaria, hanno movenze, balzi, saltelli rapidi, scatti, lunghe pause attente e lincee, subitanei impeti, impensati scarti ondulanti, meravigliosamente simiglianti a quelli adoperati dai bizzarri sanguinari pennuti dalle teste di grifi e dagli artigli di sparvieri” (64-65; cursivas del autor).⁶³⁵

Con los peces más chicos, ni falta le hacía a Nicola Jossa arrancar la espada, perdón, la navaja: armado solo de su fute, su mirada amenazadora, su vozarrón y su reputación de *guappo*, los detenía por decenas al día –o por lo menos así nos informa Paliotti, sin el menor asomo de duda:

Il delegato ex guappo, che conosceva i camorristi di Napoli uno per uno, li andava a scovare nei posti più impensati, [...] li fissava con occhi sprezzanti, li colpiva a scudisciate sulle mani, e: “Avanti! Dirigiti verso il carcere di Castelcapuano. Io ti seguo a due passi di distanza!”, urlava. Ogni giorno, scovati da Jossa, decine di camorristi, diventati improvvisamente docili e arrendevoli, entravano nelle prigioni (110).⁶³⁶

Serao describe a Nicola Jossa en los términos siguientes, no exentos de heroísmo y melodrama folletinesco –véase el contraste entre la fragilidad física del *guappo*, flaco y tísico (enfermedad que terminará matándole), y el respeto que sabía imponer: “L’Ajossa [...] era un uomo leonino, che faceva tremare verga a verga malviventi e uomini preposti alla sicurezza pubblica. Smilzo, scarno, tossicoloso, giallastro, aveva muscoli di acciaio e cuore di bronzo. Egli trattava i suoi avversari come fiere, con lo

⁶³⁵ Cabía la posibilidad, al parecer, que una *zumpata* pudiera terminar amistosamente en una taberna, tal como sucedía con las peleas de los *smargiassi* de la época de Micco Passaro. Cuenta De Blasio: “Se ‘o *ragionamento* finisce con la conciliazione, dicesi *apparata*, ed allora, mentre i testimoni tutti si stringono le mani, l’offeso e l’offensore si abbracciano e si baciano e poi, come nulla fosse avvenuto, se ne vanno in una delle più *arrinunate cantine*, dove fra i vapori del vino, le grida e gli schiamazzi si suggella la pace” (1897: 155; cursivas del autor).

⁶³⁶ El mismo relato se encuentra en la obra de Monnier, quien afirma de haberse entrevistado personalmente con Nicola Jossa y se permite, él sí, un asomo de duda: “Mi ha narrato le sue spedizioni: sembrano incredibili”. En su versión, el *guappo* ni siquiera necesitaba sacar el fute o levantar la voz: “Si avvicinava nel bel mezzo della via a uno di quei feroci malfattori, i quali si reputavano inviolabili, e battendogli una mano sulla spalla, gli chiedea bruscamente: ‘Sei tu il tale?’ E ottenuta risposta affermativa, Iossa soggiungeva: ‘Va’ innanzi dieci passi a me, alla Vicaria’. L’individuo abbassava la testa e camminava senza proferir parola” (1965: 139).

scudiscio” (2009: 82). En el mismo libro, Serao relata mi anécdota favorita –por maravillosamente mítica e increíble– entre las hazañas de Nicola Jossa. Paliotti ya no la recoge, tal vez porque ya se pasa de folletinesca como para que pueda tener cabida en un contemporáneo libro de historia. Antes de contar la historia, hay que aclarar un uso de la *camorra* napolitana con respecto a la importación de mercaderías de contrabando: *dare il santo*. Ya fuera en el puerto o a las puertas de tierra de la ciudad, *dare il santo* era una manera de eludir la aduana:

Si dava un santo –una parola d’ordine corrispondente realmente al nome di uno dei quarantacinque santi protettori di Napoli [...]– e il capoposto si toglieva il berretto, salutava con ossequio il nome del capo camorrista corrispondente a quello del santo, e il branco entrava nell’abitato senza pagare un centesimo (Serao, 2009: 80).⁶³⁷

Nicola Jossa, en su furor sobrenatural, el primer día de su servicio como comisario logró destruir la impunidad del contrabando *camorrista* que pasaba por el puente de la Maddalena. Lo hizo, por supuesto, solo contra doce y armado tan solo de su fueite, como nos cuenta Serao en tono que raya en arrobismo místico –Nicola Jossa es descrito como un ‘tremendo castigo divino’. En una batalla entre un *guappo* en serio, un *ommo ’e core*, y una *mesnie Hellequin* de doce fanfarrones *ammartenate*, el desenlace es obligado:

La mattina del primo giorno in cui egli era in servizio, centoventi buoi s’imbrancarono passando di corsa davanti all’ufficio della gabella. Li conducevano dodici *mandrieri*, il cui capo gettò altezzosamente il *santo*: Sant’Antonio.

“Che dice questa gente?” domandò il commissario.

“Sono camorristi della *paranza* di Antonio ’a Porta ’e Massa, Antonio Lubrano!” rispose il capo posto.

“E non si fermano per pagare?”

“*Vuie pazziate, signò?*” esclamò scandalizzato l’agente. “*E sì, chille pavavano? Sapite chi sò chille?...*”⁶³⁸

Ma Ajossa ordinò che fossero fermati e costretti a staccar la bolletta.

Ne nacque un tramestio. I camorristi vociavano, minacciavano. Ajossa perdè la pazienza e gridò loro: “*Vuie site tanti carugnune!...*”⁶³⁹ Indi fè scrosciare sulle spalle, sui volti, sulle mani dei dodici uomini *scuonceche*,⁶⁴⁰ che s’eran disposti in attitudine fiera e iracunda, la più veemente e indiavolata grandinata di colpi di frustino. Le mani flagellate dal tremendo castigo di Dio, furono impotenti a brandire i coltelli; la masnada atterita, disorientata, invocante misericordia, volse in fuga.

⁶³⁷ Existió también una versión laica de esta contraseña: “È roba d’o zi’ Peppe”, ‘son cosas del tío Pepe’, aludiendo a Giuseppe Garibaldi, quien el 7 de septiembre de 1860 hizo su entrada triunfal en Nápoles (Monnier, 1965: 130; Paliotti: 103). Nótese la ironía de involucrar a Garibaldi –muy a su pesar– en asuntos de *camorra*, cuando supuestamente él era agente del cambio que debía acabar con todas esas corruptelas de borbónica herencia.

⁶³⁸ ‘¿Usted bromea, señor? [...] Cómo no, ya mero iban a pagar, ésos. ¿Usted sabe quiénes son?’.

⁶³⁹ ‘¡Ustedes son un montón de canallas!’.

⁶⁴⁰ ‘Buscabronca’.

Da quel giorno, al Ponte della Maddalena non fu riconosciuta più alcuna franchigia doganale (83; cursivas del autor).

Nicola Jossa es descrito como flaco y tísico, sin embargo, con músculos de acero. El mito del *guappo* suele incluir, en mayor o menor medida, alguna referencia a su apostura, galanura, saber estar en el mundo. Serao habla de un tal Vicienzo '*O bellu guaglione*, 'el hermoso muchacho', "un bel lioncello dagli sguardi sanguigni" (2009: 18), de *Pasquino* "il leggiadro giovincello camorrista" (70), o también del "gigantesco, bello e barbuto Chirico, soprannominato '*O granatiere*'" (115), y Tobia Basile *Scarpa leggìa*, 'zapato ligero', quien, "benché in tarda età, egli aveva abbastanza nervosa e agile la gamba e flessuosa la persona, per insegnare *colpi segreti* di uno stupefacente effetto" (153). Monnier habla del "famoso cocchiere Francesco Paesano, bellissimo uomo, di gentil portamento e di amabili maniere" (1965: 169). Antonio Parlati, *Totonno 'e Santo Dummineco*, "aveva il portamento di un vero signore: era alto e slanciato, recava sempre un'orchidea all'occhiello, usava ghette di gran marca, bastone dal pomo d'avorio" (Paliotti: 188). Ciccio Cappuccio "era molto simpatico, pieno di garbo e di cortesia, si sforzava di attenuare l'espressione fiera degli occhi grigi con la dolcezza dell'uomo che si sente forte", según un obituario que le dedicó *Il Mattino* (apud Paliotti: 164). Tanta belleza tenía su debida resonancia en el gusto femenino: el *guappo* es un galán tan irresistible como sus predecesores fueron —o como algunos hubieran querido serlo. Así, Paliotti cuenta los éxitos amorosos de Teofilo Sperino, adoptando de paso el discurso de novela decimonónica acerca de la virtud femenina recompensada con el matrimonio. Grazia Vivendio es virtuosa y tiene el valor, la *guapparia*, de oponer un rechazo a nadie menos que don Teofilo Sperino:

Le operaie dell'azienda paterna lo guardavano estasiare. Lui, ogni tanto, si degnava di cavare il fazzoletto di tasca e di gettarlo a una di esse: era quello il segno che la prescelta, terminato il suo turno di lavoro, doveva accompagnarsi a lui. Una sola di queste ragazze osò opporgli un rifiuto: si chiamava Grazia Vivendio e divenne sua moglie (169-170).

Russo, quien dedicó buena parte de su obra poética a temas y personajes de la *camorra* y *guapparia* napolitana, bosqueja, en su famoso soneto '*O sciammeria*, el retrato de uno de estos jóvenes de hermoso aspecto y gran éxito con las mujeres, impecable bigotito, navaja fácil y atuendo llamativo, paseándose por las calles de Nápoles. Su mirada negra *zumpa*, salta y resalta —la elección del verbo no es casual:

Era 'un giuvinotto assanguatiello
e 'o chiamavano Almando, l'Uocchie 'e Sole.

Bellu brunetto, cu 'nu mustacciello
ca faceva 'ncantà tutt' 'e figliole.

Senza paura e di poche parole,
pe' 'na guardata cacciava 'o curtiello.
Asceva sempre, 'a dint' 'e Cavaiole,
cu 'o bagarino e cu 'nu pullettriello.

Quann' 'o vedive abbascio via Caraccia,
cu 'o cappelluccio avana e 'a sicaretta,
chill'uocchio niro te zumpava 'nfaccia!

Bello, ve dico! Bello comm'a che!
E 'a 'nnammurata, Briggeta 'a Schiavetta,
lle faceva 'e custume a quadrigliè.⁶⁴¹

(*apud* Serao, 2009: 42-43)

3.6.3. El *guappo* grotesco

El *guappo* mítico que he tratado de reseñar en el apartado anterior, a través de algunas de sus encarnaciones en la cuerda floja entre la historia y el mito, tiene su lado oscuro, su leyenda negra. Faceta que difiere de las figuras de *guappi* fanfarrones que aparecen en el mundo de la comedia, burlescos, es decir, ridículos y a fin de cuentas inofensivos –cualquier muchachita los apalea, cualquier *cantastorie* callejero se burla de ellos en versos irreverentes. Por *guappo* grotesco me refiero a un retrato de nuestro personaje que puede ser ridículo (a veces por deforme, como veremos), pero que de inofensivo no tiene nada, antes todo lo contrario: es un personaje desalmado y violento, cobarde sí, pero terrible con los más débiles.

No estoy hablando de un personaje radicalmente distinto: se trata tan solo de un cambio de perspectiva, de mirada, de tono en el discurso –los discursos– acerca de los *guappi* y la *guapparia*. Retomemos, por ejemplo, la figura de Cicereniello Sangodoce, ‘sangre dulce’, probablemente un apodo más que un apellido –no sé si un apodo irónico referido a su mal carácter, o bien un piropo más o menos socarrón, quizás un título honorífico por el mismo otorgado, relacionado con su supuesta belleza. La mitología positiva del *guappo*, como acabamos de ver, prescribe que sea un figurín y un galán. Cicereniello, sin duda, así se siente:

⁶⁴¹ ‘Era un jovencito de buen ver / y le llamaban Armando, el Ojos de Sol. / Hermoso, morenito, con un bigotito / que le encantaba a todas las muchachas. // Sin miedo y de pocas palabras, / por una mirada sacaba la navaja. / Salía siempre, desde los callejones de las Cavaiole, / con una pequeña carroza y un potrillo. // Cuando lo veías por la calle Caraccia abajo, / con el sombrero café claro y el cigarrillo, / ¡ese ojo negro te brincaba a la cara! // ¡Hermoso, les digo! ¡Hermoso como nadie! / Y la enamorada, Briggeta la Esclavita, / le hacía los trajes de cuadros’.

Meneca la cagnacavalla non ha aperta ancora la casa soja, ma non fa niente; mo' mme piazzu cca e appena ca dalla porta la veco comparì me 'nc'appresenta. Aiersera o volette o no, acalaie la capa a chello che le dicetto io, e pe' tutto dimane Cicereniello Sangodoce ll'u bello, ll'u gialante de miezo a li Cavaiole, addeventarrà pure lu cchiù ricco de lu quartiere (3).⁶⁴²

Su sueño dorado –y frustrado– es casarse con Meneca, quien no simplemente es una mujer rica, sino que ejerce un oficio especialmente reductible en los barrios populares de Nápoles: es usurera. No puedo aquí extenderme acerca de la práctica de la usura en Nápoles (tristemente real y vigente hasta la fecha, como en muchos otros lugares), sin embargo, me interesa destacar que la aspiración de Cicereniello corresponde a un fenómeno social descrito por un antropólogo criminal de la época, Abele De Blasio: la pareja criminal formada por un *guappo-camorrista* y una mujer que se dedica a prestar dinero. El estudioso así los describe en el ejercicio de su profesión:

Quando qualche povero diavolo ha bisogno di denaro, da non superare però mai le 10 lire, si reca da qualche *mastressa*, che è la moglie o la mantenuta di qualche sanguinario, e le domanda a prestito del denaro. [...] Quando, il giorno dopo, all'ora imposta, il bisognoso si reca dall'usuraia, la dissanguatrice [...] si fa trovare in compagnia del camorrista, il quale, su per giù, tiene al nuovo cliente della sua protetta il seguente sermoncino:

– 'A femmena mia, ccà prisente, m'ha fatto capì ca vuje avite bisogno 'e 'na recinella de lire. Nuje, comme gente 'e core, nun sapimme fà suffrì 'o prossimo; però, v'acciso ca chesto che ve dammo 'nce l'avimmo levato propet' 'a vocca. V'arracumanno e nun fà attrass' 'e semmane; se no, 'nce pigliammo collera.⁶⁴³ [...]

Alla fine di ciascuna settimana si presenta in casa del debitore la *mastressa* per ricevere il tasso stabilito. Le qualità di una buona *mastressa* sono: statura alta, con tendenza alla pinguedine, sguardo austero e linguaggio aggressivo e pornografico. Le *mastresse* [...] si presentano in casa del debitore ravvolte in scialli di seta, col collo circondato di matasse di perle, con le dita rivestite di anella e coll'appesa agli orecchi [fig. 36]. Nelle loro saccocce, in luogo del rosario, nascondono rasoi e pugnali; mentre nel seno celano il denaro. I loro protettori, armati di nodosi bastoni e di rivoltella, accompagnano le loro sovvenzionatrici in queste immorali peregrinazioni. [...] Quando il debitore [...] vien meno al proprio impegno [...], il camorrista [...], che col cappello a sghembo se ne sta fuori dalla porta ad aspettare la sua protetta, entra anch'esso [...]. Fra il debitore e questo nuovo arrivato, che non vuole ammettere ragione, si avvera prima uno scambio di male parole, poi si sentono dei colpi di rivoltella, ai quali seguono: *Madonna d' 'o Carmene, aiutateme!*⁶⁴⁴ [...] Il camorrista, pallido come un cencio, avente ancora fra la mani la micidiale arma, se la dà a gambe (1905: 191-192; cursivas del autor).

⁶⁴² 'Meneca la cambista todavía no ha abierto su casa, pero no importa; ahora me planto aquí y apenas la vea aparecer en la puerta me presento. Anoche, quisiera o no quisiera, bajó la cabeza ante lo que le dije, y por todo, mañana Cicereniello Sangodoce el bello, el gigante de entre los callejones de las Cavaiole, se volverá también el más rico del barrio'. Nótese que *gialante*, 'gigante', está emparentado con el español *jayán*, que en el vocabulario de Juan Hidalgo "significa el rufián, a quien todos respetan" (Aut.). Véase también n. 36.

⁶⁴³ 'Mi mujer, aquí presente, me ha dado a entender que usted necesita [unas] liras. Nosotros, que somos gente de corazón, somos incapaces de dejar sufriendo al prójimo; sin embargo, le aviso que esto que le damos nos lo quitamos literalmente de la boca. Le encargo que no se atrase con los pagos semanales, si no, montaremos en cólera'.

⁶⁴⁴ 'Virgen del Carmen, ¡ayúdeme!'.



Tipi di usuraie

Figura 36

Ante nuestros ojos de lectores contemporáneos, el pasaje arriba citado suena más a folletín que a descripción antropológica. La forma narrativa y dialógica, las descripciones siniestras y sangrientes del *sanguinario* y sobre todo de la *dissanguatrice*, criatura monstruosa que lleva puñales donde una mujer normal llevaría el rosario, en el pecho el dinero en lugar del corazón. La sangre al final se vierte por el cobarde disparo del protector de la *mastressa* contra el humilde hombre que no ha podido cumplir con el abono semanal; acto seguido, el *camorrista*, ‘pálido como un trapo’, *fa Marco Sfila* dejando a la *mastressa* encargándose de apaciguar el alboroto en el barrio: ni la misma víctima se atreverá a acusarlos.

La antropología lombrosiana, con su caza al monstruo, es una aliada natural del folletín: su herramienta privilegiada, la antropometría, busca individuar un catálogo de características físicas y sobre todo fisiognómicas concretas, que permitan identificar, vigilar y castigar a la “gente appartenente, come dice il Lombroso, al tipo regressivo di selvaggio che spunta in mezzo alla civiltà [...]”. Il *camorrista* [...] rappresenta l’uomo primitivo” (De Blasio, 1897: 199-200, 282; cursivas del autor). Se trata de una peculiar *ienimma*, una mala raza, una *trista genia*: otras variaciones sobre el tema del determinismo biológico que embona perfectamente con la teoría antropológica lombrosiana. En este regreso al mundo salvaje se asoma el trasfondo demoniaco de la *mesnie Hellequin*, no como inofensiva pantomima carnavalesca, sino como horror ancestral que logra desgarrar el tejido racional de la sociedad moderna y civilizada. Recuérdese la fig. 13 y compárese con la siguiente descripción que hace De Blasio de un duelo entre dos *camorristi* que degenera en una batalla campal con la participación de padrinos y acompañantes varios. En la imagen los elementos que conocemos del llamativo atuendo (la faja y el corbatón de colores, el bastón, el sombrero elegante, el saco atildado) son revueltos,

descompuestos en el tumulto de la riña: cualquier pretensión de elegancia queda hecha trizas (contrástese con la fig. 34). Los ojos son desorbitados, los rostros desencajados en máscaras terroríficas. Ninguna arma se desdeña, incluidas las pedradas y el ataque por la espalda, esgrimiendo puñales que más parecen cuchillos de carniceros que armas blancas para espadachines. En el texto de De Blasio, el énfasis se recarga en la violenta *hybris* desatada que no respeta ni los sagrados vínculos familiares, en una degeneración de lo humano a lo bestial:

I *secondi*, intan[t]o, per non restare inoperosi, cominciano a scaricarsi fra loro mille ingiurie, si avventano l'uno contro l'altro come tanti mastini, e nella rissa che succede si scannano, si sbudellano, e siccome i colpi si menano alla cieca, così avviene che, involontariamente, l'amico ferisce l'amico, il padre il figlio, il fratello il fratello, ecc. Il combattimento, se non viene disturbato dalla pubblica sicurezza, finisce quando sul terreno sono rimasti dei morti o dei feriti gravi (1897: 117; cursivas del autor).

Hasta un mito como Pasqualino Gargiulo encontró la muerte en una de estas batallas tumultuarias y salvajes. Solo la traición pudo con su maravillosa habilidad, huelga decirlo: “Cadde ucciso a tradimento da un marinaio, che lo colpì alle spalle, mentre egli, in una mischia memorabile, aveva di fronte i camorristi Del Deo e Russo detto ‘o *Manchella*, i cui colpi di rivoltella schivava con meravigliosa agilità” (Serao, 2009: 139). Aunque no siempre alcance estatus e iconografía de caos primigenio, la irrupción de lo salvaje en la civilización no puede sino ser violenta y sanguinaria: violencia y sangre (sin que falten, como vimos y veremos, ríos de lágrimas y abundante lujuria) son justamente los ingredientes principales del folletín, los ejes sobre los que se construye su andamiaje narrativo. De Blasio, fundador y director de la sección antropométrica en la jefatura de policía de Nápoles, discípulo de Cesare Lombroso (autor del prefacio a la edición aquí citada de *Usi e costumi dei camorristi*), utiliza, como vimos, relatos folletinescos para ilustrar, apoyar, más aún, construir su argumentación. No hay apreciable diferencia entre algunos pasajes de las obras de criminólogos como De Blasio, periodistas como Serao y Russo, historiadores como Paliotti o novelistas como Francesco Mastriani. Por ejemplo, en Mastriani también encontramos el motivo del *guappo* desarmado que vence a sus peligroso(s) adversario(s) con su puro carisma y sangre fría, como Luigi Morbilli, Teofilo Sperino o Nicola Jossa. Mastriani relata la historia del “signor P.”, “un abilissimo funzionario” que despliega la ironía triunfante de los guapos en serio al momento de vencer a sus adversarios. *Spaccamontagne*, nombre de capitán de la *commedia* renacentista, se ha vuelto un nombre común para designar cierto perfil de valentón cobarde:

–Vi do la mia parola d’onore che dovunque io il trovi, lo *buco*– avea detto il *Chiazzaro*, facendo allusione al signor P. [...]. Questo bravaccio era un gigante, e godea di una terribile reputazione tra i tiratori di coltelli. Ci fu qualcuno che andò a riportare al signor P. questa spavalderia del *Chiazzaro*.

–Bene,– rispose il funzionario, –mi procurerò io il bene di andargli a fare una visita.– Notiamo che il signor P. era per lo più di faceto e giocondo umore, e soleva arrestare i delinquenti col riso in sul labbro e con modi affabili e garbati. [...] Non erano scorsi parecchi giorni e il signor P., che passeggiava per Toledo con un amico, [...] si svincola dal braccio dell’amico, e si appressa al camorrista.

–Buon giorno a lei,– gli dice cavandosi il cappello. –*Uscia* mi riconosce?

–Non ho il bene,– risponde quegli, le cui sembianze aveano dato segno di profonda alterazione.

[...] – Io sono il *funzionario* P., che la signoria vostra ha giurato di *bucare* dovunque le venga fatto d’incontrare. Ciò sapendo, ho voluto io stesso procurarmi il piacere di ossequiarla per avere l’alto onore di essere *bucato* dal suo terribile coltello. [...] Intanto, gradisca un contrassegno della mia stima.

Detto ciò, il *funzionario* gli applica sulla guancia dritta uno schiaffo così violento che il *tubo* del camorrista balzò dall’altro canto della strada. Il che fatto, il signor P., col solito sorrisetto in bocca, si riavvicinò all’attonito amico, e –Andiamo,– dissegli. –Avete visto il coraggio di questi spaccamontagne? (1870: 470; cursivas del autor)

Todo indica que no había especial preocupación por distinguir la crónica y la historia del folletín. Nota Paliotti: “Nel 1863 Francesco Mastriani, lo scrittore napoletano che si qualificherà come il maggior esponente italiano della narrativa d’appendice, pubblicò *I vermi*, un romanzo popolare che tuttavia si candidava, fin dal frontespizio, come un compendio di ‘studi storici su le classi pericolose di Napoli’” (142). Otro de los populares novelones de Mastriani, *I misteri di Napoli* (1870), también recibe el subtítulo de “studi storico-sociali” siendo un compendio de sucesos entre terroríficos, espeluznantes y morbosos, como folletín que se respete. En esta novela encontramos el retrato de un *guappo* que no solo es la aplicación exasperada de las teorías lombrosianas, sino que contrapuntea tanto al *guappo* mítico con su halo de gloria y grandiosidad, como al *guappo* burlesco colorido, vanidoso e inofensivo. Mastriani así nos presenta a *Sciasciariello*, “il terrore del quartiere Vicaria”, “paladino della *camorra*”:

Quelli tra i nostri lettori che non ebbero la ventura di conoscere personalmente questo re de’ lupanari, immagineranno che egli fosse un bel pezzo di giovine, di alta statura, di valida complessione, insomma, uno di que’ muscolosi, che a prima vista ti annunziano la forza e la temerità. Errore grandissimo! *Sciasciariello* non era più alto nè più grosso d’un cocchiere di botte; era storto come una ciabatta scal[c]agnata; deforme quanto un gorilla, alla quale razza e’ rassomigliava eziandio pel pollice del piede separato; brutto come un calmuco. Una rilassatezza del muscolo orbicolare del labbro inferiore gli lasciava scoperto un sistema di denti e di gengive che la sifilide aveva rosicchiati. Una mazzata violenta ch’egli avea ricevuta sul muscolo lungo abducente del pollice della mano dritta avea stupidito questo membro del suo corpo (1870: 296; cursivas del autor; fig. 37).



Figura 37

La influencia del lenguaje de la antropometría lombrosiana es evidente no solo en el empleo de expresiones especializadas como “muscolo orbicolare” o “muscolo lungo abduttore”, sino también por una serie de otros elementos, quizás más sutiles. Hay un afán por destruir cualquier retrato mítico de juventud, belleza e imponentia. La deformidad y fealdad de *Sciasciariello* tienen que ver con la regresión a lo primitivo y a lo salvaje: se le compara a un pueblo percibido como exótico y bárbaro (*calmuco* indicava genéricamente un miembro de las poblaciones mongólicas), y hasta a un animal, el gorila, con toda su carga simbólica de bestia bruta pero casi humana –o humano embrutecido, en inversión analógica.

La interpretación del éxito de *Sciasciariello* en su carrera de “terribile *guappo* del quartiere Vicaria” (467) se inscribe, además de la voluntad de explicación científica, en el ya citado discurso de la burguesía intelectual napolitana, considera que el origen del mal se encuentra en la ignorancia del vulgo (de nuevo, más aún que primitivo, bestial), que confunde la fanfarronería (o el desprecio a la vida, la furia loca, salvaje e irracional) con el valor y se deja por ella impresionar:

Il coraggio, o piuttosto la temerità, supplisce alla mancanza d'aspetto in certi uomini. Le moltitudini rozze e ignoranti si lasciano governare dal prestigio d'una specie di coraggio, che non è altro che il cinismo del disprezzo della propria vita od una pazza ferocia. I volghi confondono queste insanie col vero coraggio e col vero valore. [...] *Sciasciariello* si era creata una sovranità tra le male femmine, i ruffiani, i barattieri, gli accoltellatori ed altra simile bestialità di gente. Tal sovranità, egli se l'era acquistata col menar vanto delle infinite trafitture che aveano fatto della sua cute un vaglio (297; cursivas del autor).

Sciasciariello en napolitano significa ‘ebrio’, por obvia afición del personaje; sin embargo, también es un apelativo cariñoso usado con los niños, lo cual probablemente sugiere una burla irónica que se refiere tanto a la poca estatura del *guappo* cuanto a su condición de consentido de las mujeres, otra lombrosiana perversión de seres salvajes. El enano deforme y deturpado, vestido con estudiada elegancia y cuya alta copa del sombrero subraya aún más la corta estatura, tiene, por otra parte, un inequívoco aire a bufón de teatro,⁶⁴⁵ o más aún, a fenómeno de carpa o carreta de merolico. Lo grotesco y lo burlesco en muchos aspectos colindan, la máscara se deriva en la antropometría, como añade el mismo Mastriani: “L’orribilmente feroce si mischia al ridevole; il dramma di Shakespeare alla commedia di Altavilla” (297), echando mano de categorías teatrales que nos hablan del imaginario en que se construyen sus propios personajes. Aunque en un caso el humor es tétrico y en el otro festivo, tanto en las novelas de Mastriani como en las comedias de Altavilla o Petito hay una intención satírica: se está retratando a un cobarde que se da aires de valiente. En ambos escenarios, todos aquellos galanes de gentiles apodos que merecen la admiración de Russo y Serao, ‘*O bellu guaglione, L’uocchie ’e sole* y compañía, quedan ridiculizados en feroz caricatura. Justo como el maestro de esgrima Campuzano, unos siglos antes, había ridiculizado la galanura de los caballeros de su tiempo con ser cojo, tuerto y manco, o el inmortal Centurio, que las furibundas palabras de Areusa pintan con “los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano de la espada” (Rojas: 521). La cara de Centurio podría estar agujereada por cicatrices de navajazos o de sífilis, como la de *Sciasciariello*. El rostro cacarizo, a todas luces, es un rasgo perfecto para satirizar la supuesta galanura de los *guappi*. Describe Mastriani a un tal Carminiello ‘*U carpecato*, justamente ‘el cacarizo’, en términos completamente lombrosianos, viendo en las facciones del personaje su destino. Aparte el valor postizo, a Carminiello se le nota la otra gran falta en términos de moral burguesa liberal, es decir, la ociosidad, la acidia:

Immaginatevi una faccia spelata e butterata dal vaiuolo, un naso lunghetto a larghe narici, che sembravano volessero assorbire il setto, che tanto era scorciato da lasciar scoperti i denti incisivi neri e magagnati; gli occhietti cerulei non mancavano di una certa vivacità, ma il resto delle sembianze e delle fattezze in generale additava l’effeminatezza congiunta ad una certa boria di coraggio fattizio e la mollezza propria di queste eruche accidiose e svogliate ad ogni maniera di lavoro. Il complesso del suo vestimento ti dava subito a scorgere in questo giovinotto un di quelli appartenenti alla famiglia dei *guappi* o de’ camorristi del popolo minuto (I, 1994: 131; cursivas del autor).

⁶⁴⁵ “Quando si disponeva di un comico col fisico *ad hoc*, eccoti *Squacquara* storto, quasi nano e deforme, che sosteneva in commedia la parte di ‘capitan bravo’” (Prota-Giurleo: 63).

Sigue la descripción del atuendo, en los mismos términos que ya conocemos: el copete, el sombrero ladeado, las joyas de oro más o menos auténtico, la ropa de colores llamativos, el bastón ostentado y el puñal escondido –sería repetitivo reportar la descripción entera. Volviendo al emblemático, monstruoso *Sciasciariello*, más allá de su apariencia, debe llamarnos la atención su oficio: es el “re de’ lupanari”, un explotador de mujeres, un rufián en fin. Mastriani nos lo describe con la mezcla de desprecio y morbo que caracteriza su folletinesca fascinación hacia la vida criminal de Nápoles, con un toque de exotismo orientalista de *harem* y odaliscas, también muy del gusto decimonónico –sin olvidar que el *jaque* fue, en origen, *jeque*, un caudillo persa, es decir, una suerte de sultán:

Sciasciariello era il sultano degli aremmi situati fuori porta Capuana. Al cenno delle sue palpebre tramortivano le scapigliate beltà di que’ serragli, e genuflesse cadeano dinanzi al loro sire. Quando *Sciasciariello*, perseguitato dalla polizia, allupavasi in qualcuna di quelle oscene tane, uno squadrone di cavalleria non avrebbe potuto far fronte alla energica difesa che di lui prendea tutto l’esercito femminile rinchiuso in quella cittadella di Venere. Di rimando, allorchè una di quelle almee si ponea sotto la protezione di *Sciasciariello*, era come se avesse goduto [...] le guarentigie della corte papale; giacchè non ci era sbirro che si attentasse di arrecarle la più leggiera molestia. Era veramente il colmo della felicità per qualcuna di quelle odalische se *Sciasciariello* ne divenisse l’innamorato ufficiale. Le altre deliravano per la invidia (Mastriani, 1870: 296; cursivas del autor).

De alguna manera, *Sciasciariello* protege a las mujeres al tiempo que vive de ellas,⁶⁴⁶ análogamente a los amantes de las *mastresse* usureras. No es nada muy nuevo en la trayectoria de los personajes picarescos españoles que conocemos; sin embargo, es algo que, en teoría, se encuentra en neto conflicto con los mitos de la *camorra* y la *guapparia* napolitana. Los *guappi*, se supone, defienden el honor de las mujeres imponiendo los dichos matrimonios reparadores; los *camorristi* en teoría deberían, si no defenderlas, respetarlas, por lo menos los míticos de la edad de oro, como tuvo a bien recordar el *guappo* comisario Luigi Morbilli: “Una volta i camorristi non se la prendevano con le donne” (Paliotti: 92-93). Según el discurso que reporta Paliotti, si por un lado se cobraba la *camorra* sobre las ganancias de las casas de tolerancia, por el otro se mantenían las distancias, además de existir un código caballeresco que debía regir las eventuales relaciones de un *camorrista* y una prostituta:

Particolarmente redditizie erano la camorra esercitata sugli importatori e quella praticata sulle case di tolleranza. [...] I camorristi percepivano una prima tangente dal proprietario dell’immobile, una seconda tangente dalla *metresse*, e una terza tangente dai vari *ricottari*,⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Salvo que, por cobarde, cuando se encuentra con guardias que no ceden ante su reputación, con todo aplomo permite que detengan a su *'nnammurata*, en entremesil escenita (Mastriani, 1870: 297-299).

⁶⁴⁷ Véase n. 612.

cioè dai singoli sfruttatori delle prostitute. Di solito i camorristi, volendo evitare ogni rapporto con i ricottari, che avevano in gran dispregio e ai quali, peraltro, era preclusa l'iscrizione alla setta, demandavano il compito di esigere questo tipo di tassa ai picciotti. [...] In alcune circostanze il camorrista poteva fare di una prostituta la sua amante, ma a patto di sollevarla cavallerescamente da ogni forma di sfruttamento. Non era invece autorizzato a sposarla se non nel caso di un voto fatto a qualche santo che l'avesse salvato da una grave malattia o da una sventura (41-42; cursivas del autor).

Es un discurso que, probablemente, más tiene de literario que de real. Se adivina el rastro de un esfuerzo por parte de los *camorristi* para tomar distancia de los *ricottari*: la hipocresía de no recibir lo *sbruffo* directamente de sus manos, sino de enviar al *picciotto*-mandil, es sintomática. El aura romántica que rodea las normas de relación entre *camorristi* y prostitutas es una variación sobre el tema de la defensa y protección de damas menesterosas. Sin embargo, este discurso presenta suficientes contradicciones y grietas como para sospechar una realidad social bastante diferente, en que tenían cabida no solo los *camorristi* y *guappi* que protegían usureras y compartían sus ganancias, sino también los que vivían de las prostitutas. *Sciasciariello* representa esa faceta de la *guapparia*, faceta que aflora hasta en las obras de quienes muestran admiración hacia el mito de una *camorra* valiente y honrada, con el personaje ambiguo del *guappo di sciammeria*, o simplemente *sciammeria*, que podía ser un hombre del pueblo que aspira a parecer un *galantuomo*, o bien, un *galantuomo* que quiere creerse *guappo*⁶⁴⁸ y termina siendo explotado por la *camorra*, un *galantuomo* venido a menos que termina también enredado con la *camorra*, o también uno de esos *guappi* de verdad, *omm' 'e core* independientes (e increíbles), héroes que solos vencían a una *paranza* entera de los más terribles enemigos. La *sciammeria* en sí es el saco largo, elegante,⁶⁴⁹ al estilo del protagonista del homónimo soneto de Russo. Recordemos los últimos dos versos:

E 'a 'nnammurata, Briggeta 'a Schiavetta,
lle faceva 'e custume a quadrigliè.

Más que imaginar a una amorosa Briggeta que confecciona vistosos trajes de cuadros como quien teje bufandas o anuda listones, cabe interpretar *lle faceva 'e custume a quadrigliè* en el sentido de que 'lo vestía', lo mantenía. Su apodo, 'la esclavita', hace pensar lo mismo. A propósito del *sciammeria* como rufián elegante, comenta Serao: "I suoi principali proventi derivano

⁶⁴⁸ Compárese con los *señoritos* sevillanos, "una clase de jóvenes haraganes, bullangueros y matones", la *gente de barrio* de que habla Cervantes en *El celoso extremeño* (Caro Baroja, 1969: 200-201), y los *virotos* cubanos de los que habla Ortiz (147).

⁶⁴⁹ Véase n. 569.

dall'alfonsismo,⁶⁵⁰ praticato apertamente, con una certa baldanza che rasenta la fierezza. Divenire l'amante, vale a dire lo sfruttatore, della tale o tal altra *cocotte* in vista [...] è un *punto d'onore* che volentieri si risolve a colpi di coltello o di rivoltella" (2009: 42; cursivas del autor). De Blasio suscribe también esta visión de los *sciammerie*, llamándolos, de una manera que les hubiera probablemente indignado, "*ricottari* o *sciammerie*" (1897: 20), y dedicando todo un apartado ("La camorra sulle prostitute", 19-26) a la relación entre la prostituta y su "*amante sparatore*" (20; cursivas del autor). Tampoco creo que sea exacta la equivalencia tal cual entre *ricottaro* y *sciammeria*, porque había alguna diferencia, si no de sustancia, sí de elegancia y espacio, físico y simbólico. En la misma obra, De Blasio matiza su afirmación y, mientras identifica a los *sciammerie* o *sciammerianti* con la "alta camorra", coloca entre la "infima camorra" (245) a los "*lecca-ricotta*, [...] quelli cioè che facevano mercato delle prostitute" (247; cursivas del autor).⁶⁵¹ Como sea, del libro de De Blasio se entiende que los proxenetas formaban parte de la *camorra* y se atenían a sus guapescos ritos y discursos. Véase la descripción de las posibles circunstancias de un duelo de honor, que también es riña de rufianes:

Il luogo del dichiarazione [...] varia secondo le offese; così, se trattasi di offese personali o fatti inerenti alla società, tanto la *zumpata* che la *sparata* avranno luogo fuori Napoli; ma se la causale fu 'a *femmena*, allora il *souteneur* di questa, per darle *sorrisfazione* e per dimostrarle che *isso sa pe' essa farse accirere, stabelesce che 'o dichiarazione* si facesse nei pressi d' 'o *casino addò sta 'a femmena soia* (110; cursivas del autor).⁶⁵²

En otro libro, De Blasio describe a los *ricottari* en términos muy parecidos a los que ya hemos visto para el *masto* y el *guappo* en Cossovich, y antes, para varias encarnaciones de nuestro personaje. Nótese el andar 'descarado', el atuendo de pavorreal, el sombrero ladeado:

La loro andatura è caratterizzata da una certa sfacciataggine leggermente affettata. Per rendersi graditi alle loro donne vestono con una certa ricercatezza, preferendo i colori chiassosi ai serii. Calzano quasi sempre stivalini di pelle verniciata; mentre un cappelluccio a strette falde, posto a sg[h]embo sull'orecchio destro, completa la loro toletta (1905: 212).

⁶⁵⁰ Del protagonista de la comedia *Monsieur Alphonse* (1873), de Alexandre Dumas.

⁶⁵¹ Llama la atención que entre los especialistas de la infima *camorra* se encuentren unos personajes llamados *rucche-rucche*, figuras cuasi celestinescas, "mezzani di matrimonii, che ricevevano il tanto per cento sulla dote" (De Blasio, 1897: 247). Este detalle arroja otra luz sobre la actividad favorita del *guappo* puro y mítico, la de imponer matrimonios honorables.

⁶⁵² 'El lugar del duelo [...] varía según las ofensas; así, si se trata de ofensas personales o hechos inherentes a la *camorra*, tant el duelo con cuchillo como el duelo con pistola tendrán lugar fuera de Nápoles. Sin embargo, si la causa fue una mujer, allora el rufián de esta, para darle satisfacción y demostrarle que él por ella sabe hacerse matar, establece que el duelo se haga cerca de la casa de tolerancia donde vive su mujer'.

Hasta un deleznable *ricottaro* puede ser un *guappo*, finalmente. Otros autores podrían no estar de acuerdo, sin embargo De Blasio parece no tener duda alguna al respecto. La *guapparia* no le merece mucho respeto, como se deduce del pasaje siguiente:

Nel 30 maggio 1896, in via Porto, avvenne un grave ferimento. La così detta donna allegra Maria Prudente aveva per amante il pregiudicato Giuseppe Er., che, essendo un *masto*, si degnava cavare dalla donna in cambio un poco di denaro. Ma pare che le richieste di danaro dell'Er. si moltiplicassero sempre più, perché finalmente, la sera del 30 maggio seccatasi la Prudente, poco prudentemente, dimenticando di aver a che fare con un *guappo*, mandò l'amante "a carte quarantanove". Allora il terribile amante, per far risaltare la sua superiorità, impugnò un rasoio e ferì ripetutamente al viso colei che non voleva più sovvenzionarlo (213; cursivas del autor).

Entre los lombrosianos retratos que Mastriani pinta en sus novelas, algunos destacan por su truculencia, amén de apego a las teorías antropométricas. Véase por ejemplo la semblanza de Giovanniello Bussolotto, típico "*protettore di postribolo*", donde algunos elementos familiares (el copete, el bigote) adquieren un matiz entre esperpéntico y siniestro, más aún en conjunción con la más celebre quizás de las características fisiognómicas del salvaje-criminal, es decir, la frente baja:

Quanto la effeminatezza ha di più laido e sguaiato, quanto l'idiotaggine ha di più grottesco, e quanto la ferocia ha di più ributtante; tutto ciò si trovava scolpito ne' lineamenti di questo camorrista da postribolo. Un capo schiacciato e senza apparente osso frontale era coperto sul sincipite da vari ciuffetti di capelli, mentre l'occipite era raso [...]. È noto il costume de' nostri guappi in generale di portar raso il capo al di dietro e popolato di capelli al dinanzi. Un tal costume è forse derivato dai *ciuffi*, di che parla il Manzoni, usati da' *bravi* e dagli sgherri a' tempi di mezzo. [...] Le labbra, coperte da un simulacro di baffi, si aprivano, forse per vezzo, fin su l'alto delle gengive mostrando un sistema di denti di tutt'i colori, eccetto il bianco (II, 1994: 409-410; cursivas del autor).

En otra semblanza, el autor relaciona la usura con la prostitución, siendo ambas actividades económicas apetecibles y redituables la pareja de empresarios, el *masto* y la *mastressa*. Nótese, de paso, la persistencia discursiva della categoría de *rodomonte*:

Il protettore in capo di quel postribolo, lo nomavano *Capostuorto* ['cabeza hueca']; era brutto quanto un canchero [...]. Capostuorto era il rodomonte del quartiere Vicaria: era stato per molti anni l'amante d'una donnaccia che aveva messo su qualche scudo con un mezzo semplicissimo e *onestissimo*. Essa prestava con scandalose usure delle piccole somme [...]. In prosiegua di tempo, questa donna erasi appigliata ad un altro genere d'industria: la mercè della influenza che il suo amante esercitava ne' dipartimenti polizieschi, *Donna Maria* [...] ottenne il permesso di aprire una casa di tolleranza, che è questa [...], al vico Duchesca (411-412; cursivas del autor).

La desmitificación más puntual y minuciosa de la figura del *guappo* que he encontrado en mis pesquisas corresponde a una novela de Serao, *Il capo della camorra* (1911), en la que el autor, en el mismo recargado estilo folletinesco de Mastriani, desmonta los mitos que rodeaban la *guapparia* napolitana decimonónica. Acertadamente comenta Florio que *Il capo della camorra* es “una sintesi fra l’affresco storico e la ‘fiction’” (25); no obstante su discutible nivel literario (creo que Mastriani era mejor folletinista), no deja de ser muy interesante a fines de análisis del discurso. Por un lado, el protagonista sufre una degeneración que puede entenderse como metáfora de la degradación de la *guapparia*, de la edad de oro a los tiempos presentes; por el otro, el autor insinúa que tal degeneración era el único derrotero posible, que la antigua *guapparia* llevaba en sí el germen de su decadencia. El protagonista es Costanzo Ardia, personaje que al parecer existió realmente, amigo y compañero de *guapparia* de Nicola Jossa, mejor conocido como *Funa Longa*, ‘cuerda larga’: se decía que si lo ahorcaran su buena suerte iba a hacer que la cuerda fuese demasiado larga y que así se salvaría. Al principio de la novela su retrato corresponde todavía al de un héroe mítico. Nótese que además de espadachín se dice que es *bettoliere*, ‘tabernero’, una de las profesiones que vimos favoritas de los *guappi-camorristi*, y que es *capintrito* de Porta Capuana, “il quartiere dei bravi, degli uomini di coraggio” (Monnier, 1965: 62). Se nos cuenta que es respetado por viejo y experto, una ‘gloriosa reliquia’ de la ‘escuela clásica’ (o edad de oro), todavía fuerte en cuerpo y espíritu:

Funa Longa, il famoso vecchio Ardia, *capintrito* di Portacapuana, ex *guappo* e commissario di polizia, eroe delle giornate garibaldine del ’60, *bettoliere* e spadaccino, avventuriero di gran nome. Benché settantenne, *Funa Longa*, che era maestro di una fiorente schiera di apprendisti camorristi, era ritenuto ancora una solida quercia. Per deferenza al suo gran nome, alla sua canizie, alla sua meravigliosa verdezza di spirito e di muscoli, questo decano della Camorra, questo glorioso rudero della scuola classica, era messo sempre alla testa di tutte le commissioni di maggiorenti dell’Associazione chiamate a funzionare da giurì d’onore (e quale onore!) nelle questioni che sorgono tra gli affiliati (Serao, 1978: 70; cursivas del autor).

Sin embargo, esta imagen de *Funa Longa* no es más que una fachada: el viejo *guappo* ya ha sufrido un proceso de degeneración, mismo que le ha llevado a ser *camorrista*. Folletinescamente, semejante degeneración se origina en un amor culpable, un delito pasional y la avidez de una mujer:

Funa Longa [...] riandava il passato, un lontano passato avventuroso, nel quale brillava di vivida luce un amor folle, l’unico amore della sua vita: la grande passione per Lucia Amirante, bella, fine, gentile, figliuola di signori. Era per lei che egli erasi gettato alla mala vita, da lui sempre combattuta negli anni giovanili, sia quando era stato un temuto *guappo*,

incutente timore ai *masti* più coraggiosi, sia quando aveva accettato dal Dittatore⁶⁵³ di fare il commissario di polizia. Vi si era gettato per aumentare i suoi lucri e poter soddisfare ai capricci e alle naturali tendenze al lusso di Lucia (134; cursivas del autor).

La cumbre de la degradación de *Funa Longa* es el abuso incestuoso hacia su joven hija enferma. La imagen del viejo fuerte y de joven espíritu es sustituida por la de un monstruo borracho y terrorífico, aún más grotesco que los deformes *mastacciruni* de Mastriani:

La fanciulla vedevasi con raccapriccio contro il suo quel volto di vecchio oscenamente deturpato dalla concupiscenza, ne sentiva l'alito grave di vino e di spiriti, l'ansare affrettato, roco. Quell'enorme mostro, alto, tarchiato, titanico, sembrava una montagna di serpenti che stesse per schiacciarla (135-136).

Funa Longa no es el único monstruo de la novela. Serao pinta la imagen de un cónclave de *camorristi* con las mismas tintas de la siniestra *mesnie Hellequin* retratada en el grabado de Cucinotta (fig. 13): “*Funa Longa* aveva chiamato a raccolta tutto lo stato maggiore della Camorra; e il destarsi di quella gente, al fioco lume giallastro delle lucerne smorenti entro il chiarore livido dell'alba, sembrava uno scatenamento di fantasmi del maleficio nelle profondità di un'orrida bolgia” (157).

“Para un caballero, el mayor mérito y recomendación es el objeto de faborecer a quien se acoje a su proteccion”, dice un manuscrito mexicano de finales del XVIII (BN-FR, vol. 1413, fol. 142r). Ese código caballeresco, supuestamente, regía los actos de los *guappi* auténticos, dispensadores de justicia y protectores de necesitados. La crítica de Serao en este libro alcanza también la supuesta edad de oro de la vieja *guapparia*, poniendo en entredicho el supuesto desinterés de los *guappi* en defender a los débiles, desinterés que, cuenta el autor, solo se daba de vez en cuando. Las demás hazañas se cumplían a cambio del *piccolo fiore*, no tan diferente del *sbruffo* en el momento en que la protección era impuesta:

—L'onore innanzi tutto— proclamavano i *guappi*, con enfasi non minore che i camorristi. E spiegavano come essi non percepissero *sbruffo*, o *tangente* e niun'altro diritto, ma si accontentassero del *piccolo fiore*, della mancia dignitosa offerta da coloro cui rendevano servizio guardando loro le spalle. Allorché niuno li richiedeva tale servizio, erano essi che lo offrivano. E allorché non si trovava un cane che volesse essere protetto, i guappi provocavano le clamorose imprese, suscitando litigi nei quali facevano brillare la loro bravura, provocando questioni d'onore [...] . Talvolta, erano assolutamente disinteressati, prendendo le parti del debole (160; cursivas del autor).

⁶⁵³ Se refiere a Giuseppe Garibaldi.

El *piccolo fiore* termina siendo un poético eufemismo. El mismo *Funa Longa* tendrá ocasión de decir irónicamente: “Che piccolo fiore d’Egitto vai contando? Per me ci vuole un giardino intero” (277). El autor hace un recuento detallado de las muchas fuentes de ingresos de *Funa Longa*, aprovechando su personaje para compilar una suerte de enciclopedia de las actividades más o menos criminales que pueden asociarse a la *guapparia*. *Funa Longa* es casi genio renacentista en sus múltiples artes y habilidades. Ejerce, amén de tabernero, de *camorrista*, *guappo*, organizador de venganzas, maestro de ladrones (aunque se supone que ni *camorristi* ni *guappi* deberían robar, por cuestión de honor), maestro de esgrima y hasta tatuador:

Egli percepiva, inoltre, i suoi *diritti* personali, offertigli spontaneamente quale *guappo* da molta gente ignara del suo grado camorristico, la quale aspettavasi a tempo opportuno di essere da lui protetta contro le pretese troppo esose della Camorra; percepiva onorari quale organizzatore di *sfregi* e di altre vendette [...]. Percepiva stipendi quale direttore della fiorente scuola di ladri [...]. Qual maestro d’armi [...]. Facevasi, del pari, pagare lautamente le artistiche stupende “decorazioni della pelle”, come egli le chiamava, vale a dire la raffinata opera di illustrare con tatuaggi immaginosi (196; cursivas del autor).⁶⁵⁴

Serao insiste en varios puntos de la novela en el hecho que la condición de *camorrista* de Costanzo Ardia fuera un secreto, que muchos creyeran que él fuera un *guappo* puro e independiente. La mentira, si por un lado añade más degradación al personaje, por el otro sugiere que la distinción entre una y otra cosa no sea finalmente tan clara ni tajante:

Peppe 'o Curto arrotò i denti, strabuzzò gli occhi, sbazzò il gesto che gli era abituale da uomo che intendeva ingoiare in un boccone cento avversarii, e sibilò:
–Sono fatti che non vi riguardano, e mi meraviglio di voi, *don Costà*, che siete *guappo* e nemico della canaglia camorrista, e intanto prendete la parti di questo nemico di Dio e spogliatore del prossimo cristiano...
Anche i *guappi* autentici e provetti, adunque, ignoravano che Costanzo Ardia [...] fosse un pezzo grosso della Camorra (275; cursivas del autor).

Esta ‘ignorancia’, este desfase entre los hechos y sus representaciones en el imaginario, es justo el terreno fértil para que puedan nacer y florecer tanto las leyendas heroicas, como los tremendos folletines y las farsas burlescas. Entre tantos retratos, disfraces y máscaras, podemos llegar a vislumbrar un tipo social, o más bien un abanico de tipos sociales, que se proyectan y significan a través de una estructura arquetípica de larga duración, adaptada a las circunstancias locales.

⁶⁵⁴ Acerca de los tatuajes de los *camorristi* napolitanos decimonónicos, véase la descripción de De Blasio (1897: 76-102), que incluye una serie de interesantísimas imágenes.

4. FUGA EN SON JAROCHO Y TARANTELLA

A Enrique Flores, mi asesor, que no ama las conclusiones

Por exigencia de extensión, tengo que dejar el siglo XX fuera de este trabajo. Sería demasiado incluir las derivaciones mexicanas del personaje, las encarnaciones del bravucón nacional –casi siempre identificado con aquella figura del charro que empezó a cristalizar en el XIX– en el cine y la canción, por ejemplo. O asomarme a la dolorosa profundidad psicológica del teatro napolitano del XX, al *Guappo di cartone* de Raffaele Viviani, o *Il sindaco del rione Sanità* de Eduardo De Filippo. No quiero, sin embargo, que se quede fuera de estas páginas el móvil de la inquietud inicial, el cabo de la madeja, la entrada a la madriguera del conejo blanco: el son jarocho “El guapo”. Su inclusión es justificada porque, en calidad de son tradicional, es una supervivencia del pasado; además, su estructura melódica, armónica y rítmica remite a la pieza barroca *Los villanos*, como ya han explorado grupos destacados como Tembembe Ensamble Continuo y Son de Madera.⁶⁵⁵ La que sigue es la letra de una versión de “El guapo” por el grupo Mono Blanco:

Por esa calle derecha
van a construir un puente
con la costilla de un guapo
y la sangre de un valiente. (CFM 3-6848, variante B)

*Así se la pone el guapo,
de esta manera, indiscreto;
así son los zaramullos
y los zaragates secos. (CFM 3-8456)*

*Que me toquen el violín,
que me toquen la jarana,
cuando yo tenía mi novia
le hacía lo que tenía gana.*⁶⁵⁶

Y por esa calle vive
la que me lavó el pañuelo,
lo lavó con agua fresca
y lo sahumó con romero.

Así se la pone el guapo...

⁶⁵⁵ Véase n. 205.

⁶⁵⁶ El CFM registra tres coplas muy parecidas, que empiezan con el mismo verso y tienen estructura análoga, aunque por su contenido distinto no pueden considerarse estrictamente “variantes” en el sentido que Frenk explica en el prólogo de la obra (xxxi-xxxii): 1-2615, 1-2616 y 1-2647. Meléndez de la Cruz consigna otras cinco coplas parecidas (73).

*Que me toquen el violín,
que me toquen la jarana,
cuando yo tenía mi novia
le cantaba en la mañana.*

Por esa calle derecha
hay una piedra redonda,
donde se esconden los guapos
cuando ven pasar la ronda.

Así se la pone el guapo...

Por esa calle derecha
me convidan a almorzar
zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián. (CFM 4-9133)

Así se la pone el guapo...

*Que me toquen el violín,
que me toquen el pandero,
cuando yo tenía mi novia
no me portaba grosero.⁶⁵⁷*

En esta versión de “El guapo”, podemos observar una fuerte “presencia del *paralelismo*, un recurso literario cuya estructura [...] se caracteriza por ligar las distintas coplas que forman una serie” y que “tiene la facultad de establecer una relación de reciprocidad entre determinadas coplas y melodías particulares” (Sánchez: 319, cursivas de la autora). El paralelismo se establece a través de un abanico de elementos: la repetición de un estribillo tal cual (que, además, incluye como palabra clave el título del son), la presencia de otros estribillos muy parecidos en su estructura y la repetición idéntica (con una excepción) del primer verso en las estrofas. Estos recursos formales apuntan a una unidad temática y semántica que remite al personaje que hemos venido observando.

En este son, el guapo presume de su fuerza y su valentía descomunales, siendo que con una costilla suya se va a hacer un puente; presume de sus conquistas amorosas, a través del motivo erótico de “lavar el pañuelo”;⁶⁵⁸ y a veces presume de cosas tan absurdas (como comer “zopilotes en conserva” o “lagartijas en pipián”, salsa típica mexicana de chile y pepitas de calabaza) que la naturaleza

⁶⁵⁷ “El guapo”. Mono Blanco, 1983. *Sones jarocho* vol. V. México: Pentagrama. Marco los estribillos en cursivas y señalo las coplas incluidas en el CFM.

⁶⁵⁸ “El pañuelo se carga de valor simbólico como sustituto de la honra y de la intimidad femenina” (Piñero, 2006: 124). Véanse también los artículos “*Lavar pañuelo / lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas”, del mismo autor, e “Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa”, de Mariana Masera.

farandulera de tanta presunción queda manifiesta, “deleitándose en el *non-sense*” que hace eco a la tradición del disparate español (Frenk, 1994: 27). Los versos disparatados confieren al son un inequívoco tono de broma: este guapo es en burla. Otro elemento contribuye a afinar ese tono: la presencia, junto a los alardes en primera persona, de unos comentarios en tercera persona que dejan en claro que el guapo protagonista es un fanfarrón. La costilla del guapo y la sangre del valiente adquieren un evidente matiz irónico a la luz del estribillo reiterado, que insiste en que el guapo “se la pone”, es decir, asume una pose:

Así se la pone el guapo,
de esta manera, indiscreto;
así son los zaramullos
y los zaragates secos.

“El guapo” es, evidentemente, uno de los sones que más guarda y refleja sus orígenes antiguos, su pertenencia a una larga tradición folclórica y literaria. En particular, este estribillo muestra dos arcaísmos lingüísticos: *zaragate* y *zaramullo*. Las dos palabras juntas parecen haber constituido una colocación establecida en el castellano antiguo, tal vez por la aliteración que generan. Por ejemplo, en 1766 escribe fray Francisco Ajofrín en su *Diario del viaje a la Nueva España*: “A la fama de la mina se juntó gran chusma de léperos, zaragates y zaramullos, como sucede siempre que hay alguna bonanza” (130).

El DRAE consigna la palabra “zaragate” tardíamente, hasta 1925, con el significado de ‘persona despreciable’ y la indicación que se trata de un vocablo usado en América Central, México, Perú y Venezuela. Según Corominas, el término deriva de “zalagarda”, palabra de origen incierto documentada desde mediados del siglo XVI, que significa ‘emboscada para coger descuidado al enemigo’, ‘astucia con que se procura engañar’, ‘alboroto repentino para espantar’, ‘pendencia’, ‘bulla’: todas las acepciones tienen que ver con algún aspecto del personaje que hemos venido observando. El uso, si no el origen, marcadamente americano de la palabra es confirmado por Santamaría, con matices que también remiten al polifacético guapo:

ZARAGATE. Persona despreciable; truhan, pícaro, pillo, tarambana. 2. En Cuba, adulator de baja estofa. 3. Por eufemismo, en Méjico, se dice del muchacho travieso, inquieto; en general, del truhan simpático (*Amer.*).

Zaramullo, en cambio, ya aparece en el *Diccionario de autoridades* como ‘El sugeto que se introduce con astucia, y sin autoridad. Es voz vulgar’. Carlos de Sigüenza y Góngora, en su descripción

del motín de 1692 en la Ciudad de México, saca a colación lo que se entiende por chusma, incluyendo a un personaje de rasgos, a estas alturas, ya muy familiares. El autor proporciona una definición de la palabra *zaramullo*, lo cual hace suponer un vocablo de uso americano y de reciente incorporación al idioma:

Siendo plebe en tan extremo plebe, que solo ella lo puede ser la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, de mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y arrebatapapas), y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tanta ruin canalla (245).

Antonio García de León comenta, reportando una variante de la copla que incluye una interesante diferencia ortográfica:

El son de *El guapo* conserva incluso palabras del habla colonial, hoy incomprensibles para los cantadores: “Así se las pone el guapo / de esta manera indiscreta, / así son los saramullos / y los zaragates estos...”⁶⁵⁹ En la que el primer término se refiere a los pequeños comerciantes del XVIII, y el segundo a un tipo de vagos urbanos (27, n. 27).

Esta definición de *zaragate* es bastante parecida a la del DRAE, aunque tenga un matiz más específico. El autor aclara que propone las definiciones “a partir de los documentos del XVIII referentes a Puebla y la ciudad de México” (comunicación personal, 22/07/2008). Con el paso del tiempo, el sentido de las dos palabras ha sufrido cambios a veces lógicos, a veces curiosos. Según un diccionario de colombianismos, *saramullo* “significa por aquí persona elegante, apuesta, lucida, maja, como en Cuba” (Revollo: 242), sentido que encajaría perfectamente en el contexto que nos ocupa. García de León agrega que en Venezuela “zaramullo” actualmente quiere decir ‘engreído, despreciable’ (comunicación personal, 22/07/2008), acepción registrada también en Honduras (DRAE). Santamaría anota varias acepciones en México y Latinoamérica, que nuevamente remiten a algún aspecto de nuestro personaje:

SARAMULLO. Presumido, pinturero, elegante, majó (*Mej.*).

ZARAMULLO. Sinónimo de zascandil y también bellaco y belitre (*Mej.*).

⁶⁵⁹ Encontré otra versión más de la copla: “Así se lo pone el guapo, / de esa manera el discreto; / así son los zaramullos / y los zaragates estos” (Meléndez de la Cruz: 73). “Discreto” aquí significaría ‘agudo y ocurrente, hábil con las palabras’ -- como buen guapo en burla.

ZARAMULLO. En algunos países de Sur América, mamarracho. 2. En Honduras, remilgado, delicado. 3. En Bolivia, disparate. (Variante común de SARAMULLO) (Amer.).

Según Corominas, la palabra deriva de “zamuro” (‘aura, gallinazo’), que “parece ser palabra indígena de Venezuela”, usada además en Colombia y República Dominicana. “Zaramullo” tiene todos los visos, pues, de una palabra marcadamente americana y en especial caribeña, que fue adoptada rápidamente por la norma castellana. Hoy en día es vigente en algunas regiones, desusada y por lo mismo incomprensible en otras. Por lo que atañe a dicha incomprensibilidad, tal vez esa sea la razón por la cual, con frecuencia, he escuchado a soneros jarocho cantar, en lugar de “zaramullo” o “saramullo”, “faramullo”: un neologismo probablemente creado a partir de “faramalla” (‘charla artificiosa encaminada a engañar’, DRAE). Nótese, además, que Corominas consigna “zaramalla” como variante ortográfica de “faramalla”, hecho que indica que la alternancia de las dos letras es un fenómeno inscrito en el funcionamiento del idioma. Finalmente, parece que la variante “zaragates estos” / “zaragates secos” se debe también a un intento de los cantadores de dar un sentido a palabras incomprensibles: García de León sugiere que, siendo “saramullo” también el nombre de una fruta tropical,⁶⁶⁰ “algunos lo cantan ‘así son los zaramullos / y los zaragates secos’, pensando que se trata de frutas” (comunicación personal, 22/07/2008). Los avatares de la fonética y la semántica terminaron por engendrar un disparate, que tuvo el éxito de encajar felizmente en la tónica burlesca del son.

Otro motivo antiguo y tradicional en esta versión de “El guapo” es la ronda, es decir, la práctica de los muchachos que pasean insistentemente por la calle en que vive la dama que cortejan, para que ella los note. Las coplas que empiezan con la fórmula “Por esa calle derecha” –y otras similares– remiten a esa costumbre. La calle es el medio ambiente del guapo, el campo de sus batallas y también el teatro de su fama –más aún en el caso de los guapos de burla, cuya misma razón de ser es pavonearse y apantallar. El tema ha sido estudiado por Pedro Piñero en su excelente artículo *Un guapo se pasea por la villa: de las canciones del pasado a las coplas del presente*, donde el autor enfoca precisamente esta faceta del personaje, la del “joven presumido y vanidoso” (2006: 115) que “se paseaba por las calles de la villa ataviado con todo cuidado los días de fiesta para rondar a su dama” (125). Piñero cita, entre muchas otras, dos coplas tradicionales (la primera española, la segunda argentina) que se sitúan en esa misma calle universal, que une esquinas de un lado a otro del Atlántico:

En esta calle hay un guapo

⁶⁶⁰ “SARAMULLO, o SARAMUYO. (Del maya *tsalmuy*. / *Annona squamosa*) Nombre vulgar que se da en el sureste de México a una planta anonácea, variedad muy estimada de la anona común” (Amer.).

que presume de valiente,
con un cuchillo de caña
anda asustando a la gente.

(129)

En esta calle a lo largo
juran que me han de matar
con un cuchillo de palo...
¡quién sabe si cortará!

(130)

Los cuchillos de caña y de palo son ejemplos de “arma de opereta, puramente decorativa” (123), como se conviene a los guapos de burla. A la luz de lo anterior, queda aún más clara la intención humorística de la copla de abre esta interpretación de “El guapo”:

Por esa calle derecha
van a construir un puente
con la costilla de un guapo
y la sangre de un valiente.

He encontrado dos variantes de la copla, una mexicana y una española. La tónica es la misma, varían algunos detalles:

En esta calle derecha
voy a formar un puente
con las costillas de chivo
y la sangre de un valiente. (CFM 3-6848)⁶⁶¹

Por aquella calle abajo
tengo de formar un puente
con las costillas de un guapo
y los brazos de un valiente.

(Rodríguez Marín, 1948: 447, núm. 7645)

⁶⁶¹ En el *CFM* las coplas están agrupadas por secciones temáticas y esta procede de donde cabe esperarse –y, en efecto, así es-- el mayor número de coplas con tono de guapo: “Coplas jactanciosas” (tomo 3). Sin embargo, no es la única sección del *CFM* con alta densidad de las coplas que nos ocupan. Señalo algunas otras de las que registran el tono de guapo en el mismo título de la sección: “Yo, el enamorado”, “Yo, el conquistador” (tomo 1); “Nadie me gana”, “Te haré a mi ley”, “No me importas tanto”, “Yo, el castigador” (tomo 2); “Coplas de malhechores y presos” (tomo 4).

La siguiente es más explícita en su escarnio y más abierta en su desafío. Como el estribillo arriba comentado, deja en claro que el guapo es un fanfarrón, un “farol”, un “hablador”, y que va a terminar colgado afuera de la casa del yo poético:

En la esquina de mi casa
tengo de hacer un farol
con las costillas de un guapo,
la lengua de un hablador.

(núm. 7644)

La copla cuenta con una pariente cercana y más agresiva en el *CFM*, en la cual la amenaza se cumplió al arma blanca:

En la puerta de mi casa
tengo ensartado un farol;
en la punta de mi daga,
la lengua de un hablador. (*CFM* 3-6861)

El cancionero mexicano recoge muchas otras coplas que remiten a la costumbre de la ronda, de manera más o menos inmediata. La siguiente, por ejemplo, es muy cercana a los ejemplos señalados por Piñero. El cuchillo no es de palo, sin embargo, luce demasiado aparatoso para ser real:

Por esta calle derecha
dicen que me han de matar,
con un cuchillo de plata
y la cacha de cristal.

(Alanís: 441)

En esta otra resuena la voz del guapo lanzando un desafío, situando su enunciación, por gastronomía, geografía y albur, en México:

Por esta calle derecha
sembré chiles con vinagre;
el que no me pueda ver
que vaya a Chihuahua al baile.⁶⁶² (*CFM* 3-6841)

Otras coplas que empiezan con la misma fórmula ya están alejadas de los temas propiamente guapescos (la jactancia, el desafío, el lucimiento) y se inclinan más hacia el lado amoroso de la

⁶⁶² ‘Que vaya a chingar a su madre’, insulto y reto mexicano por excelencia.

costumbre de la ronda. En estas calles derechas los guapos son tan solo galanes, la valentía nada más queda como un eco en el primer verso:

En esta calle derecha
está un espejo tendido
para poderte ver la cara
y tus chinos que te han crecido. (CFM 2-5288)

Por esta calle derecha
corre el agua y nacen flores,
por eso le tengo puesta
“Calle Real de mis Amores”. (CFM 1-2080)

La palabra “ronda” es, por su parte, ambigua. Consideremos una copla de la versión del grupo Mono Blanco yuxtapuesta a otras dos, una mexicana y una española:

Por esa calle derecha
hay una piedra redonda,
donde se esconden los guapos
cuando ven pasar la ronda.

En la puerta de mi casa
está una piedra redonda,
donde se sienta mi linda chata
cuando me voy a la ronda. (CFM 1-2331)

En la plaza del Obispo
hay una piedra redonda
con un letrero que dice:
“Aquí se para la ronda”.

(Rodríguez Marín, 1948: 499, núm. 8085)

La “piedra redonda” que aparece en las tres coplas probablemente se conservó en distintas coplas por exigencia de rima, ya que no parece imantar suficiente significado como para ser considerada un tópico.⁶⁶³ Las rondas de la primera y la tercera coplas son radicalmente distintas a la de la segunda, es más, opuestas: mientras esta es la ronda de los muchachos guapos, las otras son las rondas de los encargados de mantener el orden público, quienes los persiguen y hasta detienen. La misma voz socarrona que en otras coplas ha desenmascarado la cobardía de los guapos insiste en la

⁶⁶³ Sin embargo, una piedra relacionada con el motivo de esconderse, aunque no sea redonda, aparece en la siguiente estrofa de un corrido: “Los débiles y cobardes / sobre la piedra se esconden: / ¡sálganse tantito al agua / para ver quién es el hombre!” (“Everardo Reyes”. *Atención pongan, señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica*. 2000. México: CONACULTA/INAH).

misma tónica: estos valientes son tan valientes que... se esconden. Otra copla, por lo demás, resulta bastante tranquilizadora respecto a la eventual detención, que asume también visos de opereta:

Chatita, por tus amores
la ronda me lleva preso;
anda a dormir sin cuidado,
mañana se arregla eso. (CFM 1-1869)

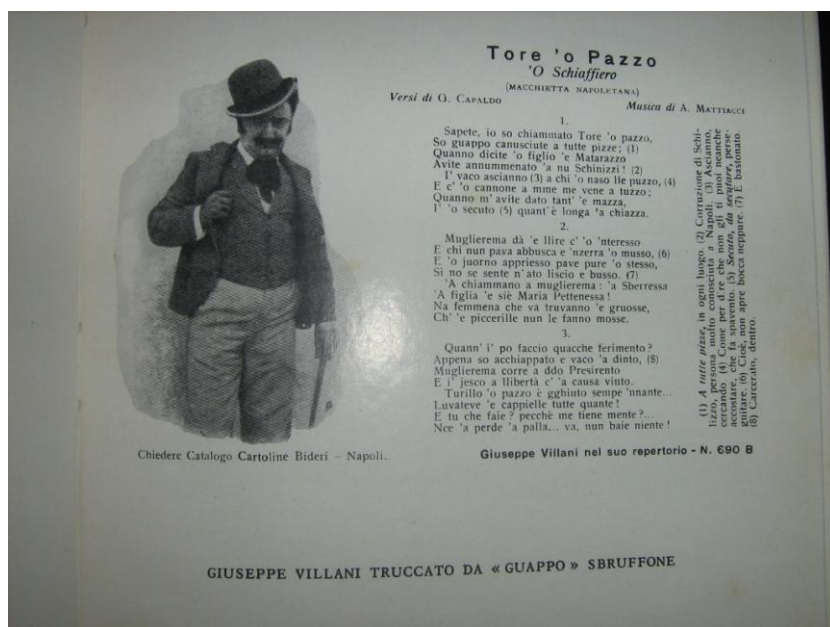


Figura 38

En Nápoles, por otra parte, el *guappo* ha sido protagonista de muchas canciones en el siglo xx, algunas impresas y vendidas en postales, herederas de las hojas sueltas populares en siglos anteriores. Sin embargo, en analogía a “El guapo” jarocho, escogeré un término de parangón al mismo tiempo menos obvio y más pertinente: la *tarantella* tradicional “O guarracino”. La prefiero con respecto a los muchos ejemplos de canciones dedicadas a *guappi*, como la que se reproduce en la fig. 38, por compartir con el son “El guapo” unas características interesantes: la condición de tradicional y anónima, un origen antiguo⁶⁶⁴ junto a una continuada vigencia en el presente, y cierta relación con el género del disparate de animales. Recordemos una de las estrofas de “El guapo” jarocho:

Por esa calle derecha
me convidan a almorzar

⁶⁶⁴ No dispongo, de momento, de fuentes académicas citables acerca de esta *tarantella*; sin embargo, todas las noticias que he podido rastrear ubican su origen en el siglo XVIII.

zopilotes en conserva,
lagartijas en pipián.

(CFM 4-9133)

El *CFM* recoge algún otro ejemplo de coplas disparatadas protagonizadas por animales. Está, por ejemplo, la canción enumerativa “De la pulga”, que incluye las siguientes estrofas, bastante guapescas en su hipérbole. Las hazañas de la pulga son dignas de las de cualquier capitán de comedia:

Era una pulga tan grande
y ligera para andar,
que cansó tres mil caballos
para poderla alcanzar.

Y cuando ya la alcanzaron
fue cuando se dominó:
reventó cien calabrotes,
otros de acero trozó.

Para poderla tumbar,
¡ah!, qué trabajos tan peores,
que no la podían tumbar
más de doscientos vapores.

Y cuando ya la tumbaron
después de hartó batallar,
quebró trescientos cuchillos
para poderla matar.

(CFM 4, Apéndice-123)

Otra canción enumerativa, “Versos de la zorra y el tejón”, incluye un par de estrofas en que podemos identificar unos cuantos elementos y ambientes guapescos que ya conocemos, a saber, la ostentación de valor, la comilona y borrachera dignas de la napolitana taberna del Cerriglio, el juego de dados, el fandango y la cárcel:

Llegó a poco el cacomixtle
mostrando mucho valor;
se sentó en el comedor
hasta que llenó la panza.
A toditos los corrieron
cuando cantaron los gallos,
y quien no tuvo qué hacer
se puso a jugar los dados.

[...]

Y así se acabó el fandango,
donde estuvieron tan bien;
en la cárcel los pusieron,
pues por no irse a confesar,
mejor se fueron al baile
y a tomar mucha cerveza,
sacando la desvelada
y un buen dolor de cabeza.

(CFM 4, Apéndice-133)

La *tarantella* “‘O guarracino”, ‘la castañuela’, como la canción “Versos de la zorra y el tejón”, utiliza el recurso de la enumeración y es protagonizada por animales totalmente humanizados en sus cuits y acciones. El *guarracino* se quiere casar, nos informa el segundo verso, y para eso se va de ronda. Por lo mismo, se acicala con una elegancia que en su prolijo esmero, con detalles como la *sciammeria*, los puños de puntas, el sombrero, recuerda mucho a nuestro personaje, desde los atildados condenados a muerte de la cárcel de Sevilla, los estafalarios soldados españoles, Micco Passaro, hasta llegar a Armando *L’uocchie ’e sole*. Los materiales son los que ofrece el peculiar ambiente:

Lo guarracino che jeva pe mare
le venne voglia de se ’nzorare.
Se facette no bello vestito
de scarde, de spine, pulito pulito,
cu ’na perucca tutta ’ngrifata,
de ziarrelle ’mbrasciolata,
co’ lo sciabò, scolla e puzine
de ponte angrese fine fine.

Cu li cazune de rezze de funno,
scarpe e cazette de pelle de tunno,
e sciammeria e sciammereino
d’aleche e pile de voje marino,
co’ buttune e bottunera
d’uocchie de purpe, secce e fera,
fibbia, spata e schiocche ’ndorate
de niro de secce e fele d’achiate.

Doje belle cateniglie
de premmone de conchiglie,
’no cappiello aggallonato
de codarino d’aluzzo salato.
Tutto posema e steratiello,
ieva facenno lu sbafantiello
e gerava da ccà e da llà

la 'nnammorata pe se trovà!⁶⁶⁵

Los muchachos se van de ronda y las muchachas se asoman a las ventanas. En este caso es la sardina, quien tañe el *calascione* y canta unos versos un tanto interesados, que nos remiten al móvil universal que los personajes de las farsas napolitanas comparten con sus primos hermanos en la picaresca española, es decir, el dinero, la lucha por la existencia:

La sardella, a lo barcone,
steve sonanno lo calascione
e, a suono de trommetta,
ieva cantanno st'arietta:
–E llarè lo mare e lena,
e la figlia da sià Lena
ha lasciato lo nnamorato
pecché niente l'ha rialato–.⁶⁶⁶

La sardina en la ventana me recuerda aquella “moçuela romana” que “hizo, ayer tarde, ventana / y, por la noche, amistad” en *El galán Castrucho* de Lope de Vega (2009: fol. 191v.). A reforzar el ambiente, llega una celestinesca comadreja marina a querer favorecer el amorío. El rubor y recato de la sardina son poco creíbles y pronto disipados, así como Melibea dejó pronto a un lado los escrúpulos, ante las artes persuasoras de la vavosa Celestina:

Lo guarracino, 'nche la guardaje,
de la sardella se 'nnamorage;
se ne jette da na vavosa,
la cchiù vecchia, maleziosa,
l'ebbe bona rialata
pe mannarle la mmasciata.
La vavosa, pisse pisse,
chiatto e tunno 'nce lo disse.

La sardella, 'nch'a sentette,

⁶⁶⁵ Transcribo la versión de Roberto Murolo disponible en <http://www.24listen.net/fr8pPoHL1L4/lo-guarracino-roberto-murolo/>. ‘A la castañuela que andaba por el mar / le dieron ganas de casarse. / Se hizo un hermoso vestido / de escamas, de espigas, limpio limpio, / con una peluca toda enredada, / de listones atiborrada, / con encajes, cuello y puños / de puntas inglesas finas finas. // Con los pantalones de redes de pesca, / zapatos y calcetines de piel de atún / y levita y chaqueta / de algas y pelos de buey de mar, / con botones y [solapa] / de ojos de pulpos, sepias y [fieras], / hebilla, espada y [racimos] dorados / de negro de sepia e hiel de oblada. // Dos bonitas cadenas / de pulmón de conchas, / un sombrero galoneado / de intestino de espetón, / todo almidón y [planchadito/estiradito], / iba de fanfarroncillo / rondando para acá y para allá, / ¡para conseguirse la enamorada!’.

⁶⁶⁶ ‘La sardina en el balcón / estaba tañendo el *calascione* / y, al son de los trompeteros, / iba cantando esta pequeña aria: – [Ay a la ela y más a la ela], / y la hija de doña Lena / ha dejado al enamorado / porque nada le ha regalado’. Compárese con otro estribillo napolitano popular, recogido por Serao: “‘A passiona mia songo ‘e denare!’” (1978: 36; ‘¡Mi pasión es el dinero!’).

rossa rossa se facette,
 pe lo scuorno che se pigliaje
 sotto a no scuoglio se 'mpizzaje;
 ma la vecchia de la vavosa
 subbeto disse: –Ah schefenzosa!
 De 'sta manera non truove partito,
 'ncanna te resta lo marito.

Se aje voglia de t'allocà,
 tanta smorfie non aje da fà;
 fora le zeze e fora lo scuorno,
 anema e core e faccia de cuorno–.
 Ciò sentenno, la sié Sardella
 s'affacciaje a la fenestrella,
 fece n'uocchio a zennariello
 a lo speruto 'nnammoratiello.⁶⁶⁷

Sin embargo, resulta que la sardina ya estaba comprometida con el *alletterato* ('bacoreta'), quien, enterado de la infidelidad por una oportunamente chismosa lapa y viendo manchado su honor, se dispone a enfrentar la contingencia según las leyes de la caballería. Tratándose de un disparate, huelga decir que el resultado es ridículo. El *alletterato* se prepara al combate ataviándose de 'guapo paladín', cargado de armas más que cualquier estrafalario capitán, como aquel "Zanne con dui arcobugi in spalla, otto pugnali in cintura e tarega e spada in mano".⁶⁶⁸ La riña que sigue, sin embargo, resulta ser a puñetazo limpio, muy a tono con el ambiente farsesco:

Quanno lo 'ntise lo poveriello,
 se lo pigliaje Farfariello.
 Jette a la casa e s'armaje 'e rasulo,
 se carrecaje comm'a 'no mulo
 de scopette e de spingarde,
 povere, palle, stoppa e scarde,
 quattro pistole e tre bajonette
 dint'a la sacca se mettette.

'Ncopp'a li spalle, sittanta pistune,
 ottanta 'mbomme e novanta cannune,
 e, comm'a guappo pallarino,
 jeva trovanono lo guarracino.
 La disgrazia a chisto portaje

⁶⁶⁷ 'La castañuela, cuando la vio, / de la sardina se enamoró; / fue con una comadreja marina, / la más vieja, maliciosa, / le hizo un buen regalo / para mandar su recado. / La comadreja, hablando bajito, / con todas sus letras se lo dijo. // La sardina, cuando oyó, / se puso toda colorada, / por la vergüenza que le dio / debajo de una roca se metió; / pero la vieja de la comadreja / de inmediato dijo: –Ah, ¡melindrosa! // De esta manera no encuentras partido / con las ganas te quedas de marido. // Si te quieres colocar, / tantos melindres no debes sacar; / saca el pecho, fuera vergüenza, / ánimo y valor y cara dura–. / Oyendo eso, doña sardina / se asomó a la ventanita, / le guiñó el ojo / al deseoso enamorado'.

⁶⁶⁸ Véase n. 426.

che mmiezo a la chiazza te lo 'ncontraje,
se l'afferra p'ò crovattino
e po lle dice: –Ah, malandrino!

Tu me lieve la 'nnammorata
e pigliatella sta mazziata!–.
Tuffete e taffete, a meliune
le deva paccare e secuzzune,
schiaffe, ponie e perepesse,
scoppolune, fecozze e conesse,
scerevecchiune e sicutennosse,
e ll'ammacca osse e pilosse.⁶⁶⁹

El catálogo de golpes aquí arriba, que despliega toda la colorida imaginación del napolitano, ha sido bastante difíciles de traducir, y de hecho definitivamente no he logrado encontrar fieles equivalentes para todos los matices de cada manera en que se puede golpear a alguien. Menos mal que da igual, porque, más que el significado, en esta parte de la *tarantella* empieza a ser primordial el efecto rítmico de la acumulación. En un fondo marino deliciosamente parecido a un barrio popular de Nápoles, todos acorren a participar a la pelea, con un despliegue de armas que, como los golpes arriba mencionados, más importa por la pura acumulación rítmica que por su sentido, mismo que acaba en franco, carnavalesco *nonsense*:

Venimmoncenne, ch'a lo rommore
pariente e amice ascettero fore,
chi co' mazze, cortielle e cortelle,
chi co' spate, spatune e spatelle,
chiste co' barre e chille co' spite,
chi c'o ammennole e chi co' antrite,
chi co' tenaglie e chi co' martielle,
chi co' torrone e sosamielle.⁶⁷⁰

Reaparece la *mesnie Hellequin* en caos festivo, aunque podamos ver, a la luz del apartado anterior, un reflejo que transluce de las terribles, infernales, fraticidas peleas de los *camorristi*. Sin embargo, esta es una *tarantella*, debe ser alegre hasta el trance, y todo termina en una fantástica

⁶⁶⁹ ‘Cuando oyó eso, al pobrecito / se lo llevó el demonio. / Se fue a casa y se armó de navaja, / se cargó como un mulo / de escopetas y espingargas, / pólvora, balas, estopa y piedras, / cuatro pistolas y tres bayonetas / en la bolsa se echó. // En los hombros setenta arcabuces, / ochenta bombas y noventa cañones, / y, como guapo paladín, / iba buscando a la castañuela. / Por desgracia de este, resulta / que se lo encontró en medio de la plaza, / le agarró del corbatín / y luego le dijo: –¡Ay, malandrín! // ¡Tú me quitas mi enamorada / y ahora te toca esta paliza. / Pim, pum, por millones / le daba golpes y bofetones, / bofetadas, puñetazos y madrazos, / bofetones, puñetazos y mamolas, / manotazos y golpetazos, / y le magulla huesos y [pelos]’.

⁶⁷⁰ ‘Vámonos ya, que con el ruido / parientes y amigos salieron afuera, / quien con palos, cuchillos y navajas, / quien con espadas, espadones y espadines, / estos con tubos y aquellos con asadores, / quien con almendras y quien con avellanas, / quien con tenazas y quien con martillos / quien con turrón y dulces de anjonjolí y miel’.

zarabanda de peces, un endiablado desfile de especies que me perdonarán que no traduzca, siendo lo principal, de nuevo, el ritmo vertiginoso de la acumulación al compás de la música:

Patre, figlie, marite e mogliere
s'azzuffajeno comm'a fere.
A meliune correveno, a strisce,
de sto partito e de chillo li pisce.⁶⁷¹
Che bediste de sarde e d'alose!
De palaje e raje petrose!
Sarache, dientece ed achiate,
scurme, tunne e alletterate!

Pisce palumme e pescatrice,
scuorfene, cernie e alice,
mucchie, ricciole, musdee e mazzune,
stelle, aluzze e storiune,
merluzze, ruongole e murene,
capodoglie, orche e vallene,
capitune, auglie e arenghe,
ciefere, cuocce, tracene e tenghe.

No sabemos en qué acaba la pelea, es lo de menos, como no sabemos si finalmente la ronda encontrará a los guapos escondidos atrás de la piedra redonda. “El guapo” y “Lo guarracino” se encargan, en las dos orillas del Océano Atlántico, de transmitirnos los ecos jacareros de un personaje ecléctico y maestro de metamorfosis, que resiste a los siglos con toda su carga burlesca y teatral.

⁶⁷¹ ‘Padres, hijos, maridos y esposas / se pelearon como fieras. / Por millones corrían, [en columnas], / de este partido y del otro los peces’.

5. TELÓN

He llegado al final de mi recorrido personal entre *guapos* y *guappi* de los dos lados del Atlántico, aunque obviamente el tema está lejos de ser agotado. Sobre un pasaje crucial de la meteórica trayectoria de la palabra, el cambio de ‘valiente/valentón’ a ‘hermoso’, su sentido más corriente hoy en día, Sánchez Ferlosio plantea una hipótesis fascinante. El autor sugiere que entre la mala vida y la belleza media un apelativo cariñoso que necesita la transgresión para comunicar la fuerza de la pasión, aunque sea la más santificada de las pasiones, es decir, el amor maternal:

Antes de que “guapo” se pudiese emplear corrientemente en frases como “Sempronio es muy guapo” había madres que se lo decían apelativamente a sus hijos como alabanzas [...]. Si “guapo” quería decir “rufián” podría parecer una enormidad decírselo a una criatura inocente, pero [...] el propio impulso que lleva a la alabanza, es decir, la pasión, necesita siempre de palabras que franqueen algún límite [...]; la pasión, que es, por esencia, de natural descomedido, no acierta a expresarse satisfactoriamente si no es rompiendo algún comedimiento. Hay que echar mano de palabras fuertes; hay que ir a los mundos proscritos, a la vida airada, a la putería y a la rufianería, a buscar las palabras atrevidas, impúdicas, descomedidas, que necesita, para expresarse, la pasión (89-90).

El autor sigue con una reflexión sobre la belleza y su valoración social, una valoración quizás más fuerte en épocas pasadas sin haber hoy desaparecido, que pone a la misma belleza en una encrucijada difícil y hasta dolorosa: “O el recato, la resignada renuncia a la abierta exhibición y manifestación de la belleza a cambio de la dignidad, de un reglamento social de protección contra el abuso, o el despliegue y la libre ostentación de la belleza a cambio de la entrega sin reservas a todas las afrentas del abuso” (91). “El mundo de la dignidad mira al soslayo y como con envidia imaginaria al otro mundo”, sigue Sánchez Ferlosio (92), y remata con unas líneas que reporto por puro placer, por su calidad literaria. Mis lectores encontrarán en ellas ecos de la semiología del vestuario que hemos venido observando:

Me gustaría que se nos cayesen de pronto, a ti y a mí, estas oscuras, sofocadas ropas, que pudieras dejarte mirar, de capa corta y con calzas atacadas, procazmente ufano de toda tu belleza y todo abierto como un pavo real en el sol público de las esquinas, para poder decirte sin rebozo todo lo que tu vista me provoca (92).

No puedo resisitirme a mencionar un posible derrotero de *guapo* que se sale de los idiomas considerados en esta tesis: el inglés *wop*, término despectivo acuñado en Estados Unidos, entre finales del XIX y principios del XX, para referirse a los inmigrantes italianos, derivado justamente de *guappo*.

Me ha llamado la atención por su ironía histórica: los italianos, al parecer, han sido juzgados con el mismos estereotipo que ellos en su momento le achacaron a los españoles. Por otra parte, *wop* es otro matiz de las implicaciones raciales (y racistas) que de repente han asumido los personajes guapescos: los moriscos y judeoconversos en el hampa andaluza, mismos *marranos* que los irreverentes italianos sospechaban bajo la máscara de cada supuesto hidalgo español que llegara; del otro lado del mar, el mestizo, *carilindo* y tragicómico Rodomonte del romance de Oquendo.

Mi intención, al incluir las divagaciones aquí arriba, es tratar de concluir este trabajo sin repetirme demasiado, sin hacer –como dice mi asesor– un vil resumen. Sobre la naturaleza arquetípica del personaje como clave de su larga duración, por ejemplo, no me parece el caso de insistir demasiado, habiéndolo ya señalado varias veces. Queda claro también que las colonias eran perfectas para fanfarronear: en las Indias cualquier paje se hacía valiente, y en Italia cualquier pastor de ovejas se hacía hidalgo –con la salvedad de que la fanfarronada fuera evidente y así objeto de burla. Por otra parte, me interesa destacar las diferencias de la trayectoria del personaje en México y en Nápoles. En México, los últimos rastros de *guapo* como palabra, para definir al personaje que hemos venido observando, los encontré en el siglo XIX (en la novela *Astucia* y los escritos de Lizardi y su detractor); en el siglo XX, las únicas supervivencias que he podido localizar han sido el citado son jarocho “El guapo” y una estrofa de un corrido guerrerense:

Les vo’a cantar un corrido
a toditos mis amigos:
'ora les voy a contar
del hombre Chon Catarino,
que toda esta gente guapa
de Dios tendrá su castigo.⁶⁷²

Lo cual no quiere decir, sin embargo, que haya desaparecido la figura: más bien, el guapo se mantiene en la poesía cantada tradicional (y en el cine, pero esa es otra historia) de México como personaje o también como eco, reminiscencia, modulación y tono; además, encontramos todavía muchos de los elementos del catálogo de gestos y ademanes escénicamente codificados que conocemos. La estrella de los guapos mexicanos es el charro, nada menos que uno de los símbolos nacionales.⁶⁷³ “El valiente”, con sarape, machete y sombrero nacionales, es una baraja en la lotería

⁶⁷² “Quintila”. Varios intérpretes, *Atención pongan, señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica*, CD, CONACULTA/INAH, México, 2000.

⁶⁷³ Sobre estos temas véase mi artículo “‘Toda esa gente guapa’. Caracterización de un personaje entre el corrido y la canción lírica en México”, en Mercedes Zavala (ed.), *Formas narrativas de la literatura de tradición oral en México: romance, corrido, leyenda y cuento*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, pp. 65-98.

tradicional (fig. 39). Sigue vivita y coleando, no solo en México, sino también en muchas parte de Latinoamérica (y una que otra en Italia y España), la tradición de guapear en la facultad poética, con los desafíos improvisados de los versadores repentistas.

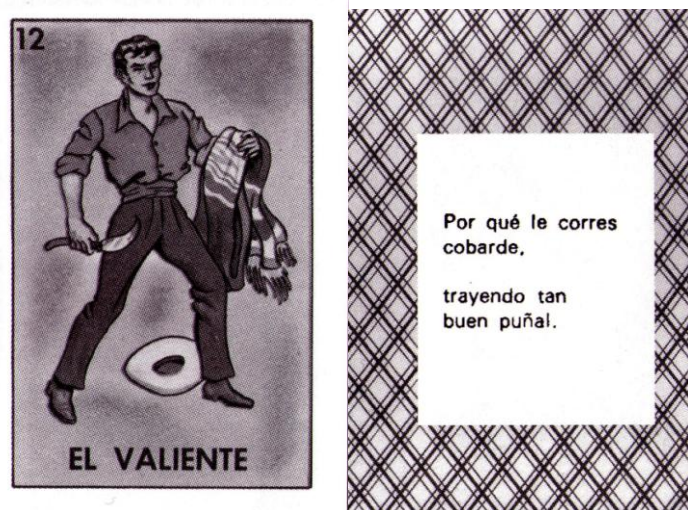


Figura 39

En Nápoles, en cambio, la figura del *guappo*, tan exquisitamente napolitana, se va gestando desde el XVII, para encontrar su apogeo en el XIX y un nuevo apogeo, más reflexivo, sufrido y amargo, en el XX, con las obras de teatro de Raffaele Viviani y Eduardo De Filippo, o las metáforas poéticas de Erri De Luca, que habla de cómo el viento *fa il guappo* agitando la ropa tendida en las azoteas de Nápoles. La palabra *guappo* sigue, hasta la fecha, vigente en dialecto napolitano y con el mismo significado, aunque la edad de oro ha pasado definitivamente: ya no hay jueces de paz en los barrios (sociales o literarios); solo quedan los modernos *camorristi*, hombres de negocios desalmados y sanguinarios, quienes, no lo dudo, todavía se dicen –y les dicen– *guappi*, sin tener, como nunca la han tenido, la exclusividad sobre la actitud descrita por la palabra. *Guappi* pueden ser, y son, también sus enemigos (pienso en el valor del escritor Roberto Saviano, quien, aún amenazado de muerte por la *camorra*, no se calla).

¿Y los antiguos dueños del imperio? Con la salvedad de que no he llevado a cabo una investigación a profundidad sobre el asunto, solo diré que tengo la impresión que en la España actual la guapeza literaria y escénica cuenta con un último reducto, es decir, el flamenco: en sus letras (sobre todo en las llamadas carceleras), en el lucimiento de sus guitarristas, en las camisas de colores con olanes y los trajes relucientes, en los gestos de estilizado desdén y desafío del baile. Sin embargo,

repito, estos no pasan de ser unos comentarios impresionistas, que a lo mejor profundizaré alguna investigación futura.

Revelaré, finalmente, mis razones por haberme apasionado con este tema. Por un lado, me encantan los guapos en burla porque me gusta ver a los muy machotes ridiculizados por *guappi di cartone, omm'e niente*. Por el otro, siento innegable simpatía por ese gesto de orgullo inquebrantable – como el de Cyrano de Bergerac en su última gasconada– que levanta la barbilla y lanza un desafío hasta en las situaciones más absurdas y sin esperanza. (O en las simplemente inapropiadas, como la bailarina Margarita Olivares que se da el lujo de tratar con altanería las reprimendas de un inquisidor.) Finalmente, me gusta pensar que, siempre que se presume una cualidad o se sostenga un desafío, con razón o con embuste, ahí trasluce la sombra de un guapo arriscándose el sombrero.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Fragmento de la edición facsimilar del *Gracioso razonamiento*. REINOSA, Rodrigo de, 1988. *Poesía de Germanía*. Edición de María Inés Chamorro Fernández: 141.
2. Fragmento de la edición facsimilar de *La Lozana Andaluza*. DELICADO, Francisco, 2003. *La Lozana Andaluza*. Reproducción digital de la edición de Antonio Pérez Gómez.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12159174228099302976624/ima0029.htm>
3. HIDALGO, Juan, 1609. *Romances de germanía*. Microfilm. Fotograma 1.
4. HIDALGO, Juan, 1609. *Romances de germanía*. Microfilm. Fotograma 3.
5. ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1979. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía*. Lámina entre las pp. 112 y 113.
6. CABRERA, Miguel, 1763. *De Mestizo y d India, Coyote*. Colección de Elisabeth Waldo-Dentzel, Multicultural Music and Art Foundation of Northridge, California.
7. Ilustración del libro *Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofía de las armas*, de Francisco Antonio Ettenhard (Madrid, Antonio de Zafra, 1675), p. 373.
8. Detalle del cuadro *Venere e Marte*, de Sandro Botticelli, 1483 ca., National Gallery, London;
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Sandro_Botticelli_079.jpg
9. *Clio overo Li smargiasse*. Ilustración de BASILE, Gianbattista [bajo el seudónimo de Gian Alesio Abbattutis], 1693. *Le muse napoletane. Egroche*. Napoli: Francesco Mollo. 9.
10. *Melpomene overo Le fonnacchere*. Ilustración de BASILE, Gianbattista [bajo el seudónimo de Gian Alesio Abbattutis], 1693. *Le muse napoletane. Egroche*. Napoli: Francesco Mollo. 59.

11. *Nuova pifferata del valoroso Barba Pedana*. Impreso del siglo XVII. Ilustración de TOSCHI, Paolo, 1955. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi. Lámina entre las pp. 81 y 82.
12. Grabado en la portada de *La verra antiga de' Castellani, Canaruoli e Gnatti* (Venecia, 1550). Ilustración de TOSCHI, Paolo, 1955. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi. Lámina entre las pp. 448 y 449.
13. Saro Cucinotta, "I camorristi". Ilustración de DALBONO, Carlo Tito, "Il camorrista e la camorra". Bourcard, Francesco de (ed.), 1858. *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. 2. Napoli: Gaetano Nobile. Lámina entre las pp. 214 y 215.
14. Jacques Callot, "Capitano Mala Gamba e Capitano Bellavita". De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 115.
15. Jacques Callot, "Capitano Spessa Monti e Bagattino". De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 116.
16. Jacques Callot, "Capitano Esgangarato y Capitano Cocodrilo". De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 115.
17. Jacques Callot, "Pasquariello Truonno e Meo Squaquara". De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 113.
18. Jacques Callot, "Capitan Cerimonia e Signora Lavinia". De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 116.

19. Wenceslaus Hollar, *Gonzales de Cordoba*. Siglo XVII. The Wenceslaus Hollar Digital Collection. University of Toronto.
http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?Idno=Hollar_k_1217&query=Hollar_k_1217&size=large&type=browse

20. Maurice Sand, *Le capitán*. SAND, Maurice, 1862. *Masques et bouffons. Comédie italienne*. Vol. I. París: A. Lévy Fils. Lámina entre las pp. 174 y 175.

21. Jacques Callot, “Taglia Cantoni e Fracasso”. De la serie de grabados *Balli di Sfessania*. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa. 117.

22. Maurice Sand, *Giangurgolo*. SAND, Maurice, 1862. *Masques et bouffons. Comédie italienne*. Vol. I. París: A. Lévy Fils. Lámina entre las pp. 200 y 201.

23. *Rodomuntadas castellanas, recopiladas de los commentarios de los muy asparentos, terribles & invincibles Capitanes, Metamoras, Crocodillo y Rajabroqueles. Rodomontades espagnoles, colligées des Commentaires des très epouvantables, terribles, et invincibles Capitaines, Matamores, Crocodile, et Rajabroqueles*. 1610. Rouen: Claude Le Villain, Libraire & Relieur du Roy.

24. *Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles e invencibles capitanes Matamoras, Crocodilo y Rajabroqueles. Rodamontate o bravate spagnole, cavate da' comentari de spaventevolissimi, terribilissimi e invincibili capitani Ammazamori, Coccodrillo e Scheggiabrocchieri. Hora nuovamente alla dichiarazione franzesa aggiunta l'italiana, e corretta la composizione spagnola da Lorenzo Franciosini da Castelfiorentino, professore in Siena della lingua italiana e spagnola*. 1627. Venetia: Giacomo Sarzina.

25. *Les rodomontades et moeurs des espagnols*. Encuadernada junto con *Rodomuntadas castellanas...*, p. 3

26. *Les rodomontades et moeurs des espagnols*. Encuadernada junto con *Rodomuntadas castellanas...*, pp. 4-5

27. El actor Francesco Cecco Longavilla en un retrato del siglo XVIII, conservado en la sacristía de una pequeña iglesia en el barrio napolitano de Vasto. PROTA-GIURLEO, Ulisse, 1962. *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*. Napoli: Fausto Fiorentino. Lámina entre las pp. 52 y 53.

28. FIORILLO, Silvio, 1632. *La Lucilla costante, con le ridicolose disfide e prodezze di Pulcinella*. Milano: Giovanni Battista Malatesta. Portada.

29. BN-FR - Ms. 1412 (Asuntos de Teatro Tomo 34) - fol. 237r

30. BN-FR - Ms. 1412 (Asuntos de Teatro Tomo 34) - fol. 261r

31. BN-FR - Ms. 1412 (Asuntos de Teatro Tomo 34) - fol. 297r

32. MICHELIN, Ambrogio, [posterior a 1830, según el catálogo de la Biblioteca Nazionale de Nápoles]. *Istoria di Titta Grieco dove si raccontano le sue guapparie, prondezze e morte*. Napoli : Luigi Russo. Portada.

33. PETITO, Antonio, 1869. *So' masto Rafaele e non te ne 'ncarricà*. Napoli: Luigi Chiurazzi. Portada.

34. Carlo Martorana, "Il guappo". Ilustración de COSSOVICH, Enrico, "Il maestro di bottega e il guappo in abito da festa". Bourcard, Francesco de (ed.), 1853. *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. 1. Napoli: Gaetano Nobile. Lámina entre las pp. 14 y 15.

35. Cartelera del teatro San Ferdinando de Nápoles, domingo 19 de abril de 1874. Biblioteca Nazionale de Nápoles, L.P. Loc. Teatr. B 00372.

36. "Tipos de usureras". DE BLASIO, Abele, 1905. *La mala vita a Napoli. Ricerche di sociologia criminale*. Napoli: Priore. 187.

37. “Sciasciariello”. MASTRIANI, Francesco, 1870. *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*. vol. 2. Napoli: G. Nobile. 305.
38. RUSSO, Ferdinando e Ernesto SERAO, 1970. *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell’“annorata soggieta”*. Napoli: Bideri. Lámina entre las pp. 64 y 65.
39. Lotería de Productos Leo, S.A., siglo XX. GÓMEZ MARÍN, Francisco Javier, 2006. “La lotería de naipes en México en el siglo XX”. *La Sota* 34: 14-29.

BIBLIOGRAFÍA

- ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA, 1980. *La commedia degli ingannati*. Ed. Florindo Cerreta. Firenze: Olschki.
- ADRIANI, Placido, 1734. *Selva overo zibaldone di concetti comici*. Manuscrito. Biblioteca Comunale “Augusta” di Perugia. A20.
- (AGN) *Archivo General de la Nación*.
- AJOFRÍN, Francisco, 1986 [1766]. *Diario del viaje a la Nueva España*. Selección, introducción y notas de Heriberto Moreno García. México D.F.: SEP.
- ALANIS, Isaías (comp.), 2005. *La música de Guerrero. Del surco a la guitarra, conjuro y memorial*. Acapulco: Gobierno del Estado de Guerrero.
- ALEMÁN, Mateo, 1979. *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra.
- ALFONSO X EL SABIO, 1985. *Cantigas de Santa María*. Ed. José Filgueira Valverde. Madrid: Castalia.
- Allá va ese vocadillo para el guapo del tapado*. 1822. México: Imprenta de José María Ramos Palomera.
- ALONSO, Álvaro, 1995. “Introducción”. *Carajicomedia*.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1979. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la germanía. Introducción al léxico del marginalismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ALTAMIRANO, Ignacio M., 1992. *El Zarco*. México: Porrúa.
- ALTAVILLA, Pasquale, 1867. *Lo barone Spruoccolo e lo barone Varriciello, ovvero un secondo Monsieur Charles e il suo piccolo serraglio, con Pulcinella finto barone*. Napoli: Luigi Chiurazzi.
- _____, 1867. *Li venneture de grasso lucido, co’ Polecenella tormento de Mineco Pelleccchia e cuffiatore de don Bernardo ’Mbomma*. Napoli: Luigi Chiurazzi.
- _____, 1867. *’No cammarino de ’na primma donna trageca co’ Pascariello Cariota ridicolo declamatore, ossia ’na dichiarazione fatta pe’ ’na magnata de funce*. Napoli: Luigi Chiurazzi.
- ALVARO, Corrado, 1980. “Prefazione”. Fernando de ROJAS. *La Celestina*. Trad. y ed. Corrado Alvaro. Milano: Bompiani. 33-38.
- AMABILE, Angelo Antonio, 1635. *Angelica schiava*. Napoli: Gioan Domenico Montanaro.
- (Amer.) SANTAMARÍA, Francisco J., 1988. *Diccionario general de americanismos*. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco.

- ANDREINI, Francesco, 1987. *Le bravure di Capitan Spaventa*. Ed. Roberto Tessari. Pisa: Giardini.
- ARELLANO, Ignacio, 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- ARETINO, Pietro, 1638. “La Talanta”. *Quattro commedie del divino Pietro Aretino*. S/l: s/e. 126r-211r.
- _____, 1984. *Ragionamento. Dialogo*. Ed. Nino Borsellino y Paolo Procaccioli. Milano: Garzanti.
- _____, 1991. “La Talanta”. *Tutte le commedie*. Ed. Giovanni Battista De Sanctis. Milano: Mursia. 339-461.
- (Arg.) *Términos y acepciones usadas en Argentina*. <http://lengua-y-literatura.glosario.net/terminos-y-acepciones-usadas-en-argentina/matucho-4265.html>
- ARRÓNIZ, Othón, 1969. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos.
- ARSENAL, León e Hipólito SANCHIZ, 2006. *Una historia de las sociedades secretas españolas*. Barcelona: Planeta.
- ASENSIO, Eugenio, 1971. *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- AUGÉ, Marc, 2001. “De lo imaginario a lo ‘ficcional total’”. Abilio Vergara Figueroa (ed.), *Imaginario: horizontes plurales*: 85-95.
- (Aut.) *Diccionario de autoridades*. A-B, 1726. C, 1729. D-F, 1732. G-N, 1734. O-R, 1737. S-Z, 1739. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, viuda y herederos. Edición facsimilar reproducida a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. www.rae.es
- (Aut., 1770) *Diccionario de autoridades*. A-B, 1770. Madrid: Joaquín Ibarra. Edición facsimilar reproducida a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española. www.rae.es
- AVIRANETA, Eugenio de, 2006. “Memorias íntimas. Un fandango en las cercanías de Alvarado”. Antonio GARCÍA DE LEÓN GRIEGO. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*: 126-131.
- BARBINA, Alfredo, 1989. *Giangurgolo e la Commedia dell’Arte*. 2 vols. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- BARTOLI, Adolfo, 1979. “Introduzione”. *Scenari inediti della commedia dell’arte*. Sala Bolognese: Forni. VIII-CLXXXIII.
- BARTHES, Roland, 1971. *Elementos de semiología*. Trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón.
- BASILE, Gianbattista [bajo el seudónimo de Gian Alesio Abbattutis], 1693. *Le muse napoletane. Egroche*. Napoli: Francesco Mollo.
- BERCEO, Gonzalo de, 1997. *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. Fernando Baños. Barcelona: Crítica.

- BERNERI, Giuseppe, 1825. *Il Meo Patacca, ovvero Roma in feste nei trionfi di Vienna*. Roma: Giunchi e Mordacchini.
- BAUDOT, Georges y María ÁGUEA MÉNDEZ (eds.), 1997. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI.
- BIDERA, Emanuele, 1853. “I venditori di acqua sulfurea”. Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. 21-25.
- _____, 1853. “Le feste della Madonna di Montevergine”. Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. 129-141.
- BOCCACCIO, Giovanni, s/f. “Andreuccio da Perugia, venuto a Napoli a comperar cavalli, in una notte da tre gravi accidenti soprapreso, da tutti scampato con un rubino si torna a casa sua”. *Decameron*. Edición digital basada en la ed. de Vittore Branca, UTET, Torino 1956. Torino: Einaudi. 110-124. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t318.pdf
- BOIRA, Rafael, 1862. *El libro de los cuentos. Colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones*. Madrid: Imprenta de D. Miguel Arcas y Sánchez.
- BOMPRESZI, Alberto, s/f. *Breve comentario sobre la Esgrima Española en el tratado de Doménico Angelo*. Asociación Española de Esgrima Antigua.
<http://www.esgrimaantigua.com/EsgrimaAngelo.php>
- BORGES, Jorge Luis, 2005 [1963]. “La poesía y el arrabal”. *Letras Libres* VII-82: 34-38.
- BORRELLI, Antonio, 1989. “Introduzione”. D’ANTONIO, Giovanni *Il Partenopeo. Le opere napoletane*. IX-XXVII.
- BOTREL, Jean-François, 2007. “‘El que a los ricos robaba...’ Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937733117075979643624/index.htm>
- (BN-FR) *Biblioteca Nacional – Fondo Reservado*.
- BRANDENBURG, Daniel, 2003. “Il Pulcinella vendicato e la tradizione degli atti unici napoletani”. Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione (eds.). *Commedia dell’Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli: Scientifica. 379-388.
- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, Seigneur de, 1779. *Rodomontades et gentilles rencontres espagnoles, recueillies, écrites en espagnol, et dédiées a Marguerite de Valois, reine de Navarre. Oeuvres du seigneur de Brantôme*. vol. XIII. Londres: (edición de una librería no especificada).

- BRAUDEL, Fernand, 1953. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. 2 vols. Trad. Mario Monteforte Toledo y Wenceslao Roces. México: FCE.
- BRICEÑO, Luis de, 1626 / 1972. *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Edición facsimilar. París / Genève: Pedro Ballard Impresor del Rey / Minkoff Reprint.
- BRUNEL, Pierre, 1994. "Introducción". Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.). *Compendio de literatura comparada*: 3-20.
- _____, 1994. "El hecho comparatista". Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.). *Compendio de literatura comparada*: 21-50.
- _____ e Yves CHEVREL (eds.), 1994. *Compendio de literatura comparada*. Trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo XXI.
- CAMASTRA, Caterina, 2005. "A vuelo de pájaro. La veta popular en cuatro poetas mexicanos". *Contrapunto* I-1: 90-115.
- _____, 2006. "Lotería de sonos jarocho: la emblemática en la cultura popular". *Revista de Literaturas Populares* VI-1: 128-152.
- CAMPOS MORENO, Araceli, 2006. "Algunas historias que en México se cuentan sobre el apóstol Santiago". *Revista de Literaturas Populares* V-1: 5-23.
- CANGE, Charles du Fresne señor de et al., 1883-1887. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Niort: L. Favre.
- CAÑIZARES, Leandro, 1992. "De mis recuerdos en México". Martha Poblett Miranda (investigación y compilación), José Emilio Pacheco (prólogo) y Ana Laura Delgado (coordinación general). *Cien viajeros en Veracruz. Crónicas y relatos. Tomo VIII. 1896-1925*. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Carajicomedia*. 1995. Edición, introducción y notas de Álvaro Alonso. Malaga: Aljibe.
- CARLOS, Juan N., 2006. *Juana Gallo*. Zacatecas: Grupo Plata.
- CARO BAROJA, Julio, 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____, 1974. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____, 1980. *Temas castizos*. Madrid: Istmo.
- _____, 1996. "Cárceles y asociaciones criminales en el pasado y en el presente entre España e Italia. Las asociaciones de malhechores". *Eguzkilore* 9: 101-128.
- CARREIRA, Antonio y Jesús Antonio CID (eds.), 1990. *La vida y hechos de Estebanillo González*. 2 vols. Madrid: Cátedra.

- CARRILLA, Emilio, 1967. *El teatro español en la edad de Oro*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CASTELLÓN, Heraclia, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (comps.), 1999. *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, 1999. *Aventuras del bachiller Trapaza*. Edición digital a partir de la edición de Zaragoza, Pedro Vergés, 1637, y cotejada con la edición crítica de Jacques Joset, Madrid, Cátedra, 1986. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12471731094570517587891/p0000001.htm>
- CASTRO, Miguel de, 1956. *Libro que comenzó en Malta Miguel de Castro de su nacimiento y demás razones de su familia, según la que tenía y unas memorias que llevó a España, cuya razón va por principio*. José María de Cossío (ed.). *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. 488-627.
- CERRETA, Florindo, 1980. "Introduzione". ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA. *La commedia degli ingannati*. 9-45.
- CERVANTES BASILIO, Juan (comp.), s/f. *Cancionero popular guerrerense. El fandango en Tixtla*. Tixtla: s/e.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, 1995. "Prólogo al lector". "El rufián viudo". "La cueva de Salamanca". *Obra completa III. Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 23-28. 897-916. 989-1002.
- _____, 2002. *Rinconete y Cortadillo*. Edición digital a partir de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín (eds.), *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas ejemplares. Tomo I*. 1922. Madrid: Gráficas Reunidas. 208 - 328. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12159172008988282976402/index.htm>
- _____, 2005. *Obras completas*. Ed. Juan Carlos Peinado. vol. II. Madrid: Cátedra.
- CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés, 1988. Estudio introductorio. Rodrigo de REINOSA. *Poesía de Germanía*.
- CHAVES, Cristóbal de, 1999. "Relación de la cárcel de Sevilla". Ed. César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso. HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO, 1999. *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*: 225-316.

- CHECA, Jorge, 1986. “El rufián viudo de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnavalización”. *Modern Language Notes* 101-2, Hispanic Issue: 247-269. <http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28198603%29101%3A2%3C247%3AERVDCE%3E2.0.CO%3B2-S>
- Cicereniello Sangodoce, *guappe delle Cavaiole, che dà 'na lezione a Pulecenella Cetrulo, negoziante de puorce*. 1880. Napoli: (Libreria d'Ambra).
- CICONTE, Enzo, 2008. *Storia criminale. La resistibile ascesa di mafia, 'ndrangheta e camorra dall'Ottocento ai giorni nostri*. Soveria Mannelli (Catanzaro): Rubbettino.
- CIORANESCU, Alejandro, 1954. “Las Rodomontades espagnoles de Nicolas Baudoin”. *Estudios de literatura española y comparada*. La Laguna: Universidad de La Laguna. 115-135.
- CLARAMONTE, Andrés de, s/f. *El valiente negro en Flandes*. Sevilla: Imprenta de Joseph Padrino.
- COELLO, Antonio, FRANCISCO ROJAS Y ZORRILLA y Luis VÉLEZ DE GUEVARA, 1750. *El catalán Serrallonga y vandos de Barcelona*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz.
- _____, s/f. *La Baltasara*. S/l: s/e.
- COLISH, Marcia L., 1983. *The Mirror of Language. A Study of the Medieval Theory of Knowledge*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Comedia famosa americana Lucinda y Belardo, de un ingenio*. S/f. Barcelona: Impresor Francisco Suria.
- Comedia famosa La vandolera de Italia y enemiga de los hombres, de un ingenio*. 1776. Valencia: Imprenta de Joseph y Tomás de Orga.
- CONTRERAS, Alonso de, 1956. *Discurso de mi vida desde que salí a servir al rey a la edad de catorce años, el año de 1595, hasta fin del año de 1630, el 1º de octubre, en que comencé esta relación*. José María de Cossío (ed.). *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. 77-143.
- (Cor.) COROMINAS, Joan, 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- (Cor. breve) COROMINAS, Joan, 2003. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Tercera edición muy revisada y mejorada*. Madrid: Gredos.
- CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago, 2008. *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*. (<http://www.pliegos.culturaspopulares.org/index.php>).
- CORTESE, Giulio Cesare, 1666. *Micco Passaro nammorato. Poema eroico*. Napoli: Novello de Bonis.

- _____, 1666. *La Vaiasseide. Poema*. Napoli: Novello de Bonis.
- _____, 1666. *Lo Cerriglio 'ncantato. Poema eroico*. Napoli: Novello de Bonis.
- _____, 2004. "VII. Una bocca mangiar per mille e mille". *Poesie diverse*. Edición digital. Roma: Università degli Studi "La Sapienza" – Biblioteca Italiana.
<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000958/bibit000958.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0>
- COSSÍO, José María de (ed.), 1956. *Autobiografías de soldados (siglo xvii)*. Madrid: Atlas.
- COSOVICH, Enrico, 1853. "Il maestro di bottega e il guappo in abito da festa". Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. 15-20.
- _____, 1853. "I teatri. Gli spettacoli popolari. Le bagattelle". Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. 249-266.
- _____, 1858. "I lazzaroni e i facchini". Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. II. 5-17.
- COTARELO Y MORI, Emilio (ed.), 1997. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Granada: Universidad de Granada.
- _____, 2000. *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. 2 vols. Ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- COTTICELLI, Francesco, Anne GOODRICH HECK y Thomas F. HECK (eds.), 2001. *The commedia dell'arte in Naples : a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios*. 2 vols. Lanham: Scarecrow.
- COTTICELLI, Francesco, 2003. "Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione". Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione (eds.). *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli: Scientifica. 365-378.
- (Cov.) COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsímil. Reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León ..., 1674. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1978 [1610]. *Emblemas morales*. Edición facsimilar. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CROCE, Benedetto, 1891. *I teatri di Napoli. Secolo xv-xviii*. Napoli: Luigi Pierro.
- _____, 1897. "Una nuova raccolta di scenari". *Giornale storico della letteratura italiana* 29: 211-214.

- ____ (ed.), 1910. "Velardiniello e la sua inedita farsa napoletana". *Atti della Accademia Pontaniana* 40: 1-24.
- ____, 1911. *La novella di Andreuccio da Perugia*. Bari: Laterza.
- ____, 1941. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari: Laterza.
- ____, 1948. "IV. Pulcinella e le relazioni della commedia dell'arte con la commedia popolare romana. V. Il tipo del napoletano nella commedia". *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*. Bari: Laterza. 187-290.
- ____, 1956. "Scene della vita dei soldati spagnuoli a Napoli". *Uomini e cose della vecchia Italia*. vol. I. Bari: Laterza. 108-143.
- ____, 1989. "Realtà e fantasia nelle memorie di Diego Duque de Estrada". *Vite di avventure di fede e di passione*. Ed. Giuseppe Galasso. Milano: Adelphi. 337-362.
- ____, 1992. *I teatri di Napoli*. Ed. Giuseppe Galasso. Milano: Adelphi.
- CRUZ CASADO, Antonio, 2005. *Un bandolero lucentino en los albores del siglo XVIII: Francisco Esteban de Castro*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927390982369452354679/index.htm>
- CRUZ, Eloy, 2004. "El espíritu barroco del son jarocho". *Laberinto en la guitarra. El espíritu barroco del son jarocho*. Grupo Ensemble Continuo. CD y librito. México: Urtext. 9-15.
- CRUZ, Ramón de la, 1990. "El fandango de candil". *Sainetes*. Ed. Francisco Lafarga. Madrid: Cátedra. 141-171.
- DALBONO, Carlo Tito, 1853. "Il cantastorie". Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. 49-56.
- ____, 1858. "Il camorrista e la camorra". Francesco De Bourcard (ed.). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. II. 215-236
- D'ANTONIO, Giovanni *Il Partenopeo*, 1989. *Le opere napoletane*. Ed. Antonio Borrelli. Roma: Gabriele e Mariateresa Benincasa.
- ____, 1989. "Lo Mandracchio 'nnamorato". *Le opere napoletane*. 5-67.
- ____, 1989. "Scola curialesca 'ncantata". *Le opere napoletane*. 345-373.
- D'ANTUONO, Nancy, 1999. "La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *Commedia dell'Arte*". Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe, Mahlon L. Stoutz (eds.). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. Woodbridge: Tamesis. 1-36.
- D'AYALA, Mariano, 1853. *Dizionario delle voci guaste o nuove e più de' francesismi introdotti nelle lingue militari d'Italia*. Torino: Fontana.

- DE BLASIO, Abele, 1897. *Usi e costumi dei camorristi*. Napoli: Luigi Pierro.
- _____, 1905. *La mala vita a Napoli. Ricerche di sociologia criminale*. Napoli: Priore.
- DE BOURCARD, Francesco (ed.), 1853. *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. I. Napoli: Gaetano Nobile.
- _____, 1858. *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*. vol. II. Napoli: Gaetano Nobile.
- DE CASTRO, Adolfo, 1874. *Varias obras inéditas de Cervantes sacadas de códices de la Biblioteca Colombina*. Madrid: A. de Carlos e Hijo.
- DE LA FUENTE, Ricardo, 1992. “Las comedias de magia y de santos”. F. Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos, Ricardo de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Júcar: 363-370.
- DE LA GRANJA, Agustín, 1995. “El actor barroco y el arte de *hacer* comedias”. En Castellón et al. (comps.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*: 17-42.
- DELICADO, Francisco, 1985. *La Lozana Andaluza*. Edición de Claude Allaigre. Madrid: Cátedra.
- _____, 2003. *La Lozana Andaluza*. Reproducción digital de la edición facsímil de Antonio Pérez Gómez (dir.), Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1950. Edición original: Venecia, 1528. Localización del único original: Biblioteca Imperial de Viena. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10776>
- DE[L]LA PORTA, Giovanbattista, 1726. “L’Olimpia”. “La fantesca”. “La tabernaria”. *Commedie*. vol. III. Napoli: Gennaro Muzio erede di Michele-Luigi. [NOTA: Las comedias están encuadernadas con numeración de páginas independiente una de otra]
- _____, 1726. “La trappolaria”. “La sorella”. “La turca”. *Commedie*. vol. IV. Napoli: Gennaro Muzio erede di Michele-Luigi. [NOTA: Las comedias están encuadernadas con numeración de páginas independiente una de otra]
- _____, 2003. “La tabernaria”. *Teatro. Quarto tomo – Commedie*. Ed. Raffaele Sirri. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane. 277-354.
- DEMPSTER, Alec (grabados) y Zenén Zeferino (coplas), s/f. *Lotería tradicional de sonos jarocho ‘El fandanguito’*, s/f. Horacio Tenorio Medina (diseño). Veracruz.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, 1986. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Joaquín Ramírez Cabañas. México: Porrúa.
- DÍAZ VIANA, Luis, 2003. *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.

- (Dicc. It) TOMMASEO Niccolò, Bernardo BELLINI y Giuseppe MEINI, 1879. *Dizionario della lingua italiana*. Torino: Unione Tipografico Editrice.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio, 1997. “El soneto del rufián ‘arrepentido’ (en dos series)”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 17.1: 87-108.
- DI GIACOMO, Salvatore, 1967. *Storia del teatro San Carlino*. Napoli: Berisio.
- DI FIORE, Domenico Antonio, 1747. *Capitano Giancocozza. Componimento drammatico per musica da rappresentarsi dalla compagnia de’ comici del Teatro de’ Fiorentini nel corrente anno 1747*. Napoli: s/e.
- DI PINTO, Elena, 2005. *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, 2007. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. La commedia dell’arte en la España de Felipe V*. Madrid: Fundamentos.
- DOMINICI, Bernardo de, 1844. *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*. vol. III. Napoli: Tipografia Trani.
- Don Giovanni d’Alverado con Pulcinella rivale d’uno spadaccino, ganimede affettato, e duellista per necessità*. 1858. Napoli: Stamperia Criscuolo.
- DOÑÁN, Juan José, 2000. “Por mi raza hablará Jorge Negrete”. *Artes de México* 50: 62-68.
- DUQUE DE ESTRADA, Diego, 1956. “Comentarios de el desengañado de sí mismo”. José María Cossío (ed.). *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*. 251-484.
- DURÁN, Agustín (ed.), 1945. *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. 2 vols. Madrid: Atlas.
- ECO, Umberto, 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- El más temido andaluz y guapo Francisco Esteban, de un ingenio valenciano*. 1767. Valencia: Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga.
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Alonso, 1960. *Libro de la vida y costumbres*. Ed. Hayward Keniston. Madrid: Atlas.
- Entierro y boda de la Colasa y Los toros del puerto*. 1845. Sevilla: Hidalgo y compañía.
- (Etim. It.) PIANIGIANI, Ottorino, 1907. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Edición digital facsímil. www.etimo.it
- ESTEVA, José María, 2006. “Los romances jarocho de José María Esteva”. Antonio GARCÍA DE LEÓN GRIEGO. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*: 167-178.

- ETTINGHAUSEN, Henry, 1983. "Introducción crítica". Diego DUQUE DE ESTRADA. *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*. Madrid: Castalia. 7-65.
- FÉREÁL, Víctor M., 1877. *Misterios de la Inquisición de España. Con notas históricas de Manuel Cuendias*. Barcelona: Jean Pons.
- FERNÁNDEZ, Lucas, 1976. "Farsa o quasi comedia". *Farsas y églogas*. Ed. María Josefa Canellada. Madrid: Castalia. 133-164.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, 1991. "Desvergüenzas y excomuniones no destruyen las sólidas razones". Irma Isabel Fernández Arias y María Rosa Palazón Mayoral (eds.). *Obras. XII. Folletos (1822-1824)*. México: UNAM.
- FERRY, Gabriel, 2006. "Un fandango en el manantial". Antonio GARCÍA DE LEÓN GRIEGO. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*: 135-150.
- IORE, Gigi di, 1993. *Potere camorrista. Quattro secoli di malanapoli*. Napoli: Alfredo Guida.
- IORILLO, Silvio, 1982 [1632]. "La Lucilla costante, con le ridicolose disfide e prodezze di Pulcinella". Laura Falavolti (ed.). *Commedie dei comici dell'arte*. Torino: UTET. 515-676.
- FLORES, Enrique, 1991. "La Musa de la hampa. Jácaras de Sor Juana". *Literatura Mexicana* II-1: 7-22.
- _____, 2007. "Coplas de malhechores: La Carambada". Aurelio González (ed.). *La copla en México*. México: COLMEX. 95-111.
- _____, 2010. "Carlomagno en cordel". *El fin de la conquista*. México: UNAM. 103-130.
- FLORES MURO, Ignacio, 1969. *La verdadera Juana Gallo*. México: Progreso.
- FLORIO, Monica, 2004. *Il Guappo nella storia, nell'arte, nel costume*. Napoli: Kairós.
- FRANCIOSINI, Lorenzo (ed. y trad.), 1627. *Rodomontadas españolas, recopiladas de los comentarios de los muy espantosos, terribles e invencibles capitanes Matamoros, Crocodilo y Rajabroqueles. Rodamontate o bravate spagnole, cavate da comentari de' spaventevolissimi, terribilissimi e invincibili capitani Ammazamori, Coccodrillo e Scheggiabrocchieri. Hora nuovamente alla dichiarazion franzesa aggiunta l'italiana, e corretta la composizione spagnola da Lorenzo Franciosini da Castelfiorentino, professore in Siena della lingua italiana e spagnola*. Venetia: Giacomo Sarzina.
- _____, 1774. *Vocabolario español e italiano. Nuovamente dato in luce e da molti errori, in quest'ultima edizione, purgato*. Venezia: Stamperia Baglioni.
- FRENK, Margit, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México D.F.: UNAM.
- _____, (coord.), 1998. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México.

- FULCO, Giorgio, 2001. "Verifiche per Basile: materiali autografi e restauro di una testimonianza autobiografica". *La "meravigliosa" passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*. Roma: Salerno. 216-250.
- (Gal.) GALIANI, Ferdinando, 1789. *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime degli Accademici Filopatri di. Opera postuma supplita, e accresciuta notabilmente*. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli
- GALIANI, Ferdinando, 1779. *Del dialetto napoletano*. Napoli: Vincenzo Mazzola-Vocola.
- GALINDO, Luis, 1668. *Sentencias filosóficas y verdades morales, que otros llaman proverbios y adagios castellanos*. vol. X. Manuscrito. Biblioteca Nacional de España, MSS/9781 V.10.
- GALLO, Valentina, 1998. *La Selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*. Roma: Bulzoni.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1973. *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), 2005. *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2005. *Memoria de mis putas tristes*. México: Diana-Mondadori.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Gloria, 1996. *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos*. México: Centro de Investigación Científica "Ing. Jorge L. Tamayo, A.C."
- (Gerg.) PRATI, Angelico, 1978. *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi studiate nell'origine e nella storia*. Pisa: Giardini.
- (Germ.) HIDALGO, Juan, 1967. "Vocabulario de germanía". *Romancero de germanía. Antología*. Madrid: Taurus.
- GILARD, Céline, 2005. "Héroes y guapos: la Guerra de Sucesión española en los pliegos de cordel". *Revista de Literaturas Populares* V-2: 310-331.
- GIUSTI, Giuseppe, 1981. *Raccolta di proverbi toscani*. Palermo: Edikronos.
- GÓMEZ, Jesús, 2005. "Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual". Luciano García Lorenzo (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*: 11-22.
- GONZÁLEZ, Juan José, 1943. *13 leyendas e historias de la ciudad de Veracruz*. Veracruz: s/e.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 1986. *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia*. México D.F.: SEP.

- GONZÁLEZ DE ESLAVA, Fernán, 1993. “Entremés de los dos rufianes”. En Carlos Solórzano (ed.), *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*. México: CONACULTA: 122.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio, 2003. “El soldado fanfarrón” (en cuatro partes). Reproducción facsimilar a partir de *Obras completas de Juan Ignacio González del Castillo. Con un prólogo de don Leopoldo Cano. Tomo Segundo*, por la Real Academia Española, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1914: 359-458. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/Buscar.html?texto=soldado+fanfarron&tipoMuestra=obras&idRes=0&PO=0&portal=0>
- _____, 2003. “El soldado Tragabalas”. Reproducción facsimilar a partir de *Obras completas de Juan Ignacio González del Castillo. Con un prólogo de don Leopoldo Cano. Tomo Segundo*, por la Real Academia Española, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1914: 355-358. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/56816281091470773665679/index.htm>
- _____, 2008. “Los cómicos de la legua”. *Sainetes escogidos*. Ed. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Valldaura. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 105-148.
- _____, 2008. “El desafío de la Vicenta”. *Sainetes escogidos*. Ed. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Valldaura. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 183-206.
- _____, 2008. “El maestro de la tuna”. *Sainetes escogidos*. Ed. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Valldaura. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 341-374.
- _____, 2008. “El soldado fanfarrón (segunda parte)”. *Sainetes escogidos*. Ed. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Valldaura. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. 455-492.
- GRECO, Franco Carmelo, 1988. “Spazio reale e spazio virtuale nella scena napoletana settecentesca”. Enrico Narciso (ed.). *Illuminismo meridionale e comunità locali*. Napoli: Guida. 211-258.
- _____, (ed.), 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Napoli: Electa.
- El guapo Francisco Esteban. Tonadilla a cuatro*. S/f. Libreto manuscrito. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, TEA 221-56.
- GUIDANI, Nicolò, 1570. *Eustachia*. Vinegia [Venezia]: Libreria D’Aldo.

- HALLER, Hermann W., 1999. *The Other Italy. The Literary Canon in Dialect*. Toronto: Toronto University Press.
- HERMENEGILDO, Alfredo (ed.), 1990. *Teatro renacentista. Juan del Encina. Diego de Ávila. Lucas Fernández. Bartolomé de Torres Naharro. Gil Vicente*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____, 2001. *Teatro de palabras. Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Universidad de Lleida.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO, 1999. *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____, (eds.), 1999. “Entremés famoso de la cárcel de Sevilla”. *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*: 405-428.
- HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, 11/11/2006. “El poder político en Italia busca el apoyo de la mafia: ‘Tú me das el voto y yo en compensación te ayudo’” (entrevista a Enzo Ciconte). *El Mundo*: 8.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, 1966. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- HESSE, José (comp.), 1965. *Vida teatral en el Siglo de Oro*. Madrid: Taurus.
- HIDALGO, Juan, 1609. *Romances de germanía*. Barcelona: Casa Sebastián de Cormellas. Microfilm. Hispanic Society of America. [El microfilm está incompleto y no incluye el vocabulario.]
- HIDALGO BELLÍ, Patricio (comp.), 2004. *El canto de la memoria*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- HUERTA CALVO, Javier y Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ (eds.), 1998. *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- HUERTA CALVO, Javier, 2005. “Bosquejo de una historia del teatro cómico breve en España”. Alberto Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*: 19-32.
- HUERTA VÁZQUEZ, Eduardo, 1998. “Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular”. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.). *Al margen de la ilustración*. 117-143.
- Il castello disabitato con Pulcinella spaventato dagli spiriti*. 1832. Napoli: (Bartolomeo e Giuseppe d’Ambra).
- INCLÁN, Luis G., 2001. *Astucia el jefe de los Hermanos de la Hoja, o los Charros Contrabandistas de la Rama*. México: Oceano.
- JANNACO, Carmine y Martino CAPUCCI, 1986. *Il Seicento*. Armando Balduino (ed.). *Storia letteraria d’Italia*. vol. VIII. Milano: Dottor Francesco Vallardi.
- JUÁREZ ALMENDROS, Encarnación, 2006. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Woodbridge: Tamesis.

- JIMÉNEZ RUEDA, Julio, 1944. "Textos literarios de la época colonial. Advertencia general. IV". *Boletín del Archivo General de la Nación*. XV-2: 206-208. ("Entremés del mulato celoso": 331-340; "Entremés titulado El alcalde Chamorro": 341-352; "Entremés de las cortesías": 353-362; portada del expediente y carta del comisario: 365-367.)
- KENISTON, Hayward, 1960. "Prólogo" e "Introducción". Alonso ENRÍQUEZ DE GUZMÁN. *Libro de la vida y costumbres*. V-LXIII.
- LA GROTTIERA, Rosaria, año académico 2006/2007. *La lettura come orizzonte di significati*. Tesis de licenciatura inédita. Bologna: Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia.
- LAMADRID, Luis Armando, 1998. "El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI – XIX)". En Maya RAMOS SMITH et al., *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*: 211-235.
- LASARTE, Pedro, 1990. Estudio y notas a Mateo ROSAS DE OQUENDO. *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*: v-cxvii, 53-147.
- LEONARD, Irving A., 1940. "El teatro en Lima, 1790-1793". *Hispanic Review* VIII -2: 93-112.
- LETTS, Malcolm, 1919. "Some French travellers in Naples in the sixteenth century". *English Historical Review* 34: 476-490.
- (Lex. Marg.) ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, 1976. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1966. "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento". En *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires: Eudeba: 173-202.
- Li guantari puoste a rummore da 'no guappe e da 'na madamosella, con Pulcinella amante fortunato e neojetato da 'no guappo pe' s'avè magnato 'na pignata de bollite*. 1870. Napoli: (Libreria d'Ambra).
- Li tre guappe ammartenate Serra-Serra, Spezza-Colonna e Sfratta-Campagne, con Pulcinella guappo per necessità, e spaventato da un finto morto*. 1869. Napoli: (Libreria d'Ambra).
- LOJENDIO, Luis María de, 1973. *Gonzalo de Córdoba (El Gran Capitán)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LOMBARDI, Carmela, 2000. *Danza e buone maniere nella società dell'Antico Regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*. Arezzo: Mediateca del Barocco.
- LOMBARDO, Niccolò, 1783. "La ciucceide, o puro la reggia de li ciucce conzarvata. Poemma arrojeco". *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana. La ciucceide*. vol. V. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli.

- LÓPEZ BARRERA, Joaquín, 1923. "Brantôme y el género bufo y grotesco de las 'Rodomontadas españolas' en la literatura francesa". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* XLIV: 56-81.
- LÓPEZ MENA, Sergio (ed.), 1994. *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. X. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797 – 1825)*. México: CONACULTA.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, 1965. "Prólogo". Bartolomé de TORRES NAHARRO. *Tres comedias*. 7-64.
- _____, 1968. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- LÓPEZ REDONDO, Raúl, 2002. "Lázaro de Tormes y el valentón cervantino". *Artifara* 1.
- <http://www.artifara.com/rivista1/testi/Valenton.asp>
- Lu capitano Mbomma. Commedia in due atti*. Manuscrito. [189? según el catálogo de la biblioteca]. Biblioteca Nazionale di Napoli, Mss. L. P. 956.
- (Lunf.) *Diccionario del lunfardo argentino*. <http://www.nacionesunidas.com/diccionarios/argentina.htm>
- MACCIONI DA ORVIETO, Giovanni Battista, 1615. *I pazzi prudenti. Commedia morale*. Viterbo: Pietro e Agostino Discepoli.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, 1947. *Cantes flamencos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MADELÉNAT, Daniel, 1994. "Literatura y sociedad". Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.). *Compendio de literatura comparada*: 71-100.
- MAFFEI, Andrea, 1865. *Brigand Life in Italy: a History of Bourbonist Reaction. Edited from original and authentic documents*. London: Hurst and Blackett.
- MAGGI, Carlo Maria, 1711. "Il barone di Birbanza". *Comedie e rime in lingua milanese*. vol. I. Milano: Giuseppe Pandolfo Malatesta. 149-249.
- MANZANO, Juan Francisco, 1972. *Obra*. Edición de J.L. Franco. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- MALDONADO MACÍAS, Humberto, 1993. "Teatralidad y parateatralidad en la Inquisición de México: los procesos a la 'gente de mar'(siglos XVI y XVII)". En Lillian von der Walde y Serafín González García (eds.). *Dramaturgia española y novohispana*. México: UAM: 161-186.
- MAROTTI, Ferruccio e ROMEL, Giovanna (eds.), 1991. *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- MARCHANTE, Carmen, 2003. "El 'Capitano' Fracasso en la toma de Granada: una adaptación napolitana de Lope". *Criticón* 87-88-89: 459-468.
- MARTORANA, Pietro, 1874. *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Napoli: Chiurazzi.

- MASERA, Mariana, 2006. “Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa”. Axayacatl Campos, Mariana Masera y María Teresa Miaja (eds.). *Los bienes si no son comunicados no son bienes. Diez jornadas medievales*. México: IIFL – FFyL – UAM – El Colegio de México. 33-54.
- MASTRIANI, Francesco, 1870. *I misteri di Napoli. Studi storico-sociali*. vol. II. Napoli: G. Nobile.
- _____, 1994. *I vermi. Le classi pericolose in Napoli*. 2 vols. Ed. Luca Torre. Napoli: Luca Torre.
- MAURIZI, Françoise, 1996. “La teatralización del Soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández”. *Criticón* 66-67: 287-305. http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/066-067/066-067_289.pdf
- MCPHEETERS, Dean W., 1979. “Introducción biográfica y crítica”. Bartolomé de TORRES NAHARRO. *Comedias*. 9-38.
- MEDINA, F., 1858-1859. *Milagrosa aparición del apóstol Santiago. Primera parte. Su regreso al cielo y diálogo con San Pedro. Segunda parte*. Colima: Impresión de la Lanza de San Baltazar. Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, sección Fondos Especiales, Miscelánea n. 383. © Dr. Louis Cardaillac
- (Mej.) Santamaría, Francisco J., 1974. *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan (ed.), 2004. *Versos para más de 100 sones jarocho*. Xalapa: Comosueña.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso (ed.), 1942. *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621)*. México: UNAM.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1942. “Historia Parthenopea – Las Tristes Reinas de Nápoles – Tratado de Educación de Galateo”. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras completas*. vol. X. Dir. Miguel Artigas. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. 297-310.
- _____, 1961. “IX. Cuentos y novelas cortas”. *Orígenes de la novela. Obras completas*. vol. XV. Dir. Rafael de Balbín. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. 3-217.
- _____, 1961. “XI. Primeras imitaciones de *La Celestina*.” *Orígenes de la novela. Obras Completas*. vol. XVI. Dir. Rafael de Balbín. Ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC. 3-198.
- MICHELIN, Ambrogio, [posterior a 1830, según el catálogo de la Biblioteca Nazionale de Nápoles]. *Istoria di Titta Grieco dove si raccontano le sue guapparie, prondezze e morte*. Napoli : Luigi Russo.
- MOLINARI, Vito, 2005. “I linguaggi dialettali linfa vitale del teatro”. Emilio Pozzi (ed.), *A proposito di teatro, lingua y dialetto*: 17-18.
- MONNIER, Marc, 1880. *Les contes populaires en Italie*. Paris: G. Charpentier.

- _____, 1965. *La camorra. Notizie storiche raccolte e documentate*. Ed. Max Vajro. Napoli: Arturo Berisio.
- _____, 2001. *Il brigantaggio da Fra' Diavolo a Crocco*. Ed. Gianni Custodero. Lecce: Capone.
- MONTI, Silvia, 1995. "Commedia dell'arte. Arte de la comedia". En Castellón (comp.), *En torno al teatro del Siglo de Oro*: 45-51.
- MORALES CARRILLO, Alfonso, 2000. "Los otros charros". *Artes de México* 50: 70-79.
- MORENO, Doris, 2004. *La invención de la Inquisición*. Madrid: Fundación Carolina / Marcial Pons.
- MORETO, Agustín, 1670. "Entremés para la noche de San Juan". *Primera parte del Parnaso Nuevo y amenidades del gusto en veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes de los mejores ingenios de España*. Madrid: Andrés García de la Iglesia. 89-99.
- (Nap.) D'ASCOLI, Francesco, 1993. *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*. Napoli: Adriano Gallina Editore.
- NARDI, Iacopo, 1986. "I due felici rivali". Luigina Stefani y Emilio Faccioli (eds.). *Tre commedie fiorentine del primo 500*. Firenze: Gabriele Corbo. 61-107.
- NAVA, Gabriela, 2003. "'Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo'. Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora". *Revista de Literaturas Populares* III-2: 124-140.
- (NC) FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. UNAM / El Colegio de México / FCE.
- NEWBIGIN, Nerida, 1984. "*Il Sacrificio e Gli ingannati* nel carnevale senese del 1532". ACCADEMICI INTRONATI DI SIENA. *Gl'ingannati con Il sacrificio e La canzone della morte d'una civetta*. Edición facsímil basada en la de 1537. Ed. Marina Calore y Giuseppe Vecchi. Sala Bolognese: Arnaldo Forni. v-XIX.
- NICOLINI, Fausto, 1934. *Aspetti della vita italo-spagnuola nel Cinque e Seicento*. Napoli: Guida.
- NICOLL, Allardyce, 1980. *Il mondo di Arlecchino*. Trad. Elena Spagnol Vaccari. Milano: Bompiani.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1961. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. México : Porrúa.
- OLEZA SIMÓ, Juan de, 1991. "Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero". Teresa Ferrer y Manuel Vicente Diago Moncholi (eds.). *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València. 165-188.
- ORS, Javier, 2010. "La reputación de España". *Mercurio* 17: 23.
- ORTEGA Y GASSET, José, 1967. "Prólogo a *Aventuras del capitán Alonso de Contreras*". *Ensayos escogidos*. Ed. Pedro Lain Entralgo. Madrid: Aguilar. 199-227.

- ORTIZ, Fernando, 1995. *Los negros curros*. Ed. Diana Iznaga. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- OSEGUERA RUEDA, Rubí del Carmen, 1998. *Biografía de una mujer veracruzana*. Xalapa: DEMAC / CIESAS / Instituto Oaxaqueño de las Culturas / IVEC.
- OSORIO, Oscar, 2004. “La ‘Jácara de Escarramán’, de Quevedo”. *Poligramas* 21: 93-119.
http://poligramas.univalle.edu.co/21/LA_JACARA.pdf
- PAGANO, Nunziante, 1787. “Batracomiomachia d’Omero, azzoè la vattaglia ’ntra le rranonchie e li surece”. *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana. Le bbinte rotola de lo Valanzone e La Batracomiomachia d’Omero*. vol. XVII. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli. 223-257.
- _____, 1787. “Mortella d’Orzalone. Poemma arrojeco”. *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana. Mortella d’Orzalone e La Fenizia. Tragedeia*. vol. XVIII. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli. 3-155.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, 1998. “Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII”. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.). *Al margen de la ilustración*. 3-38.
- PALIOTTI, Vittorio, 2004. *Storia della camorra dal Cinquecento ai nostri giorni*. Roma: Newton & Compton.
- PALMA, Ricardo, 2007. *Tradiciones peruanas. Tercera serie*. Edición digital basada en la de Barcelona, Montaner y Simón, 1894. vol. II: 1-174. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78031736540170575821457/p0000006.htm>
- PALOMAR VERA, Cristina, 2000. “La charrería en el imaginario nacional”. *Artes de México* 50: 9-20.
- PANDOLFI, Vito (ed.), 1988. *La commedia dell’arte. Storia e testo*. vol. I. Firenze: Le Lettere.
- PASSANTI, Antonino, 1700. *Gibaldone comico di varij soggetti di comedie, ed opere bellissime copiate da me Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell’eccellentissimo signor conte di Casamarciano*. Manuscrito. Biblioteca Nazionale de Nápoles, Ms. XI.AA.40. [NOTA: corresponde al segundo volumen de la obra; véase la entrada SERSALE].
- PAUL ARRANZ, María, 1998. “El teatro mexicano en sus orígenes: una revisión de la obra de Fernán González de Eslava”. En Concepción Rivera Bernal et al. (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro*: 121-130.
- PAZ, Octavio, 1995. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.

- PAZ Y MELÍA, Antonio, 1906. "Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo". *Bulletin Hispanique* VIII-2: 154-163.
- PELLICER, Casiano, 1975 [1804]. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España...* Barcelona: Labor.
- PELORSON, Jean-Marc, 1970. "Lope de Vega et Alonso de Contreras. Une mise au point à propos de *El rey sin reino*". *Bulletin Hispanique* LXXII. 253-276.
- PEÑA, Margarita, 1992. *Literatura entre dos mundos. Interpretación crítica de textos coloniales y peninsulares*. México: UNAM / El Equilbrista.
- _____, 1998. "Proyección del teatro áureo en el teatro de la Nueva España". En Concepción Reverte Bernal et al. (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro*: 259-279.
- PERCEVAL, José María, 2003. "9.2. *La antipatía de los españoles y los franceses*, un best-seller del siglo XVII". *Opinión pública y publicidad representativa (siglo XVII)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Ciències Socials, Departament de Periodisme.
http://www.tdx.cat/TDX/TDX_UAB/TESIS/AVAILABLE/TDX-1124104-171942/jmpv3de4.pdf . 506-515.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén, 1992. "Corrientes musicales de Corrientes, Argentina". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 13-1: 56-113.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: CIESAS.
- PESARRODONA PÉREZ, Aurèlia, 2006. "La tonadilla *El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda* de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros". Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (eds.). *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 505-514.
- PETITO, Antonio, 1869. *So' masto Rafaele e non te ne 'ncarricà*. Napoli: Luigi Chiurazzi.
- PETRACCONI, Enzo (ed.), 1927. *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*. Napoli: Riccardo Ricciardi.
- PINEDA, Carlos, 2005. "Sátira y albur en la Nueva España. El caso de Mateo Rosas de Oquendo". *Revista de la Universidad de México* 17: 90-94.
- PIÑERO, Pedro, 2004. "*Lavar pañuelo / lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas". Pedro Piñero (ed.). *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar "in memoriam"*. Sevilla: Fundación Machado – Universidad de Sevilla. 481-497.

- _____, 2006. “‘Un guapo se pasea por la villa’: de las canciones del pasado a las coplas del presente”. Pedro M. Cátedra (coord.). *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR. 111-130.
- PIOLI, Domenico, 1720. *L’Ernelinda ovvero L’amore trionfante dell’odio*. Roma: Stamperia del Komarek.
- PLAUTO, 2000. “Las dos Báquides”. *Comedias I*. Traducción, introducción y notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos. 175-241.
- _____, 2000. “Gorgojo” y “El militar fanfarrón”. *Comedias II*. Traducción, introducción y notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Gredos. 45-92 y 269-352.
- POZZI, Emilio (ed.), 2005. *A proposito di teatro, lingua y dialetto*. Università degli Studi di Urbino, Facoltà di Sociologia, Istituto di Comunicazione e Spettacolo. Edición digital.
[http://www.soc.uniurb.it/downloads/vari/Teatro_lingua_e_dialetto_\(Emilio_Pozzi\).pdf](http://www.soc.uniurb.it/downloads/vari/Teatro_lingua_e_dialetto_(Emilio_Pozzi).pdf)
- PRIETO, Guillermo, 2001. *Musa callejera*. México: Porrúa.
- PROFETI, Maria Grazia, 2005. “Las máscaras italianas, el personaje cómico y la enciclopedia del destinatario”. Luciano García Lorenzo (ed.). *La construcción de un personaje: el gracioso*. 23-52.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse, 1962. *I teatri di Napoli nel ‘600. La commedia e le maschere*. Napoli: Fausto Fiorentino.
- Quanto sia difficile guardare la donna, con Pulcinella cavaliere oltramontano, sartor francese e cavaliere spagnolo*. 1824. Napoli: Torchi di Raffaello.
- QUEVEDO, Francisco de, 1967. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar.
- _____, 1969. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Estella: Salvat.
- _____, 2007. “Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella”. *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Tomo I. Ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Reproducción digital facsímil basada en Madrid, Rivadeneyra, 1859. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 459-467.
- (RAE) *Diccionario de la Real Academia Española*. Ediciones de 1780 hasta 2001 (vigésima segunda edición). Edición digital. www.rae.es
- RAK, Michele, 1974. “La tradizione letteraria popolare-dialettale napoletana tra la conquista spagnola e le rivoluzioni del 1647-48. Analisi del testo e sociologia della letteratura”. AA. vv., *Storia di Napoli*. vol. IV. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli. 575-747.

- _____, 1994. *Napoli gentile. La letteratura in “lingua napoletana” nella cultura barocca (1596-1632)*. Bologna: Il Mulino.
- RAMOS SMITH, Maya, 1998a. “Actores y compañías en América durante la época virreinal”. En Concepción Reverte Bernal et al. (eds.), *América y el teatro español del Siglo de Oro*: 77-99.
- _____, 1998b. “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional (siglos XVI – XIX)”. En Maya RAMOS SMITH et al., *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*: 143-180.
- _____, Tito VASCONCELOS, Luis Armando LAMADRID y Xabier LIZARRAGA CRUCHAGA, 1998. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA-INBA-CITRU.
- _____, 2005. ““Que esta canalla se abstenga de estos bailes’: una mirada a las danzas populares de los siglos XVI y XVII”. *Archivo General de la Nación. Boletín*. 6ª época. No. 8: 133-161.
- REGLÀ, Joan, 1961. *Joan Serrallonga. Vida i mite del famós bandoler*. Barcelona: Aedos.
- Relación: La vandolera de Italia, de un ingenio de Madrid*. S/f. Sevilla: Francisco de Leefdael.
- REINOSA, Rodrigo de, 1988. *Poesía de Germanía*. Edición, estudio, notas y vocabulario de María Inés Chamorro Fernández. Madrid: Visor.
- REVERTE BERNAL, Concepción y Mercedes de los REYES PEÑA (eds.), 1998. *América y el teatro español del Siglo de Oro. II Congreso Iberoamericano de Teatro*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- REVOLLO, Pedro María, 1942. *Costeñismos colombianos, o apuntamientos sobre lenguaje costeño de Colombia*. Barranquilla: Mejoras.
- REYES, Alfonso, 1964. “Capítulos de literatura española. Primera serie. III. Rosas de Oquendo en América”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. vol. VI. México: FCE. 25-53.
- _____, 1960. “Última Tule. V. El sentido de América”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. vol. XI. México: FCE. 79-81.
- _____, 1960. “Letras de la Nueva España. I. La hispanización”. *Obras completas de Alfonso Reyes*. vol. XII. México: FCE. 299-310.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO, 1980. “Introducción”. Miguel de CERVANTES SAAVEDRA. *Los baños de Argel; El rufián dichoso*.
- REYNOLDS, Winston A., 1979. “Los caballeros soberbiosos del *Amadís*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 350: 387-396.
- RODADO RUIZ, Ana, 1994. “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”. En Rafael González Canal y Felipe B. Pedraza Jiménez (eds.), *Los albores del*

teatro español. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico. Amagro: Universidad de Castilla – La Mancha.

Rodomontadas castellanas, recopiladas de los commentarios de los muy asparentos, terribles & invincibles Capitanes, Metamoros, Crocodillo y Rajabroqueles. Rodomontades espagnoles, colligées des Commentaires des très epouvantables, terribles, et invincibles Capitaines, Matamores, Crocodile, et Rajabroqueles. 1610. Rouen: Claude Le Villain, Libraire & Relieur du Roy.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), 1922. *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

_____, 1948. *Cantos populares españoles*. Buenos Aires: Bajel.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, 1999. *Lope, Tirso, Claramonte. La autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*. Kassel: Reichenbergër.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, 1971. *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona: Península.

RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (ed.), 1908. “Historia del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba y de las guerras que hizo en Italia”. *Crónicas del Gran Capitán*. Madrid: Bailly Baillièrre e Hijos. 260-470.

ROJAS, Fernando de, 1991. *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia.

ROJAS VILLADRANDO, Agustín de, 1972 [1603]. *El viaje entretenido*. Ed. Jacques Joset. Madrid: Clásicos Castalia.

Romance de dos amantes finos, llamados Lucinda y Belardo. S/f. S/l: s/e.

ROMERO FERRER, Alberto (ed.), 2005. *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura / Universidad de Cádiz.

_____, 2005. “Juan Ignacio González del Castillo en la tradición del teatro cómico breve del siglo XVIII”. Alberto Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*: 69-99.

_____ y Josep Maria SALA VALLDAURA, 2008. “Introducción”. Juan Ignacio GONZÁLEZ DEL CASTILLO. *Sainetes escogidos*. IX-CXXIV.

ROSAS DE OQUENDO, Mateo, ca. 1598-1612. *Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos*. Mss. 19387. Biblioteca Nacional de España.

_____, 1906. “Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598”. Ed. Antonio Paz y Melía. *Bulletin Hispanique* VIII-2: 257-278.

- _____, 1907. “Cartapacio de diferentes versos a diversos asuntos compuestos o recogidos por Mateo Rosas de Oquendo (*Suite*)”. Ed. Antonio Paz y Melía. *Bulletin Hispanique* XIX-2: 154-185.
- _____, 1990. *Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Perú, año de 1598*. Ed. Pedro Lasarte. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ROSI, Massimo, 2004. *Napoli entro e fuori le mura*. Roma: Newton Compton.
- ROTONDO BINACCHI, Patrizia, 2006. *A Napoli mentre bolle la pentola*. Cosenza: Pellegrini.
- RUEDA, Lope de, 2002. *Teatro completo*. México: Porrúa.
- RUIZ MAZA, Vicente, 2006. “Fiestas de la Candelaria en Medellín”. Antonio GARCÍA DE LEÓN GRIEGO. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. 226-234.
- RUSSO, Ferdinando, 2009. *Camorra e camorristi*. Ischia Ponte: Imagaenaria.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, 1996. *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.
- _____, 1998. “El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo”. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.). *Al margen de la ilustración*. 145-168.
- _____, 2005. “Los nuevos gustos en el teatro breve, a partir de los espacios de la ficción y su teatralización en González del Castillo”. Alberto Romero Ferrer (ed.). *Juan Ignacio González del Castillo (1763-1800). Estudios sobre su obra*: 117-141.
- SALES, Isaia, 1993. *La camorra le camorre*. Roma: Editori Riuniti.
- SALILLAS, Rafael, 1905. “Poesía rufianesca (jácaras y bailes)”. *Revue Hispanique* XIII: 18-75.
- SÁNCHEZ, Rosa Virginia, 2007. “El paralelismo y otros recursos limitantes en el canto de las coplas en los sones de México”. Aurelio González (ed.). *La copla en México*. México: El Colegio de México.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, 2009. “*Guapo*” y sus isótopos. Barcelona: Destino.
- SÁNCHEZ SOMOANO, José, 1992 [1892]. *Modismos, locuciones y términos mexicanos*. Edición facsimilar. México: Miguel Ángel Porrúa.
- SAND, Maurice, 1862. *Masques et bouffons. Comédie italienne*. vol. I. París: A. Lévy Fils.
- SAPIENZA, Annamaria, 1998. *La parodia dell’opera lirica a Napoli nell’Ottocento*. Napoli: Guida.
- SASTRE, Alfonso, 1980. *Lumpen, marginación y jerigonça*. Madrid: Legasa.
- Saynete. *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, 1991. Estudio introductorio de Abril Trigo. *Tramoya* 27: 95-111.

- SCAFOGLIO, Domenico e Luigi M. LOMBARDI SATRIANI, 1990. *Pulcinella. Il mito e la storia*. Milano: Leonardo.
- SCALA, Flaminio, 1976. *Teatro delle favole rappresentative*. 2 vols. Ed. Ferruccio Marotti. Milano: Il Polifilo.
- SCHERILLO, Michele, [1883]. *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*. [Milano]: Remo Sandron.
- SCHILLING, Hildburg, 1958. *Teatro profano en la Nueva España. Fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. México: UNAM.
- SECCHI, Niccolò, 1585. *Gl'inganni*. Vinegia [Venezia]: Domenico Cavalcalupo.
- SEGRE, Cesare, 1980. "Introduzione". Fernando de ROJAS. *La Celestina*. Trad. y ed. Corrado Alvaro. Milano: Bompiani. 5-31.
- SERAO, Ernesto, 1978 [1911]. *Il capo della camorra*. Napoli: CEM.
- _____, 2009 [1907]. *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'annorata suggetà*. Ischia Ponte: Imagaenaria.
- [SERIO, Luigi], 1827. *Lo vernacchio. Resposta a lo Dialetto napoletano*. En apéndice a Ferdinando GALIANI. *Del dialetto napoletano*. Napoli: Tipi della Minerva. 239-279.
- SERSALE, Annibale (conde de Casamarciano), s/f. *Gibaldone de sogget ti da recitarsi all'impronto alcuni proprij, e gl'altri da diversi*. Manuscrito. Biblioteca Nazionale de Nápoles, Ms. XI.AA.41. [NOTA: corresponde al primer volumen de la obra; véase la entrada PASSANTI].
- SGRUTTENDIO DE SCAFATO, Felippo, s/f [ca. 1627]. *La tiorba a taccone*. Ed. Ferdinando Russo. Napoli: Gennaro Giannini.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, 1984. "Alboroto y motín de los indios de México". Irving Leonard. *Don Carlos Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. México: FCE. 224-270.
- SOCA, Ricardo, 2010. *Etimología: el origen de las palabras*. Rufián.
<http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=rufi%E1n>
- SOLÓRZANO, Carlos, 1993. "Estudio introductorio". *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI*. México: CONACULTA.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, 2001. *Obras completas. II. Villancicos y Letras Sacras*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE.
- SOTO-PUIG, Miguel, 1950. *El gracioso en el teatro español. Primera parte: desde los comienzos hasta el Siglo de Oro*. Tesis de maestría inédita. México: UNAM – FFyL.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, 2002. "Introducción" a Lope de RUEDA, *Teatro completo*.

- SPEZZANI, Pietro, 1970. "L'Arte rappresentativa di Andrea Perrucci e la lingua della Commedia dell'Arte". Gianfranco Folena (ed.). *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*. Padova: Liviana. 355-438.
- STEINER, George, 1998. *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press.
- STORDITO INTRONATO [Alessandro PICCOLOMINI], 1570. *Amor constante*. Venezia: Altobello Salicato.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, 1617. *El pasajero*. Edición digital.
http://www.logoslibrary.eu/pls/wordtc/new_wordtheque.w.t?w=val%C3%B3n&l=es
- SUETONIO, 1992. "Domiciano". *Vidas de los doce Césares*. Trad. y notas Rosa María Agudo Cubas. vol. II. Madrid: Gredos.
- TALENTI, Vincenzo, 1753. *Vita del beato Giuseppe Calasanzio della Madre di Dio, fondatore de' Chierici Regolari Poveri della Madre di Dio delle Scuole Pie*. Roma: Stamperia di Giovanni Zempel.
- TASSONI, Alessandro, 1997. *La secchia rapita*. Ed. Claudio Paganelli.
http://www.liberliber.it/biblioteca/t/tassoni/la_secchia_rapita/html/index.htm
- TERENCIO, 2001. "El eunuco". *Comedias*. Trad. y ed. José Román Bravo. Madrid: Cátedra. 446-587.
- TESSARI, Roberto, 1980. *La Commedia dell'Arte nel Seicento. "Industria" e "arte giocosa" della civiltà barocca*. Firenze: Olschki.
- _____, 1981. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milano: Mursia.
- _____, 1987. "Francesco Andreini e la maschera del capitano. Una strategia del sogno a occhi aperti", "La vita e le opere di Francesco Andreini nella sistemazione di Luigi Rasi". Francesco ANDREINI, *Le bravure di Capitan Spaventa*: VII-XLIV, 447-472.
- _____, 2005. *Teatro e antropologia*. Roma: Carocci.
- THÉRAULT, Suzanne (ed.), 1965. *La commedia dell'arte vue à travers le Zibaldone de Perouse*. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique.
- Tirana*. 1793. Libreto manuscrito. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, TEA 219-133. Fols. 8r-9r.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de, 1965. *Tres comedias. Soldadesca. Ymeneia. Aquilana*. Ed. Humberto López Morales. New York: Las Américas.
- _____, 1979. "Comedia soldadesca". *Comedias. Soldadesca. Tinellaria. Himeneia*. Ed. Dean W. McPheeters. Madrid: Castalia. 49-100.
- TORRIONE, Margarita, 2004. "Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias... Felipe V y el teatro de los Trufaldines: 1703-1725". Eliseo Serrano Martín (ed.). *Felipe V y su tiempo. Actas del*

- Congreso Internacional (15-19 enero 2001). vol. II. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” / CSIC / Excma. Diputación de Zaragoza. 753-789.
- TOSCHI, Paolo, 1955. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi.
- TOSCO, Partenio, 1789. *L'eccellenza della lingua napoletana con la maggioranza alla toscana*. En apéndice a Ferdinando GALIANI, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano*: 213-292.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, 1998. “El majismo y las artes plásticas”. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (eds.). *Al margen de la ilustración*. 97-115.
- Tradizioni italiane: Carnevale e maschere della Commedia dell'arte*.
http://www.vastospa.it/html/tradizione/trad_carn_italiane.htm
- (Treccani). *Il Vocabolario Treccani*. www.treccani.it
- TREVISANI, Giulio, 2005. “Guappo di cartone”. Emilio Pozzi (ed.), *A proposito di teatro, lingua y dialetto*: 138-140.
- TRIGO, Abril, 1991. “Un sainete gauchesco primitivo”. *Tramoya* 27: 89-93.
- TRIGOS, Georgina, 1989. *Los corridos agraristas veracruzanos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- UCCELLO, Antonino, 1974. *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*. Bari: De Donato.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan. *El tema de la tierra de Jauja en la poesía tradicional chilena. Ensayo de folklore comparado*.
<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0004990.pdf#search=%22%22bravos%20escarramanes%22%22>
- VACCA, Salvatore, 16 novembre 2007. *Il blog di Sasà o' professore*.
<http://sasaprof.splinder.com/post/14753057>
- VALENTINO, Titta, 1787. “La galleria secreta d'Apollo”. *La mezacanna co' lo vasciello de l'arbascia, La cecala napolitana e Nnapole scontraffatto*. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli. 258-311.
- VALLEDOR, [Jacinto], s/f. *El valiente Campuzano y Catuja la de Ronda*. Libreto manuscrito. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, TEA 223-197.
- (Vag.) GRECO, Maria Teresa, 1997. *I vagabondi il gergo i posteggiatori. Dizionario napoletano della parlèsia*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- VASCONCELOS, Tito y Xabier LIZÁRRAGA CRUCHAGA, 1998. “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX)”. En Maya RAMOS SMITH et al., *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*: 181-210.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, 1931. *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*. vol. III. México: Talleres Gráficos de la Nación.

- VEGA, Lope de, 1946. “Los melindres de Belisa”. *Comedias escogidas*. Ed. Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid: Atlas. 317-340.
- _____, 1966. “El rey sin reino. Tragicomedia famosa”. *Obras de Lope de Vega XV. Comedias históricas de asunto extranjero*. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas. 281-341.
- _____, 1970. “Las bizarrías de Belisa”. *El villano en su rincón y Las bizarrías de Belisa*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe. 117-234.
- _____, 2009. “El galán Castrucho”. Ed. facsímil. Reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales : quarta parte*, En Madrid : por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles ..., vendese en su casa..., 1614, fols. 189r-215v. Alicante / Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional.
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12696181224510495543435/033126.pdf?incr=1>
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, 2004 [1641]. *El Diablo Cojuelo*. Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta Real, a costa de Alonso Pérez. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/91371620210248617422202/p0000001.htm#I_6
- VENETZ, Gabriela H., 2009. “Il Codice Aragonese (1458-1460): la distribuzione delle tre lingue napoletana, catalana e latina”. *Zeitschrift für Katalanistik* 22 V-VIII: 273-292.
- VERGARA FIGUEROA, Abilio (ed.), 2001. *Imaginarios: horizontes plurales*. México D.F.: CONACULTA – INAH.
- VERUCCI, Vergilio, 1804. *Pulcinella amante di Colombina*. Ronciglione: (Francesco Lione).
Lo vecchio squarcione. 1733. Manuscrito. Biblioteca Nazionale de Nápoles, Sezione Manoscritti e Rari, Fondo S. Martino, n. 715.
- (Vill.) CHAMORRO FERNÁNDEZ, María Inés, 2002. *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder.
- VIVEROS, Germán, 1990. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM.
- _____, 1996. *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. México: UNAM.
- _____, 2002. “Anónimo. Coloquio jocoserio [de los elementos]”. *Novahispania* 6: 231-315.
- _____, 2005. *Manifestaciones teatrales en la Nueva España*. México: UNAM.

(Voc. Dom.) PUOTI, Basilio, 1841. *Vocabolario domestico napoletano e toscano*. Napoli: Libreria e Tipografia Simoniana.

WIND, Edgar, 1958. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London: Faber and Faber.

ZACCARIA, Enrico, 1927. *L'elemento iberico nella lingua italiana*. Bologna: Cappelli.

ZÁRATE, Fernando de, 1748. *El valiente Campuzano*. Madrid: Antonio Sanz.

ZUGASTI, Julián de, 1877. *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*. vol. V. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

ZULETA, F. de, 1867. “El salto del astrólogo”. *El museo universal* XI-17: 136.