



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

**GÉNEROS FESTIVOS DEL TEATRO BREVE,
LA DESCRIPCIÓN DE LA MÁSCARA O MOJIGANGA
(SALAMANCA, ESPAÑA, 1787)**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS**

PRESENTA

ALEJANDRINA ALCÁNTARA RAMÍREZ

TUTORA PRINCIPAL:

**DRA. MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

**DRA. EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

**DR. JUAN CORONADO LÓPEZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE DE 2015



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.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Dedicado a mi madre, Alejandrina Ramírez Huerta, quien me arrulló y acarició desde temprana edad con las poesías de Sor Juana, de los poetas del Romanticismo y del Modernismo mexicanos.

A mi padre, Roberto Pablo Alcántara Esperanza, quien me alentó a leer las obras de los autores clásicos grecolatinos, españoles y universales.

A mis hermanos, primos, sobrinos, parientes, amigos y maestros. Gracias por su amor, compañía, apoyo y paciencia a lo largo de este camino.

A la Dra. Alicia Correa Pérez, quien me inició en la fascinante travesía de la investigación y la docencia.

Con admiración y respeto a mi tutora, la Dra. María Dolores Bravo Arriaga, quien con su gran generosidad, paciencia, sabiduría y amplia experiencia académica me orientó y acompañó por el maravilloso mundo de la investigación.

A mis cotutores Dra. María Eugenia Revueltas Acevedo y Dr. Juan Coronado López. A los miembros del sínodo, Dra. María Águeda Méndez Herrera y Dr. Óscar Armando García Gutiérrez. Mil gracias por lo mucho que me apoyaron, con su magnanimidad y su sapiencia.

Esta tesis se realizó gracias a una beca de la DGAPA, al apoyo de la DGENP y de mi *alma mater*, la UNAM.

INTRODUCCIÓN

La tesis se basa en el libro *Descripción de la máscara o mojiganga, que hicieron los jóvenes teólogos en la Ciudad de Salamanca, con motivo de la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Koska*. En adelante aludiremos al libro como *Descripción de la máscara o mojiganga*. Empleamos la segunda edición de 1787, impresa en Salamanca, España. Es una de las obras juveniles del sacerdote jesuita José Francisco de Isla de la Torre y Rojo (1703-1781), conocido por su ironía y su crítica de la sociedad en que vivió, lo cual se refleja con claridad en sus escritos, en especial el célebre *Fray Gerundio de Campazas*.

Preferimos la edición de 1787 en vez de la primera de 1727 porque sólo algunos años antes de morir, el padre Isla reconoció en una carta a su hermana las partes de la obra que fueron escritas por él, presentes en la versión de 1727 titulada *La juventud triunfante, representada en las fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca, la canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao Kostka, y con que aplaudió la protección de las escuelas jesuíticas, asignada [sic] a San Luis Gonzaga por nuestro santísimo padre Benedicto XIII*, que fue impresa de manera anónima y en cuya portada se indica: “Obra escrita por un ingenio de Salamanca”. José Francisco explica años más tarde que el resto de la obra es de su maestro Luis de Losada (1681-1748).

Los pasajes que el padre Isla se atribuye de *La juventud triunfante* poseen la suficiente independencia textual como para imprimirlos aparte. De hecho así sucedió con la edición de 1787 que empleamos para la tesis.

José Francisco de Isla es asimismo autor del famoso *Fray Gerundio de Campazas*, obra que ha motivado innumerables estudios, a diferencia de esta que abordamos aquí, tal vez por el prejuicio de pensar que un texto de juventud tiene poco qué decir; si bien es al contrario como se ve en este trabajo. Otra razón para ignorarla ha sido quizás porque en el género la

Descripción de la máscara o mojiganga es una obra muy distinta a la otra tan conocida; y, probablemente con mayor razón, porque el libro que nos ocupa incluye elementos teatrales.

Sucede que el drama es el menos estudiado de los géneros literarios, con mayor razón el teatro breve, conjunto al cual pertenecen las máscaras, mascaradas y mojigangas. Al respecto comentan Rodríguez y Tordera: “Las obras dramáticas breves del siglo XVII, denominadas en algún momento, y con evidente inconsciencia crítica, *teatro menor* o incluso *género ínfimo*, no han gozado de la misma atención bibliográfica que otros aspectos del arte escénico barroco.” (1983, p. 15).

En contraposición, el dramático¹ puede ser el género literario más vital, con tanto que decir todavía en nuestra época. Es especialmente libre y lúdico, por su cercanía al espectador/lector; uso este término, dado que trabajamos con una obra impresa, en lugar de la representación en vivo de la misma). La representación teatral otorga de manera física y anímica, un carácter de inmediatez. De igual manera, cuando el texto sólo es leído se supone que la representación dramática está en potencia. De manera que en la interpretación del lector existe algo de su actitud de espectador, pues con la imaginación trata de suplir el que no se represente la obra ante su mirada.

Es en este sentido que la obra resulta fascinante y difícil de tratar, porque si en otros géneros literarios se dejan muchos detalles a la interpretación del lector, con mayor razón en el caso de quien descifra y además estudia el texto dramático, como ocurre en el presente trabajo.

Pocos han abordado los diversos tipos de escritos teatrales con una visión que incluya los escurridizos aspectos antes mencionados; pero cuando lo hacen sus aportaciones son

¹ La palabra DRAMA se emplea en esta tesis como “Representación o idea fabulosa a manera de comedia o tragedia, en la cual no interviene la persona del autor, sino que solamente hablan los personajes introducidos y fingidos” (RAE, 1732, p. 342). No obstante, puesto que la representación se encuentra dentro de una *descripción*, el autor sí llega a intervenir, a veces.

sumamente valiosas. No obstante, puesto que los estudios al respecto son escasos en comparación con los que abordan otros aspectos del drama, los investigadores del teatro breve se ven en la necesidad de generalizar una gran parte de sus afirmaciones, basándose en los elementos comunes a un gran número de obras.

Por esto último, una de las aportaciones de nuestro trabajo consiste en proceder al revés: partir de los excelentes estudios de expertos, como Javier Huerta Calvo y Catalina Buezo, entre otros, para aplicarlos en el análisis de una obra específica.

Con base en lo anterior, con el propósito de definir el problema nuclear del trabajo, planteamos la siguiente interrogante: ¿Cuáles elementos del teatro breve se presentan en el texto descriptivo seleccionado? Así pues, la aseveración alrededor de la cual gira el trabajo consiste en la respuesta a la pregunta: ¿sí existen elementos del teatro breve en la descripción² seleccionada.

De la interrogante y su resolución se desprenden otras: ¿se pueden analizar como piezas de teatro breve los elementos de la máscara o mojiganga insertos en la descripción? Si es así, a la luz del análisis correspondiente ¿qué mensajes trataron de comunicar en su momento histórico?, ¿qué nos dicen todavía? y ¿son capaces de provocar la risa y la reflexión incluso en el lector contemporáneo?

Al finalizar la tesis encontramos que, en efecto, la *Descripción de la máscara o mojiganga* posee componentes del teatro breve, susceptibles de ser analizados como tales. De forma que después de la investigación, quedan claros los conceptos que se busca comunicar en

² La palabra DESCRIPCIÓN significa “Delineación, figura u dibujo de alguna cosa por todas sus partes. [...] Vale también narración, discurso, representación con palabras, de alguna cosa, menudamente, y con todas sus circunstancias y partes” (RAE, 1732, p. 143). Empleo *descripción* en cursivas cuando me refiero a su segunda acepción, como parte del entramado teatral incluido en ella.

la obra. De igual manera, destaca lo que estos elementos todavía son capaces de transmitir al lector actual, incluyendo el razonar y el reír que todavía estimulan.

Otro factor significativo para la vigencia de la obra de Isla es el tema principal, puesto que al referirse a dos santos jesuitas muertos en su juventud, la empatía de éstos con los lectores y espectadores, del siglo XVIII e incluso de nuestra época, es más eficiente puesto que la mocedad de los homenajeados permite una solemnidad menos rígida, comparada con las celebraciones por la beatificación o la canonización de santos fallecidos en edad avanzada. Sobre todo si la conmemoración se lleva a cabo en una ciudad universitaria como Salamanca, en la cual predomina la población joven. A ello se une el gusto de la Compañía de Jesús por el empleo de los medios lúdicos en sus actividades festivas e histriónicas.

Lo que nuestra tesis aporta no sólo en la teoría sino en la práctica es el estudio de una fuente de textos teatrales, la máscara o mascarada y la mojiganga, que por lo regular se encuentran dentro de obras descriptivas, pues pocas veces se imprimieron de manera independiente. De este modo se brinda una visión de conjunto, que parte de analizar los textos teatrales sin perder de vista la descripción que los alberga. Al contrario de otros trabajos, ésta es la que consideramos como una de las mayores aportaciones de nuestra investigación y análisis.

Así se exponen cada uno de los elementos del teatro breve presentes en la descripción que se eligió, lo cual permite observar cómo se complementan entre sí, de manera efectiva, armónica y lúdica, entre la máscara o mascarada y la mojiganga y estas, a su vez, con el texto descriptivo. Este enfoque diverso cambia la idea de que los textos dramáticos incluidos en descripciones de fiesta pueden estudiarse con efectividad aun cuando se aborden de forma aislada, sin tomar en cuenta su relación con el texto descriptivo que las alberga. Ello hace

significativo y útil este enfoque, tanto para los estudios sobre el teatro breve como para las investigaciones sobre las relaciones de fiesta.

Asimismo, se beneficiarán de este trabajo los interesados en las reseñas de fiestas, porque la mayoría de las veces éstas se estudian como relaciones, no como obras que incluyen también elementos teatrales. No obstante, cabe enfatizar que nuestro interés se centra en los elementos del teatro breve en una relación de fiestas, no en este género como tal.

Las máscaras o mascaradas y las mojigangas son atractivas aún en nuestra época; podemos aprender mucho de ellas, puesto que por una parte dan a conocer una sociedad y un contexto con vigencia destacable de maneras diversas; constituyen el origen y la explicación de obsesiones, gustos, maneras de vivir y sentir, vigentes en nuestro tiempo. Un ejemplo que pervive es el del carnaval:

El carnaval, como hecho netamente popular y festivo, conlleva una serie de transgresiones, transformismos, sátira y ruptura de las normas de la vida cotidiana:

Máscaras e imágenes de diablos, personajes grotescos, animales irreales, imágenes personificadas de la muerte, han constituido desde la antigüedad, una forma festiva y paródica de exorcizar con fiestas y danzas los problemas más acuciantes del hombre: la vida y la muerte. (Mauro, 1991, p. 18).

Las ideas, los problemas y la actitud trasgresora hacia las normas imperantes son las mismas en nuestra época.

Asimismo, las máscaras o mascaradas y las mojigangas son atractivas como textos literarios, y esto es el centro de nuestra propuesta. Forman un destacado conjunto de obras poco estudiadas en México, quizá porque la mayor parte de ellas fueron publicadas en España y en menor medida, en nuestro país; lo cual probablemente por los exorbitantes costos de impresión. Por la misma razón quienes los estudian son predominantemente de nacionalidad española, como Ignacio Arellano, Javier Huerta Calvo, Catalina Buezo, José María Díez

Borque, Evangelina Rodríguez, Antonio Tordera y María José Martínez López, pilares del referido campo de estudios.

En México merece gran reconocimiento el trabajo al respecto de mi tutora, la Dra. Dolores Bravo Arriaga, a quien agradecemos de corazón por su generosidad, paciencia, estimación y apoyo hacia nosotros y hacia nuestras actividades en el doctorado.

La *Descripción de la máscara o mojiganga* ha sido poco estudiada, al menos de la manera como la abordamos en la tesis. Es decir, el estudio más importante dedicado en parte a ella lo llevó a cabo el Dr. Fernando Rodríguez de la Flor, catedrático de la Universidad de Salamanca, quien por cierto fue mi asesor en esa USAL durante el año que permanecí en ella por mis estudios de Maestría. *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (1999) es el libro donde el Dr. Rodríguez de la Flor aborda el texto, en su primera edición de 1727, en el capítulo: “*La juventud triunfante. Clímax y crisis en el modelo de relación de fiesta académica barroca*”.

Catalina Buezo, a su vez, ofrece una edición contemporánea de la obra, pero sin concentrarse en ella de manera específica, sino como uno de los numerosos ejemplos de su estudio y antología: *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro* (2005), donde se refiere a la edición de 1787, que como aclaré en un inicio, es la que empleo en el presente trabajo.

Complementamos el marco teórico de nuestro análisis textual en preceptivas clásicas, como la renacentista escrita por Alonso López “el Pinciano”: *Philosophía Antigua Poética*, (Madrid, 1596) y el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega (Madrid, 1971), entre otras. La idea de incluir obras como éstas se basa en considerar el contexto de la obra y lo que por sus circunstancias buscaba comunicar en su época, con objeto de no abusar de teorías que no tienen nada qué ver con la obra. Ello sin perder de vista la lectura e interpretación que del texto podemos hacer los lectores contemporáneos.

A estas piezas se añaden referencias de la crítica contemporánea. De esta manera, se revisa un gran número de escritos concernientes al tema, para examinar las alusiones léxicas, culturales, el género teatral breve, el chiste, la burla³ –y por ende el humor implícito–, así como la influencia del carnaval que se considera su antecedente. Además, se responderá a las interrogantes referidas al inicio de esta introducción.

Las referencias textuales de obras anteriores al siglo XX se hacen con el menor número de modernizaciones, dado que la tendencia de los expertos se inclina a respetar lo más posible la escritura original de los textos sobre todo en las ediciones críticas⁴. De hecho aunque nuestro trabajo no es una edición de este tipo, al tratarse de una tesis de doctorado se exige en su presentación un manejo lo más acertado posible de las citas textuales. Por esta razón, a lo sumo deshacemos las abreviaturas; homologamos el criterio de transcribir con mayúscula inicial la nomenclatura urbana que se menciona y los nombres de los personajes que intervienen, ya que en el texto no se escriben de manera uniforme. También, aunque no era nuestra intención inicial, modernizamos los acentos, puesto que el procesador de textos que empleamos para escribir pone automáticamente muchos de los acentos que en realidad no se encuentran en el texto y, al contrario, quita los que la edición que manejamos pone de más. Por similares razones, debido a que en las opciones del procesador no encontramos una grafía semejante a la “s” larga la sustituimos por la “s” corta.

Aclaremos estas circunstancias con objeto de no abusar de las siglas “sic”. Ante cualquier duda se invita a consultar el texto original en su versión electrónica:

³ Entenderemos la palabra BURLA en su acepción actual: “Acción, ademán o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo.” (RAE, 2015). No obstante incluimos la definición de diferentes preceptistas, quienes agregan variantes de matiz al término.

⁴ Al respecto recomendamos la consulta de Arellano “Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro” (1991) y de Pascual “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica” (1990).

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=descripcion+de+la+mascara&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=2>

La manera más sencilla de acceder a la *Descripción de la máscara o mojiganga* es por medio de su versión electrónica, puesto que no se encuentran ejemplares de la obra en bibliotecas públicas mexicanas.

En cuanto al conjunto de diccionarios que empleamos para esclarecer las diversas voces a las cuales aludimos, preferimos aquéllos en los cuales aparece la definición cronológica más cercana al año 1727, cuando se llevó a cabo la fiesta, redacción, primera edición e impresión del libro que nos ocupa. En caso de no encontrar una explicación aproximada en el tiempo o a lo que se quiere decir en la obra, preferimos la definición más acertada según el contexto del texto, incluso cuando parezca muy actual.

Respecto al aparato crítico, nos apegamos al de la *American Psychological Association* (APA), puesto que es el que se emplea de un tiempo a la fecha en la UNAM. Nos guiamos por los lineamientos publicados en:

<http://www.dgbiblio.unam.mx/index.php/guias-y-consejos-de-busqueda/como-citar>

1. Máscaras y mojigangas, géneros colindantes

El presente capítulo trata sobre los géneros dramáticos de las máscaras y las mojigangas, destacando lo que tienen en común. Comenzaré por una reflexión sobre sus vínculos con la fiesta, para abordar después su relación con otros géneros breves, sus orígenes, su definición, las características generales de ambas, una clasificación de las mojigangas parateatrales y sus rasgos específicos. Finalizo con una propuesta de lectura y análisis basada en diversos puntos.

Los orígenes del teatro breve y sus géneros, dentro de los cuales ubicamos a los que nos ocupan, no son estrictamente literarios, provienen de ritos, fiestas y espectáculos parateatrales. Sobre el carácter parateatral de los géneros breves, José María Díez Borque explica: son “géneros que podríamos denominar parateatrales, en cuanto que unen espectáculo y participación [...] manifestaciones no genuinamente teatrales, pero que se incorporan, [...] a la representación y terminan convirtiéndose en géneros escénicos” (1988, p. 211). Y agrega: “insisto en la necesidad de considerar la *teatralidad* en una serie de órbitas concéntricas que van alejándose de un núcleo de «pureza dramaturgica» hacia los terrenos de la parateatralidad, es decir, de los géneros fronterizos” (Díez Borque, 1988, p. 215).

De hecho, las máscaras y las mojigangas pertenecen a estos “géneros fronterizos”: provienen de ritos, fiestas y espectáculos que se remontan a la antigüedad, por ejemplo en las fiestas dionisiacas, cuando el teatro y la fiesta eran muy cercanos, según afirma Javier Huerta Calvo:

en esta etapa fundacional del teatro moderno, fiesta y teatro fueron indisolublemente unidos, como una consecuencia inevitable el segundo de la primera. El teatro se nutrió y enriqueció con las imágenes y los temas de la fiesta; introdujo un tinglado en la fiesta misma y supo llevar a los tablados la incomparable riqueza de ese mundo festivo (2001, pp. 15-16).

Así, es posible encontrar elementos de la fiesta en el teatro y viceversa, de ahí su carácter “parateatral”. Además, al ser “géneros fronterizos”, los géneros teatrales breves

comparten entre sí numerosas semejanzas, lo cual permite aplicar en diversas ocasiones lo dicho sobre un género a otros. Es el caso del entremés.

En efecto, los orígenes del entremés y las demás modalidades del teatro breve: la loa, el baile, la jácara, la mojiganga y el fin de fiesta (Huerta, 2001, p. 15), tienen como precedente al drama satírico, cuyo germen se encuentra en los rituales en honor a Dionisios, según diversos preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII, como el Brocense, Cascales y López Pinciano “que apuntan al *satyrikón* o *drama satírico* como posible modelo del entremés” (Huerta, 2001, p. 16). El drama satírico se intercalaba “durante la representación de la trilogía trágica, servía de divertido contrapunto —paródico y burlesco a la vez— a ésta” (Huerta, 1985, p. 12), de modo que su función era la de distender las pasiones provocadas por la tragedia. Así, por ejemplo, Alonso López Pinciano en el siglo XVI escribe sobre el origen del entremés:

Faltaba a la trágica representación el deleite y el gusto que dan las cosas de risa y pasatiempo, el cual usaban ya las imitaciones cómicas; y, por tener de todo, tomó después algo de lo ridículo y gracioso, y, entre acto y acto, a veces enjería los dichos sátiros —podremos decir entremeses—, porque entraban algunos hombres en figuras de sátiros o faunos a requebrar y solicitar a las silvestres ninfas, entre los cuales pasaban actos ridículos y de pasatiempo (1972, pp. 78-79).

Los aspectos “ridículos y de pasatiempo” inherentes a los géneros breves comienzan a llamar la atención de los preceptistas, que como vemos los ubican junto con las primeras tragedias.

Durante la Edad Media otros géneros de extensión menor: farsas, moralidades, *soties*, entre otras, “desempeñaron una función equivalente a la desarrollada por el drama griego, convirtiéndose en el embrión del teatro breve del Renacimiento, esto es, del más genuino teatro popular” (Huerta, 1985, p. 13), de manera que las referidas modalidades “obedecen a un

código cultural común, presente, con mayor o menor vigencia, en todas las edades y pueblos: El Carnaval” (Huerta, 1985, p. 13).

El “sistema carnavalesco” (Huerta, 1985, p. 13) fue más allá de la celebración propia de un tiempo y un tema determinados, para difundir sus temas e imágenes entre otras diversas manifestaciones culturales, tal y como sucede en el caso de la literatura y del teatro. El medio difusor de dichos conceptos fue el de la “exaltación de la risa, frente a la seriedad y solemnidad de la cultura oficial, así como en la reivindicación del placer frente al rigor trascendente de aquella” (Huerta, 1985, p. 13). Sobre el “sistema carnavalesco” volveré más adelante, por el momento sólo cabe destacar que es en el “teatro carnavalesco [donde] hemos asentado los géneros menores” (Huerta, 1985, p. 14), entendidos como cortos por su extensión, no por ser poco importantes.

En términos generales, Rodríguez y Tordera explican que “En resumen, la brevedad de estas obras supone poner rápidamente en situación al espectador, desarrollar aceleradamente y con gran atractivo una serie de situaciones para, hacia el desenlace, borrar cualquier enseñanza nociva.”(1983, p. 31). La dificultad de cumplir con tales supuestos es evidente, una razón más para admirar y estudiar este tipo de piezas.

Rodríguez y Tordera también aluden al aspecto dual, entre culto y popular de los géneros dramáticos breves “su doble consideración o vertiente de ser un espectáculo susceptible de manifestarse abierto a lo popular, pero al mismo tiempo marco especular de recreaciones cortesanas y cultas.” (1983, p. 24). Es una de las circunstancias que aludimos con frecuencia a lo largo de nuestro estudio.

De este modo, tomando en cuenta sus antecedentes, y con objeto de comprender la proximidad entre las máscaras y las mojigangas, —géneros que nos interesan— abordaré a

continuación sus orígenes, su definición, las características generales de ambas, una clasificación de las mojigangas parateatrales y sus particularidades específicas.

1.1. LAS MÁSCARAS O MASCARADAS, UN GÉNERO DRAMÁTICO BREVE

Una definición actual, sintética y acertada de MÁSCARA es la de Teresa Ferrer Valls: “Una diversión en que los participantes se disfrazaban y cubrían su rostro con máscaras, desfilando a pie o a caballo por las calles, a veces acompañados por carros y música” (2003, citado por Bernal 2005-2006, p. 5). Volveré a referirme más adelante a esta definición, en la cual es posible distinguir los elementos constitutivos más importantes de la máscara o mascarada. Se emplean ambos términos tanto en textos del siglo XVI al XVII como en estudios contemporáneos, aludiré a otras definiciones, con objeto de dejar en claro el concepto.

De este modo, a la definición anterior se unen otras que la enriquecen, sobre todo aquellas más cercanas en el tiempo al apogeo del género. Así, en el *Tesoro de la lengua Castellana* se lee: “La invención que se saca en algún regocijo, festín o sarao de caballeros, o personas que se disfrazan con máscaras” (Cobarruvias, [1611] 1984, p. 793). Una definición muy similar es la del *Diccionario de la Lengua Castellana*, de la Real Academia Española (RAE): “invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras” y agrega “Festejo de Nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas” (RAE, 1734b, 508). Ambas definiciones incluyen el accesorio de la MÁSCARA como objeto, entendida como: “Es un rostro o una cara contrahecha para disimularse los que representan en el teatro, imitando las facciones de la persona que representan” (Cobarruvias, [1611] 1984, p. 793), y “Cobertura del rostro para no

ser conocido, que se hace regularmente de tafetán negro u otra cosa, con dos aberturas sobre los ojos para poder ver” (RAE, 1734b, 508).

De esta manera, la máscara es el complemento principal del disfraz que se emplea en las representaciones que nos ocupan, al mismo tiempo forman parte del vestuario teatral desde Grecia:

El uso de la máscara es una de las principales características de una representación del teatro griego, un elemento importante para la «transformación» o «metamorfosis» del actor, que es fundamental en la interpretación de un papel en la tradición teatral griega. (Aguirre, 2006, p.13).

El empleo de máscaras en Grecia es gradual, desde su inicio es posible apreciar la relación de éstas y el teatro con las fiestas y las solemnidades religiosas, precisamente en las mascaradas rituales carnavalescas:

serían la base del propio fenómeno teatral [...], cuyo germen es la mascarada [...], consistente en la transformación de la fisonomía del individuo mediante la máscara —que sería teriomórfica, de caballo, cabra,...—, el disfraz, el travestimiento, y la gestualidad —fundamentalmente los saltos que imitan a las cabras y caballos. El grupo ritual que así se constituye, y que es una imagen de la propia masa popular, se caracteriza por su comicidad y por sus burlas ante cualquier seriedad, tal y como se demuestra en el «kornos», las danzas, carreras, cantos, etc. Se desarrollarían progresivamente como actos de representación dramática: originariamente representación imitativa de animales, y poco a poco representación de la divinidad que los simboliza, esto es, de Dionisio. Así se configuran «ciclos dramáticos» de las aventuras y desventuras del dios, en los que la tristeza es superada cómicamente (Mariño, 2008, p. 96).

El gusto por el empleo de máscaras en el teatro y en las mascaradas tanto festivas como rituales pasó de Grecia a Roma, se conservó de manera intermitente hasta llegar a la Edad Media, cuando:

Los señores y nobles, gustosos de participar también en la algarabía y para no ser reconocidos, pues esto podía ser molesto, utilizaban disfraces, máscaras de manos, capas..., cuya finalidad

no era la transformación de la personalidad, sino simplemente un encubrimiento de la identidad.

No hubo en un principio una organización, siendo espontáneo el paso por las calles y la ubicación de los músicos aquí o allá para recoger algún óbolo o gratificación. Pero poco a poco el desfile se regula y organiza, tomando parte gente a pie y a caballo, enmascarados y en disfraz, usando también grandes carrozas. Se escoge un tema, se hace propio pasar por tal o cual calle, parar aquí o allá. Muchos nobles llegaban a pagar para que pasasen por las puertas de sus palacios en un deseo de amenizar a sus huéspedes y mostrar así su poderío y munificencia, su preocupación e interés por las artes (Esteban, 1993, p. 17).

Además del empleo de las máscaras en la calle, también se recurre a ellas en el teatro, especialmente en la comedia del arte italiana: “La comedia del arte impuso un elenco de personajes-tipo o máscaras, caracterizados siempre con los mismos rasgos físicos y morales, y ataviados con una indumentaria que permitía reconocerlos nada más irrumpir en escena” (Huerta, 2001, p. 25). Este tipo de teatro cómico italiano, por cierto, sirvió de modelo para el teatro cómico europeo del siglo XVII: “Cervantes y Lope, en España; Ben Jonson y Shakespeare, en Inglaterra; Molière, en Francia” (Huerta, 2001, p. 26) presentan en todo momento su influencia. Al respecto agregan Rodríguez y Tordera sobre el entremés barroco, tan cercano a las máscaras y mojigangas:

ha adoptado (casi nos atreveríamos a decir que ha «nacionalizado») las influencias de la *comedia dell'arte* para producir así un hecho teatral dotado de una gran agilidad visual y una sorprendente riqueza acústica, en el que las palabras, las acciones y los objetos se esforzaban por arrebatar al público (1983, p. 30).

De este modo queda claro que la asimilación y apropiación de la comedia italiana se hace extensa a los géneros breves.

Volviendo a las máscaras o mascaradas, José María Díez Borque las clasifica entre los géneros fronterizos de las representaciones no dramatizadas, de la ceremonia civil (1988a, 107). Por lo tanto, al tratarse de un género fronterizo, las máscaras o mascaradas pueden llegar

a poseer elementos dramáticos, sin serlo del todo. El mismo Díez Borque afirma, refiriéndose al teatro y la fiesta, en otro de sus estudios:

Fuera ya del ámbito de la dramaturgia, pero con vinculaciones nacidas del carácter espectacular, encontramos *mascaradas*, carros festivos, misereres, ceremonias, etc. No pretendo con esto expandir sin límites las órbitas de lo teatral, sino mostrar que junto a los «géneros canónicos», habitualmente recogidos y estudiados en las historias del teatro, hubo otras posibilidades de realización teatral (1988b, 215).

Las máscaras, como parte de esas “otras posibilidades de realización teatral” poseen elementos entre lo escénico y lo festivo. Tomando esto en cuenta, volvamos a los elementos que definen las máscaras. María Bernal Martín explica de manera sucinta pero certera: “se trataba de un desfile de alumnos disfrazados [...] que recorrían a pie o a caballo las principales calles de la ciudad” (2005-2006, p. 4). A ello se agrega la frecuente organización en cuadrillas “grupos de figurantes con los mismos vestimentos y adornos, y normalmente precedidos de trompetas y atabales que anunciaba su advenimiento” (Bernal, 2005-2006, p. 4). Además, es posible el empleo de carros “Algunas veces la máscara incluía un carro o varios carros herederos en parte de esos carros de los desfiles y procesiones medievales: de las rocas, montañas, castillos...” (Bernal, 2005-2006, p. 4-5), también son llamados “triumfos” o “carros triunfales” (Bernal, 2005-2006, p. 5). Sobre ello volveremos en su momento.

Una definición decimonónica, no por ello menos importante por el prejuicio del s.XIX sobre la época novohispana, la da Luis González Obregón:

Las Mascaradas consistían en comparsas de estudiantes, de gremios, de artesanos o de caballeros nobles y ricos que salían disfrazados con trajes que representaban personajes históricos, mitológicos, bíblicos, dioses de las religiones primitivas o que simbolizaban las virtudes como la Fe, la Esperanza y la Caridad; los Dones como la Sabiduría, la Ciencia, el Entendimiento; los vicios como la Soberbia, la Gula, la Ira (1979, p. 268).

El empleo de alegorías es un aspecto sobre el cual volveré en diferentes momentos a lo largo de este trabajo.

Respecto a la división de las máscaras, si bien en ellas predominaba el carácter burlesco que da nombre a las facetos o jocosas, en contraste también existieron las llamadas Máscaras graves o serias, caracterizadas de manera opuesta:

Estas representaciones eran generalmente ejemplares: mostraban una lección histórica, moral o religiosa, y eran conocidas como “Máscaras Graves”. Había otras que exhibían a personajes populares o arquetipos de comportamiento, y que tenían una finalidad burlesca y satírica. Estas eran conocidas como “Máscaras Facetas”. Estos espectáculos dramáticos eran representados tanto por las autoridades religiosas como por las civiles (Bravo, 2002, p. 103).

Asimismo, existió un tipo de máscara combinada, la jocoseria. Veremos ahora, con mayor detalle, los tres tipos de máscaras.

1.1.1. MÁSCARAS FACETAS O JOCOSAS

El término FACETO, poco empleado en nuestra época, para la que nos ocupa tenía el sentido de “Discreto y chistoso en el hablar e inventar cuentos graciosos” (RAE, 1732, p. 705). Procuraremos no olvidar ese matiz de discreción, contrario a la locuacidad sin freno, pues si bien el otro término empleado para calificar estas máscaras es el de JOCOSO, entendido en la época de nuestro interés como “Alegre, festivo, chancero” (RAE, 1734a, 320), y pese al carácter carnavalesco del género, es importante no soslayar aquel viso de discreción inherente a las máscaras facetos o jocosas, pues se relaciona estrechamente con los elementos que las caracterizan, les brinda una guía, un cauce que les impide desbordarse, aun sin olvidar las bromas y la alegría festiva, según veremos más después.

La tendencia, de hecho, era emplear este tipo de máscaras como válvula de escape a las tensiones de los elementos autoritarios, solemnes y extremadamente cultos, inherentes a las fiestas:

Pero no todas las máscaras fueron tan de “veras”, también las hubo de “burlas”. Estas volvieron del revés la elegancia de vestiduras, caballerías y jaeces, o también buscaron la disonancia y el ruido, o hicieron desfilar extravagantes carros, desatando así una risa controlada (Bernal, 2005-2006, p. 9).

Por esta razón en numerosas ocasiones el tiempo asignado a las máscaras es antes, después o para finalizar los momentos de mayor solemnidad, de igual manera que el entremés con el cual se encuentra muy próximo como género breve. Es entre los diversos momentos festivos, cuando les era permitido a los miembros de la elite cultural transgredir los límites de la sociedad estamental, al confraternizar de manera lúdica e irreverente con los estamentos sociales más bajos a saber: los siervos, esclavos y, en el caso de la Nueva España, las cada vez más numerosas castas; estamentos que junto con los jóvenes referidos también necesitaban desfogar su inconformidad ante los poderes establecidos, mediante estos espacios y tiempos de transgresión:

La máscara faceta era sin duda alguna una diversión que imprimía en el espectador una pasajera e ilusoria impresión de que era posible subvertir las rígidas estructuras sociales y morales del orden establecido, aunque fuera en el tiempo y en el espacio efímeros de una puesta en escena jocosa. La catarsis experimentada por los asistentes despertaba en ellos un regocijo que los liberaba —aunque fuera momentáneamente—, de la inflexible jerarquía de la realidad (Bravo, 2002, p. 104).

El carácter liberador de las máscaras facetas es una de sus peculiaridades más interesantes, como apreciaremos progresivamente. Asimismo, al presentarse las mascaradas antes o después de los momentos más solemnes de las fiestas, podían emplearse para reafirmar en los espectadores el mensaje precedente o para preparar los ánimos ante las solemnidades futuras:

las máscaras tendrían la función de pequeño carnaval que divierte y relaja a los espectadores antes de sumirlos en la reflexión devota. En las representaciones jesuitas se entremezclan elementos jocosos y carnalescos, como el disfraz, las burlas paródicas, el desfile de

comparsas y las figuras grotescas, con la ortodoxia del mensaje oficial. Recordemos que estas máscaras son un espectáculo representado por la cultura dominante (Bravo, 1993, p. 425).

En efecto, la “función de pequeño carnaval” es otro rasgo característico de la máscara faceta, junto con los elementos que de ella se derivan.

Uno más de los sentidos, no menos importante, derivado del carácter carnavalesco de las mascaradas facetas, es la liberación del instinto y la inversión de las medidas de la realidad:

La máscara faceta o ridícula es una breve escenificación relacionada con la liberación de la risa o la burla y está asociada «con el contexto fecundo del carnaval» [...] A esto podemos añadir la gestualidad muchas veces grotesca y excesiva que invierte los términos de la lógica del mundo (Bravo, 2009, p. 51).

De igual manera, es posible observar los mismos elementos de la risa y la burla en la comedia. Cabe destacar esto porque, si tomamos en cuenta la siguiente afirmación del Marqués de Santillana, en su *Comedieta de Ponza*: “Comedia es dicha aquella cuyos comienzos son trabajosos y tristes, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bien aventurado” (1975, p. 238, citado por López 1989, p. 105), podemos observar en ello una destacada similitud de la comedia con las máscaras, puesto que según vimos es posible localizarlas en medio y al cierre de las solemnidades festivas.

De hecho, al formar parte las máscaras de los géneros dramáticos breves, podemos tomar en cuenta que “Los humanistas de comienzos del Renacimiento volvieron a dar función preponderante a la estructura dramática como base de la comedia, manteniendo este orden de los contenidos” (López, 1989, p. 105), pues por lo visto sucedió lo mismo con las máscaras facetas y el lugar que ocupaban dentro de la fiesta.

1.1.2. MÁSCARAS GRAVES O SERIAS

La palabra GRAVE posee un significado igual al que se le asigna tanto en nuestros días como en la época que nos interesa. Se entiende como: “circunspecto, que tiene entereza, y

causa respeto y veneración. [...] Se dice también del estilo, del discurso, de las palabras serias y circunspectas [...] Significa muchas veces importante, y de mucha entidad y gravedad [...]” (RAE, 1734a, 77). Algo similar sucede con el adjetivo “serio”, que sigue siendo: “Grave, sentado, y compuesto en las acciones, y en el modo de proceder [...] Vale asimismo áspero, o medido en el semblante, en el modo de mirar o hablar [...] Vale también real, verdadero, y sincero, sin engaño, o burla, doblez, o disimulo.” (RAE, 1739, p. 96).

La comprensión sobre ambos términos, entonces, es clara, por lo cual podemos referirnos a las particularidades de este tipo de mascaradas. Así, se destaca en ellas que, dada su gravedad, no cumplían con la permisividad de las máscaras facetas, ni con fungir como válvulas de escape de las inconformidades sociales por su nulo afán burlón; pero en cambio sí poseían la capacidad de vincularse de manera natural a los elementos más solemnes de las fiestas:

“la grave o seria es la que revela pasajes biográficos ejemplares del homenajeado [o del correspondiente tópico festivo] y los representa por medio de motes, imágenes y poemas, en clara referencia a la cultura y artes emblemáticos, a la écfrasis del emblema *triplex* mote o sentencia, la representación plástica y la explicación en verso” (Bravo, 2009, p. 50).

Según esto, la cultura y las artes relacionadas con los emblemas forman parte destacada de las máscaras graves, no obstante, es posible también encontrarlos, aunque con un sentido jocoso en las facetas.

La mascarada grave, dada su solemnidad, suele relacionarse de manera estrecha con los sermones predicados dentro de las fiestas de canonización, por ejemplo, según señala la Dra. Dolores Bravo: “Tanto los elementos escénicos de la máscara grave, como los verbales de los textos predicados, son un espléndido panegírico del héroe hagiográfico” (2009, p. 51) o del tema central respectivo, si la fiesta no se relaciona con una canonización.

Vemos en la Figura 1 el ejemplo de una máscara grave.



Figura 1. Segunda sección de la Máscara Real dispuesta por el ayuntamiento de Madrid con motivo de la Jura de Isabel II como Princesa Heredera. (Biblioteca Digital Hispánica, 2013).

1.1.3. MÁSCARAS JOCOSERIAS

Este tipo de máscaras, como lo indica su nombre, es una combinación de las jocosas y las serias. En concreto, el significado del vocablo JOCOSERIO desde la época que nos incumbe hasta ahora: “se aplica al estilo que mezcla las chanzas con lo sentencioso y serio” (RAE, 1734a, 320), de manera que lo gracioso se combina con lo SENTENCIOSO, entendido como: “Lo que incluye moralidad, u otra doctrina en palabras breves, graves y agudas” (RAE, 1739, p. 82), que aun cuando pueda parecer contrario al espíritu de las mascaradas se aviene muy bien por la brevedad y porque en pocas palabras, merced a la jocosidad se podían incluir conceptos morales destacados, bajo la forma de un divertimento socialmente aceptable, en contextos festivos que reclamaran mayor solemnidad.

Otra manera de llamar a este tipo de mascaradas es “Máscara Crepuscular”: “«Trozo de Máscara Crepuscular, entre grave y burlesca». Es decir, su definición se ubica entre dos tiempos establecidos, el día y la noche, y por ello, metafóricamente, la representación se

coloca entre dos tonos dramáticos, el serio y el jocoso” (Bravo, 2009, p. 54). De este modo encontraremos en ella características de ambas máscaras.

Como vimos, los tres tipos de mascaradas tienen sus peculiaridades, además de numerosos elementos en común, el más destacado de ellos es evidente: el empleo de máscaras, como objeto según vimos al inicio, además de hacer extensivo el nombre a las personas que las emplean: MÁSCARA “Se llama también la persona que lleva cubierto el rostro con la máscara” (RAE, 1734b, 508). Es conveniente hacer esta última aclaración, pues me lleva a enlazar aquel rasgo de las mascaradas con otro género del teatro breve a tomar en cuenta en el presente trabajo: las mojigangas.

1.2. EL GÉNERO DRAMÁTICO BREVE DE LAS MOJIGANGAS

Recordemos que las mojigangas, de igual modo que las máscaras, forman parte de los géneros teatrales breves. Veremos algunas de las definiciones más destacadas y aquellos atributos que caracterizan este género. Comencemos por tomar en cuenta algunas generalidades.

Sobre las mojigangas sintetiza Huerta Calvo, al tiempo que destaca algunos de sus rasgos más importantes:

subgénero, al que cabe considerar el más carnavalesco de la familia del teatro breve. Proveniente de los rituales populares de Carnaval, protagonizados por la figura del loco festivo que es el vejigón o mojigón, sube a fines del siglo XVI a los tablados para introducir colorido, vistosidad y ruido, mucho ruido, en los finales de la fiesta teatral barroca. (2005, p. XI).

A esta breve historia del género se suma la afirmación de Rodríguez y Tordera: “la mojiganga teatral es el lugar escénico y literario en el que se explicitan de manera abrumadora los rasgos definitorios del género «obra corta»” (1983, p. 59). Y además agregan y la vinculan al Carnaval: “el género teatral «mojiganga» es una forma dramática en la que cristalizan por

estilización, y según los procesos estéticos según los cuales un hecho cotidiano se transforma en forma artística, el fenómeno más amplio de la actividad popular carnavalesca.” (Rodríguez y Tordera, 1983, p. 59).

Específicamente, MOJIGANGA, como palabra, parece provenir, según explica Huerta Calvo, de “*boxiganga*, y esta de *bojigón*, alteración de *vejigón*, luego *mojigón*, un tipo de máscara que llevaba unas vejigas atadas a un palo, que le servían para sacudir a quienes contemplaban los festejos carnavalescos.” (2001, p. 73). Es el mismo sentido que encontramos en el *Diccionario Academia Autoridades*: “Fiesta pública que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales” (RAE, 1734a, 587). Después designa a “una mascarada grotesca o cabalgata de carnaval” (Huerta, 2001, p. 73). Al respecto indican Rodríguez y Tordera: “La mojiganga conserva de su origen carnavalesco el carácter estrafalario y su condición de secuencia temporal de libertad, pero a partir de ahí se bifurca en múltiples variantes, de las que la escénica es sólo una.” (1983, p. 61).

Es en el siglo XVII cuando se establecen los dos sentidos más comunes de la palabra: “como festejo carnavalesco y como pieza teatral breve.” (Huerta, 2001, p. 73). Así, desde la definición de la mojiganga encontramos elementos comunes tan importantes, entre ésta y la mascarada, como la influencia de la fiesta, sobre todo del carnaval, el aludido empleo de máscaras, la cabalgata y los disfraces.

Hasta aquí en cuanto al significado de la palabra, sobre su origen tenemos que Catalina Buezo destaca la relación entre las mascaradas y las mojigangas:

a veces esas comparsas de enmascarados más que rondar la teatralidad se inscriben de derecho en el universo teatral, siendo un primer paso las mojigangas callejeras con motes, que posteriormente darían lugar a las dialogadas, es decir, a auténticos argumentos. Ello suponía

que la primitiva mojiganga se encontraba realmente preparada para acceder a las tablas (2005, p. 3)

Según esto el origen de las mojigangas se encuentra en las mascaradas y aquellas contaban en su origen con motes a partir de los cuales surgirán diálogos y argumentos.

En el siglo XVII, Bances Candamo señala como antecedente de las mojigangas a los *mimi* del teatro romano:

Era en fin este festejo, cuando se recitaba y cantaba en él un baile, como las mojigangas de los presentes teatros, pues Donato en la vida de Terencio dice que los mimos imitaban las personas más viles, describiendo sus acciones con grandes extremos de gesticulaciones y meneos muy lujuriosos, y desvergonzadamente. (Moir, 1979, citado por Huerta 2001, p. 16).

Los *mimi*, o mimos, al formar parte del drama satírico, se relacionan por esa razón con las mascaradas, pues “Con el drama satírico estamos, en realidad, ante los inicios de la parodia dramática” (Huerta, 2001, p. 16), donde se origina también el entremés burlesco. De este modo, en la época medieval los *mimi* presentan rasgos dramáticos con elementos tanto de los lenguajes corporales o gestuales como de la oralidad:

la relación del juglar con el público posee por su propia naturaleza la condición dramática. A poco que anime el relato, y ésa es su profesión, y gracias al oralismo folklórico, [...] el juglar se convierte en actor y la recitación, en espectáculo. Ocurre un cruce entre la narratividad y la representación, aprovechable para un efecto cómico de naturaleza teatral. El paso del juglar al actor pudo hacerse así en razón de esta teatralidad, y la colaboración entre dos o más juglares permitiría ya un juego teatral más complejo. Y si los juglares eran de burlas, sería de esperar que aprovecharan esta materia en tales casos, y aún sin hacer uso de la palabra, como en el caso de los mimos (López, 1989, pp. 104-105).

Así, durante el Medioevo “los *momos*, que originariamente eran disfraz y danza, comienzan a expresar de palabra lo que antes sólo decían mediante carteles y empresas. Es un paso más hacia la dramatización” (Álvarez, 2003, p. 130). Aunque carteles y empresas continúan presentes en las máscaras y en las mojigangas, como veremos en su momento.

En el siglo XVI, y con mayor razón en el XVII, “La *mojiganga*, tampoco de origen propiamente dramático, es un espectáculo más que se suma a la representación de la comedia” (Díez Borque, 1988b, 209-210), será entonces cuando, aparte de sus peculiaridades originales como espectáculo callejero incluye: “La nota característica de las *mojigangas* callejeras era, en efecto, el alarde de disfraces ridículos y vistosos, muchas veces de la mitología” (Huerta, 2001, p. 73). Asimismo, la *mojiganga* se desarrolla en lugares menos populares:

Pero las *mojigangas* no sólo tenían lugar en las calles. También los recintos palaciegos sirvieron para acogerlas, sobre todo durante el reinado de Felipe IV, monarca muy aficionado a este tipo de entretenimientos, en los que tenían un papel especial los bufones: la noche del martes de carnaval. (Huerta, 2001, p. 75).

Así es aun cuando continúa en las calles, es decir, se desarrolla tanto en éstas como en los palacios, conservando sus elementos esenciales: “La *mojiganga* teatral tenía la obligación de rememorar a los espectadores los aspectos plástico-visuales que acostumbraba a ver en estas mascaradas y en las comparsas callejeras” (Huerta, 2001, p. 75), es el caso, por ejemplo, de las figuras que salen en parejas, los viejos y las beatas, dioses y diosas con sentido paródico, entre otros.

Una definición muy acertada, desde el punto de vista de nuestra época, la proporciona Catalina Buezo: es “un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, con predominio de la confusión y del disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca, representada para fin de fiesta” (2005, p. 5), nos apegamos a esta descripción en nuestro trabajo.

Buezo, además, explica que hay diferentes términos para designar al género desde que inició su desarrollo como tal: “El título de “baile” se aplica a piezas tempranas, ya que el vocablo “*mojiganga*” no se generaliza hasta casi la década de los sesenta” (2005, p. 5). Otros

nombres del género en sus primeros años, aludidos también por Buezo son: “entremés cantado” (2005, p. 5) y “baile entremesado” (2005, pp. 5-6). Pero:

La mejor imagen que conviene al género es la de las cajas chinas: un desfile de diferentes bailes es lo que constituye la mojiganga como baile público. Este, por su parte, se incluye en un tipo de entremés cantado o baile entremesado —el de carácter burlesco—, que finalmente toma el nombre de «mojiganga dramática», es decir, el de la suma de los bailes que inserta. (Buezo, 2005, p. 6).

Otra acepción es la de “fin de fiesta”, que “comparte con la mojiganga el carácter de cierre, y es un nombre que se combina con el de “mojiganga” a partir del último tercio del siglo XVII. Presupone un tipo de espectáculo menos chocarrero y vulgar, más refinado y palaciego” (Buezo, 2005, p. 6).

Y caben otras para finalizar la enumeración, pues algunas obras se publican como “entremeses” y como “mojigangas”, esto de acuerdo al criterio del editor y del año de la publicación. En tanto, más tardíamente se aplican los términos de “intermedio” y de “sainete”:

En el caso del “intermedio” y del “sainete” se puede hablar realmente de “entremés”, pues las características del género “mojiganga” no se dan o lo hacen muy pálidamente. En cuanto a la mojiganga dramática navideña escrita en forma de villancico, puede alternar este título con el de “ensalada” o “ensaladilla. (Buezo, 2005, p. 6.)

De este modo, como se puede notar, la variedad de nombres con los que se distinguía a las mojigangas era amplia.

Actualmente, por otro lado, se toman en cuenta elementos algo más objetivos para clasificar el género que nos ocupa. Se parte, ante todo, de la estrecha y evidente relación entre el teatro y el contexto festivo dentro del cual se desarrollan los géneros cortos, las mojigangas entre ellos, como bien señala Buezo:

En el caso de la mojiganga, el lector puede seguir las diferentes fases de la evolución del género en su paso de la calle al tablado a través de textos de diversa naturaleza, textos que en

muchas ocasiones pueden ser conceptuados como teatrales a pesar de que se incluyen y forman parte de relaciones de fiestas. (2005, p. 7).

Ello incluye a las “mojigangas dialogadas que se representaban en tabladillos ocasionales en las calles y que se reproducen en relaciones de fiestas” (Buezo, 2005, p. 7). Asimismo, según señalamos al inicio, las encontramos ligadas al entremés, al respecto complementa Versteeg:

Junto al entremés hubo otras formas como la loa, el baile, la jácara y la mojiganga. Todas servían para complementar la llamada fiesta teatral, bien para introducir la comedia, en los entreactos o al final de la representación, y podían ser decisivas para el éxito o el fracaso (económico) de la obra. (2001, p. 8).

Con el referido contexto festivo en mente, es posible hacer una clasificación temática de la mojiganga dramática de acuerdo con diferentes criterios, uno de éstos puede ser el de “establecer una tipología de la mojiganga parateatral y, a partir de ahí, hablar de unos desarrollos temáticos concretos, de una serie de motivos que se repiten hasta el punto de crear subtipos en la mojiganga dramática” (Buezo, 2005, p. 7).

De esta manera, los tipos de mojiganga parateatral “dependiendo de los participantes y de los lugares de la representación, inciden en la naturaleza de la mojiganga dramática” (Buezo, 2005, p. 8). A partir de ello se puede hablar de mojigangas dramáticas de clases tan diferentes como las referidas por Buezo (2005, p. 8):

1. Palaciegas, relacionadas con fiestas en la corte y escenificaciones en salones o en espacios de recreo de la nobleza.
2. Satíricas, organizadas por los gremios, herederas de las mascaradas emprendidas por ese mismo tipo de corporaciones, sobre tabladillos en calles y en plazas, o sobre carros.
3. Eclesiásticas, bajo la forma de diálogos y villancicos, ante todo del ciclo navideño. Solían ejecutarse dentro de iglesias y conventos.
4. Estudiantiles, representadas en carros, por colegios y universidades, en el interior de los recintos de las mismas instituciones.

5. De costumbres populares, que incluyen sobre todo las relacionadas con las usanzas carnavalescas del ámbito madrileño.
6. Entremesadas con propósito taurino, representadas junto con juegos de cañas.

No obstante, Buezo agrega una segunda clasificación que toma en cuenta “la evolución del género de lo parateatral a lo propiamente dramático y no los espacios de representación, así como las épocas del año en las que se producen tales escenificaciones” (2005, pp. 8-9). Tal disposición se divide en:

1. Mojigangas parateatrales sin argumento.
2. Mojigangas parateatrales con argumento.
3. Mojigangas dramáticas para Carnaval.
4. Mojigangas dramáticas para Cuaresma.
5. Mojigangas dramáticas para Corpus, ligadas a autos sacramentales.
6. Mojigangas dramáticas para Navidad
7. Mojigangas para fiestas regias. (2005, pp. 8-9)

Catalina Buezo no explica específicamente cada uno de estos tipos de mojiganga, no obstante, parecen comprensibles desde el nombre que se les asigna. Eso sí, Buezo proporciona ejemplos, entre ellos se encuentra la *Descripción de la máscara o mojiganga*.

1.2.1. MOJIGANGAS Y SU VÍNCULO CON LAS MÁSCARAS FACETAS

Para finalizar, es pertinente subrayar que al igual que las máscaras facetas, las mojigangas servían de complemento y contraste a las máscaras serias:

De nuestro estudio de las mojigangas ciudadanas durante el siglo XVII y buena parte del XVIII se desprende que la mojiganga parateatral se presenta bajo la forma de la consabida comitiva ridícula de danzantes y como el contrapunto burlesco de las máscaras serias (de hecho los festejos públicos graves contaban tradicionalmente con una parte jocosa). (Buezo, 2005, pp. 7-8).

Tendré en cuenta dicha oposición, que será enriquecedora, en un momento ulterior de nuestro trabajo. Serán los elementos en común entre las mascaradas y las mojigangas los que permitirán realizar el análisis y la lectura crítica de las máscaras y las mojigangas.

1.3. COMPONENTES FORMALES DE LAS MÁSCARAS Y LAS MOJIGANGAS

Los elementos que comparten las mascaradas y las mojigangas son los que permiten realizar el análisis y la lectura crítica de textos representativos de ambos géneros. Entre ellos la risa es el más importante, merced al cual la diferencia entre las dos variedades de piezas breves se difumina a propósito. Volveremos a la risa con mayor amplitud después.

Huerta escribe sobre los componentes formales de ambos géneros:

Según el relieve que alcanzan los distintos componentes formales pueden distinguirse cinco tipos:

- A) Acción
- B) Situación
- C) Personaje
- D) Lenguaje literario
- E) Lenguaje espectacular (o Representación)

En la variedad E) dominan los factores no verbales, es decir, aquellos que tienen que ver con la presencia de elementos musicales, coreográficos escenográficos, etc.” (2001, p. 87)

Examinaremos cada uno de estos elementos en los subincisos que restan en este capítulo. De modo que vincularemos la acción, la situación y el lenguaje con la risa, puesto que es lo que los une. Así, aludiremos el componente formal de la acción al abordar los géneros de burlas (en el subinciso 1.3.1.); nos referiremos a la situación cuando destaquemos algunos elementos costumbristas (1.3.2.); estudiaremos el componente formal del lenguaje literario cuando lo vinculemos con el debate burlesco (1.3.3.). Asimismo, analizaremos a los personajes en el capítulo dos y al lenguaje espectacular o representación en el capítulo cuatro. En tanto, en el capítulo tres nos ocuparemos del componente temático de la obra.

1.4. UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA RISA EN EL CONTEXTO DEL TEATRO BREVE

La risa es otro elemento que comparten las mascaradas y las mojigangas, además de los que aludimos en el punto anterior. Gracias a ésta la diferencia entre las dos variedades de teatro breve se difumina a propósito. Dada la importancia de la risa expondremos ahora una aproximación a la teoría que existe sobre ella en el contexto del teatro breve.

La crítica a la clase dominante, desde los tiempos de Grecia y Roma, en las diferentes épocas posteriores, incluida la que nos ocupa, se manifiesta con frecuencia bajo el disfraz de la risa, más o menos sutil o transgresora, según cada caso. Asimismo, las reglas que rigen la risa dentro del teatro dependen del contexto de su tiempo, como señala Checa Beltrán:

junto a cada teatro cómico existió en cada momento histórico una teoría sobre lo cómico que decidía, influía o condicionaba de algún modo la escritura teatral. Los dramaturgos de cualquier época jamás han podido sustraerse a la tradición teórica y práctica que su época ha heredado, y, de manera más o menos consciente, o bien han intentado adecuar su obra dramática a la teoría y al uso teatral imperante, o bien han escrito contra ese uso y sistema teórico dominante, contra alguno o algunos de sus postulados. (1999, p. 12).

Con objeto de comprender si el texto que nos ocupa va o no en contra del uso y sistema teórico dominante en lo que se refiere a la risa, examinaremos en este punto de manera sintética los aspectos más destacados de tal sistema, aludiendo a la antigüedad clásica, con énfasis en los postulados de Alonso López Pinciano, hasta la época de entrecorrientes en la cual se escribe la obra. Seguimos la afirmación de Rodríguez y Tordera: “como lo que constituye en definitiva a un género es su función, la atención debería centrarse más bien en el concepto que de lo cómico —en el amplio sentido de la palabra— tiene la preceptiva de la época.” (1983, p. 21). Los mismos autores agregan que los preceptistas vuelven sobre la idea de que “Lo cómico en el entremés reside en la burla y en el concepto clásico del *turpitude et deformitas*.” (Rodríguez y Tordera, 1983, p. 21).

La risa basada en la burla es el eje a partir del cual se desarrollan máscaras y mojigangas tanto en el sentido temático como en el argumental: “el tópico textual básico de la pieza breve es la *burla*, cuyo desarrollo implica a unos personajes con función de activos o inteligentes frente a otros, pasivos o ignorantes.” (Huerta, 1985, p. 19). Así lo corroboraremos poco a poco, al referirnos a los personajes, sobre todo a los principales.

La burla posee, por lo general, dos motivaciones primordiales: “por un lado, la necesidad de obtener alimentos o dinero; por el otro, el tiempo de ocio y el deseo de rellenar el mismo con la ejecución de alguna chanza o broma amable” (Huerta, 1985, p. 19), lo cual se aplica a las máscaras y mojigangas, dependientes de una festividad que implica el “tiempo de ocio”, como en el caso que nos ocupa. Esto puede parecer paradójico en un primer momento, pero pese al hecho de obedecer a razones primarias para la sobrevivencia, la burla se concibe también como: “una especie de juego en el que, voluntaria o inconscientemente, participan unos personajes despojados de toda condición humana; reducibles por ello a la categoría de muñecos o fantoches.” (Huerta, 1985, p. 20). Así se presentan casi todos los personajes de la *Descripción de la máscara o mojiganga*; existe un propósito específico para ello: por ejemplo, destacar conceptos y comportamientos, como se verá.

Abordaremos a continuación las diferentes teorías sobre la risa en el teatro renacentista, y Barroco. Las preceptivas de la época toman en cuenta a Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, por mencionar sólo a algunos de los más destacados teóricos y escritores de la antigüedad grecolatina. Cabe decir que no fue ni es un tópico sobre el cual sea fácil teorizar, como afirma Checa:

La dificultad para provocar la risa, para determinar sus reglas y para hallar sus causas son ideas muy extendidas en todas las épocas y en todos los preceptistas. [...] También en el Renacimiento se cree en la práctica imposibilidad de determinar con precisión las causas de la

risa, se considera tarea casi imposible sistematizar el ámbito de lo cómico, al contrario de lo que sucede con el llanto, espacio mucho más fácil de explicar y clasificar (1999, pp. 19-20).

Es López Pinciano quien teoriza más sobre la risa en el periodo temporal que nos ocupa, e influye en los dramaturgos del Renacimiento hasta los de la Ilustración. Se manifiesta, a su vez, consciente de que el tópico no es fácil de abordar, dado el inmenso número de circunstancias que provocan la risa:

no es la materia del reyr como la del llorar; que ésta es cifrada, y aquella, esparcida y difusa, y las cosas que mueven a llanto se reducen fácilmente a número cierto, mas las que a risa, no tienen número de muchas que son (1596, p. 386).

No obstante, López Pinciano hace un esfuerzo reflexivo y escribe sobre “la materia del reír”, de manera que la trascendencia y la extensión de lo escrito por él en relación con la risa en el teatro breve lo hace una fuente obligada. Por este hecho, revisaremos a continuación algunos de sus postulados más importantes al respecto.

López Pinciano tiene presente de forma destacada a Cicerón en sus afirmaciones sobre la risa, de una manera que sería muy atractiva de abordar, no obstante, por los límites de tiempo y espacio no lo haré aquí, si bien resulta importante señalarlo.

López Pinciano concede a la risa una peculiar trascendencia por ser una característica humana, de esas que diferencian a nuestra especie de los demás animales sobre la tierra. Así, afirma: “la risa a ningún animal acontece sino al hombre” (1596, p. 225), ello parece una obviedad, pero no lo es si tomamos en cuenta la concepción homocentrista del contexto cultural de López Pinciano, en concordancia con el propósito de la risa según el mismo autor, como medio de instruir en los valores establecidos a los espectadores, a quienes considera individuos racionales, capaces de aprender a través de los ejemplos que se destacan tanto por medio de las lágrimas, como los que se subrayan por medio de la risa:

la tragedia con lástimas ajenas sacava lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de passatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquella, llorando, y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor; porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir, y la comedia con sus risas, prudencia para se gobernar [sic] el hombre en su familia (López Pinciano, 1596, p. 378).

La prudencia es la virtud que, según esto, se inculca por medio del reír, pues las imágenes de la insensatez inherente a lo jocoso llevan a desarrollar su contraparte en la prudencia, muy probablemente por lo ridículo de las situaciones que se presentan.

Al sentido práctico de gesto tan humano, como este modo de escarmentar en cabeza ajena, se une la definición de López Pinciano sobre la referida manifestación de alegría: “En cosa tan conocida como es esta de la risa, no me parece que ay que definir mas de que la risa es risa. Así como la definición es clara, la división es oscura” (1596, p. 386). Pese a saber sobre tal oscuridad, López Pinciano persevera y expone las características de la risa. Entre ellas destacan, primero, las de la torpeza y la fealdad: “la risa está fundada en lo feo y lo torpe” (1596, p. 391), vuelve sobre tal afirmación varias veces: “esta materia de la risa es fundada en torpe a y fealdad, y así será fuerça que yo sea en ello feo y torpe” (1596, p. 386). En este sentido encontramos ejemplos interesantes en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, donde conviene observar cómo la torpeza y la fealdad se manifiestan visiblemente

Consideraremos, cabe señalar, a la TORPEZA, al menos en el caso que nos ocupa, con el sentido de “Desmaña, falta de habilidad y destreza. [...] Vale también rudeza o tarda inteligencia” (RAE, 1739, p. 306), no así con la acepción de “deshonestidad e impureza” (RAE, 1739, p. 306), la cual puede encontrarse en otras obras del teatro breve, pero no en ésta. Tomemos por ejemplo el caso de Rudeza en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, cuya personificación se describe como:

con cara de vieja, porque es muy antigua; pero muy mal amañada; porque aun todavía [sic] no ha aprendido bien a vestirse. Quería remedar a la Habilidad, y no le caía en gracia, ni acertaba por más que hacía. Llevaba en la cabeza, en lugar de bacoquín, un casquete de hierro con candado, para dar a entender, que nada la entraba. (Isla, 1787, p. 25).

Entre otros atributos exhibe su propia inscripción:

Y aunque la Rudeza tiene pocas letras, con todo eso también tenía su letrero. Ella no sabía leerle, pero le leían los demás, y era del tenor siguiente:

Majadero, que preguntas

¿Quién soy? al ver este traje:

Soy la Rudeza, Salvaje.

(Isla, 1787, p. 25).

Queda clara hasta aquí su ignorancia, hasta de leer, contrastante con las habilidades lectoras que de hecho poseían los estudiantes de Salamanca, aunque, cabe señalar, no fuese una destreza común en una mujer de la época, como se desprende del contexto que exponemos al analizar este personaje tipo.

Volviendo a la Rudeza, entre sus acciones se destaca la de:

La Rudeza unas veces iba midiendo su cabeza con la del burro, y cuando se juntaban las dos, no parecía[n] sino una misma propísimamente: otras, tomaba la medida a la frente del asno y después la aplicaba a la suya; y era cosa rara, que siempre salía justita y cabal. (Isla, 1787, p. 26).

La figura es indiscutiblemente torpe y fea a la vista, al igualarse a un animal que en el imaginario colectivo representa ambos atributos negativos. Se alude, de este modo, al sentido de la RUDEZA entendida, según la definición de la época, como: “dificultad, repugnancia o tardanza que tienen las potencias del alma, para comprender, entender o penetrar lo que se desea y solicita saber” (RAE, 1737, p. 650). Pese a ello la risa que provoca aligera tal impresión, para dar paso a la prudencia en los espectadores, quienes seguramente no querrían verse jamás como este tosco e ignorante personaje. Todo lo contrario de lo que esperarían de

sí mismos los orgullosos, no siempre con razón, alumnos de Salamanca. La fealdad y la torpeza, a las que acabo de aludir, se unen en otra característica que destaca López Pinciano respecto a la risa, esto es la perturbación:

Perturbación, dize el Philósopho, [se refiere a Virgilio] es vna acción llena de alegría o tristeza; y assí toda buena fábula deve perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmisericación, como las épicas y trágicas; por alegría y risa, como las cómicas y ditirámicas. Y debe también [a]quietar el ánimo, porque, después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la vna y la otra perturbación. (1596, p. 191).

El sentido de aprendizaje que destaca de nuevo López Pinciano, se da aquí por la perturbación, cuyo efecto más inmediato es la aludida Rudeza.

Asimismo, interesa a López Pinciano destacar la materia de la risa, basarla en las obras y las palabras:

se pueden tomar los lugares de la risa, en quanto a las obras; y en quanto a las palabras, es de advertir que el que dice la palabra ridícula, deve quedar mesurado para hacerla más risueña; y que de las palabras, vnas son vrbanas y discretas, que, sin perjuyzio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede [a]parecer delante de reyes. (López Pinciano, 1596, p. 393)

Con las “obras” se refiere López Pinciano a la puesta en escena de una obra dramática, lo cual abordaré en el capítulo cuatro. Las “palabras” en la misma cita remiten a las empleadas en la obra teatral; a ellas y su relación con la risa me referiré ahora. Las palabras, según López Pinciano, reflejan lo ridículo, pero con medida, urbanidad y discreción, sin perjudicar a nadie que se destaque, como observamos en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, donde se ridiculizan pecados y defectos sin aludir a nadie en especial, sino de manera general, permitiendo que cada quien pueda identificarse o no con las alusiones a defectos y pecados tan

humanos como, por ejemplo: la extravagancia, la gula, la locura, la indiscreción y la rudeza, entre otros mencionados hasta el momento.

La única excepción en la obra la encontramos en Diego, el “loco célebre” de la ciudad de Salamanca, mencionado en capítulo aparte como personificación del Desvarío, en relación con el Mundo al revés. El Desvarío bajo la figura de Diego se muestra junto al verdadero Diego, loco que en realidad existía, e interactúa con él. Además del fragmento citado en el punto 3.1. EL MUNDO AL REVÉS, podemos aludir a otro pasaje de la misma obra, en el cual encontramos al mismo par de figuras, el personaje auténtico y el ficticio interactuando entre sí, de modo que se unen la realidad y la ficción en la representación teatral:

remedaba en el vestido, en el gesto, y en los ademanes, a un loco llamado Diego, muy conocido en Salamanca, pero muy inocuo, y por eso libre, y obvio por las calles: y fue con tal propiedad el remedo, que en la opinión de muchísimos, o de los más, pasó por identidad la imitación: y hasta el mismo loco original, encontrando en la calle de la Rúa esta su figura, se sorprendió de verse bilocado; y aunque amagó a tirar una piedra a su fantasma, lo suspendió, por no herirse a sí propio. (Isla, 1787, pp. 170-171).

Lo importante aquí es observar cómo, si bien se alude al personaje auténtico por su nombre, e incluso interacciona con su doble ficticio, tal licencia dramática se permite pues no perjudica al aludido, quien ocupa uno de los lugares más bajos de la sociedad: no tiene un buen nombre que se manche, pues su locura es conocida por todos los habitantes de Salamanca. Pese a todo, a Diego, el verdadero, no lo desprecian, hay quienes incluso se preocupan por él al verlo en peligro, según comentamos con anterioridad. Es decir, Diego no tiene nada que perder al ser ridiculizado, en él se cumple con el propósito de no perjudicar a nadie notable, aunque en contraste sí se permita hacerlo con alguien socialmente inferior.

Para terminar, cabe observar que se trata aquí de un loco real ligado a la representación del loco figurado. No lo encontramos como el personaje tipo del teatro breve, vinculado en su

locura con el ingenio, como explica Adrián J. Sáez: “En la comedia áurea, y especialmente en los géneros cómicos, proliferan los personajes ingeniosos y tracistas que para lograr su fines simulan ser lo que no son, adoptan una identidad fingida” (2013, p. 271). Por el contrario, en la obra que nos ocupa, observamos una representación del loco verdadero y su locura auténtica.

Hasta aquí respecto a lo que afirma López Pinciano sobre cómo deben ser las palabras que se emplean con objeto de hacer reír, y a lo que afirma en general sobre el tópico de la risa.

En cuanto a los tratadistas del siglo XVIII y sus afirmaciones, José Checa Beltrán complementa de manera sintética el horizonte que no es posible abarcar aquí:

Los tópicos sobre la comedia antigua, la ausencia de daño, los personajes inferiores, las acciones ficticias, la torpeza y la fealdad se asientan en la tradición teórica clásica y son recogidos sin variaciones de importancia por los tratadistas neoclásicos (1999, p.16).

Cabe recordar que la *Descripción de la máscara o mojiganga* se encuentra más cercana en la forma a los tratadistas del Renacimiento y del Siglo de Oro, como el aludido López Pinciano. Si tomamos en cuenta la aseveración de Checa, queda claro que no habrá gran cambio en los tratadistas neoclásicos; no obstante se puede aludir a las pequeñas diferencias que comienza a desarrollar José de Isla en su obra juvenil al inicio del siglo XVIII. En este sentido, a lo expuesto sobre la teoría de la risa según López Pinciano, habrá que agregar, la importancia de la sátira española de la Ilustración, según expone Francisco Uzcanga Meineke:

Si nos atenemos a la abundancia de escritos satíricos, es evidente que España participa de este auge de la sátira en el Siglo de las Luces. Con razón afirma Jesús Castañón en su prólogo a *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII* que España desarrolla en esta época todas las posibilidades del género satírico. Para fundamentar esta afirmación cita a autores tan diversos como el padre Isla, Jorge Pitillas, Moratín, Cadalso o Forner y «toda una serie de ignorados escritores de papeles sueltos». Afinando un poco más podríamos aventurar que es en

la segunda mitad del siglo cuando el cultivo de la sátira se intensifica hasta alcanzar su punto cimero en la década de los ochenta. (2001, pp. 426-427).

Vemos que se considera a Isla entre los escritores satíricos más destacados del Siglo de las Luces, debido a la propuesta crítica de sus textos. Así sucede en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, donde observamos la risa revolucionaria, con influencia de la preceptiva clásica según explica Checa Beltrán:

El campo semántico de la risa es muy amplio, pero, en definitiva, para la tratadística clásica (el nivel de matización y sutileza conceptual y terminológica ha crecido en la teoría posterior) todo se resume en la oposición entre lo culto y lo popular, la risa conservadora y la subversiva, la risa elitista y la vulgar, la risa y la risotada, la ironía y la grosería. La definición de la risa para la preceptiva clásica responde al primer elemento de cada una de estas oposiciones. Si bien el teatro es en algunos casos subversivo, contrario a la ideología dominante, la poética clásica no lo es bajo ningún aspecto: su teoría dramática representa los valores establecidos, sus dogmas se encaminan al mantenimiento de la norma social, busca la complicidad de los autores y la homogenización del público. Ante esta situación, el dramaturgo puede adaptarse o rebelarse, provocar en los espectadores una sonrisa institucional, o una risa revolucionaria. (1999, p. 27).

La risa con sentido revolucionario se presenta en la pieza de Isla que estudiamos, pero de una manera discreta, si se compara con *Fray Gerundio de Campazas*, precisamente por el sentido satírico que anima a la obra. Ello es notorio en uno de los diálogos que mantienen los personajes del Buen Gusto y el Mal Gusto, cuando el primero se autodefine como:

B.G. Yo por buen gusto no entiendo
este gusto material,
que en los sentidos tenemos.
Buen gusto es un discretivo
paladar de entendimiento,
que en las ideas distingue
el no sé qué de lo bueno.
El buen gusto es una cierta

gracia de los pensamientos,
saynete de la razón,
saborete del ingenio,
azúcar de los discursos,
canela de los conceptos;
sin cuya salsa siempre es
enfadoso aun lo discreto.
En este sentido solo
ser el Buen Gusto pretendo.
(Isla, 1787, pp. 136-137).

Esta misma cita la examinamos después, en el capítulo dos, en relación con la manera como se caracteriza el personaje; pero aquí nos interesa observar el empleo de palabras con propiedad y sutileza, elegantes incluso, para provocar la “risa institucional”, de acuerdo con el personaje del Buen Gusto. En contraste, el Mal Gusto define a su compañero con la intención de provocar una “risa revolucionaria”:

El buen gusto es una cierta
gracia de los pasteleros,
que da al guiso un no sé qué,
un saynetillo travieso,
un olor, que hace cosquillas
en las narices de un muerto:
olorcillo en que uno siente
cierto atractivo hechicero,
que aunque tenga romadizo,⁵
le hace oler más que un podenco.
Este sí que es el buen gusto,
y no esotros embelecocos
de saynetes discursivos,
que dan tormento a los sesos.

⁵ ROMADIZO. “Destemplanza de la cabeza, que ocasiona fluxión de la reuma, especialmente por las narices” (RAE, 1737, p.634).

(Isla, 1787, p. 138).

El efecto de una risa con sentido revolucionario, al menos de manera sutil, se logra al destacar el tormento físico e intelectual que provocan los “sainetes discursivos” en el cerebro de la concurrencia. Asimismo se plantea cómo debe ser el buen gusto para resultar atractivo, para provocar en los espectadores una serie de reacciones positivas, por medio de las cuales con seguridad se comprenderán los mensajes a transmitir.

Veamos ahora los versos “un olor, que hace cosquillas / en las narices de un muerto / olorcillo en que uno siente / cierto atractivo hechicero, / que aunque tenga romadizo, / le hace oler más que un podenco.” Por estas metáforas olfativas entendemos que el buen gusto es verdadero cuando resulta tan poderoso como el olor descrito, capaz de ser percibido por un muerto, incluso por un enfermo de la nariz, quien podría llegar a captarlo perfectamente. De este modo la apreciación de las ideas es agradable y atractiva, tanto como un hechizo, como algo fuera de lo común.

Queda clara la propuesta de despertar la capacidad de razonar en los espectadores, de una manera lúdica y poderosa, con conciencia de que ello puede lograrse por medio del teatro breve, esto en contraposición con el modo doloroso para el ánimo y para el entendimiento. No obstante, a pesar de inducir una risa revolucionaria, reitero que Isla lo hace aquí con sutileza, sin la afilada ironía que empleará en sus obras posteriores, sobre todo en las de madurez. La moderación de esta risa revolucionaria se explica, pues al momento de escribir la obra en 1727 José Francisco de Isla era un joven estudiante, de 24 años. Esta risa, eso sí, conserva la irreverencia del teatro breve, como afirma Huerta:

La risa del entremés es fundamentalmente una risa irreverente y podríamos decir —sin miedo a la exageración— que transgresora. [...] Todos los sectores sociales caen, pues, bajo los efectos de una risa descompuesta, parecida a la que los bufones suscitaban con sus bromas y mascaradas” (Huerta, 2001, p. 133).

Pero en la *Descripción de la máscara o mojiganga* se trata de una risa con límites, como hemos observado. Aunque, a la vez, aporta una influencia consciente sobre la racionalidad del espectador. En este sentido podemos afirmar que se trata del inicio de una sátira ilustrada, como la define Uzcanga Meineke:

la sátira ilustrada nace en el momento en que el escritor del XVIII se libera de las ataduras del barroco y, desde la altura que le proporciona su nueva autonomía de espíritu, es capaz, con actitud crítica e irónica, de poner en entredicho los valores heredados e impulsar unos nuevos. (2001, p. 426).

Si bien esos valores nuevos se expresan sin las ataduras del barroco, regresan bajo los modos más libres de la sátira renacentista:

En los albores del Renacimiento, todo elemento libertino, popular o transgresor tuvo buena acogida entre las élites europeas, y halló excelente aceptación literaria, desde Lorenzo el Magnífico hasta Pietro Aretino; en la literatura castellana podemos rastrearlo con facilidad en el teatro de Juan del Encina y en la obra de sus coetáneos. (Vicente Beltrán, 2005, p. 97).

Los elementos populares, transgresores y acaso un tanto libertinos se encuentran todavía en consonancia con el sentido crítico e irónico, con la nueva autonomía de espíritu, que despuntaban visiblemente al inicio del siglo XVIII. Dicho de manera sintética, las ideas a transmitir en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, pese a manifestarse en 1727 son las mismas que las del teatro renacentista y las del teatro áureo. La diferencia se encuentra en la manera de transmitir las ideas y de hacerlas significativas, diríamos hoy, para los espectadores, quienes reciben las ideas con algo más que gusto, con el propósito de hacerlos reflexionar al respecto, empleando una racionalidad neoclásica en ciernes.

Cabe mencionar que también hay quien afirma que Isla traiciona los ideales de la Ilustración, como Zavala, por ejemplo, quien asevera sobre Fray Gerundio como personaje:

Su acto de habla no cambia los conocimientos preexistentes de los feligreses pueblerinos, ni les ofrece un cambio de actitud ni un aprendizaje. Más bien confirma las creencias aceptadas, la «opinión común»; no ayuda a «detener la barbarie que nos amenaza en medio de la ilustración de nuestros vecinos», frase con la cual Pedro de Campomanes designa su repulsa contra la literatura popular. El agente productor de discursos, cuyo propósito e intención debieran ser influir y mejorar las relaciones sociales, resulta, en definitiva, en un factor de estancamiento y paralización. Traiciona, por tanto, los ideales utilitarios y pragmáticos de los ilustrados, ampliamente documentados en los textos de la época. (2009, p. 97).

Zavala puede tener algo de razón en cuando a Fray Gerundio se refiere. No obstante, al menos en el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* pensamos que Isla no afronta todos los “debería” expuestos en la cita de Zavala, porque aquí el autor aún es un escritor que, si bien ya desarrolla la sátira hasta el punto de que le adjudican los documentos anónimos de corte satírico, todavía no se expresa con tanta libertad como lo hará en la segunda mitad del siglo.

El joven José Francisco de Isla de 1727 y aún de después, logra su objetivo al provocar una placentera toma de conciencia en los espectadores sobre lo que desea afirmar y/o criticar. En este sentido, incluso podríamos revisar lo dicho por Zavala replanteando el punto de vista con el cual se observa la obra, pues es sabido que la ironía de Isla llegó a ser mal interpretada por sus contemporáneos, de manera que donde el autor pretendía hacer crítica constructiva a sus hermanos de la Compañía de Jesús, algunos entendían o querían entender lo contrario, es decir, una pésima propaganda de los jesuitas, y lo peor, venida de uno de sus miembros destacados.

Volviendo a la risa, cuyo empleo es particular en nuestro autor, Checa Beltrán explica su propio punto de vista sobre ella durante la época de la Ilustración, para ello cita a Francisco Sánchez-Blanco:

Para Francisco Sánchez-Blanco la risa no es un fenómeno marginal en un siglo tan serio y razonador como el ilustrado, y añade que, “mientras la comedia barroca había institucionalizado al gracioso, la comedia dieciochesca, tanto nacional como extranjera, no necesita reír del chistoso por oficio, sino que el espectador descubre por sí mismo la ridiculez de los caracteres, de las costumbres y situaciones que constituyen la historia representada”. Sostiene también Sánchez-Blanco que frente a la risa barroca, que “no altera nada, sino que confirma, más bien, los prejuicios existentes”, la carcajada ilustrada es más sutil y compleja (Sánchez-Blanco, 1991, citado por Checa Beltrán 1999, p. 12).

Lo anterior concuerda con nuestra opinión sobre la risa verdaderamente revolucionaria de Isla, pues junto a sus influencias renacentistas y barrocas, ésta es asimismo sutil y compleja, lo cual es notorio en el hecho de que el autor lleva al espectador a razonar y descubrir por sí mismo lo ridículo de los caracteres representativos de conceptos que le interesa criticar y subrayar, como es el caso sintomático, ya aludido, del Buen Gusto quien critica a sus contemporáneos la manera dolorosa de exponer las ideas.

Empero, alrededor de un cuarto de siglo antes del apogeo ilustrado, en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, el joven Isla ya tiene idea de lo que es la risa verdadera, de su importancia y de cómo emplearla en el texto de manera efectiva. Así lo expresa la siguiente décima:

Va en este acompañamiento
Sin disimulo el primor,
Sin disfraz el buen humor,
Sin máscara el lucimiento.
Lo demás es un portento
Del buen gusto y discreción:
Pues con tanta rara sazón
La Mogiganga se guisa,
Que siendo una pura risa,
Es todo una admiración.
(Isla, 1787, p. 147).

La risa para Isla es el elemento clave que lleva a comprender mejor la obra teatral. Es la “rara sazón”, el ingrediente principal del guiso escénico, porque se emplea como el deleitoso medio para estimular en los espectadores el proceso que los lleva a razonar sobre las ideas que el autor pretende destacar y difundir de manera gozosa. Con mayor razón podemos entender, llegados a este punto, lo expuesto por Isla, al explicar acerca del diálogo:

El intento de quien trazó el diálogo, fue dar ocasión a que la máscara hiciese alto en algunos parages, y pudiesen contemplarla más que de paso los curiosos; y juntamente dar más variedad de saynetes a la mogiganga, para más colmado regocijo del Pueblo. Con esta mira se procuró de industria, que la poesía no fuese muy delicada, ni el chiste muy fino; pues, siendo principalmente en gracia del vulgo, convenía proporcionar los conceptos y voces a su alcance, y alcance pronto, sin pedir socorro a la reflexión. (Isla, 1787, pp. 129-130).

Queda claro, por lo tanto, el sentido de la risa y la manera en que ésta funciona en el diálogo entre el Buen Gusto y el Mal Gusto, incluso se da a entender que ello podría aplicarse a los demás segmentos que comparten con éste el mismo tono popular “sin pedir socorro a la reflexión”. Es decir, sin requerir de los espectadores un excesivo ejercicio de razonamiento, incompatible con el tipo de público al cual se dirigen tales pasajes. Aunque cabe aclarar, que no sería así con los fragmentos de corte menos popular, más cultos, principalmente los jocosos, como aquellos donde los personajes representan conceptos dignos de tomarse con mayor seriedad, dirigidos al público con cierta preparación académica formal y, en ese sentido, con mayores posibilidades de realizar una reflexión elaborada.

1.4.1. GÉNEROS DE BURLAS

Huerta explica sobre la acción en los géneros breves, incluidas, por supuesto, las mascaradas y las mojigangas: “Este paradigma agrupa todas aquellas piezas en que el componente predominante es la ACCIÓN: los personajes mantienen entre sí una relación de oposición que sistemáticamente se traduce en una burla” (Huerta, 1995, p. 52). Agrega que

distingue entre dos tipos de obras: una donde se destaca la “burla propiamente dicha” y la otra es “Burla amorosa” (1995, p. 52), dado que las piezas de carácter amoroso abundan. No obstante, en el drama que abordamos el tópico amoroso no es central, por lo tanto, no lo tomaremos en cuenta. En cambio, sí nos ocuparemos del otro tema.

1.4.1.1. BURLA PROPIAMENTE DICHA

Las acciones de burla propiamente dicha se relacionan con situaciones específicas, entre ellas engaños diversos, que pueden vincularse, a su vez, con narraciones folklóricas y/o literarias, tanto algunas ideadas para el momento como otras muy conocidas, cuya base son hechos maravillosos, que se llevan al extremo del ridículo.

El carácter de este tipo de acciones se vincula con burlas bajo situaciones específicas: “En estas piezas asistimos a la escenificación de una burla, engaño o estafa, casi siempre asociada a lo material: robo de prendas, de dinero, de alimentos...” (Huerta 2001, p. 88); se pone en ridículo a los ciegos, a los estudiantes, a los “ignorantes”, al “bobo” del lugar, entre otros (Huerta, 1985, p. 24).

En el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* de José de Isla el engaño más destacado y llamativo lo encontramos en el “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”, cuando la personificación de Mal Gusto intenta hacer creer a su contraparte, que un “marrano faxado” (Isla, 1787, p. 139) que lleva en los brazos es “Lo mejor que hay en la danza, / de más gustillo, y talento / es esta joya, este dije” (Isla, 1787, p. 139). Lo califica de “narcisito bello” (Isla, 1787, p. 140) junto con otros diversos calificativos positivos que, al mismo tiempo, contrastan con otros negativos: “es todo Algalia⁶ / la goma de

⁶ ALGALIA. El sudor que despiden de sí el gato llamado de algalia, al cual se le fatiga batiéndole con varas, de suerte que se le hace sudar, y recogiendo el sudor con una cucharilla, junto hace como una especie de manteca, la cual es sumamente odorífera. Las partes del cuerpo de este animal donde acude el sudor es debajo de las ingles. Algunos son de sentir que no es sudor, sino suciedad que se engendra en una bolsilla que este animal tiene junto a

tu trasero” (Isla, 1787, p. 140), donde la Algalia tiene una connotación relacionada con el origen dudoso de dicha sustancia, pues según el sentido de la época no quedaba claro si tal materia untuosa era sucia, dada su procedencia de “una bolsilla que este animal tiene junto a los compañeros, y orificio” del gato de algalia, es decir, entre sus testículos y su ano, que en realidad es una bolsilla aparte, pero situada en una zona corporal que puede parecer repugnante, con evocación de olores pestilentes. A la vez, la algalia se emplea en la perfumería, lo cual remite, por lo contrario, a fragancias lujosas y exquisitas. De hecho, el evidente tono irónico,⁷ basado en contrastes como los aludidos, junto a la realidad representada destacan el engaño de Mal Gusto al hacer pasar al marrano por un bebé, pues Buen Gusto exclama, al término de la argumentación de su opuesto: “¡Rara manía es la tuya!” (Isla, 1787, p. 141). De este modo está claro que el artificio queda en burla, y de todos modos logra el fin de hacer reír a la concurrencia.

Por otro lado, muchas de las historias incluidas en las obras del teatro breve “presentan un claro paralelismo con formas narrativas como facecias o cuentecillos, cuentos folklóricos o literarios (Juan Manuel, Boccaccio, Mey, Pinedo...)” (Huerta, 2001, p. 88) pueden incluir “supuestos hechos maravillosos” (Huerta, 1985, p. 24), de manera que incluso se presentan variantes de una misma narración en diferentes obras que “no resultan sino amplificaciones escenificadas” (Huerta, 1995, p. 53).

En la *Descripción de la máscara o mojiganga* se presentan los anteriores elementos relacionados, no sólo con cualquier “cuentecillo”, sino con diversas y descollantes obras de la literatura española, por ejemplo: el *Lazarillo de Tormes* y *Don Quijote de la Mancha*, entre

los compañeros, y orificio. (RAE, 1726, p. 201). La definición contemporánea a nosotros dice: “Sustancia untuosa, de consistencia de miel, blanca, que luego pardea, de olor fuerte y sabor acre. Se saca de la bolsa que cerca del ano tiene el gato de algalia y se emplea en perfumería.” (RAE, 1992, p. 69).

⁷ Entenderemos la palabra IRONÍA como: “Burla fina y disimulada. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.” (RAE, 2015).

otras, como veremos en el tercer capítulo de este trabajo, al abordar la perspectiva paródica con la cual se alude a obras consagradas de la literatura española.

Por el momento volveré al “evidente paralelismo con formas narrativas como facecias o cuentecillos, cuentos folklóricos o literarios”, que pueden incluir “supuestos hechos maravillosos”, lo cual se observa en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, donde encontramos diferentes hechos de este tipo, en ellos la realidad y lo maravilloso se entrelazan para transmitir conceptos que de esta forma son más comprensibles para los espectadores con diferentes capacidades de entendimiento, ya sea por su cuantiosa o su nula preparación académica. Con objeto de poner un ejemplo evidente, con apariencia de lo popular pero que representa y transmite conceptos cultos, nos referiremos a la representación de Temeridad:

Iba la Impiedad vestida de Gigantilla; porque, aun cuando se halla en Enanos, siempre presume de vestiglo. La cara de escupidera, como quien de todo hace burla: el gesto entre Alcorán y Rabino. Afilaba la nariz a un colmillo eterno, que salía dos quartas de la boca, y le enseñaba a todas partes. Llevaba en la mano arco y flechas, que de quando en quando disparaba a[l] Cielo; pero estaba el arco quebrado, y así a poco camino se cansaban las flechas, y volvían contra quien las había disparado. Su letra era la que se sigue:

Soy la Impiedad, que aun al Cielo
Solía hacer tiro osado;
Y aquí el arco me han quebrado.
(Isla, 1787, p. 23).

La Temeridad muestra una evidente relación con la figura popular de “los Gigantones que se suelen sacar en la procesión del Corpus” (RAE, 1734a, 49) y con la variante del mismo término, referida al ser fantástico “que excede demasiadamente la regular estatura de los hombres.” (RAE, 1734a, 49). El vocablo se aplica aquí en sentido inverso y culto, pues el GIGANTE EN TIERRA DE ENANOS, frase a la cual se refiere el texto, remite al “Apodo que irónicamente se da al hombre de pequeña estatura” (RAE, 1734a, 49), el cual no es tan poco

común, aunque puede ser maravilloso, en el sentido estricto de la palabra MARAVILLA entendida como el “Suceso extraordinario que causa admiración y pasmo” (RAE, 1734a, 495). Esto se une al hecho de que la Temeridad “siempre presume de vestiglo”, entendido VESTIGLO como el “Monstruo horrendo y formidable” (RAE, 1739, p. 469). Se trata de un ser fantástico, maravilloso, con la “cara de escupidera”, frase que recuerda el decir: ESCUPIR A UNO “Es afrentarle, hacer burla, escarnio e irrisión de él, abominándole y menospreciándole.” (RAE, 1732, p. 581).

A la cara de burla tan evidente se suma el gesto del personaje, calificado como de ALCORÁN donde la palabra alude a la “Recopilación o libro en que se contienen los falsos ritos y muchas ridículas leyes y ceremonias de la abominable secta de Mahoma.” (RAE, 1726, p. 184), lo cual lleva a entender al ALCORANISTA como “El que profesa la falsa doctrina del Alcorán.” Así, el gesto de hereje reconocido, se acentúa porque también lo tiene de RABINO, es decir, “El maestro hebreo que interpreta la Sagrada Escritura” (RAE, 1737, p. 479), entendiendo con ello las creencias equivocadas, fuera de la Iglesia Católica, de manera que al decir que llevaba un arco quebrado y que las flechas se le regresaban se refiere claramente al ARCO SIEMPRE ARMADO O FLOJO O QUEBRADO en alusión al refrán “con que se da a entender que las cosas violentas son de poca duración y firmeza. Y que para que haya estabilidad, no debe estar siempre tirante la cuerda.” (RAE, 1726, p. 381), de manera que la Temeridad sufre las consecuencias de su arco quebrado, tanto que se vuelven contra ella sus propias flechas, sus conceptos equivocados, dignos de censura.

La misma figura, además exhibe el hecho de MOSTRAR COLMILLOS “Frase con que se da a entender que alguno no consiente ni sufre lo que no le gusta, o no le está bien, y hace demostración de sentimiento y enojo, contra la persona que le hace la proposición, o le viene a decir y persuadir alguna cosa.” (RAE, 1729, p. 418), con lo cual queda claro que la Temeridad

no tiene ninguna intención de modificar sus errores. El concepto, de este modo, se representa de manera contundente, mediante este ser maravilloso, aunque digno de burla y desprecio.

En el extremo opuesto, se expone la burla de lo maravilloso, como es notorio en el Ciego, personaje complementario del Lazarillo, sobre el cual volveremos en el capítulo tres. En alusión a la obra de *El Lazarillo de Tormes*, el Ciego referido pregona:

Jácara nueva, y curioso Romance, maravilloso suceso, que acaeció en Caramanchel, con un cautivo rescatado de las mazmorras de Tetuán, donde se da cuenta de los prodigiosos milagros, que obró la Omnipotencia desde el principio, hasta el fin del mundo. (Isla, 1787, p.84).

A primera vista, ésta parecería la referencia a un suceso extraordinario, cuyo objetivo sería el de ejemplificar el poder de la divinidad. No obstante, el elemento irónico que delata el verdadero propósito de burlarse con sutileza de dicho tópico, lo encontramos en la frase final, al aludir a los “prodigiosos milagros” que: “obró la Omnipotencia desde el principio, hasta el fin del mundo”. Aquí está la clave, pues queda claro que el fin de mundo no había llegado ni en 1727 ni hoy en día. Era, entonces una narración con base en un hecho maravilloso, pero falso sin duda.

De este modo, observamos cómo las acciones de burla propiamente dicha se relacionan en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, con situaciones específicas, algunas llevadas al extremo de burla de lo maravilloso. En contraposición, la obra también refleja la realidad de su momento histórico, incluso en el plano cotidiano, como veremos en el punto que sigue.

1.4.2. ELEMENTOS COSTUMBRISTAS

Predomina en este punto la supeditación de “la acción argumental a la presentación de un cuadro de costumbres: bien del Madrid de la época, bien de cualquier otra ciudad” (Huerta, 2001, p. 91). De esta manera el autor retrata un momento específico de la vida cotidiana “una serie especial de costumbres, unos modos de comportamiento y hasta un lenguaje de época”

(Huerta, 1985, p. 26). Podría decirse que “nos encontramos ante unas piezas de carácter intrahistórico con capacidad para poner de relieve aspectos menudos de la vida cotidiana” (Huerta, 2001, p. 91). Tales aspectos aportan riqueza a la lectura y análisis de las obras; no obstante, desde el punto de vista de Huerta Calvo se adscriben a este paradigma sólo las obras que cumplen los siguientes requisitos:

- 1.º Que el componente predominante sea la SITUACIÓN;
- 2.º Que los personajes mantengan en esa situación unas relaciones dependientes directamente de ella —modalidad situacional—, y no se organicen en forma de burla, debate. (1995, p. 60).

Bajo tales lineamientos consideramos que la estructura de situación no predomina en la obra que nos interesa, pero no dejará de ser interesante mencionar algunos de los rasgos que la caracterizan en relación con los textos a tratar, con objeto de tomarlos en cuenta, por lo menos de manera sesgada.

Así encontramos, si bien no la supeditación, sí la alusión a costumbres en la descripción de Mal Gusto personificado quien al inicio de la máscara: “Iba acariciando a un marranico, que era todavía criatura, llevándole en los brazos, faxado como un niño; muy lleno de lazos, higas, diges, y corales” (Isla, 1787, p. 79). Vemos aquí el reflejo de cómo se fajaba o envolvía a los niños pequeños; cómo se les adornaba con dijes, de hecho la definición para la palabra dije destaca que es “cualquier adorno pendiente de los que se ponen a los niños, de cualquier figura y forma que sea” (RAE, 1832, p. 272); observamos cómo se protegía a los pequeños del mal de ojo y enfermedades en general, por ejemplo, con el empleo de la higa y del coral. En el primer caso, la HIGA era un:

Amuleto con que vanamente se persuadían los Gentiles que se libraban del fascino y mal de ojo, y apartaban de sí los males que creían podían hacer los envidiosos, cuando miraban a las personas o a las cosas. La figura era de una mano, cerrando el puño, mostrando el dedo pulgar por entre el dedo índice y el de en medio. La significación y representación de la figura es de

cosa torpísima y estaba dedicada a Priapo. Suelen no obstante ponerla entre otros dijes a los niños en España (RAE, 1734a, 154).

La higa servía entonces contra el mal de ojo, lo mismo que el coral, que por su parte “tiene virtud contra los truenos y relámpagos y rayos y contra piedra y contra toda tempestad” (*Academia Autoridades*, 1729, p. 589), de manera que también posee facultades protectoras. De este modo se muestra la costumbre de proteger a los niños con amuletos, dentro del contexto cotidiano de la época donde se desarrolla la máscara o mojiganga.

Otro aspecto costumbrista se relaciona con diversos modos de comportamiento, por ejemplo, al ridiculizar a la personificación del Judaísmo “Sólo la cola le dexan / al Judaísmo infeliz, / Con un palmo de nariz.” (Isla, 1787, p. 42). Tal escarnio no era ajeno al contexto español de la época, de hecho el calificativo de judío designa para entonces a una “Voz de desprecio y injuriosa, que se usa en caso de enojo o ira y también para notar a alguno de que tiene raza o ejecuta cosa que parece que da a entender que la tiene” (RAE, 1734a, 325). Así, es claro que el vilipendio con sentido jocoso hacia la comunidad judía era muy común en la época, se prestaba también a formar parte del ambiente irónico y festivo de las fiestas, como en el caso presente.

Sobre el lenguaje de época en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, al tratarse de un texto donde predomina el sentido lúdico y festivo no escasean los insultos como el ya aludido, pero veremos un ejemplo más con palabras de índole familiar, evidente al describir la personificación de Mal Gusto sobre el cual se dice que le hablaba al ya citado “marranico, que era todavía criatura”: “Decíale mil ternuras, hacíale puchericos, dábale la papa, y si gruñía, le enseñaba un papelico pintado, haciéndole el rum rum, para acallarle” (Isla, 1787, p. 79). Observamos que los términos empleados remiten al ámbito hogareño, al trato que una madre

le da a su bebé, que aquí sirve para ridiculizar al personaje, quien como vemos trata con puerilidad a un ser considerado como inferior.

Veamos dos de esos términos: “papa” y “rumrum”. La definición del vocablo “papa” de acuerdo con la época se refiere a “las sopas blandas que se dan a los niños. [...] Se toma también por cualquier especie de comida. Es voz de estilo familiar” (RAE, 1737, p. 111), tan familiar como pretende serlo el personaje con su marranito.

El “Rum rum” es el sonido con el cual Mal Gusto arrulla al lechoncito. Pese a la familiaridad del sonido éste no fue consignado por la Real Academia hasta 1984 como “(Voz onomatopéyica) m. runrún” (1984, p. 1204). El término más cercano que encontramos lo define Terreros y Pando: “RO, RO, O RORRO, voz con que se inclina á los niños á dormir.” (1788, p. 382). Mal Gusto emite esta breve resonancia con objeto de tranquilizar a su cerdito, en imitación paródica de los sonidos con los cuales las madres tranquilizan a sus hijos pequeños, es un elemento más dentro de la caracterización del personaje referido.

Otro rasgo a considerar es la estilización de “los elementos costumbristas, dando entrada a la fantasía, de suerte que las calles, las plazas y las casas aparecen como si fuesen personas” (Huerta, 2001, pp. 91-92). Con frecuencia encontramos en la *Descripción de la máscara o mojiganga* alusiones a la ciudad de Salamanca como si se tratara de una persona bajo un hechizo, transmutada en trofeo:

Mas se puede decir, que la Ciudad se paseó en la Máscara, que no la Máscara en la Ciudad: pues era tanto el séquito y acompañamiento de gente, que se movía al paso de la pompa, que no parecía sino que la Ciudad toda, como hechizada de la curiosidad y del gusto, se había hecho trofeo movable y voluntario de este alegre triunfo (Isla, 1787, pp. 145-146).

Estamos ante una personificación de la ciudad sede de la fiesta, de manera que tal imagen tiene como propósito destacar la magnificencia salmantina. En este sentido y con el mismo propósito se califica, más adelante, a la misma urbe como “Señora Ciudad” (Isla, 1787,

p. 188). En este ejemplo y en el anterior se resalta la extrema deferencia hacia la metrópoli y sus habitantes, presente, asimismo, en el lenguaje empleado a lo largo del texto.

1.4.3. DEBATE BURLESCO EN EL LENGUAJE

El debate como estructura del texto es frecuente dentro del teatro breve, puesto que facilita la exposición de ideas y conceptos contrapuestos entre sí, por medio de personajes que, a su vez, se enfrentan entre sí, a través de discusiones de corte burlesco que tienden a fascinar a los espectadores:

la esencia del teatro cómico breve radica en el enfrentamiento entre personajes: uno contra otro, uno contra varios, varios contra uno, varios contra varios, todos, en fin, contra todos, como demuestran los caóticos finales a golpe de matapecados, el equivalente a la cachiporra de los muñecos de guiñol. En su trasposición dramática este enfrentamiento se traduce, lógicamente, por medio de la lengua. De esta manera el enfrentamiento personal es al mismo tiempo enfrentamiento verbal, discusión, debate, competencia (Huerta, 1985, p. 29)

Nos ocuparemos más adelante de los diferentes personajes enfrentados, dada su importancia en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, por ejemplo, el interesante “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”. Sobre el debate burlesco Huerta agrega:

Este Paradigma agrupa todos aquellos entremeses en los cuales es notorio el predominio del componente «Lenguaje» literario. El interés de estas piezas no reside en la acción, ni en el marco que las rodea, sino en el material discursivo que ponen en juego los diálogos, o las características especiales del habla de un personaje determinado (1995, p. 63)

En el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* observamos que no prepondera el “componente «Lenguaje» literario”. Es decir, no predomina un tipo especial de habla en todo el texto, al contrario, se emplean diferentes tipos. No obstante, en pasajes específicos encontramos que los personajes son caracterizados por su forma de hablar, por el vocabulario que emplean, es decir, por su lenguaje. Como apunta Buezo: “Otras piezas basan su comicidad

en el lenguaje, en los recursos lingüísticos extraordinarios —hablas marginales y de minorías— o en el entrecruzamiento de pullas” (2008, p. 76), como se verá en el capítulo venidero, al observar las figuras más destacadas de la obra.

Por el momento, con objeto de partir de lo más elemental, me referiré a los dos idiomas que se emplean en la obra, aludidos de acuerdo con el orden de su predominio dentro del texto: el castellano o español, el latín y una variante de éste, el latín macarrónico, que combina ambas lenguas.

Por un lado, iniciaré con una revisión de la Pericia de lenguas, personaje que constituye un ejemplo de conciencia de la diversidad de idiomas, aunque sólo se alude a los europeos y a algunos orientales. Y por otro, representa la importancia del español o castellano, es decir, la lengua del autor y de su texto, la que se consolidó aún más desde 1713 con la fundación de la Real Academia Española, cuyos propósitos iniciales eran y son, en esencia, de acuerdo con la *Fundación y estatutos de la Real Academia Española*:

Siendo el fin principal de la fundación de esta academia, cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana, desterrando todos los errores, que en sus vocablos, en sus modos de hablar, o en su construcción ha introducido la ignorancia, la vana afectación, el descuido y la demasiada libertad de innovar; será su empleo distinguir los vocablos, frases o construcciones extranjeras de las propias, las anticuadas de las usadas, las bajas y rústicas de las cortesanías y levantadas, las burlescas de las serias, y finalmente las propias de las figuradas. (RAE, 1713, p. 11).

Estos mismos objetivos parecen ser los que, a su vez, guían la pluma crítica de José Francisco de Isla en diversos pasajes de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, dada su tenacidad en contra de los excesos lingüísticos de sus contemporáneos, sobre todo los de ciertos universitarios, estudiantes y académicos, a los cuales desapruueba con mayor precisión en su obra de madurez: *Fray Gerundio de Campazas*.

De hecho, la Pericia de lenguas parece moverse bajo los parámetros aludidos, como notaremos a continuación por la racionalidad con la cual se manifiesta no sólo en castellano, sino también en otros idiomas, de manera que subraya la diversidad lingüística europea y oriental, su importancia y, sobre todo, la corrección al expresarse en los diversos idiomas:

A mano derecha de la Historia caminaba la Pericia de Lenguas. Su figura, la de una señorita de notable vivacidad y despejo. Por ciertas insignias que llevaba, alusivas al carácter de las principales Naciones del Orbe, y por varios bocablos, que articulaba de quando en quando, daba a entender, que sabía todas las lenguas vivas, y más las Europeas; y hacía revivir la Latina, la Griega, la Hebrea, la Caldea y otras Orientales; mostrándose animada Babel, pero racional, con orden y sin confusión. (Isla, 1787, pp. 71-72).

El personaje es entonces lo contrario de la confusión lingüística presente en el mito de la Torre de Babel, de manera que se hace entender con corrección por los hablantes de las diferentes lenguas, o al menos ello sucede en el plano hipotético de lo teatral:

Si entre la muchedumbre, que miraba la Mogiganga, se hallaran muchos extranjeros, Franceses, Alemanes, Ingleses, Italianos, Holandeses, etcétera creo, que, al descubrir la Pericia de lenguas, todos y cada uno la tuvieran por paisana; hasta una China que se hallara presente apostaría a que había nacido en el corazón de Pekín. (Isla, 1787, p. 72).

Notamos que luego de enfatizar la corrección y eficiencia comunicativas del personaje, se enumeran de manera concreta los idiomas que en ese momento histórico eran importantes para la cultura, el comercio, la ciencia, y en general para una comunicación eficaz con las naciones dignas de tomarse en cuenta por la España del mil setecientos. Se entiende la conciencia de cómo el correcto conocimiento de otros idiomas hace sentir como propios otros lugares del mundo, según vemos en el cartel que remata a la Pericia de lenguas:

un curioso cartel con todo género de caracteres, tenía un letrero, que decía así:
Soy la Pericia de Lenguas,
Y sé hacer, en cierto modo,
Mi país el mundo todo.

(Isla, 1787, pp. 72-73).

Llegados a este punto, donde se alude al “mundo todo”, cabe destacar que notamos un evidente indicio de que para el siglo XVIII América y sus lenguas indígenas no forman parte de ese universo, no importan en absoluto, no existen; de hecho fueron superadas. Pasó el momento de las grandes gramáticas en las lenguas prehispánicas, pues el salto de la transculturación lingüística se había dado y el idioma que se enseñaba de manera oficial en los territorios españoles en América era el español o castellano, que para ese momento eran lo mismo. Como afirma Carlos Montemayor:

La Conquista no se redujo a las armas: entró en lo profundo de la cultura. Con la educación elemental y la castellanización se propusieron hacer más dóciles a estos pueblos y provocarles la admiración por la cultura española. Pero, como el desarrollo de los indios se vio frenado en muchos aspectos del orden social y económico, podríamos afirmar que, en el fondo, la educación sólo se propuso someterlos culturalmente. (2009, p. 26)

Agrega Montemayor sobre la imagen que tenían los europeos respecto a los americanos en el siglo XVIII:

Europa creaba otra imagen del mundo americano: todo en América era inferior porque se trataba de un continente que no había surgido al mismo tiempo que los otros. Si había nacido después, se trataba de un continente geológicamente inmaduro. Si había aparecido antes, se trataba entonces de un continente ya degenerado. Ante este territorio acorralado por la inmadurez o la senectud, Europa se postulaba como el continente sano y superior. (2009, p. 39).

Así lo percibimos en la pieza que nos ocupa. De hecho, como se verá en el siguiente capítulo el único personaje americano indígena que se presenta en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, no habla un idioma nativo, sino latín, el segundo idioma que se emplea en la obra. Volveré a esta personificación después, para examinarla como la única alusión

aunque inexacta a los indígenas en la *descripción*, consecuencia de la perspectiva europea del padre Isla al respecto.

Por su parte el latín aún era fundamental dentro del ambiente universitario de Salamanca en 1727, tanto así que se le emplea con gran frecuencia en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, por ejemplo, en la representación de la Gramática:

Hablaba de quando en quando, en latín, y en griego, todo muy concertado, y con exactísima Syntaxis, y en medio de ostentarse Ninfa culta, latiniparla, y grecisante, [...] todo la caía bien, y la hacía bien quista con el mismo Quevedo. [...] Llevaba una bolsa de damasco al lado, como las que suelen usar los gramáticos para sus libros: en la mano derecha, una arte de Nebrija, y dos llaves; y sobre el brazo izquierdo, un escudo curioso con esta inscripción:

Soy la Gramática culta,
Y desta mi Arte las partes
Son las llaves de otras Artes.

(Isla, 1787, p. 97).

Queda claro aquí que la gramática, a la cual encarna la figura, en realidad incluye al menos tres: la española, según queda claro por la alusión a Quevedo y a Nebrija; la latina e incluso la griega, estas dos últimas como parte de las lenguas eruditas, empleadas para transmitir los diferentes conocimientos, pues “Son las llaves de otras Artes”. Tal afirmación y, en general, la actitud ante los idiomas y la corrección al emplearlos va de hecho en concordancia con el espíritu que animó desde un inicio la edición de la primera *Gramática Castellana*, de Antonio de Nebrija o Lebrija, quien afirma en el prólogo a su obra, donde hace una dedicatoria a la reina Isabel la Católica:

Cuando bien conmigo pienso mui esclarecida Reina: i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas: que para nuestra recordación i memoria quedaron escriptas: una cosa hallo i saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio: i de tal manera lo siguió: que junta mente començaron, crecieron, i florecieron, i después junta fue la caída de entrambos. (1492, fol. 2r.).

A continuación Nebrija pone ejemplos de las lenguas que florecieron y cayeron junto con sus imperios respectivos, entre ellas: la hebrea, la griega y la latina, si bien al referirse a la castellana afirma que está en su momento de madurez. Habla más adelante sobre el provecho de aprender esta lengua, para los hablantes de otros idiomas, inclusive los peninsulares no castellanos, lo cual refleja la falta de homogenización lingüística en la península ibérica, circunstancia que de hecho continúa en el siglo XVIII y aún en nuestros días:

I cierto assí es que no sola mente los enemigos de nuestra fe que tienen la necesidad de saber el lenguaje castellano: mas los vizcaínos, navarros, franceses, italianos, i todos los otros que tienen algún trato i conversación en España i necesidad de nuestra lengua; si no vienen desde niños a la deprender por uso: podrán la más aina saber por esta mi obra. (Nebrija, 1492, p. fol. 4v).

Asimismo, presenta una explicación adicional en el mismo sentido, pero con un matiz casi profético:

quando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real majestad: i me preguntó que para qué podía aprovechar: el mui reverendo padre obispo de Ávila me arrebató la respuesta: i respondiéndome por mí dixo. Que después que vuestra alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros i naciones de peregrinas lenguas: i con el vencimiento aquellos tendrían necesidad de recibir las leyes: quel vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua: entonces por esta mi arte podrían venir en el conocimiento della como agora nos otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín. (Nebrija, 1492, fol. 4r-4v).

Digo que esta perspectiva sobre la trascendencia de la Gramática castellana se ostenta con un sentido casi profético, porque para cuando Nebrija le presenta a la Reina sus *Introductiones latinae* se dice que:

servieron de libro de texto, en la Universidad de Salamanca, desde el año 1481 en que fueron publicadas por primera vez, hasta principios del siglo XX. El propio Nebrija fue modificando y ampliando el texto durante su vida. Este mismo texto sirvió de idea, primero para su *Gramática de la lengua castellana*, y, cuando Nebrija le presentó esta gramática a la reina Isabel la Católica, ésta le sugirió traducir mejor las *Introductiones*, «porque las mugeres

religiosas i virgines dedicadas a Dios, sin participación de varones, pudiessen conocer algo de la lengua latina.» (Abellán, 2013).

Para entonces la reina ya había conversado con Cristóbal Colón sobre la financiación de su viaje: “El 20 de enero de 1486 Cristóbal Colón se entrevistó, por primera vez, con los Reyes Católicos en Alcalá de Henares” (Arranz, 2006, p. 172). De manera que al redactar la dedicatoria a Isabel la Católica en 1492, Nebrija sabe que existe la intención de descubrir nuevas tierras, tal vez no las de América, donde Colón no se enteró que llegó, pero sí se prevé la expansión del imperio español hacia los lugares supuestos por el proyecto colombino.

En este sentido, nos interesa destacar brevemente la importancia de la gramática española de Nebrija para el imperio, pues fue crucial en América y su conquista, fue la base de las gramáticas en las lenguas originarias, no con objeto de preservarlas sino para imponer el castellano y eliminar a la larga las lenguas indígenas, como de hecho sucedió. De modo que en 1727 ya no importan, de hecho no existen para el contexto español y salmantino de la obra.

En cambio, regresando al personaje de la Gramática, el reconocimiento de ésta, sobre todo la castellana, es plena en la España del siglo XVIII, dentro del contexto de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, al personificarla el padre Isla favorablemente, unida al desarrollo de las demás artes, a Nebrija y a su obra, según vemos en el terceto antes citado:

Soy la Gramática culta,
Y desta mi Arte las partes
Son las llaves de otras Artes.
(Isla, 1787, p. 97).

La valía de lo que representa el personaje se entiende mejor si tomamos en cuenta un último comentario sobre el interés del autor por la ortografía, en otra de sus obras, al referirse con tono burlesco a un mentido teórico, cuya soberbia y falsa sapiencia censura, como señala Esteve:

Las polémicas en torno al hecho ortográfico han sido constantes y, en la mayoría de las ocasiones, se ha creído ver la solución en la propuesta de un nuevo sistema corrector de las deficiencias de planteamientos anteriores. Las controversias que el tema ha suscitado encontraron un eco novelesco y pleno de caricatura, pero sumamente representativo, en *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla. El cojo de Villaornate [quien fuera maestro de Fray Gerundio en su niñez], que durante su estancia con el notario de la Vicaría de San Millán, había entrado en contacto con las distintas corrientes teóricas de la ortografía española [...] decidió formular su propio sistema ortográfico (1982, p. 13).

Queda clara la burla ante la soberbia de “El cojo de Villaornate”, quien fuera maestro de Fray Gerundio en su niñez, al querer “formular su propio sistema ortográfico”, se entiende que sin poseer una sólida preparación académica para ello.

Asimismo, redondeando la idea, en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, encontramos una caricatura de la Gramática, pero no es bufa como en el caso antes visto, sino culta y exquisita. Es una ninfa que el lector puede suponer delicada y hermosa, aún más por su cultura, con conocimiento de las principales lenguas, tanto del griego y del latín, como del castellano sobre el que es muy significativo que porte la obra de Nebrija: “Llevaba una bolsa de damasco al lado, como las que suelen usar los gramáticos para sus libros: en la mano derecha, una arte de Nebrija” (Isla, 1787, p. 97), se supone que la *Gramática castellana*, de modo que tales características le sirven a la Gramática y a quienes la estudian —como personaje y como disciplina— para adentrarse en otras artes y, agregaría, para desempañarse en otras circunstancias más allá de la academia.

Regresando al latín como segunda lengua más importante en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, sin pretender ahondar en este idioma, pues no es la intención de la presente tesis, diré que son numerosas las citas y alusiones a obras clásicas que se hacen en esta lengua, empleadas en su mayoría con toda la seriedad que de ellas se desprende al encontrarse en el lenguaje del conocimiento universitario. No obstante, las referencias que

llaman más la atención son aquellas que delatan el tono jocoserio del texto teatral, donde el sentido del latín como veremos: “Se toma también por voz o locución latina, dicha cuando no viene a propósito, o mezclada con el romance” (RAE, 1734a, 367).

Otro ejemplo del latín en la *Descripción de la máscara o mojiganga* lo encontramos en el empleo de la versión macarrónica, es decir, LATINAJO en el sentido de “El Latín malo y macarrónico, usado fuera de propósito. Es voz del estilo vulgar y jocoso.” (RAE, 1734a, 367), en él el latín se mezcla con el castellano, con fines burlescos, sobre todo en el caso de su empleo por estudiantes. La mejor muestra de tal combinación la encontramos en el personaje, aludido con anterioridad, el Barbarismo, representado por un indígena, que veremos más adelante.

Con similar sentido de burla encontramos las frases latinas que se emplean sin venir al caso. Estas contrastan con el sentido de la Pericia de lenguas porque reflejan la falta de reflexión en el empleo del idioma. Es un caso del LATINIZAR, es decir, “Dar el dialecto latino a las voces de otra lengua.” (RAE, 1734a, 367). Ello se presenta en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, después de que algunos doctos profesores citaran el principio de una oda en latín, de manera pertinente por su relación con lo que se decía en el momento; para después propiciar que un asistente no identificado, citara a su vez otros versos, pero fuera por completo del contexto:

Otro, que por la cuenta había estudiado en Trilingüe, y sabía de memoria algunas coplas latinas, viendo en todos tres la gravedad del traje, la majestad del semblante, y un no sé qué, en que se traslucía bien la contemplación de la Divinidad, en que se empleaban, empezó a echar estos versos *a Dios te la depare buena*. (Isla, 1787, p. 32). (Las cursivas son mías).

La última frase de hecho la empleamos todavía, casi igual, hoy diríamos “A la buena de dios”, con lo que entendemos que las coplas no se emplean de manera pertinente. De hecho la burla hacia el personaje comienza al inicio del párrafo, cuando se dice que “había estudiado en

Trilingüe”, lo cual podría ser cierto, pero queda claro el sentido jocoso al decir que “sabía de memoria algunas coplas latinas” lo cual refleja su ignorancia e impericia en el empleo de tal lengua, pues si el individuo supiera de verdad latín no sólo memorizaría, sino que también comprendería coplas, frases y cualquier otra referencia en ese idioma, sería capaz de emplearlo de manera eficiente.

En conclusión, el lenguaje de la *Descripción de la máscara o mojiganga* va en consonancia con los personajes y sus circunstancias; es decir, de acuerdo con su representación, y sobre todo con el carácter del fragmento de la obra al cual se refiere, ya sea con sentido serio o faceto, predominando este último. Ejemplos más concretos sobre las caracterizaciones diversas, con alusiones al lenguaje cuando sea pertinente, los abordaremos en el siguiente capítulo, dedicado al amplio repertorio de personajes que se exhiben en el texto.

2. REPERTORIO DE PERSONAJES

El teatro breve español, de forma muy parecida a la comedia del arte, con una suma fija de personajes —Polichinela, Arlequín, Pantaleón, etc.—, posee a su vez: “un elenco en el que se reiteran también una serie de tipos característicos, cuya aparición en escena el público debía reconocer en seguida, tanto por su vestimenta como por su forma de expresarse: Vejete, Sacristán, Bobo, Soldado, Estudiante...” (Huerta, 2001, p. 95). Ello es claro en la *Descripción de la máscara o mojíganga*, según se verá.

De la misma forma es fácil reconocer a los personajes principales del “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojíganga”, sobre los cuales escribiré en el presente apartado; no obstante también habré de abordar otros personajes de manera general, aun cuando su participación sea esporádica, pues al considerarlos en conjunto brindan una perspectiva valiosa para la comprensión de otras secciones teatrales del libro. En tal sentido, abordaré inicialmente al Buen Gusto y al Mal Gusto y después habré de abocarme a los personajes tipo de: la Mujer; el Bobo; el Soldado; el Estudiante; y el Indígena.

En general los personajes del teatro breve tienen aspectos en común, como afirma Huerta:

La constitución sencilla y elemental de la pieza teatral breve [...] demanda, en justa correspondencia, una simplicidad equivalente en la presentación de los *dramatis personae*. [...] los personajes quedan convertidos en signos: de sensualidad, de malicia, de avaricia, de fanfarronería, de impotencia sexual, de pedantería... (1985, p. 30).

Durante las representaciones correspondientes, estos entes literarios se pasean por las calles y por los tablados, caracterizados por medio de máscaras diversas: “el teatro breve fija su propio repertorio de máscaras, cuya clasificación puede hacerse bien por la procedencia social o cultural que mimetizan, bien por la función que cumplen en la didáctica del texto”

(Huerta, 1985, pp. 31-32). En la máscara o mojíganga lo pertinente es atender a la función que cumplen los personajes.

La manera de vestir es otra manera de caracterizar a cada figura: “El vestuario al uso cumple con una funcionalidad dramática en tanto que, además de permitir la identificación del tipo, sirve de marcador espacio temporal.” (Martínez López, 1997, p. 202). Esto será más evidente en el capítulo cuatro, al hablar sobre la representación y su entorno, donde incluimos los medios escénicos del vestuario y los accesorios.

Otro aspecto a destacar sobre los personajes del teatro breve es su lugar dentro de la sociedad estamental:

todos los personajes tienen como denominador común su baja extracción social. [...] excluida la nobleza y la realeza, todos los demás estamentos de la sociedad española [...] tienen cabida [...] Este aparente reflejo social y costumbrista [...] no puede hacernos olvidar la dominante grotesca, [...] En razón de ella los rasgos del personaje resultan notoriamente exagerados, abocando a la caricatura en los mejores casos, cuando no a la pura reducción a títere o fantoche (Huerta, 1985, pp. 31-32).

Como tales encontramos a diversos personajes en la *Descripción de la máscara o mojíganga*, ante todo los relacionados con la figura del Estudiante, como veremos en su momento. En el mismo sentido de la caricaturización, afirma Martínez López:

Todos los elementos que caracterizan al personaje en su dimensión escénica conforman un modo de representación grotesco, en el que el actor muestra que está actuando. Todo parece una convención (el tono, el gesto, el vestuario), que implica una forma de distanciamiento, tanto más risible cuanto más se afirma como juego. (Martínez López, 1997, p. 215).

El distanciamiento es efectivo sobre todo ante la falta de identificación entre el personaje y el espectador, quien en el teatro breve de todos modos no espera una actuación realista:

Las muecas, las contorsiones, la expresividad corporal se adaptan a la perfección a la poética del teatro breve, un teatro que no pretende representar la realidad tal cual y que no se puede escenificar sin enfatizar los efectos. La sobreactuación responde a un esquematismo y a una

estilización en la que el actor está liberado de los lazos complejos que podría mantener con la realidad: el actor no se confunde con su papel y el espectador no se identifica con el personaje del que se ríe. (Martínez López, 1997, p. 215).

Se trata de obras, la máscara y mojiganga incluida, donde la falta de veracidad es una más de sus características: “La desproporción aberrante, la sobreactuación, el esfuerzo por subrayar los efectos de la expresión corporal, los juegos de fisonomía apuntan hacia un mismo sentido: el de la no verosimilitud propia del entremés.” (Martínez López, 1997, p. 215). Ello no obstante, no menoscaba el interés de los espectadores, al contrario, pues esto redundaba en el atractivo y la comicidad de la representación, como es notorio en los “visajes” y demás ademanes de los participantes en la máscara o mojiganga, por ejemplo, en el personaje del Luteranismo, sobre el cual se dice que:

El Luteranismo llevaba un vestido andrajoso, compuesto de pergaminos viejos y podridos, muy sucios y asquerosos. La cara de pantera, las manos de oso, los pies de cabra, el cuerpo de cochino. Iba con los dientes en ristre, pero con las orejas gachas; siempre gruñendo, y siempre hispido. (Isla, 1787, p. 37).

Vemos personificado aquí lo referido anteriormente, pues el personaje resulta inverosímil, sobreactúa, los espectadores seguramente no se identificaban con él, pero, por eso mismo, provoca risa e interés en la representación, por parte de la concurrencia. Volveremos a tratar los medios escénicos de los gestos y los movimientos en el capítulo cuatro.

Los nombres de los personajes son elementos que, a su vez, contribuyen a la comicidad de la obra:

Los personajes del entremés llevan nombres acordes con la categoría ínfima a la que pertenecen. Todos poseen connotaciones cómicas y ridículas, que privilegian la animalización y la reificación. La onomástica, a la vez que produce un efecto de individualización, resulta uno de los rasgos más económicos de la caricaturización del personaje. (Martínez López, 1997, p. 267).

Ello es notorio en diversos personajes de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, quienes se distinguen por los nombres cómicos, unos más que otros. Como Diptongo, por ejemplo, que remite al “Conjunto de dos vocales diferentes que se pronuncian en una sola sílaba” (RAE, 2001, p. 829); por su parte, en la máscara o mojiganga el término designa a una versión burlesca:

Su figura se representó de esta manera: Iban dos pollinos pareados, y unidos con una cincha, para que no se dividiesen. Sobre ellos iban sentados dos sugetos, uno con bigotes vestido de charro, otro lampiño vestido de charra. Estos se sentaron de modo, que daban espalda con espalda, y cabeza con cabeza, trabándose los brazos lo más que se pudo. Ambas cabezas ataba una venda, y ambas cinturas un cincho muy ancho: y sobre los hombros de uno y otro se extendía un cartel con esta letra:

Soy el Diptongo, y no sé
En mi sexo de gazpacho,
Si soy hembra, o si soy macho.
(Isla, 1787, pp. 108-109).

Aquí Diptongo se refiere a la unión entre dos figuras ridículas. Con objeto de comprenderlo mejor, recordemos que los “charros” no son originarios de México sino de España, específicamente de Salamanca (Hernández, 2009, p. 47). Además, para el año 1787, en el cual se representó la máscara o mojiganga, la figura referida no tenía la connotación de boato y elegancia que ahora se le da en nuestro país, todo lo contrario se entiende como: “La persona poco culta, nada pulida, criada en lugar de poca policía. En la corte y en otras partes dan este nombre a cualquier persona de aldea” (RAE, 1729, p. 311).

En la actualidad la Real Academia Española explica la definición de la palabra CHARRO: “Aldeano de Salamanca, y especialmente el de la región que comprende Alba, Vitigudino, Ciudad Rodrigo y Ledesma. [...] Dicho de una cosa: Recargada de adornos, abigarrada o de mal gusto.” (2001, p. 521); si bien la misma fuente agrega que en México se entiende como:

“Jinete o caballista que viste traje especial compuesto de chaqueta corta y pantalón ajustado, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta copa cónica.” (RAE, 2001, p. 521). Al respecto Hernández Marcos explica:

Otro posible origen de la palabra estaría en el sonido onomatopéyico; en el sentido de que el charro es el que usa un habla rústica [...] el término charro surgió por asociación onomatopéyica del sonido “charr” muy utilizado en el lenguaje vulgar de los charros; de este modo un charro sería aquel que utiliza un habla rústica y muy sonora, con abundancia de palabras que empiezan por el vocablo “charr”. Esta explicación tendría algún fundamento, si consideramos el modo de hablar de los charros, pronunciando muy fuertemente las palabras, y utilizando un vocabulario muy distinto al que se usaba en la culta ciudad de Salamanca; esta contraposición entre habla culta universitaria y habla rústica, podría ser la clave para entender que los cultos universitarios de Salamanca denominaran charros a los rústicos, que utilizaban muchas palabras que empiezan por “ch”, y que pronunciaban muy fuertes las “erres”, utilizando el término charros como sinónimo de rústicos. (2009, p. 47).

En todo caso, la palabra remite al concepto de aldeano poco culto y en la *Descripción de la máscara o mojiganga* a la unión de dos de estos rústicos, quienes, en el colmo de la ridiculez que representan, no tienen clara su identidad de género —diríamos hoy—, por aquello de su “sexo de gazpacho”, entendiendo GAZPACHO como: “Cierta género de sopa o menestra, que se hace regularmente con pan, hecho pedacitos, vinagre, ajos y otros ingredientes, conforme al gusto de cada uno. Es comida regular de segadores y gente rústica” (RAE, 1734a, 37), se trata entonces de un sexo compuesto de pedacitos, indeterminado, sin saber si es “hembra” o “macho”. Con tales características, ambos personajes constituyen una caricatura de los charros, quienes desde su categoría ínfima, forman un Diptongo ridículo y cómico.

A la par, en el referido ejemplo de Diptongo podemos encontrar, de manera notoria, la simplificación y la estilización de que son objeto los personajes en el teatro breve, según Martínez López:

El esquematismo y la mecanización dominan la técnica compositiva del personaje del entremés. La simplificación y la estilización de que son objeto fundamenta una comicidad basada en la reiteración y en la combinación de los rasgos, de los tipos y de las figuras [...]. Cada uno de los elementos que lo componen (voz, tono, gestualidad, mímica y vestuario) obedece a la exageración farsesca. (1997, p. 267).

La combinación de los rasgos y las figuras en Diptongo, en efecto, se presentan como base de la comicidad. No obstante, es claro que, excepto el vestuario descrito en el texto, otros aspectos como la voz, el tono, la gestualidad y la mímica, referidos con escaso detalle, quedan ahora a merced de la imaginación del lector y, en su momento, en manos de los estudiantes que encarnaron tal personaje compuesto.

De esta manera, abordamos en lo general los elementos más destacados sobre los personajes en el teatro breve. Tomando en cuenta lo anterior, veremos primero los más destacados dentro de la obra: Buen Gusto y Mal Gusto, derivados en mayor o menor medida de la figura del Galán, sobre el cual proporcionaré ejemplos. Después abordaremos a los demás personajes tipo.

2.1. EL GALÁN

Una parte considerable de los personajes partícipes en la *Descripción de la máscara o mojiganga* son galanes, interpretados por estudiantes de la Universidad de Salamanca. Para empezar, observemos lo que de hecho significa la palabra GALÁN:

El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros y airoso en el movimiento. [...] Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura. [...] Vale también el que galantea, solicita o logra una mujer. [...] En término cortesano vale también la persona que se dedica a cortejar y servir a alguna mujer. Y así en esta significación, en algunas partes, al principio del año, se echan suertes de damas y galanes. (RAE, 1734a, 5).

En términos generales, los galanes presentes en el texto se apegan a la referida definición, según veremos a lo largo de este inciso. Sobre el galán como personaje teatral, en la época que examinamos, explica Communale:

El galán reúne los mejores atributos de los personajes de la comedia: a su idealismo amoroso une una enorme generosidad, buena dosis de paciencia y constancia, gran capacidad de sufrimiento y no poca ingenuidad. Se mueve a impulsos del amor, y su otra cara, los celos, suelen ser más teatrales que verdaderos. La honra es el tercer vértice de su triángulo existencial. Suele tener dos o más alter-ego, necesarios para desarrollar la trama. (2012).

Como tales, con una cierta ingenuidad, no siempre exenta de un toque contrastante de ingenio y picardía, encontramos un nutrido grupo de personajes dentro de la máscara o mojiganga, quienes generalmente acompañan a alguna dama de la cual son pareja, como sucede en el caso de los cuatro galanes y cuatro damas, mencionados en el texto. Las damas “representaban otros tantos blasones, y prerrogativas de la casa Gonzaga” (Isla, 1787, p. 131): Piedad, Nobleza, Grandeza, Magnificencia, presentadas por Buen Gusto, durante los preliminares y al inicio del “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”. Después de las damas este mismo galán presenta uno por uno, al tiempo de subir al tablado, a los galanes: Poder, Mérito, Valor, Honor (Isla, 1787, p. 131 y p. 142). Todos representan un baile más adelante, por parejas.

En efecto, se dice sobre el baile de damas y galanes en el “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”: “Danzan en el tablado los cuatro galanes y cuatro damas al son de los violines del carro triunfal (entretanto el Mal Gusto está en postura de dormido): y acabando el baile, se retiran a su puesto, y prosigue el Diálogo” (Isla, 1787, p. 143). Sobre el diálogo y sus dos protagonistas volveremos más adelante.

La *Descripción de la máscara o mojiganga* incluye, en contraposición a estos galanes, que podemos calificar de serios, a otros de burlas que participaron en la función de toros del

último día, junto con sus damas correspondientes: “En las primeras gradas iban muy de galanes ocho estudiantes, que habían de danzar en el tablado de la plaza” (Isla, 1787, p. 172). Se complementan, mutuamente, las damas y los galanes, según podemos apreciar en la máscara previa a la corrida de toros:

Luego se levantaron en pie las damas y galanes, que ocupaban el Carro; y haciendo a la Ciudad una profunda reverencia, se retiraron las damas al estrado, que estaba dispuesto al pie del tablado céntrico, con alfombras, y almohadas de felpa, y los galanes al tablado mismo. Aquí ejecutaron inmediatamente estos ocho galanes una de las más primorosas danzas de la moda, al son de los violines, que desde el carro triunfal tocaban entretanto los músicos. (Isla, 1787, pp. 175-176).

Cabe destacar que la alusión a los “ocho galanes”, después de referirse tanto a las cuatro mujeres como a los cuatro varones, se hace probablemente con el propósito de enfatizar el carácter masculino original, sin disfraz, de sus respectivos intérpretes, muy probablemente estudiantes de la universidad salmantina.

Con características similares en general y otras particulares a las cuales me referiré en su momento, los galanes principales dentro del texto son: Buen Gusto y Mal Gusto. Ambos interactúan y se complementan entre sí, a lo largo del extenso diálogo que mantienen, por lo cual es pertinente abordarlos en un mismo punto.

2.1.1. BUEN GUSTO Y MAL GUSTO

Son los personajes mejor configurados dentro de la *Descripción de la máscara o mojiganga*. Buen Gusto se caracteriza por ser un galán de carácter serio, formal, respetuoso de las normas. En tanto, su contraparte, Mal Gusto se presenta juguetón, rebelde, en contra de lo establecido. A diferencia de los demás personajes incluidos en la obra, la personalidad de ambos es descrita de manera extensa y clara, lo cual nos permite abordarlos con amplitud en

diversos aspectos como su: comportamiento, vestuario, lenguaje, gustos, la manera en que se complementan y contrastan entre sí.

Por cierto, cabe aclarar que las discrepancias referidas en realidad acercan a ambos personajes, el uno al otro, pues de acuerdo con Checa: “Lo serio no es lo opuesto de lo cómico. Entre lo serio y lo burlesco suele haber más cercanía de lo que se piensa” (1999, p.11). Al respecto sostiene Bajtin que la verdadera risa no excluye lo serio, en su famoso estudio *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*: “Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y de espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento.” (1999, p. 12). La aludida purificación permite a los espectadores sentirse más cercanos a los personajes y los conceptos que representan, incluso los más “serios” y trascendentales.

Lo anterior se facilita dada la experiencia cotidiana de las personas con la risa, como afirma López Pinciano: en la vida hay “muchas y breves causas de reyr” (1596, p. 387) y por el contrario “pocas y largas de llorar” (1596, p. 387), de manera que “si el llanto es largo en la vida humana y la risa es breve, las causas y ocasiones de reyr son muchas, y las de llorar, no tantas” (1596, p. 387). El teatro y las formas con él relacionadas como las del teatro breve, “ha sido uno de esos muchos —aunque «breves»— motivos que ha provocado la risa de los ciudadanos” (Checa, 1999, p.11), según veremos de manera concreta en los personajes que nos ocupan.

Aunado a lo anterior, partimos del prototipo de galán referido al inicio de este punto, de modo que Buen Gusto lo es de manera notoria, como confirma el texto: “un galán que aunque le hicieran a torno no saldría mejor hecho; su edad entre la juventud y la adolescencia” (Isla, 1787, p. 75), es atractivo y muy joven, queda claro desde un principio que es un galán.

La Filología lo acompañaba, dado su carácter de galán culto, como apreciaremos al referirnos a ella. También el Gustillo lo complementa, por esta última asociación se entiende que “el Buen Gusto tenía gustillo y el Gustillo tenía también Buen Gusto” (Isla, 1787, p. 75), el Gustillo era un “Chichisbeo de notable donosura. Hacia este papel un niño muy agraciado” (Isla, 1787, p. 76). Sobre la palabra CHICHISBEO encontramos que es una “Especie de galanteo obsequioso y servicio cortesano de un hombre a una mujer, que no reprehende el empacho, pero le condena por peligroso la conciencia” (RAE, 1729, p. 315). Así, al caracterizarlo como chichisbeo se enfatiza la coquetería y cierto matiz transgresor del personaje, aunado a los demás accesorios que lo identifican, entre ellos su vestuario: “el traje tenía también su particular saynete” (Isla, 1787, p. 76), pues entre finas telas, botonadura de filigrana, montura de acuerdo a su estatura, sobre una jaca, de manera que “La haca, en que iba, también parecía haquilla de escaparate, o caballito de covachuela: lo que es, si no se moviera por sí misma, ginete, y haca se pudieran poner sin escrúpulo por figuras de nacimiento” (Isla, 1787, p. 77). A esta especie de elegante figurilla viviente se le suman otros atributos más bajo la forma de los accesorios que porta, “en una bandeja de plata todo recado de excitar apetitos; salero, azucarero, pimentero, etcétera” (Isla, 1787, p. 77), lo cual se complementaba con un “escudito encarnado, en forma de corazón” (Isla, 1787, p. 77) llevaba escrito:

Gustillo soy, que a los platos
De el ingenio y la razón
Doy la salsa, y la sazón.
(Isla, 1787, p. 77).

El terceto, junto con los objetos aludidos, redondean las propiedades del Gustillo, como perfecto complemento de Buen Gusto, pues al remitirnos a las delicias de la mesa, cuya importancia se verá más adelante, queda claro desde el principio el carácter delicado de Buen

Gusto, en el sentido gastronómico y, sobre todo, en relación con la versión de los goces, menos pulidos, casi soeces, de Mal Gusto.

Volviendo al Buen Gusto, se caracteriza por “El vestido según todo el rigor de la moda, y su color ni de Alleluya, ni de réquiem, sino un medio de buen gusto” (Isla, 1787, p. 75), se trata en este sentido de un personaje que representa el justo medio, como es evidente en su vestuario, pues según afirma Martínez López: “El vestuario tiene valor de identificación del tipo” (1997, p. 200), como sucede en este caso.

Asimismo, se agrega sobre el carácter y las preferencias del mismo personaje: “No se agradaba este caballero de qualquiera cosa, pero se agradaba de muchas, que a los más no daban golpe, y es que hay pocos de buen gusto” (Isla, 1787, p. 75). Tras este énfasis sobre su carácter, se inicia la comparación más clara frente a su contraparte, Mal Gusto: “Así pues de toda la Mogiganga, ninguna cosa le dio más en el galillo, que el Mal Gusto, de quien se hablará después.” (Isla, 1787, pp. 75-76). Aquí GALILLO se interpreta primero como: “Llamase también campanilla” (RAE, 1734a, 11), pero con el sentido coloquial que agrega Terreros al relacionarla con la palabra “engargantar”: “atragantarse o dar en el galillo” (Terreros, 1787, p. 42), como se supone Mal Gusto se comportaba con su opuesto. No obstante, la complementariedad mutua entre ambos personajes es clara cuando se agrega que:

y fue cosa admirable ver al Buen Gusto enamorado del Mal Gusto, y lo mejor es, que con muchísima razón. No se puede negar, que andaban siempre riñendo, pero eran pendencias de amigos; disputaban sobre sus gustos, y cada qual se quedaba con el que tenía, siendo la conclusión, que sobre gustos no hay disputa. (Isla, 1787, p. 76).

De esta manera vemos a ambos personajes mantener una singular amistad, donde incluso hay respeto, no la obsesión de vencer en el diálogo al otro. De paso, queda claro que el mismo Mal Gusto no lo tenía tan malo del todo: “Y en fin cada uno en su línea era hombre de buen gusto, el del uno más delicado, que sabroso; y el del otro más sabroso, que delicado” (Isla,

1787, p. 76), con lo cual se comienza a disculpar hasta cierto punto el comportamiento de Mal Gusto, sobre el cual agrega su cartel:

“Soy el Buen Gusto, que presto
A los primores primor:
Soy del saber el sabor.”
(Isla, 1787, p. 76)

El vínculo del personaje con el saber se manifiesta aquí, relacionado con el SABOR, entendido como “Aquella sazón apacible o desapacible que encuentra el gusto en las cosas [...] Por translación se toma por lo mismo que gusto o deseo del ánimo, o de otro sentido que no sea el del gusto” (RAE, 1739, p. 5), como aparece más adelante, según se verá, pues por un lado ambos personajes se referirán al “sabor” entendido como el “gusto en las cosas” y otros sentidos, incluido asimismo como sinónimo de sabiduría. Es otro elemento que unirá estrechamente a ambos personajes, a lo largo del “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”, sobre todo si tomamos en cuenta la apuesta que establecen desde el inicio, donde el árbitro será la culta ciudad de Salamanca.

Mal Gusto, por su lado, complementa al Buen Gusto, de hecho es su contraparte, un antigalán en el sentido de ir en contra de la figura tradicional de aquél tipo de personaje. Desde su nombre, lo mismo que los de sus acompañantes (el Capricho, un Caballero Andante, un Ciego, Mauregato, Mingo Revulgo y El Poeta de los pícaros), no eran de “pila de Bautismo, sino nombres de pilón” (Isla, 1787, p. 77), es decir, nombres de burla. Donde PILÓN, si nos remitimos a Cobarruvias, es “lo que es mayor que pila” (1984, p. 871), en alusión a “la de bautizar” (1984, p. 871) en sentido irónico, pues no se trata de nombres aceptados por la Iglesia para uso de sus feligreses.

Es decir, al Mal Gusto no se le califica de galán como al Buen Gusto, todo lo contrario, se le pinta como un personaje rústico, contradictorio, ridículo, pero en concordancia con lo

que sucedía en el siglo XVII según Versteeg: “A partir del siglo XVII, el teatro breve mostró preferencia por explorar los ámbitos de los sectores populares y marginales de la sociedad, tendencia que se acentuó en el siglo XVIII” (2001, p. 8), como lo muestra el personaje aludido.

Lo primero que se puntualiza de la figura es: “El vestido del Mal Gusto era cortado por la medida de su antojo; la materia de todas las cosas, y la forma de ninguna” (Isla, 1787, p. 78), con diversos accesorios fuera de lugar, llevaba ropa de invierno en verano “porque el calor se pega más que el frío, y si no halla resistencia, se penetra” (Isla, 1787, p. 78). Lo cual forma un buen ejemplo de lo que explica Martínez López: “El carácter ridículo [...] resulta ser el denominador común a toda la indumentaria y cobra todo su relieve en relación con el atuendo de los tipos consagrados.” (1997, p. 201). Así sucede en el caso del antigalán que nos ocupa.

Además, agrega el mismo Martínez López: “Los efectos cómicos basados en el vestuario al uso se apoyan en la hiperbolización, [...]; en la inversión, [...]; y en la mezcla ecléctica de elementos” (1997, p. 202), muestra de lo cual es que Mal Gusto, quien cargaba un pequeño marrano fajado, según referimos en el punto 1.3.1.1. BURLA PROPIAMENTE DICHA, daba trato de bebé al cerdito, con conciencia de que su acción no era agradable para los demás, pero también con claridad sobre sus motivos para llevarlo de este modo:

Dicen, que soy el Mal Gusto,
Por el Cochino faxado:
¿Qué más tiene así, que asado?
(Isla, 1787, p. 79).

Es decir, su proceder es hiperbólico en su ridiculez, mezcla elementos, pero esto es coherente con su aludido carácter de antigalán. Además, la alusión a la comida por medio del asado nos lleva por una parte al tipo de lenguaje que emplean tanto Buen como Mal Gusto,

combinación de culto y popular, predominando más lo uno o lo otro dependiendo de los personajes y de las situaciones. Asimismo, nos remite a la evidente influencia de la gastronomía en el diálogo.

Veremos primero lo referente al lenguaje que emplean. Desde el inicio del “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga” es notorio que cada personaje se caracteriza por el tipo de palabras que emplea, elegantes por parte del primero y casi prosaicas por parte del segundo:

MAL GUSTO. ¡Ah del Buen Gusto!

BUEN GUSTO. ¿Quién llama?

porque yo ese nombre tengo.

M.G. No sea Bachiller; que yo
no llamo sino a mí mismo.

B.G. ¿Pues tú no eres el Mal Gusto
que chabacano, y grosero
todo lo ensucias?

M.G. Hablando
con el debido respeto,
miente, y remiente, y tresmiente,
y tataramiente el necio.

B.G. A lo menos no te saben
otro nombre los discretos.

M.G. Sepan los discretos todos,
que son unos majaderos:
que si me llaman Mal Gusto
el desdén, y el sobrecejo,
el dengue, el melindre, y otros
avechuchos de este genio,
alego yo a mi favor
el voto de todo el Pueblo.

(Isla, 1787, p. 133).

De este modo, observamos cómo Mal Gusto pretende hacerse pasar por Buen Gusto, al inicio del diálogo; en tanto éste último aprovecha para calificar al otro de “chabacano y grosero”, tal y como no desea verse a sí mismo el aludido, quien con terquedad hace énfasis superlativizando su argumento a su favor. Para ello apela al voto del pueblo, es decir, de la ciudad de Salamanca:

B.G. No es posible en Salamanca.
M.G. ¿No? pues los dos apostemos
a tener buena elección,
y luego a votos iremos.
(Isla, 1787, p. 134).

Salamanca, como ciudad sede de una de las universidades europeas más importantes y antiguas, puede designarse como culta, de manera que interactúa con los personajes, al menos de manera indirecta, por medio de la apuesta que realizan entre ambos, por la cual establecen qué recibirá el vencedor, según quien sea de los dos:

B.G. ¿Pues qué quieres apostar?
M.G. Va un pernil, y va un cordero,
y una cántara de vino
en Texares.
(Isla, 1787, p. 134).

La apuesta es un ejemplo de ruptura humorística de la ilusión escénica, que suele presentarse como explica Ignacio Arellano: “Por la interpelación de un personaje al público, confesando la existencia de tal público y por ende la calidad ficcional de la representación teatral.” (Arellano, 2005, p. 50), tal y como hace aquí Mal Gusto.

Además, la apuesta da pie a exponer nuevas características de los dos personajes, basadas en sus gustos gastronómicos. Mal Gusto destaca al proponer comidas sencillas, de procedencia aldeana e incivil, para la época. Cabe recordar que la Villa de Tejares fue donde

nació el afamado protagonista de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*:

Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Thomé González y de Antona Pérez. Ellos eran naturales de Tejares, Aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes: por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña que está ribera de aquel río. En la cual fue molinero más de quince años, y estando mi madre una noche en la aceña preñada de mí, tomole el parto y pariome allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. (1554, fol. 4r).

Dos siglos después, en 1727 cuando se escribió la *descripción*, Tejares era todavía un lugar lejano de la metrópoli salmantina, tanto geográfica como culturalmente y así permaneció, hasta 1963 cuando el Barrio de Tejares se incorporó al Municipio de Salamanca: “En los informes y documentación aportada se ha puesto de manifiesto que Tejares viene a ser una barriada de la población de Salamanca, y que su vida depende de ella” (Franco, 1963). No obstante, reitero, en la época que nos ocupa el lugar era una aldea ajena a la urbe universitaria. La referencia sirve para iniciar el contraste entre los gustos aldeanos de Mal Gusto, frente a los más exquisitos y menos terrenales de Buen Gusto, según apreciaremos en adelante.

De esta forma, el gusto por la comida y la bebida es un pretexto para afinar conceptos más abstractos:

B.G. Yo por buen gusto no entiendo
este gusto material,
que en los sentidos tenemos.
Buen gusto es un discretivo
paladar de entendimiento,
que en las ideas distingue
el no sé qué de lo bueno.
El buen gusto es una cierta
gracia de los pensamientos,

saynete de la razón,
saborete del ingenio,
azúcar de los discursos,
canela de los conceptos;
sin cuya salsa siempre es
enfadoso aún lo discreto.
En este sentido solo
ser el Buen Gusto pretendo.
(Isla, 1787, pp. 136-137).

Vemos, así, que los sabores, incluso los más intensos, de las comidas y las bebidas preferidas de Buen Gusto no se perciben por los sentidos físicos, sino por medio de la razón, la cual es inseparable de él a lo largo de su intervención, en claro contraste con Mal Gusto. Algo similar sucede con las preferencias de los dos, por las mujeres:

M.G. Vamos a otros gustos. Dime,
si se ofrece un galanteo,
¿de qué dama gustarás?
B.G. De una Ninfa toda cielo.
M.G. Yo me atengo a una mondonga,
que no gasta cumplimientos,
y si me huele a morcillas,
eso es otro tanto incienso.
(Isla, 1787, p. 136).

Curiosamente Isla no se explaya en la descripción de la ninfa preferida por Buen Gusto, cuyas características de todas maneras quedan claras en la imaginación del público culto, sino en la MONDONGA de Mal Gusto, la cual remite al “Nombre que daban en palacio a las criadas de las damas de la reina” (RAE, 1734a, 596). Es decir, se trata de una criada, aunque de estatus alto, aun cuando la que nos ocupa podría tener un olor peculiar “a morcillas”, las cuales forman parte de los “platos tradicionales del mundo rural” (*Patrimonio Gastronómico*, 2012),

muy congruente con la caracterización de Mal Gusto. Además, sobre la Mondonga se enfatiza su olor, si bien, como explica Linsky:

Hay una falta de estudios literarios sobre el olfato debido a su incorporación demasiado tardía dentro de la literatura occidental y al desinterés social por el mismo olfato, al que Kant llamaba uno de los “bajos sentidos” y lo que Hegel calificaba como demasiado vinculado con lo material para ser disfrutado estéticamente [...] La nariz empezó a ganar importancia literaria con los primeros modernistas franceses a finales del siglo XIX y a principios del XX. (2007).

Si bien las afirmaciones de Kant y Hegel, aludidas por Linsky, son posteriores a la época que nos ocupa, es posible aplicarlas al carácter de Mal Gusto con objeto de comprender el vínculo de éste con el olfato y lo material en general, en contraposición con la espiritualidad de Buen Gusto.

Volviendo a la Mondonga, aparte de su olor a morcillas se dice que “no gasta en cumplimientos”. En este sentido entenderemos CUMPLIMIENTO como la “acción obsequiosa que se hace con alguno, en consecuencia del respeto o benevolencia que se tiene con él: como cuando se da un parabién, se hace un regalo o se lisonjea y complace” (RAE, 1729, p. 701). Es evidente que esta mujer es muy diferente a una ninfa, o a cualquier otra fémmina que requiera acciones obsequiosas antes de otorgar sus favores, exige un tipo de cortejo contrario por completo al carácter de Mal Gusto.

Asimismo, los intereses festivos de los personajes son contrarios entre sí, como es notorio en la actitud del mismo Mal Gusto, hacia las preferencias estéticas y las acciones cortesananas de otros personajes:

Danzan en el tablado los cuatro galanes y cuatro damas al son de los violines del carro triunfal (entretanto el Mal Gusto está en postura de dormido). Acabado el baile se retiran a su puesto y prosigue el diálogo.

B.G. ¿No te convenció esta
hermosa demostración?

M.G. ¿Qué ha sido eso?
Yo no he atendido palabra,
porque me he estado durmiendo.

B.G. ¿Ni la música, ni el bayle
te despertó?

M.G. No, por cierto.
Mas, si por hay me la llevas,
aquí tengo yo panderos,
y tonadas como Dios
las crió. Vaya a lo diestro,
musas mías un tonillo
tal, que cante de misterio.

Cantan y tocan las charras del carro de las musas. (Isla, 1787, pp. 143-144).

Nuevamente Mal Gusto destaca sus preferencias contrarias al Buen Gusto, evidentes en las charras músicas, en los instrumentos de éstas y en la música que tocan, la cual por cierto no escuchamos pero sí podemos imaginar de tipo aldeano, en contra de la refinada, ligada al otro personaje.

Así, sin desmerecer al Buen Gusto, es evidente que Mal Gusto resulta un personaje muy atractivo dentro de la máscara y mojiganga, pese a sus preferencias rústicas o quizá por ellas mismas, al ser compartidas por la mayoría de los espectadores.

En conclusión, ambos gustos son los caracteres mejor configurados dentro de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, a ello contribuyen los contrastes entre ambos, evidentes antes, durante y después de su diálogo. Las discrepancias complementan a los dos personajes, permiten crear un equilibrio entre sus intervenciones ya serias de Buen Gusto, ya facetas de Mal Gusto, galán el uno y antigalán el otro, mediadas sus características mediante la risa. Así, gracias a que la atención de los espectadores pudo centrarse con mayor razón en Mal Gusto, dado su carácter popular y faceto, es claro que Buen Gusto representa y expresa de

manera seria las ideas fundamentales del diálogo en particular y de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, en general sus características son destacadas gracias al primero.

2.2. LA MUJER

Los personajes femeninos se presentan en las máscaras y mojigangas bajo formas diversas, en constante cambio; según escribe Huerta: “no se trata de un personaje fijo e inmutable, sino de un *leit- motiv* del género, causante de la mayoría de los argumentos y definidor, en gran parte, mediante la implícita exaltación de su cuerpo, del erotismo que subyace a numerosas piezas” (Huerta, 1985, p. 33). En el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* no encontramos a la mujer como *leit-motiv*, pero sí como una serie de figuras que son importantes a veces solas y a veces en conjunto.

Con objeto de comprender a la mujer en la máscara o mojiganga, he de señalar que se puede dividir en dos grupos, dependiendo del tratamiento que se le dé, ya sea de manera seria o de manera faceta:

En tono serio la vemos representando virtudes y/o conceptos abstractos de matiz positivo: Piedad, Inventiva, Limpieza de estilo, Expositiva, Polémica, Escolástica, Moral, Filosofía racional, Filosofía natural, Matemática, Metafísica, Retórica, Poesía, Historia, Pericia de lenguas, Crítica, Filología, Gramática, Modestia, Doctrina Cristiana, Cortesía, Educación piadosa, Urbanidad.

Con tono faceto, representa defectos y/o conceptos abstractos de matiz negativo: Impiedad, Temeridad, Rudeza, Estolidez, Extravagancia, Flojedad, Idolatría, Ideas platónicas, Rustiquez, Grosería, Desvergüenza, Disolución, Ignorancia.

Comprobamos, por el carácter de los nombres referidos, que frente a caracterizaciones positivas de la mujer, se ofrece también la contraria: “fundamentada sin duda en la larguísima

tradición misógina de la cultura occidental: la mujer, según esto, es caprichosa, maniática presuntuosa y sólo sabe apreciar el valor del dinero” (Huerta, 1985, p. 34), tal y como se observa en el segundo grupo.

A tales rasgos tanto negativos como positivos, se agregan las especiales peculiaridades que despliega la representación de los personajes femeninos en la época que nos ocupa:

Todo un repertorio, pues, de hembras muy activas que, a mayor abundamiento, no se trasmataban a la hora de salir a escena —como en otros teatros europeos— en lampiños mancebos sino en muy atractivas actrices, cómicas que, de hacer caso a los censores moralistas, cumplían una indiscutible función erótica en la representación (Huerta, 2001, p. 95).

Sin embargo, en la máscara o mojiganga no vemos a mujeres actuando, sólo las encontramos como espectadoras, los papeles femeninos los asumen varones jóvenes, estudiantes universitarios. Eso sí, éstos se distinguen por su excelente capacidad interpretativa, hasta el punto de ser confundidos con verdaderas mujeres. Por ejemplo, se dice sobre un grupo de mujeres que asistieron a la representación: “Veían pasar unas damas de tan hermoso aspecto, de talle tan delicado, de tan ayroso garbo, tan ricamente vestidas, tan prolixamente tocadas, que las tuvieron envidia; y aunque las aseguraban que no eran de su sexo, no lo querían creer” (Isla, 1787, pp. 9-10). Es decir, el engaño del disfraz de mujeres llevaba a confundirse a las mismas féminas, con mayor razón engañaban a los demás espectadores. De hecho se dice desde el inicio del texto que fueron alumnos y profesores quienes organizaron y llevaron a cabo los festejos, incluida la máscara o mojiganga: “Corrió la ejecución de este famoso festejo a cargo de casi todos los jóvenes Profesores que se hallaban a la sazón en esta Universidad, que no eran pocos” (Isla, 1787, p. 3), esto seguramente debido al hecho de ser Salamanca una ciudad universitaria.

Eso sí, cabe agregar que para esta época la participación de las mujeres, incluso en el teatro español, no era del todo bien vista:

Todos aquellos moralistas que juzgaron desde la intolerancia el espectáculo teatral vieron en las mujeres la causa primera de su ilicitud. En el severísimo criterio de aquellos, la presencia de actrices en escena concitaba la lascivia y el relajamiento de costumbres entre el público masculino. (Huerta, 1995, p. 67).

Así, vemos aquí a muchachos jóvenes interpretar papeles de mujeres hermosas y elegantes. Un ejemplo lo encontramos cuando a los pies de San Luis Gonzaga se veía a la:

Escuela Jesuita, [...], cuyo papel hacía un gallardo joven, vestido de dama, o de ninfa, con la más exquisita gala; en cuya preciosísima tela, sobre el gustillo de la moda, se admiraba quanta riqueza y variedad de joyas es compatible con la proporción, y el buen gusto. (Isla, 1787, p. 118).

La participación de hombres en el papel de mujeres en la máscara o mojiganga va en contra de la aludida costumbre del teatro breve español de permitir a actrices interpretar los papeles femeninos. La aparente contradicción respecto a lo más común en la época se debe, muy probablemente, al referido contexto de la representación, en una ciudad eminentemente universitaria, en la cual quienes deseaban ser el centro de atención eran los estudiantes y los profesores, todos varones. Además, el travestismo no era, ni es, poco común en los escenarios:

Un hombre vestido de mujer es un travestido. Realmente se privilegia así un tipo de disfraz cuya utilización queda aislada de otros muchos disfraces posibles que tienen más que ver con los roles sociales (de clase, de lo que hoy llamaríamos el mundo laboral, etc.): el travestido confunde los dos órdenes básicos, basados en el sexo, y que componen las diferencias genéricas, uno de los pilares en los que se apoyan las sociedades tradicionales. El recurso es muy fructífero en el terreno teatral, donde más se ha explotado y se ha estudiado, y es mucho más abundante el travestismo femenino que el masculino. (Díez Fernández, 2004, p. 146).

Sobre el sentido de este disfraz agrega Díez Fernández: “desde distintas corrientes teóricas de cuño posmoderno, el travestismo se considera un privilegiado *locus criticus*, pues

el travestido, desde esta perspectiva, cuestiona los valores habitualmente admitidos en la sociedad.” (2004, p. 146). La *Descripción de la máscara o mojiganga* presenta un ejemplo al respecto, muy sutil sobre cómo engañan las apariencias e incluso sobre el matrimonio. Esto sucede cuando se cuenta el equívoco a que da lugar la notable caracterización femenina de uno de los estudiantes, hasta el punto de agradecerle a una viuda, quien tenía en mente casar a su hijo, hablaba con él al respecto:

quando pasó por delante de su casa un joven de hasta diez y ocho años, que hacía papel de dama. Iba tan hermoso y tan bizarro, que apenas le vio la viuda, quando le marcó para muger de su hijo. Díxoselo a éste, y él, sonriéndose, la replicó: señora, que aquél es un muchacho vestido de muger. (Isla, 1787, p. 10).

La madre no lo creyó, el hijo insistía en convencerla, entonces la viuda sin lograr contenerse se dirigió al muchacho disfrazado y le dijo, en una escena que al imaginarla puede ser muy graciosa dado el disfraz del aludido, en contraposición con cómo se dirige ella a él: “señor licenciado, aunque vuestra merced perdone, dígame por una porfía: ¿Vuestra merced es muger, o hembra [sic]?” (Isla, 1787, p. 10). El texto agrega: “El estudiante, que era bellacuelo, la respondió prontamente: «Señora, soy un buen varón y una *mala pecus*, para servir a Vuestra Merced.» Y sin detenerse más pasó adelante” (Isla, 1787, p. 10). En el equívoco anterior no es difícil distinguir un velado y ligero cuestionamiento a los valores sociales, de conformidad con lo señalado en la referencia de Díez Fernández. Observamos un gracioso juego de palabras, entre lo que puede considerarse como un buen hombre, porque dice la verdad, y una mala mujer, porque miente al encarnar lo que no es.

El mismo tipo de crítica social va un poco más lejos en la representación de la Inconsecuencia como hembrimacho en la máscara o mojiganga:

En todo era hembrimacho, rueca, y espadín, peluca, y rodete, medio calzón, y media falda, la mitad de la cara reía, y la otra mitad lloraba; a un la[do] una garapiñera, y a otro un brasero;

pedía chocolate helado, agua caliente garapiñada; tabaco de hoja en polvo: traía guantes y abanico; jabonábbase con una mano, y se llenaba de tinta con la otra. Si quería sonarse, ataba un zapato; si tropezaba, sacaba el pañuelo; si caía echaba un reto, y comenzaba a llorar. Iba en un pollino, en pelo por el lomo, y con la albarda por la barriga. (Isla, 1787, p. 52).

Así, junto a la exhibición de la inconsecuencia humana, tanto de hombres como de mujeres, de acuerdo con la figura caracterizada como “hembrimacho”, la misma lleva a representar también la discrepancia de los contrarios que en la realidad nunca podrán unirse porque son diversos desde su esencia, como lo destaca Huerta al hablar sobre el teatro breve:

En tan breve texto dramático [...] se ve obligado a agolpar toda la materia argumental, cuya presentación al público ha de resultar condensada y accesible. Ningún medio mejor para ello que ofrecer en breve apunte el enfrentamiento de opuestos [...] que lleva implícito el antagonismo de dos concepciones del mundo sin posibilidad de casación. (Huerta, 1995, p. 77).

Tal y como, en efecto, sucede con el “hembrimacho” que, a diferencia del andrógino de la mitología griega por ejemplo, se forma por opuestos que se rechazan ostensiblemente entre sí, en vez de complementarse de manera armónica como en el mito mencionado.

Otros juegos de opuestos se construyen a partir de los personajes que por pares se oponen unos a otros como los del primer cuerpo de la primera cuadrilla, quienes iban “dándose las manos a guisa de desposados” (Isla, 1787, p. 13): “Ingenio-Piedad. / Juicio-Inventiva. / Método-Limpieza de estilo” (Isla, 1787, p. 13). En tanto, sus opuestos son “cuatro parejas de rara catadura” (Isla, 1787, p. 20): “El Desvarío-El Desaliño. / La Impiedad-La Temeridad. / La Rudeza-La Estolidez. / La Extravagancia-La Floxedad” (Isla, 1787, p. 20). Aquí es evidente el cómo se emplean personajes femeninos en la máscara o mojiganga, con significado serio como en el primer grupo de parejas y faceto como en el segundo.

En este sentido es notorio que el número de personajes de uno y otro tipo, tanto bajo la figura de varones como de mujeres, en términos generales, resulta equilibrado. No obstante,

cuando se trata de personajes ridículos bajo la representación de féminas se acentúan de manera especial los defectos atribuidos tradicionalmente a éstas, en oposición a la imagen ideal de la mujer en la época. Al respecto explica Heidrich: “De una mujer se esperaba que fuera obediente, casta, retraída, vergonzosa y modesta, además debía ser callada y, diciéndolo generalmente, estar encerrada en casa.” (2007, p. 16). O como dice el dicho muy español, vigente hasta hoy en día a ambos lados del mar: “La mujer en casa y con la pata rota”.

Es decir, aunque existe un ideal femenino éste parece inalcanzable, pues en el imaginario colectivo sobre las virtudes prevalecen los vicios femeninos. Sobre ese concepto de la época, comenta Zugasti: “Gustan de practicar vicios como ir a la comedia, al Prado, andar en coche, charlar por los codos, beber vino o comer barro para la opilación. Son mudables de opinión, aunque no siempre” (1993, p. 1024). Así, en la época que nos ocupa, lo común era centrarse en los defectos femeninos.

De esta manera, en la *Descripción de la máscara o mojiganga* los personajes de carácter faceto, ridiculizados con apariencia de féminas poseen numerosos vicios que las hacen risibles en alto grado, incluso la sabiduría en las damas es reprochable y digna de burla. Por ejemplo, se presenta a la Filosofía Natural bajo la forma de una mujer muy atractiva físicamente, acicalada con indumentaria lujosa, además de que “Parece que toda la Naturaleza concurrió a engalanar esta Dama con quantos dijes descubre en sus escaparates, o encierra en sus gavinetes.” (Isla, 1787, p. 49) y se anexan detalles al respecto, junto con la descripción de su admirable sapiencia “Era cosa rara los secretos, que sabía esta Dama; parece que la misma Naturaleza se confesaba con ella” (Isla, 1787, p. 49). Todo lo cual contrastaba con su indiscreción:

y lo mejor es, que ella, sin temor de la Inquisición, revelaba quantos sigilos sabía, y esto no como quiera, sino a todos los que se los preguntaban, y aun a muchos sin aguardar a que se lo

preguntasen. Con esto se conoció, que por algo (aun prescindiendo de otros motivos) no quiere Dios, que las mugeres sean Confesoras (Isla, 1787, p. 49).

Se trata de un punto de vista misógino, pero propio del contexto cultural de la época. No obstante, la aversión hacia los defectos femeninos se equilibra un tanto con el tratamiento de admiración por las virtudes de otros personajes similares, como la Pericia de lenguas quien encarna una de las virtudes más estimadas en todas las épocas y, además, una en especial en las mujeres de entonces: “Lo más admirable era, que en traje de muger, y preciándose de saber tantas lenguas, hablaba con mucha templanza, poco y muy mirado” (Isla, 1787, p. 72). Más aun, estas habilidades lingüísticas servían de modelo durante la escenificación a las demás féminas: “Fue muy envidiada de muchas mugeres no remedadas, no sé si por la copia de lenguas, o por la parsimonia en usarlas: algunas de mayor recato ocultaron la emulación dentro del pecho, pero otras que tenían menos buqué, la manifestaron ácia afuera” (Isla, 1787, p. 72). De este modo tales personajes femeninos sirven para propagar procederes aprobados por la sociedad, lo mismo que para reprobar conductas no aceptadas en el mismo contexto.

Así, los personajes femeninos son aludidos de diferentes maneras en la máscara y mojiganga, no siempre de modo negativo, como hemos visto, pues la figura de damas con características positivas también es frecuente, en especial cuando se trata de personificaciones serias, y en menor medida en el caso de las burlescas, cuando se enfatiza su ridiculez. Con objeto de comprender mejor el sentido de este tipo de representación femenina veamos la definición de DAMA en el contexto de la época que nos ocupa:

Mujer hermosa y bizarra, que ostenta lozanía y belleza. [...] Comúnmente se significa por esta voz cualquier señora noble, de calidad conocida, que no tenga mucha edad. Esta significación introdujo la adulación de que en las señoras concurren las prendas de damera y hermosura. [...] Significa también la mujer galanteada y pretendida de algún hombre. (RAE, 1732, p. 3).

Partiendo de lo anterior podemos encontrar en la *Descripción de la máscara o mojiganga* un tratamiento de las damas hasta cierto punto semejante al de los personajes femeninos en general, pues aunque predominan las personificaciones serias se presentan, en contraste, algunas damas con cierta gracia, sin llegar a lo completamente ridículo.

Comencemos por examinar algunos ejemplos de damas con sentido grave, primero y después algunas con sentido faceto. De entre las primeras encontramos dignas de destacar a: La Escolástica, la Teología Moral, la Crítica y la Filología.

La Escolástica “representaba una dama bizarra, ayrosa, muy adornada pero modestísima” (Isla, 1787, p. 34). Ésta, como las demás fêmeas de sentido serio, exhibe características relacionadas con la riqueza material y con un porte majestuoso, en algunos otros casos incluso se enfatiza la belleza física, pero por sobre todo priva la modestia y un cierto grado de empatía mediante la cual se logra conectar con los espectadores.

Además, la figura inspira tanto respeto que encarna el prototipo de determinada virtud o virtudes, con objeto de demostrar la suma pertinencia de las mismas. Es lo que sucede también con la Teología Moral, quien era una:

matrona de rara circunspección, gravedad y compostura. El talle muy ajustado, las manos más blancas que la nieve, el modo de mirar magestuosísimo y muy pausado. Infundía tanto respeto, que los sujetos, a quienes remordía la conciencia no se atrevían a levantar los ojos para verla a la cara; y otros declaradamente huían de ella (Isla, 1787, p. 35).

Encontramos aquí un claro énfasis en el efecto sobre la conciencia de los espectadores, la cual contrasta con la de los “herejes” de la época, como explica el mismo texto: “Entonces se conoció claramente, que los Hereges o tienen ojos de lechuzas o son malignos, o todo junto; pues se atreven a pintar esta matrona como una muger abierta, fácil, galante; en una palabra, como una dama cortesana, que a todo se acomoda” (Isla, 1787, p. 35). El contraste entre las

dos imágenes de la misma figura brinda mayor importancia a la inicial, que se enfatiza como sigue, pues “explicaba su significación este terceto” (Isla, 1787, p. 35):

La Moral Teología soy, que reglo
Todo desorden de pasión incauta:
Y es la Divina Ley mi regla y pauta.
(Isla, 1787, p. 35).

Queda entonces en los espectadores la enseñanza de cuál es la regla a seguir, se entiende que aquella aceptada como la Divina Ley.

La Crítica, por su lado, es otra “dama tan remirada que casi tocaba la raya de melindrosa.

En la tela del vestido, en el corte, en el adorno, en todas las menudencias se conocía haber puesto reparo; pero sus reparos en esto y en otros objetos que se presentaban a su vista eran tan justificados, que aun los que antes no los habían advertido, confesaban después, que eran dignos de enmendarse, y corregirse. (Isla, 1787, p. 73).

Por lo tanto, el personaje de dicha fémica también provoca un cambio de actitud positivo para la salud espiritual del público. Además, presenta interacción con los espectadores, pues se dice que: “Si la pedían su voto sobre alguna cosa, no le daba de repente, ni partía de carrera; pedía tiempo, y después de una deliberación larga y madura decía su sentir, pero casi siempre con mil *conques* y cortapisas.” (Isla, 1787, p. 73). Con objeto de ejemplificar lo anterior dentro del mismo texto se relata otro breve diálogo entre el personaje con el público, cuando alguien se dirige a la Crítica: “Preguntáronla; ¿qué le parecía la Mogiganga? y ella respondió: que en ese punto había mucho que decir, porque había de todo.” (Isla, 1787, p. 73). Sorprende aquí la objetividad del personaje en el contexto del texto, pues cabría esperar que su respuesta enalteciera de manera superlativa a la mojiganga. En cambio, el personaje da muestras de la

objetividad que debe poseer la verdadera Crítica. En este sentido la figura se encuentra más cerca del concepto racional de la Ilustración.

Asimismo, la Crítica como personaje de la máscara o mojíganga se gana la simpatía del público merced a su actitud, pues pese a lo dicho anteriormente sobre ella: “no era ésta de la raza de aquellas Críticas escrupulosas, que de todo hacen gestos, y todo lo ageno las desagrada.” (Isla, 1787, p. 73). Esto porque era una Crítica con juicio: “(alhaja que no suelen tener todas); era bien intencionada, prenda que falta a las más. Así pues muchas cosas la agradaban, y aun las que reprobaba era[n] siempre sin desprecio, y muchas veces con elogio.” (Isla, 1787, p. 74). Así entonces, el buen juicio y el no despreciar a quienes no concordaban con ella son los factores que la acercan más a la multitud.

La Filología, a su vez, da la impresión de ser simpática pues se la describe con una actitud de: “dama muy mirada, pero menos reparativa. El semblante apacible, y para todos risueño” (Isla, 1787, p. 74). Sobre el semblante cabe señalar que no todas las damas de la máscara o mojíganga sonríen, lo cual la hace más agradable para el público. También destaca: “su adorno compuesto de muchas alhajas, todas de diferente especie, pero todas ricas.” (Isla, 1787, p. 74), lo cual remite a la complejidad de los elementos que conforman y a la vez adornan a la Filología.

Además, se le reconocen características heroicas: “La fisonomía, el ademán y el porte eran de heroína de rara capacidad y, de admirables noticias, no coartadas a esta o aquella facultad, sino universales, y que se extendían a todo género de ciencias.” (Isla, 1787, p. 75). Así se reafirma la complejidad del concepto que representa la figura. Se agrega sobre su saber:

Ni eran noticias de baño, sino muy sólidas, bien zanjadas, y tan fundamentales, que cada una de ellas parecía haber hecho la principal parte de su estudio. En significación de esto lleva en la mano un ramillete compuesto de exquisita variedad de hermosas flores, y el vestido iba todo bordado de representación de tuestos y jardines. Su letra decía así:

Filología me llamo,
Y por mi florido genio,
Soy el jardín del ingenio.
(Isla, 1787, p. 74-75).

Las flores que engalanan a la Filología representan su admirable ingenio, al tiempo que nos remiten a su condición delicada y atractiva de dama digna de encontrarse en Salamanca, sede del estudio y del saber. No es de extrañar que acompañara a uno de los galanes más destacados de la obra: Buen Gusto, sobre el cual hablé antes.

Hasta aquí sobre las damas de sentido grave, me referiré ahora a las de sentido faceto. De entre éstas, si bien son menos en cantidad que las primeras, son dignas de destacar las que intervinieron toreando en la función respectiva el último día.

De nuevo nos encontramos ante estudiantes varones disfrazados para el efecto. Su intervención se complementa con la de los galanes que las acompañan.

Encontramos damas toreras, en la *Descripción de la máscara o mojiganga* sobre ellas se dice, aludiendo a los estudiantes travestidos de ellas, que al inicio de la corrida se encontraban: “en las gradas últimas, otros tres muy de damas, que habían de torear en el estrado: para que desde luego se barajasen las suertes, y se dislocasen los oficios, como lo lleva el genio caprichoso de una mogiganga” (Isla, 1787, p. 172). Es evidente que existe una clara conciencia sobre tal dislocación de oficios. Es decir, el hecho de disfrazarse de damas, es algo caprichoso pero se ve como propio de la mojiganga, parte lógica de la representación.

Por lo anterior no extrañó, aunque debió ser muy divertido, que las mismas damas “al llegar el toro, levantándose de las almohadas con serenidad de Amazonas, le sortearon ayrosamente, haciéndole pasar por medio del estrado, y honrándole cada una con su vanderilla.” (Isla, 1787, p. 179). De manera que vemos a aquellas elegantes mujeres pasar de una actitud pasiva que podría identificarse como femenina, sentadas sobre los almohadones, a

una activa y masculina como lo es la del toreo. Después de esto, las damas volvieron a sus mullidos asientos e intervinieron los demás “toreadores”, quienes continuaron las suertes con el toro, hasta que:

las damas, impacientes de tener en ocio su briosa destreza, salieron del estrado a buscarle; y a puros desdenes le dexaron por dos títulos corrido, tremolando el despique entre los semicírculos de su frente indócil, como quien lo pone entre paréntesis, a pesar del impetuoso renglón de su carrera.” (Isla, 1787, p. 180).

Así, las damas toreras vencen al toro con argucias tan femeninas como los DESDENES, es decir, la “Esquivez, despego, desprecio, rigor, que regularmente se encuentra en las Damas, como constitutivo de la hermosura o prenda de la dameraía” (RAE, 1732, p. 147), entendida la DAMERÍA como: “Melindre, delicadeza, donaire, chiste, desvío, dengue, recato” (RAE, 1732, p. 147). El DESDÉN, entonces, se puede interpretar con el sentido antes dicho, es el arma que emplean estas fémimas contra el toro, en una función que debió ser muy entretenida para quienes la presenciaron.

En conclusión, la mujer como personaje, en la máscara o mojiganga que nos ocupa, si bien se apega a los usos del teatro breve de la época, también presenta excepciones propias del mismo texto y su contexto, como la más evidente de los personajes femeninos representados no por atractivas mujeres sino por jóvenes estudiantes, bajo sus diferentes formas, a lo serio o a lo faceto, como damas o como aldeanas.

2.3. BOBO

El Simple o Bobo es, según Huerta: “uno de los personajes de mayor abolengo en la historia del teatro cómico” (Huerta, 2001, p. 97). Su origen influye en la función dramática que lo caracteriza: “La común procedencia rural de estas máscaras los hace confluir en una misma función dramática, fruto de su ignorancia: la de ser víctima de burlas e improperios y

provocar, con sus necedades, la risa del espectador” (Huerta, 1985, p. 39). Al procurar la risa se establece la empatía entre el bobo y los espectadores, según hemos referido anteriormente.

No obstante, en el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* no se incluye ningún bobo, con toda intención como se verá. Es una lástima, porque según Juan Martí desde la *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* en 1604:

Lo del simple, que usan en España, es bueno sin perjuicio, porque causa risa, empezando muchas sentencias y acabando ninguna, haciendo mil precisiones muy graciosas, y es un personaje que suele deleitar más al vulgo que cuantos salen a las comedias, en razón de que en él cabe ignorancia y malicia, y lascivia rústica y grosera, que son tres especies ridículas, y por le estar bien toda la fealdad (digo en cuanto es provocativa de risa), es la persona más apta para la comedia (1972, pp. 131-132).

Tal vez por estas mismas características no se le emplee en el texto. De hecho, al hablar sobre la máscara en general, la *Descripción de la máscara o mojiganga* señala que:

la propiedad de las figuras burlescas, con trages y ademanes tan placenteros, llamaba ácia sí todo el golpe de la curiosidad, y observación, con el golpe, que ella misma daba. Muchos eran los papeles jocosos; mas ninguno era papel de bobo, pues todos fueron muy reparados, y advertidos (Isla, 1787, p. 146).

Tales características, en todo caso, alcanzarían a personajes como Mal Gusto, quien efectivamente no es nada bobo, pues a su modo resulta “reparado” y “advertido” al ser complemento de Buen Gusto, según vimos en su momento.

2.4. SOLDADO

El personaje tipo del Soldado, frecuente en el teatro breve, se presenta de manera efímera en la *Descripción de la máscara o mojiganga* unido a la representación de la Temeridad:

La *Temeridad* tiraba sueldo por inválida. El que hacía este papel representaba a un Soldado, de éstos que se hallaron en todas las batallas posibles, y imaginables. Una casaca blanca y vieja,

pero muy lince, o muy argos: quiero decir, llena de ojos y agujeros o hablando en términos facultativos, de ojales, de que en algún tiempo fueron botones las balas. (Isla, 1787, p. 23).

Tal personificación del Soldado es habitual en el teatro breve, según Martínez López: “Se le representa pobre, famélico, y desastrado” (1997, p. 121) como aquí. Del mismo modo, sobre su comportamiento temerario Huerta explica: “Es la versión entremesil del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón del teatro latino. Se presenta pobre y desarrapado” (2001, p. 102), tal y como se observa al personaje de Temeridad. Sobre ésta, después de su descripción, se informa el origen de cada “ojal” o agujero de bala en su ropa, se alude cada batalla y se relata en compañía de qué personajes gloriosos luchó Temeridad, todo ello en un recuento detallado. Para finalizar, se incluye el texto de una cédula que complementa:

La Temeridad me llamo,
Y es fruto de mi guapeza,
Que me rompan la cabeza.
(Isla, 1787, p. 24).

Con este texto se acentúa la “Bizarría, valor y resolución para acometer alguna empresa arriesgada o peligrosa” (RAE, 1734a, 87), como se entiende la “guapeza” de Temeridad.

2.5. ESTUDIANTE

Los estudiantes participan de diferentes maneras en la representación de la máscara o mojianga, desde la organización hasta la escenificación como improvisados actores. En este apartado observaremos exclusivamente su intervención como personajes tipo, propios del teatro breve. En el capítulo cuatro abordaré la participación de los alumnos de la Universidad de Salamanca como parte esencial de la organización festiva, como público y como histriones ocasionales.

La intervención de los estudiantes se presenta desde su condición de espectadores que interactúan espontáneamente con los personajes de la máscara y mojianga. Es el caso del que pregunta a uno de los dos personajes identificados como Astrólogos:

Un estudiante algo más avisado preguntó al [sic] uno de los astrólogos, ¿qué Invierno los esperaba? respondióle que muy frío, y el estudiante escribió luego a su casa, que no le envasen ropa, entendiendo el pronóstico al revés: y aun que lo erró el licenciado, no lo acertó el Astrólogo. (Isla, 1787, p. 58).

Aquí el Estudiante decide traspasar su condición pasiva de espectador e incorporarse de manera activa al juego de la ficción teatral, incluso con su aportación de equivocarse al interpretar al Astrólogo. Martínez López aborda las semejanzas entre estos dos personajes:

Los rasgos que configuran el Estudiante y el Astrólogo son sustancialmente idénticos. Ninguno de ellos carece de ingenio ya que su finalidad consiste en hacer reír a costa de los demás. Tienen en común la capacidad para promover burlas en las que pueden participar o no hasta su conclusión. Se presentan como burladores autónomos (1997, p. 120).

De este modo encontramos a los referidos personajes tipo en el texto que nos ocupa, si bien de los dos el Estudiante es a quien se alude con mayor frecuencia.

Observamos la referencia a otro estudiante en parte de unas “Coplas de gayta gallega” (Isla, 1787, p. 167), cantadas en voz de un poeta pobre:

Un estudiante de vana cabeza
Dice al novillo no sé qué agudeza;
Y él, con tener el ingenio de bruto,
Plántale un fuerte argumento cornuto
(Isla, 1787, p. 168).

El Estudiante de “vana cabeza” que se enfrenta a un novillo es aquí un personaje más dentro de las coplas, pero también dentro de la fiesta taurina a la cual alude el cuarteto en sus diferentes versos y en los personajes que intervienen en ella. Del mismo modo que antes aludí a los estudiantes disfrazados de damas y caballeros que torearon varios novillos.

Una representación similar del Estudiante se presenta por medio de dos sofistas en forma de tunantes, entendiendo por TUNANTE a “El que tuna o anda vagando” (RAE, 1739, p. 375) y TUNAR como “Andar vagando en vida holgazana y libre, de lugar en lugar” (RAE, 1739, p. 375). En todo caso los Tunantes se identifican a sí mismos como estudiantes:

Su traje una sotana, que empezó a ser en tiempo de los Godos y Suevos: sirvió en París a un Capellán de Pedro Lombardo; éste la dexó en herencia a un no sé quién, y después de algunos siglos vino a parar en poder de uno de sus abuelos, del qual, por sucesión de padres a hijos, la hubo uno de los Tunantes. Y porque a él le llegaba hasta las rodillas, dixo, que aquella era demasiada profanidad para un pobre, que un estudiante sin medios no necesitaba cola, y así dio la mitad a su Compañero, y él se quedó con la otra mitad; con que parecían dos camisolas negras, dos paños de barba oscuros, o dos corbatas de luto algo largas. (Isla, 1787, pp. 54-55).

Asimismo, es evidente en la cita anterior el carácter transgresor de las distracciones estudiantiles, en consonancia con la afirmación de Huerta Calvo: “Los entretenimientos del Estudiante derivan del largo tiempo de ocio de que dispone” (1985, p. 37). La aludida cita de la máscara o mojiganga se puede relacionar de igual forma con el “carácter hampón y hambriento de la máscara” (Huerta, 1985, p. 37), entendiendo aquí a la MÁSCARA como el personaje tipo del Estudiante.

De esta manera quedan claras las características del Estudiante quien, como personaje es holgazán, transgresor, de bajos recursos, pero pese a estos defectos, también es ingenioso. Así se presenta en la *descripción* que nos ocupa, según acabamos de ver.

2.6. INDÍGENA

El indígena como personaje tipo sólo se incluye una vez en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, pero será interesante abordarlo aquí desde la perspectiva de una interpretación hecha del otro lado del mar. Esta representación de un indígena americano se muestra bajo la personificación de Barbarismo:

El Barbarismo llevaba una barba muy larga y desgreñada, con un cerco de plumas de ganso en la cabeza, y en las orejas dos mocos de pavo por zarcillos. En lo demás iba vestido de indio, al uso de los que habitan la Canadá; y para mostrarse Cacique, llevaba por Cetro un garrote muy tosco y nudoso, y por Clámide⁸ una piel de oso presa con un colmillo de jabalí: y todo el rostro pintado de azul, verde, y pajizo. Montaba sobre un burro enjaezado,⁹ como suelen ir los de los curtidores. Y a quien le preguntaba, ¿quién era? respondía con aquel verso de Marcial, *Barbara Pyramidum sileat miracula Menphis*. Y si le apuraban sobre que se explicase en estilo más claro, añadía: *Ego non hablo cum Romancistis, sed cum Estudiantibus Salamanca*. De la barba colgaba un pedazo de cartón; y en él se leía este letrero:

Para buscar Barbarismo

No hay que ir a la Canadá,

Porque más acá hay posada.¹⁰

(Isla, 1787, p. 104).

Sorprende ver en el texto a un nativo de Canadá en vez del representante de una etnia más conocida, no obstante existen diversas razones en el contexto de la época para comprender tal preferencia.

En primer lugar, la figura del indígena americano no es muy común, en el teatro español, porque para los peninsulares de aquel tiempo América y con ella el INDIO, NATURAL, NATIVO o INDÍGENA poseían un doble significado: “América se va a ver a la vez como lo *Uno* y como lo *Otro*: en un sentido aparecerá como la prolongación del imperio, donde el indio es el nuevo súbdito; en otro, se nos representará como lo foráneo, lo extraño y lo bárbaro” (Castillo, 1992, pp. 3-4). En la *Descripción de la máscara o mojiganga* se emplean de manera equilibrada ambos conceptos, como veremos más adelante. Es importante tener esta idea en mente desde el inicio para comprender lo que abordaré a continuación.

⁸ CLÁMIDE “Especie de capa corta de que usaban los romanos” (RAE, 1780, p. 232).

⁹ ENJAEZAR “Adornar y guarnecer el caballo, engalanándole y poniéndole el jaez, de cuyo nombre se forma este verbo, antepuesta la preposición EN” (RAE, 1732, p. 478).

¹⁰ POSADA “La casa propia de cada uno, donde habita o mora.” (RAE, 1737, p. 333).

Las razones para preferir otros personajes y tópicos, distintos del nativo americano, tienen un sentido pragmático e ideológico:

hay otros elementos dramáticos y otros personajes que funcionan mejor para el público y en ellos se concentrará el esfuerzo de los dramaturgos y el interés de los empresarios. Me refiero a los enrevesados argumentos de las comedias de enredo, al dinamismo de las de capa y espada, a los milagros de las de santo, a la fastuosidad de las mitológicas, o a los grandes temas y figuras de las comedias heroicas centradas en las luchas contra los ejércitos europeos; temas, acciones y personajes que según parece mueven al auditorio a identificarse de manera más efectiva y empática con lo acontecido en la acción, al tiempo que mayoritariamente propagan los ideales fundamentales del conservadurismo monárquico (Castillo, 1992, p. 15).

De este modo, se imponen tanto el gusto del público como los intereses hegemónicos de la monarquía española. Incluso los textos que incluyen a América y sus habitantes de origen prehispánico conservan una destacada influencia de la ideología dominante, forman parte del juego del poder, son:

encargos dedicados a la alabanza de ilustres figuras españolas de conquista. Esto es, epopeyas laudatorias que no descuidan ninguno de los detalles característicos de los géneros en los que se insertan, y se aprovechan del exotismo y del clímax de acción que el encuentro entre los dos mundos provoca, pero que no parecen ser la mejor receta para el éxito dramático: primero, por las limitaciones del tema mismo, y segundo, por la complejidad y extrañeza de la problemática americana que fuerza al dramaturgo a reflexionar con mayor o menor profundidad sobre el fenómeno de la conquista dificultando la creación y la posibilidad de su exitosa dramatización. (Castillo, 1992, pp. 15-16).

Queda claro que los dramaturgos no querían, ni les interesaba, ni les convenía, cuestionar la conquista americana, menos aún el trato dado a los aborígenes. Si llegaban a abordar dichos temas era sin un ejercicio de reflexión. Son de hecho problemas ajenos no sólo para los escritores y la élite cultural, también para el público habitual de tales obras: “En definitiva, al parecer al público le gustan otros temas más cercanos y entretenidos y otros personajes más heroicos que los de los panegíricos de figuras de conquista que los

dramaturgos les presentan.” (Castillo, 1992, p. 16). Ello no sólo en cuanto a los espectadores se refiere, pues aún la élite cultural compartía su desinterés: “la mayoría de los pensadores contemporáneos no prestaban atención a los acontecimientos del *Orbis Novus* preocupados por una Europa en Guerra” (Calero, 1987, p. 53).

En este sentido fueron pocos, en comparación con el más nutrido grupo de intelectuales, religiosos y nobles relacionados con la conquista y evangelización americana, los comprometidos en la defensa de los naturales, entre ellos: Fray Bernardino Boyl, Mosén Pedro Margarit, Cristóbal Rodríguez, Fray Antonio Montesinos, Matías Paz, Vasco de Quiroga, Juan López de Palacios Rubios, Lázaro Bejarano, Juan de Zumárraga, Fray Pedro de Córdoba, J. G. de Sepúlveda, Francisco de Vitoria, Fray Jacobo de Testera, incluso la misma Isabel la Católica y el papa Paulo III, según María Ángeles Calero (1987). Si bien fue Fray Bartolomé de las Casas uno de los más destacados:

muchas de las ideas luego defendidas y difundidas por Bartolomé de las Casas estaban en el aire, como fruto de una época y de un pensamiento que pugnaba por adecuarse a los nuevos tiempos, antes de que él iniciara su actividad indigenista a través de sus escritos. Sólo tuvo que recogerlas, dando forma a algunas, haciendo suyas otras, pero todas alcanzaron con este fraile dominico la mayor propagación imaginable gracias a su tenacidad y a la suerte que corrieron sus obras. (Calero, 1987, p. 56).

Visto el desinterés general, fuera de unos cuantos verdaderos implicados, es comprensible la imagen negativa e irreal, expuesta en el teatro, de los territorios, de los habitantes de ultramar e incluso de los españoles indianos:

La prosa novelesca moralizante que va desde Suárez de Figueroa a Gracián lidia con América, y los géneros burlescos o satíricos: el entremés, la jácara, la mojiganga, el baile, el romance burlesco, en términos generales aluden accidentalmente a la realidad indiana y fugazmente critican, parodian o se burlan de lo americano, muchas veces ofreciendo una imagen literaria que poco tiene que ver con América pero que nos ofrece una estampa de aquellas tierras, como apunta Brioso Santos (Introducción; “Lo peor”). Si hay una figura popular conectada con el

Nuevo Mundo en el Siglo de Oro es la del indiano, pero hay que decir que mayormente se tenía una opinión muy negativa de él. (Castillo, 1992, p. 21).

Es decir, las imágenes literarias relacionadas con América y expuestas en la literatura española desde el siglo XVI son extremadamente negativas y, sobre todo, irreales, hasta el punto de parecer una invención:

la *imagen del indio* fue un tópico muy significativo para señalar cuan grande fue la incompreensión de América por parte de Europa, durante los siglos XVI y XVII. Esa idea viene al hilo de esta problemática, siguiendo la tesis ingeniosa sobre el descubrimiento de América de O’Gorman en el sentido de que América no fue descubierta sino inventada por los hombres de la Europa del siglo XVI. Así, pues, el Viejo Mundo vino a imponer sus propios valores y sus puntos de vista, por tanto el descubrimiento de la realidad americana tuvo que superar antes el desafío de un conjunto de prejuicios tradicionales, de creencias y de actitudes, y sólo así Europa logró con demasiada lentitud el reajuste mental para encajarla en su campo de visión. (Sebastián, 1992, p. 3).

El mismo tipo de lento “reajuste mental” es evidente en la obra dieciochesca que nos ocupa, puesto que el aborigen todavía personifica el primitivismo en la figura del Barbarismo, una de las pocas maneras de representar al “otro”, dentro de moldes comprensibles para los peninsulares y para el dramaturgo:

Fue incuestionable la resistencia que ofrecieron los europeos (cosmógrafos, filósofos, artistas, etc.) ante las nuevas informaciones que trajo el descubrimiento de América, se ha dicho que los europeos fueron incapaces de asimilar los nuevos conocimientos, se cerraron sobre sí, escondiéndose en la rutina de su limitado mundo tradicional. (Sebastián, 1992, p. 3).

La manera de encarnar al indígena era como un salvaje. Así, no es de extrañar el aspecto casi ridículo del natural americano que representa al personaje de Barbarismo, en el fragmento citado al inicio de la *Descripción de la máscara o mojiganga*. La presencia de la imagen irreal del indígena se exhibe en el teatro, tanto en los géneros extensos como en los breves:

Por su parte los indios aparecen también en mascaradas y danzas teatrales —callejeras, profanas o sacramentales— en las diferentes fiestas conmemorativas o religiosas. Las danzas

de “la conquista de las Indias” se dan junto con las de negros americanos y moros y, mostrando la sujeción de estos personajes a España, le dan un tono de color y exotismo al Corpus granadino o sevillano. (Castillo, 1992, p. 22).

Puede agregarse que también se lo proporcionan al Corpus salmantino, al menos en lo que respecta a la obra que nos ocupa. En todo caso queda claro el hecho de que: “Cómo se representa al indio sin conocerlo” (Castillo, 1992, p. 31). No hay referentes cercanos para dicha exposición, ni tampoco voluntad de hacerlo. De hecho no es necesario representar a los naturales como parte de una u otra etnia, pues para los autores españoles, tanto como para el público todos los “indios” poseían las mismas características:

caribes, incas, aztecas y mapuches, indios y también negros caen bajo las mismas categorías, aspectos y generalizaciones. En la mayoría de los casos son tipos dramáticos con caracteres bastante comunes, de manera que son intercambiables araucanos con caribes, o incas con tlascaltecas [sic], sin que se note o el drama sufra. Al teatro no le importan realmente las diferencias entre las varias culturas indígenas, todos son bárbaros, esto es, idólatras no cristianos. Podríamos decir que el *Otro* en el fondo es siempre el mismo (Castillo, 1992, p. 46).

No obstante, José Francisco de Isla, autor de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, además de presentar la versión generalizada, ridícula e irreal del nativo americano, muestra a la vez una versión algo más positiva del mismo personaje, en consonancia con la afirmación de Castillo: “El amerindio bárbaro, al mismo tiempo honorable, de la comedia será en muchos casos este «niño» vitoriano del que se harán eco los dramaturgos para justificar la conquista” (1992, p. 40). Es, evidentemente, la figura del buen salvaje:

Este buen salvaje por una parte recordaba a un modelo de hombre cantado en la Antigüedad desde Hesiodo a Horacio (*Odas* II, 24, 12-29), como propio de la Edad de Oro, pero en el fondo no era más que un mito sobre el estado de inocencia y de beatitud del hombre antes de la caída. Este mito ahora y en este momento fue una reminiscencia clásica como una derivación de origen judeo-cristiano. (Sebastián, 1992, p. 8).

Es posible identificar algo del buen salvaje en Barbarismo, por no ser un aborígen ridículo del todo, puesto que se le muestra como un cacique con cetro y clámide, montado en un burro enjaezado “como suelen ir los de los curtidores” (Isla, 1787, p. 104).

Es decir, la figura indígena no se presenta como un individuo de bajo nivel social, sino como cacique, el más alto grado para su casta, y monta a semejanza de la que fuera con seguridad uno de los gremios más importantes de Salamanca, pues: “La capacidad económica de curtidores, pellejeros y zapateros dependía de la importancia de la ciudad en que actuaran” (Carlé, 1988, p. 146) lo cual debió suceder en Salamanca, como comunidad universitaria con gran demanda de servicios diversos por parte de alumnos y profesores, propiciando una situación económica sumamente favorable para los curtidores, de modo que la figura de Barbarismo no exhibe rusticidad. Con mayor razón porque era un indio culto que hablaba latín.

Recordemos que Barbarismo emplea dos frases en aquel idioma. En primer lugar, el aludido verso de Marcial “*Barbara Pyramidum sileat miracula Memphis*” (Isla, 1787, p. 104) cita que le otorga un sentido culto al personaje, por ser de Marcial y por lo que dice: “La extranjera Menfis silencie las maravillas de sus pirámides” (Osuna, 2008, p. 377), refiriéndose a las pirámides que Egipto “le erigió a sus torneos” (Osuna, 2008, p. 377). Con la referencia muy probablemente se desee equiparar a Salamanca con Menfis, en la magnificencia de sus construcciones y sus torneos festivos.

Incluso el lado culto de Barbarismo se lleva al extremo de la petulancia cuando el personaje sentencia: “*Ego non hablo cum Romancistics, sed cum Estudiantibus Salamanca*” (Isla, 1787, p. 104), queriendo decir que no habla con personas que empleen la lengua romance, es decir el castellano, sino con los estudiantes de Salamanca, quienes se supone que conocen el latín a la perfección. Es decir, de hecho los indígenas en el teatro se expresan en la

lengua de sus conquistadores: “El indio puede comunicarse en la lengua del imperio. [...] El indio, si bien es bárbaro idólatra, es presentado como honorable español en potencia, y como tal habla el idioma peninsular con propiedad” (Castillo, 1992, p. 46). De tal modo que el personaje de Barbarismo como “indio” sobrepasa las expectativas que se pudieran tener de él en el ámbito universitario, pues no sólo habla la lengua imperial, sino el lenguaje de la cultura, de la élite, el Latín, inclusive se da el lujo de no hablar más que con quienes se supone que la emplean con propiedad, como lo son los estudiantes de Salamanca. De esta manera se comprende mejor el cuarteto con el cual remata la presentación de Barbarismo:

Para buscar Barbarismo
No hay que ir a la Canadá,
P Vorque más acá hay posada.
(Isla, 1787, p. 104).

De este modo, se destaca el sentido del “barbarismo” en sí, entendido como la “Figura viciosa que consiste en el uso de alguna dicción pronunciada o escrita contra las reglas y leyes del puro lenguaje en que se habla, y se somete añadiendo, quitando, anteponiendo o posponiendo alguna o más letras” (RAE, 1726, p. 557). De la misma manera sucede con el personaje aludido cuando trata de expresarse por sí mismo, en vez de sólo repetir una frase de manera mecánica. Es entonces cuando también se explica su caracterización como un “indio” de la casi desconocida Canadá, pues al encontrarse más lejos geográficamente hablando resulta muy adecuado para contrastarlo con el familiar “acá” enfatizado mediante la palabra POSADA, entendida como: “La casa propia de cada uno, donde habita o mora.” (RAE, 1737, p. 333). En este caso se refiere a la ciudad de Salamanca.

Es claro que el personaje del indígena en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, incorpora en sí diferentes tópicos, aparte del central, entre ellos el del mundo al revés, por ejemplo, dado que pese a sobreentenderse su condición de hablante de un idioma americano

resulta que habla latín, aunque de manera imperfecta, en tanto que en su lengua materna no pronuncia una sola palabra. Así como éste encontramos otros tópicos dignos de destacarse en la obra, los cuales serán abordados en el capítulo que sigue.

3. AMPLITUD TEMÁTICA

Encontramos cinco temas diversos en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, a saber: el mundo al revés, donde se incluye la locura; la utopía de la abundancia, con la comida y la bebida como núcleos centrales; el desengaño y el pesimismo, de manera diversa al Barroco, casi antitético a éste; lo paródico y lo burlesco, que alude a obras famosas de la literatura universal y a la época en que se desarrolla la fiesta descrita en el libro; por último, la risa concebida como el aspecto radiante de la vida, tópico esencial del texto. Enseguida abordaré cada uno de los aspectos aludidos.

3.1. EL MUNDO AL REVÉS

El motivo del mundo al revés refleja, junto con el de la risa como notaremos al abordar esta última, una desenfadada y clara conciencia de la ficción dentro del drama. Para el autor, los personajes, y muy probablemente para los espectadores:

La creación de un drama autoconsciente supone, por parte del dramaturgo, transgredir las normas que canalizan la ficción teatral, atacar de alguna manera los pilares mismos en los que se sustenta su estructura. Que los personajes y el propio argumento de una pieza se reconozcan como ficticios es, sin duda, un rasgo de modernidad, pero también la exhibición de un orden en cierta medida trastocado, de un mundo al revés. Y no hay un espacio en lo que esto se produzca con más comodidad que en el género entremés, por donde deambulan despreocupadamente hombres que se creen mujeres, niños de la Rollona¹¹, muertos vivos, cobardes con ínfulas de valentía, jueces que liberan a reos tras escuchar sus disparatadas alegaciones, etc. (Sáez, 2011, p. 40).

Recordemos que lo dicho para el entremés es aplicable, asimismo, para otros géneros del teatro breve, como es el caso de la mojiganga y la mascarada, para los cuales el tópico del mundo al revés es esencial, según sostiene Buezo: “El significado originario del término

¹¹ ROLLONA. “adj. que se aplica en estilo festivo a la mujer rolliza y fuerte; y sólo tiene uso en la frase del Niño de la Rollona.” (RAE, 1737, p. 634).

«mojiganaga» era el de mascarada grotesca. Su asociación con el Carnaval explica su naturaleza invasora y su carácter de mundo al revés” (Buezo, 1989, p. 553), carácter que conserva de manera evidente en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, como se examinará. El tópico señalado, además, infunde vigencia continua a los textos. En este mismo sentido agrega Huerta:

Frente al orden de la comedia nueva, cuya violentación conduce a un caos momentáneo resuelto al final, el entremés ofrece la representación más genuina de uno de los tópicos de mayor vigencia secular en el folklore y la literatura carnavalesca: el mundo al revés (2001, p. 121).

La anarquía domesticada del mundo al revés se refleja en el texto que nos ocupa. Un ejemplo relevante lo encontramos en la Extravagancia, a la cual se describe:

El traje de la Extravagancia era un gigote¹² de todos los trages, que fueron, que son, y que serán. Rodete,¹³ y bolsa; mangas de Ángel,¹⁴ y perdidas:¹⁵ tontillo¹⁶ y cola:¹⁷ y porque era el mes de Julio, guantes, manguito, brasero, dengue,¹⁸ bata, mantillina,¹⁹ y chapines²⁰, que a un

¹² GIGOTE. “Especie de guisado, que se hace rehogando la carne en manteca y picándola en piezas muy menudas, se pone a cocer en una cazuela con agua y después se sazona con diversas especias. [...] Se llama por semejanza cualquiera otra comida picada y dividida en piezas menudas. [...] Hacer *gigote* alguna cosa. Vale lo mismo que dividirla en piezas pequeñas o menudas.” (RAE, 1734a, 49-50).

¹³ RODETE. “Llaman también el adorno de la misma u otra tela, que se pone en las mangas de las casacas de las mujeres, por encima de la sangría del brazo.” (RAE, 1737, p. 631).

¹⁴ MANGA DE ÁNGEL. “En las batas de las mujeres la que tenía vuelos grandes.” (RAE, 1817, p. 548).

¹⁵ MANGA PERDIDA. “La que cuelga por la parte de atrás de las jaquetas que suelen gastar los arrieros y hombres del campo y otros.” (RAE, 1817, p. 548).

¹⁶ TONTILLO. “Una especie de faldellín o guardapiés, que usan las mujeres, con aros de ballena o de otra materia, puestos a trechos, para que ahueque la demás ropa. Llamábase en lo antiguo Guardainfante” (RAE, 1739, p. 297).

¹⁷ COLA. “Se llama también aquella punta prolongada que traen las mujeres en las basquiñas” (RAE, 1729, p. 403).

¹⁸ DENGUE. “Melindre mujeril que consiste en afectar damerías, esguinces, delicadezas, males y a veces disgusto de lo que más se suele gustar. [...] Vale también cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres, tan estrecha que apenas cubre media espalda, pero muy larga de puntas.” (RAE, 1732, p. 69).

¹⁹ MANTELLINA. “Lo mismo que mantilla de mujer.” (RAE, 1734a, 487). La versión en línea del *Diccionario de la Real Academia Española* ofrece una versión actual de la palabra, más acorde con el cúmulo de prendas de invierno que predominan en la descripción: “Mantilla de la cabeza” (RAE, 2001b).

²⁰ CHAPINES. “Calzado propio de mujeres sobrepuesto al zapato, para levantar el cuerpo del suelo, y por esto el asiento es de corcho, de cuatro dedos o más de alto [...] Hoy sólo tiene uso en los inviernos, para que levantados los pies del suelo aseguren los vestidos de la inmundicia de los lodos y las plantas de la humedad. En lo antiguo era traje ordinario y adorno mujeril, para dar más altura al cuerpo y más gala y aire al vestido.” (RAE, 1729, p. 306).

mismo tiempo servían de estrivos, porque iba a caballo. Por más señas que iba en un rocín, y al revés, con la cara ácia las ancas, y llevando la cola por freno. (Isla, 1787, p. 27).

Es decir, la Extravagancia refleja la conciencia de su índole ridícula al caracterizarse como “un gigote”, de modo que queda claro desde el inicio que la forman elementos pequeños y contrarios a las circunstancias: del clima y hasta de la manera de montar a caballo. Según se entiende de las prendas que combina, todas más adecuadas para el invierno, no para el mes de julio en que se llevó a cabo la fiesta en Salamanca, lugar sobre el cual afirma la voz popular que “Tiene nueve meses de invierno y tres de infierno”. De entre éstos el aludido mes resulta especialmente caluroso en la ciudad. El aspecto contradictorio del personaje se acentúa cuando tomamos en cuenta el complemento escrito de tan ridícula imagen:

Daba razón de esta postura extravagante en tres renglones breves de letras largas, y gordas²¹, que venían a decir:

De Extravagancia me precio:

Que el ir mirando hacia allá,

Qualquiera tonto lo hará.

(Isla, 1787, p. 27).

Escrito en letras muy visibles, por “largas, y gordas”, lo anterior completa la imagen de la Extravagancia personificada, quien se asume como contradictoria, pero se autojustifica en el terceto, pues sabe que destaca al efectuar acciones contrarias a la vida cotidiana, a aquellos actos comunes y propios de quienes ella considera poco inteligentes. Por lo cual entendemos que, además, Extravagancia no se ve a sí misma como tonta, lo cual la autoengrandece dentro del contexto jesuita y universitario de la fiesta.

Abordaremos ahora algo más que extravagante, a la demencia, como afirma Huerta: “La Locura es la reina de ese mundo al revés o «casa de locos»” (Huerta, 2001, p. 121). En la

²¹ LETRA. “La nota, cifra y carácter que unido con otros de su misma especie forma la dicción o vocablo. Son distintos los modos que ha habido de figurar estos caracteres, según la idea y capricho de las gentes en diversas naciones”. (RAE, 1734a, 387).

Descripción de la máscara o mojiganga, se presenta la locura por partida doble, bajo la figura de un loco verdadero y otro fingido, éste con el nombre de Desvarío:

El Desvarío remedaba a un loco célebre, que anda por esta Ciudad, y se llama Diego. Hacíalo con tanta viveza, que la gente, creyendo ser el Diego verdadero, empezó a tenerle compasión, y a gritar, que sacasen de allí aquel pobre, porque le habían de atropellar los caballos. Los más advertidos o maliciosos murmuraban descubiertamente de los padres jesuitas porque hacían Mogiganga de lo que debían compadecerse. En fin todos creyeron, que era el mismísimo Diego, hasta que, casualmente, el tal Diego, que andaba por las calles, se encontró con la Mogiganga, y aparecieron de repente dos Diegos, tan semejantes, que parecían un par de huevos con dos pies. (Isla, 1787, pp. 20-21).

Al Diego de mentira se une el Diego de verdad, en un gracioso juego de espejos, donde la fantasía y la realidad se confunden de manera jocosa. Junto a ello destaca la preocupación comunitaria por el loco que sí existe, aceptado por la sociedad en la que vive:

Incorporóse en la Mogiganga el Diego verdadero; y queriendo apartarle la gente, le confundía con el fingido. Unos echaban mano de aquél, y otros de éste, y todos iban a tientas, y con remordimiento. En fin, por vía de buen gobierno los dexaron ir juntos, hasta que el Diego en persona se cansó de ir en ilera, y se descabulló como pudo. El Diego en remedo llevaba un papel en forma de valona,²² y en él se leía con letras gordas este letrado:

Soy Desvarío, y tal vez
Parezco Ingenio: mas hoy
Me hacen decir lo que soy.
(Isla, 1787, p. 21).

Así, la locura termina en lucidez, al declararse el Desvarío consciente de su condición: parte de la demencia multiplicada para regresar a la sensatez del texto.

El tema del mundo al revés en el teatro breve introduce, además, el travestismo en la escena: “El tópico cristaliza también en un argumento muy recurrido por los entremesistas: el del hombre afeminado” (Huerta, 2001, p. 122). Ejemplo de ello lo encontramos en el joven

²² Probablemente la palabra se tome del femenino de: BALÓN. “Puede venir esta voz de la hechura de la pelota, que es como una bala grande.” (RAE, 1726, p. 539).

estudiante disfrazado de mujer, al cual nos referimos en el capítulo anterior, recordemos que iba caracterizado con tal eficiencia en su papel que aun las mujeres presentes en la fiesta lo confundían con una de ellas.

Otro ejemplo destacable de un estudiante travestido lo encontramos en el carro triunfal de la fiesta, donde a los pies de San Luis Gonzaga un personaje representaba a la Escuela Jesuita:

sentada en la segunda grada; cuyo papel hacía un gallardo joven, vestido de dama, o de ninfa, con la más exquisita gala; en cuya preciosísima tela, sobre el gustillo de la moda, se admiraba cuanta riqueza y variedad de joyas es compatible con la proporción, y el buen gusto. Y sobre todo brillaba un Jesús, primorosamente bordado, que esmaltaba su pecho, dentro de un cerco de rayos flamantes, que le servía de orla. Con esto juntaba un cierto ayre y denuedo de Amazona, que se hacía notar como un índice de un ánimo guerrero y pugnaz contra las porfiadas enemigas huestes del error; conociéndose, que recibía nuevo vigor y aliento del Protector celeste, que la presidía. (Isla, 1787, pp. 118-119)

Es notorio, en este caso el empleo del ajuar femenino con seriedad, con conocimiento de su sentido femíneo-bélico-religioso contra la herejía: la referencia al carácter de las Amazonas, la elegancia de la dama y la juventud mítica de la ninfa destacan el efecto culto y serio, sin embargo refrescante, característicos de la escuela ignaciana.

De este modo, el mundo al revés se presenta en la *Descripción de la máscara o mojiganga* con matices diferentes: de lo faceto a lo serio, de la fantasía a la realidad, en un juego donde participan el autor, los improvisados actores y el público mismo, de manera muy activa y consciente.

3.2. LA UTOPIA DE LA ABUNDANCIA

Una versión que confronta al ámbito cotidiano, complementaria a la del mundo al revés, la encontramos en el tema de la utopía de la abundancia, el cual cuando se presenta, según afirma Huerta:

En su breve texto el entremés no hace sino alojar esas expectativas utópicas, mejor jaujescas, para llevarlas a la práctica en escena, sobre los tablados de feria o de los corrales de comedias, siquiera sea de un modo limitado, eventual, efímero... En tanto espejo inversor de la imagen normal u oficial del mundo, el entremés es, en efecto, la plasmación efímera del país de Jauja en el que los hombres y las mujeres desearían estar de por vida. (2001, p. 123).

Dicha utopía se exhibe, de igual modo, en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, aunque no se le mencione como el país de Jauja, sino por medio de alusiones a la abundancia en el comer y el beber, exageradas en el contexto salamantino, pues es bien sabida la estrechez económica característica de la vida estudiantil. Por eso mismo, la vista de raciones alimenticias de proporciones gigantescas surten gran efecto, como explica Huerta: “Es tópico de las escenas entremesiles las comidas copiosas [...] Tales alimentos debían simularse convenientemente en escena, como una manera de atraer los embobados ojos del auditorio” (2001, p. 123), tal y como los encontramos en el libro de Isla.

Los personajes aparecen “a la manera de los individuos que encarnan el pecado de la gula en los cuadros del Bosco o en los grabados de Brueghel.” (Huerta, 2001, p. 123). Un primer ejemplo visual, para darnos una idea previa, lo encontramos en un grabado de Brueghel el viejo, *Parable of fish*, o mejor conocido en español como *El pez grande se come al pez pequeño*, Figura 2, donde el tamaño de la comida es fantástico en su enormidad:



Figura 2. Pieter Bruegel, The Elder, *Parable of fish* (Bruegel, 2012).

Imágenes semejantes observaremos en la máscara o mojíganga. Así, una imagen equivalente, incluso en el tamaño monumental de la pieza de comida, se presenta bajo la imagen del dios Pan:

El Dios Pan a todos caía en gracia, menos a algunospreciados de ingeniosos, porque decían que era un zoquete. Todo pillo, y toda capa rota se iba tras de él a cara descubierta, y aún algunos de buen pelo también le seguirían si no fuera por bien parecer. Generalmente hablando, ninguno hubo que no mostrase especial devoción a este Diosezuelo; y como venía con flauta y tamboril, al verle, a todos se les alegró la pajarilla.²³ Su trage era de pastor; y con todo fue cosa digna de ver a los sugetos de más delicado gusto enamorarse de un zamorro.²⁴ Con tener cara de sátiro a nadie parecía mal; y siendo tan pesado, que iba jadeando el pollino en que caminaba, muchos a porfía querían cargar con él. Colgaba del pecho un pectoral o venera que se llevaba los ojos de todo el auditorio. Era un pan en figura de rueda de molino, que chupaba o embebía en sí la substancia de tres yugadas²⁵ de tierra, y en medio de él un pliego de marca con este como se llama:

Soy el silvestre Dios Pan,

²³ ALEGRARSE A UNO LAS PAJARILLAS. “Frase metafórica y familiar con que se pondera el gusto y satisfacción grande que se tiene por la consecución de alguna cosa, o por la esperanza de ella.” (RAE, 1817, p. 627).

²⁴ ZAMARRO. “El vestido de pieles de cordero, que tienen el pelo suave y corto, de que usan los regalones y delicados para defensa del frío. [...] Se toma también por las mismas pieles. [...] Por semejanza se llama el hombre tosco, lerdo, rústico, pesado y sin aseo.” (RAE, 1739, p.552).

²⁵ YUGADA. “El espacio de tierra de labor, que puede arar un par de bueyes en un día.” (RAE, 1739, p. 545).

Sabroso Dios pastoril,
Dios de flauta y tamboril.
(Isla, 1787, pp. 43-44).

Lo ridículo, rayando en lo vulgar, extendido a los asistentes, caracteriza al dios Pan y a sus admiradores, en una muestra más del mundo al revés. Ello se complementa con el detalle que nos interesa, pues se juega con los significados entre el nombre del dios Pan y el del pan para comer, por medio de la pieza monumental de comida, tan exagerada como la actitud de los demás personajes. Es un objeto de dimensión enorme, tanto como el aspecto que posee. No obstante, al mostrarse lleno de tierra, pese a su grandeza, no se antoja pues resulta repugnante, todo lo contrario de un descomunal pan que se podría admirar como sumamente apetitoso, si fuera real y estuviera limpio.

De manera análoga a Pan, acompañándolo de forma complementaria iba la personificación de Sileno, quien nos remite a la abundancia del vino y, de nuevo, el mundo al revés:

A su lado iba Syleno también en su pollinejo como muy hombre, o como muy Dios de escalera abaxo. El tal Syleno iba cargado de razón hasta el gollete: fervoroso hasta más no poder; y como era por julio hacía en su panza un bochorno, que le abrasaba las entrañas. Para mostrar que era Dios de buena cepa, iba hecho un racimo (otros maliciosos dixerón que una uba); quiero decir, que caminaba entre pámpanos y hojas de parra, que parecía un moscatel. Hasta el pollino tenía sus presunciones de tal, si ya no pareció viña viviente y majuelo²⁶ con cuatro pies. (Isla, 1787, p. 44).

El Dios Sileno se encuentra, de hecho, asociado tradicionalmente con el vino:

Hijo de Pan o Hermes y de una ninfa, Sileno tuvo a su cargo, según algún testimonio, la crianza de Dioniso. Cargado de años, lascivo, ventrudo, tambaleante por el exceso de vino, aunque no exento de una cierta sabiduría, aparece siempre Sileno entre ninfas y sátiros en el cortejo de Dioniso. Sileno es también el nombre que se da a todos los sátiros viejos. Rasgos

²⁶ MAJUELO. La viña recién plantada. [...] Llaman en la Rioja a la cepa nueva. (RAE, 1734a,460).

equinos, habilidad para la música, dones proféticos cuando están borrachos, lubricidad desenfadada, estos son los rasgos que caracterizan a estos genios que llevan una vida libre y en estrecho contacto con la naturaleza. (Falcón, 1989).

Asimismo, con frecuencia el dios se representa como señala Redondo: “Sileno aparece como un anciano feo, de nariz roma y labios espesos, muy barrigudo. Se le solía representar montado en un asno, en el cual se sostenía difícilmente, de lo borracho que iba siempre.” (2011, p. 179). Por lo tanto, no es de extrañar la manera en que vemos al dios en la máscara y mojiganga, donde se agrega:

Llevaba en la mano un jarro, dudase si de vino o de aguardiente, pero que no era de agua no se duda: lo que se sabe de cierto, porque se vio por experiencia, es, que se llegaban al jarro unos mosquitos racionales con capa, calzones, medias y zapatos, que parecían mismamente unos Cristianos. (Isla, 1787, pp. 44-45).

De tal modo, la actitud y el sentido del personaje se extiende a sus seguidores, tal y como afirma la letra:

La letra que llevaba el tal Syleno era colorada, porque se escribió con mosto, y venía a decir en substancia:

Soy aquel Syleno, a quien

La antigüedad adoró,

Tan borracha como yo.

(Isla, 1787, p. 45).

Así entonces, el personaje de Sileno muestra la vigencia del gusto por el vino, en proporciones considerables, que incluyen a su montura, como también a los espectadores, según se indica por los mosquitos animales y humanos, que lo secundan en la obra y en la fiesta misma.

En un fragmento de la *Mesa de los pecados*, de Hieronymus Bosch, mejor conocido como El Bosco, contemplamos una imagen semejante, Figura 3, donde el pecado de la gula incluye tanto a la comida como a la bebida:



Figura 3. Hieronymus Bosch, El Bosco, *Mesa de los pecados capitales* (Bosch, 2012).

La comida y la bebida en exceso se muestran de manera que el gusto por ellas no reconoce condición, puesto que vemos a un hombre rico y a uno pobre; ni edad, pues junto a los adultos vemos al niño que ya pide del contenido del jarro, se supone que con vino; ni género, pues junto a los hombres también aparece una mujer con cierto sobrepeso, quien se supone sirve la comida, no como sirvienta sino como la señora de la casa, la mujer del hombre acaudalado que se puede permitir los lujos de la comida excesiva y con ello una mayor masa corporal que una fémina de clase baja de la misma época.

La imagen de la pintura se exhibe encuadrada, tal y como podría observarse en un escenario teatral, de manera semejante a los personajes de la *Descripción de la máscara o mojiganga* en la representación, aun cuando ésta tuviera como escenario la calle en vez del teatro. Sería interesante abundar en los elementos que forman el escenario en la pintura referida, como puede serlo el descrito en una obra literaria, pintado con palabras, tal y como sucede en los textos del teatro breve: “El entremesista se complace en desplegar todo este decorado verbal de la abundancia mediante largas enumeraciones de viandas” (Huerta, 2001,

p. 123) como la del personaje de Mal Gusto, referida con anterioridad en el capítulo dos, al cual remito.

Un ejemplo más del decorado verbal con elementos excesivos del mundo al revés, evidente de igual forma que en los fragmentos examinados hasta el momento, lo encontramos en las raciones copiosas e incluso en el vestuario contrapuesto del Desaliño:

Al lado del Desvarío caminaba el Desaliño; que siempre andan muy inmediatos. Iba en un Rocín con la albarda al revés, la cincha por freno, y el freno por cincha. A él le servía de corbata una calceta; la camisa a un mismo tiempo hacía oficio de camisa, y de calzoncillos; porque llevaba los pies metidos en las mangas. Eran las medias dos cestas viejas de orinal, que halló a mano al tiempo de vestirse; calzaba dos guantes por zapatos, y dos zapatos por guantes. Tenía en la mano un libro abierto, y en él dos buenas tajadas de tocino gordo, a que se aplicaba con especialísimo estudio, limpiándose los bigotes con las hojas del Libro: en él iba también una caja de tabaco abierta, con cuyo polvo sazónaba los ocicos, quando quería relamerlos, para que estuviesen más sabrosos. (Isla, 1787, pp. 21-22).

Observamos de nuevo la manifestación del mundo al revés, en el atuendo de los personajes y en las dimensiones de la comida, incluso en el modo de ingerirla, porque los estudiantes no comían así; en todo caso podría parecerles un sueño, el degustar una pieza de tocino de proporciones semejantes, mientras estudiaban. La letra confirma lo quimérico de la situación, al jugar con el doble sentido de la palabra TORREZNOS:

La letra que llevaba escrita, con pringue²⁷ de torreznos, era ésta:

Para el Desaliño, todo

Es uno; Libro, y Cazuela.

Y así le escupe esta Escuela.

(Isla, 1787, p. 22)

En efecto, uno de los sentidos de TORREZNO es: “Pedazo de tocino cortado, frito o para freír.” (RAE, 1739, p.307), pero también “Familiarmente se llama el libro de mucho volumen o

²⁷ PRINGUE. “La grasa, substancia o jugo, que se sale del tocino u otra cosa grasa, aplicada al fuego.” (RAE, 1737, p.383).

cuaderno de muchas hojas” (RAE, 1739, p.307), de modo que el Desaliño lleva el sentido metafórico del término a la realidad. Vemos la vida social distorsionada, contrahecha, como comenta Huerta: “De nuevo el entremés, mediante el recurso tan característico de toda la literatura clásica al hambre y las necesidades, y la hipérbole alimentaria, vuelve a ofrecer una imagen distorsionada de la realidad social de la época.” (Huerta, 2001, p. 124). Tal y como confirmamos que sucede en la *Descripción de la máscara o mojiganga* Como también se observará, si bien bajo una perspectiva diferente, aplicado y unido a otros tópicos destacados, en los siguientes puntos del presente capítulo.

3.3. NOTABLE AUSENCIA DEL DESENGAÑO Y DEL PESIMISMO

La influencia del teatro breve anterior a la *Descripción de la máscara o mojiganga*, sobre todo del Siglo de Oro y del Barroco ha sido fundamental para abordar este texto, tanto que por la misma razón, llegados a este punto es pertinente señalar la ausencia casi total en la obra, de dos tópicos barrocos fundamentales: el desengaño y el pesimismo. A continuación destacaré y reflexionaré sobre tal ausencia, junto con sus posibles razones. Asimismo, mostraré cómo se manifiesta lo escaso de ambos tópicos.

La *Descripción de la máscara o mojiganga*, como aclaré en la introducción, se publicó originalmente en 1727 como parte del libro *La juventud triunfante...* con motivo de la canonización de los santos Estanislao Kostka y Luis Gonzaga, que describe la fiesta correspondiente, realizada el mismo año de 1727 en la ciudad de Salamanca. Destaco de nuevo estas circunstancias, sobre todo la fecha de la escritura y la edición del texto porque lo ubica diez años antes del inicio “oficial” del Neoclasicismo en España:

Generalmente, suele darse como fecha de inicio de la entrada de la ideología neoclásica el año de 1737, momento en que Ignacio de Luzán publica su *Poética*, punto de partida de los preceptistas posteriores. En ella abomina de la mezcla de géneros teatrales y pone en cuestión

[sic] el trabajo de algunos creadores del siglo anterior. Comenta el quehacer de Lope, Calderón, Solís o Moreto, pero se olvida de Rojas. Las referencias al dramaturgo toledano aparecen en la edición póstuma de su poética, la aparecida en 1789, a cargo de su amigo y albacea Eugenio de Llaguno y Amírola. (Julio, 2012, p. 18).

Es decir, nos encontramos ante una obra que prácticamente se encuentra entre dos corrientes literarias, cuyos conceptos e ideas son considerados tradicionalmente antagónicos entre sí. No obstante, en el texto es posible observar cómo se complementan mutuamente tanto los elementos del teatro del Siglo de Oro y del Barroco, como aquellos que prefiguran el teatro neoclásico, sobre todo en el sentido de una crítica hasta cierto punto sutil, si se la compara con otras obras de la misma época que se le atribuyen a José de Isla. Cabe destacar que, al tratarse de una obra de juventud, la *Descripción de la máscara o mojiganga* no es todavía un texto tan incisivo como *Fray Gerundio de Campazas*.

Volveré al sentido crítico de nuestra pieza más adelante, vinculado a los recursos de la risa y la ironía. Por el momento destacaré los tópicos del desengaño y del pesimismo, comunes al teatro barroco para partir de lo que sí se encuentra de ellos en la obra. Sobre los referidos temas en el teatro breve escribe Huerta Calvo: “Mas no todo es alegría y optimismo en el teatro breve. También la moral y la filosofía barrocas del desengaño están presentes” (2001, p. 125). Agrega diversos subtemas relacionados con éstos, de entre ellos destaca la misoginia, como el desengaño hacia la mujer como ideal, puesto que en realidad es un ser imperfecto: “En la visión más misógina de los entremesistas el universo de la mujer, con sus frivolidades y su inconstancia, simboliza perfectamente el mundo” (Huerta, 2001, p. 126). Así se manifiesta en la obra que nos ocupa, en las diferentes figuras femeninas, incluida la personificación de la Filosofía Natural, quien:

era una primavera con faldas, un jardín con rodete, una cornucopia con cotilla y miramelindo.
[...] Era cosa rara los secretos, que sabía esta Dama; parece que la misma naturaleza se

confesaba con ella: y lo mejor es, que ella, sin temor de la Inquisición, revelaba cuantos sigilos sabía, y esto no como quiera, sino a todos los que se los preguntaban, y aún a muchos sin aguardar a que se lo preguntasen. Con esto se conoció, que por algo (aun prescindiendo de otros motivos) no quiere Dios, que las mujeres sean Confesoras. Esta iba haciendo gala de su facilidad, y aun haciendo méritos de ella, gritando a todos sin hablar palabra:

Soy la Física, y son en mi desvelo

Los méritos más fieles y leales

Revelar los secretos naturales.

(Isla, 1787, pp. 48-49).

Así, queda claro con este personaje que aun cuando en el caso hipotético de que las mujeres alcanzaran una alta posición intelectual y eclesiástica, éstas con toda la belleza y sabiduría que pudieran poseer, no se encontrarían a la altura de las circunstancias, pues su propia naturaleza y los vicios de su género como la indiscreción, las harían fracasar, ello como parte de un razonamiento que menosprecia a las féminas. En este sentido agrega Huerta Calvo: “A esta orientación misógina contribuye la crítica de vicios (manías absurdas, afán de ostentación —el coche—, modas, como la del guardainfante), en un marco urbano, ahora sí estático y costumbrista” (Huerta, 2001, p. 129).²⁸ Un ejemplo más de ello, también notable en la obra, se presenta por medio de dos Ideas Platónicas, bajo la figura de astrólogos relacionadas con la locura:

Tras de los Astrólogos machos (y no lo digo por mal) iban otras dos Astrólogas hembras, aunque todos los Astrólogos son malas sabandijas: Quiero decir, que iban dos *Ideas Platónicas*, que tales suelen ser todas las de estos sujetos. El vestido de estas Madamas, era en su imaginación un vestido de idea, [...] una de ellas daba la explicación de su figura en estas pocas palabras:

Ideas somos de Platón echadas

²⁸ Cabe aclarar que el teatro breve también llega a presentar a la mujer como una figura transgresora, en un sentido hasta cierto punto admirable: “El entremés renacentista colocaba a la mujer en un plano superior al hombre, negativamente visto como opresor de los instintos” (Huerta, 2001, p. 129), ejemplo de ello es el subtema de los matrimonios desiguales, entre un hombre viejo y una joven, casi niña, bella e inteligente, como sucede en *El hospital de los mal casados* de Quevedo Cf. (1960, p. 319).

A un vacío, como hijas de Fortuna,
Y es que le daba a veces esta Luna.
(Isla, 1787, pp. 59-60).

Entendemos el sentido de perturbación mental por la alusión a la Luna, pues según la Real Academia Española “Se toma también por el efecto que ocasiona la Luna en los faltos de juicio” (1734, p. 439) y TENER LUNAS “Sentir alguna perturbación en el juicio en las variaciones de la luna” (RAE, 1803, p. 522). La segunda astróloga presenta la misma idea de locura:

La otra era algo más maliciosa, y llevaba este motete, que no sé si agradó a algunos.
Como en la Luna nos puso
Platón, mejor nos pusiera
De muchos en la mollera.
(Isla, 1787, pp. 60-61)

Nuevamente los personajes femeninos, pese a su supuesto atractivo físico e intelectual, protagonizan situaciones ridículas, incluso de malicia y desvarío, con el fin de destacar el desengaño que provocan esos contrastes, según confirmamos en su momento, al abordar el personaje tipo de la mujer en el capítulo anterior.

Fuera del desengaño y el pesimismo relacionados con la figura femenina, la obra no presenta más que estos tópicos del barroco, no obstante la ironía y el humor negro se combinan con los otros elementos del teatro breve de los siglos precedentes, ello junto a una crítica aguda que anticipa el racionalismo neoclásico.

Sólo resta enfatizar el hecho de que no debe extrañarnos la convivencia tan natural y objetiva entre los nuevos recursos y tópicos frente a los anteriores, con mayor razón si tomamos en cuenta que ello sucedía no sólo en la literatura y el teatro de esta época de

transición, sino también después, más avanzado el siglo, en otras artes, tal y como señala Berenguer, en referencia al caso de Goya en la pintura:

No debe olvidarse, sin embargo, que —como queda dicho— el imperio español continuaba formalmente en su sitio y que pervivían los lenguajes artísticos ideados por los creadores españoles durante las dos centurias áureas precedentes. Goya se alimenta de la gran pintura española que conmocionó el barroco, bebe en las fuentes de esa actitud creadora y, desde ahí, salta para elaborar el más rotundo lenguaje pictórico del mundo contemporáneo en la soledad de una nación que ya ha abandonado su opción creadora, a la vanguardia de occidente. (1997, pp. 10-11).

De igual manera, José de Isla, como Goya, se nutre de los autores que lo precedieron y asimismo elabora su propio lenguaje, en el cual ya se observan las innovaciones del racionalismo y del neoclasicismo, sobre todo aquella en la que destacará más, el de la crítica de los excesos tanto en el discurso como en el proceder de los estamentos dominantes, de manera más clara e incisiva de lo que ya se hacía desde antes en el teatro breve. Esto lo hace el autor sin olvidar los dos tipos de público, tanto el culto como el popular, sobre los cuales volveremos en el capítulo cuatro; a ambos se dirigen las parodias basadas en obras consagradas, como veremos a continuación.

3.4. LA PARODIA DE OBRAS CONSAGRADAS

Determinaré la definición de PARODIA, antes de abordar las obras referidas en la *Descripción de la máscara o mojiganga* Helena Beristáin explica sobre el sentido ésta palabra: “Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza intertextual” (1995, p. 387). De manera similar López Pinciano define: “La Parodia no es otra cosa que vn poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (1596, p. 115) es la enunciación más cercana a la época del libro. Pero, curiosamente la Real Academia Española define PARODIA

hasta la edición de 1817 del *Diccionario Academia Usual*, como: “Imitación burlesca, escrita las más veces en verso, de una obra seria de literatura”. Ello remite al sentido de intertextualidad destacado por Beristáin. De este modo, la risa posibilita el despojar de solemnidad a los temas de mayor relevancia, verlos de manera lúdica, atractiva y gozosa, lo cual fomenta la reflexión sobre ellos, a partir de libros conocidos por los espectadores. Es el caso de la perspectiva paródica que Isla adopta en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, cuando se refiere a dos clásicos consagrados de la literatura española, en concreto al *Lazarillo de Tormes* y a *Don Quijote de la Mancha*. Ambas tienen mucho que ver tanto con la seriedad como con la risa.

Asimismo, junto a las obras famosas se emplean formas literarias populares, dentro de las máscaras y las mascaradas, como explica Huerta: “muchas de las historias incluidas en las obras del teatro breve presentan un claro paralelismo con formas narrativas como facecias o cuentecillos, cuentos folklóricos o literarios (Juan Manuel, Boccaccio, Mey, Pinedo...)” (Huerta, 2001, p. 88) pueden incluir “supuestos hechos maravillosos” (Huerta, 1985, p. 24), de manera que incluso se presentan variantes de una misma narración en diferentes obras que “no resultan sino amplificaciones escenificadas” (1995, p. 53). En la *Descripción de la máscara o mojiganga* encontramos los anteriores elementos relacionados, no sólo con cualquier “cuentecillo”, sino con *Don Quijote de la Mancha*, su escudero Sancho Panza y su amada Dulcinea del Toboso; también *Lázaro de Tormes* y el Ciego, su primer amo. Para ejemplificar el punto elegí el pasaje relacionado con *Don Quijote*, porque presenta un empleo notable de la fantasía en las circunstancias a las que alude.

En nuestra obra la novela de Cervantes sirve para presentar, a partir de uno de sus capítulos, una versión del famoso caballero, actualizada a la época de la representación. Así, se dice que:

Servíale de yelmo una cazoleta de espumar ollas de pobres, tan porosa, que se exalaban por ellos los pelos, (otros los llamaban cerdas, otros crines) del pobre caballero. El peto y espaldar se componía de tres, o quatro pantallas, ensartadas al desgayre, tan tiznadas, que algunos las tuvieron por hojas de sartenes. (Isla, 1787, p. 81)

Vemos aquí que el original “morrión simple” (Cervantes, 1985, p. 101) acondicionado por Don Quijote “poniéndole unas barras de hierro por de dentro” hasta tenerla por celada completa o “celada finísima de encaje” (1985, p. 101), se presenta aquí como una espumadera, mientras las “armas” del texto cervantino se presentan a la vista en la *Descripción de la máscara o mojiganga* como los anteriormente aludidos “sartenes ensartados entre sí en desorden”. Cabe aclarar que en la palabra ARMA se incluía “Todo género de instrumento destinado, no sólo a ofender al contrario: como son las flechas, lanzas, arcabuces, etc., sino también las que se hacen para defensa propia, como la cota, el casco y la rodela, etc.” (RAE, 1726, pp. 390-391) de manera que Don Quijote, al emplear dicha palabra, contempla también el peto y el espaldar de la armadura.

Asimismo, en la obra del padre Isla se presentan referencias a otros textos literarios más o menos extensos. Son narraciones donde se fusionan historias tomadas de diferentes libros de caballerías, originando una nueva variante de los relatos. Por ejemplo, el Quijote representado en la máscara y mojiganga, según lo aludimos, se fusiona con otros textos:

Enristraba en la mano derecha una, que él llamaba lanza, pero en realidad era un palo de pendón de cofradía, vuelto al revés: y no obstante aseveraba ser la misma lanza, que el valiente Artús de Algarbe, quitó a aquel desmesurado Gigante, que guardaba el puente Mantible: y aunque luego la quemó sin embargo volvieron a unirse las cenizas por la admirable virtud de aquel prodigioso bálsamo, con que, untadas las cabezas, y los cuerpos de los Caballeros andantes degollados, se reunían aun después de algunos años (Isla, 1787, p. 82).

Aquí encontramos que se toma a Artús D’Algarve (Artús de Algarbe en el texto), personaje de *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D’Algarve*

(2012) en un contexto descrito en la *Historia del emperador Carlo Magno, en la que se trata las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia, y de cómo fueron vendidos por el traidor Ganalón; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, Rey de Alejandría* (1761), que es donde los personajes se enfrentan y vencen al gigante que cuida el puente Mantible.

Es decir, la máscara o mojiganga que nos interesa presenta una fusión entre, por lo menos, dos textos literarios, dando origen de esta manera a una nueva versión de ambos. Además, se conserva el empleo de hechos maravillosos, como afirma Huerta Calvo, según mencioné al iniciar este punto. Ello es notorio en las aludidas proezas que rodean a los caballeros: al vencer al gigante, las cenizas y las cabezas se unen a sus respectivos cuerpos, después de muchos años, gracias a un ungüento mágico.

La figura de Don Quijote se destaca en otro fragmento de la obra: “Uno iba en figura del famosísimo Don Quixote de la Mancha, haciendo tan ridícula la profesión de caballero andante, que parece le había vestido y armado caballero el mismo Cervantes por su mano.” (Isla, 1787, p. 169). Huerta agrega sobre este personaje y la frecuencia con la cual lo encontramos como alusión literaria en el teatro breve: “El éxito de Don Quijote estimuló, claro es, numerosas imitaciones entremesiles” (2001, p. 130), tal y como lo acabamos de comprobar.

Muy cercano al caballero manchego encontramos a su escudero, encarnado en un estudiante: “que hacía el papel de Sancho Panza, mostraba en su trage, y ademán, todo el humor entremesado, que gasta en su historia aquél graciosísimo Escudero.” (Isla, 1787, p. 169). El “humor entremesado” es esencial aquí, pues ENTREMESADO quiere decir: “Parecido a entremés o que tiene parte de entremés. Lo que se dice de los bailes o sainetes, que para mayor variedad y diversión, están mezclados con cosas graciosas y burlescas, propias de un

entremés.” (RAE, 1732, p. 519), por lo cual se entiende que el personaje y su representación son tan jocosos como puede esperarse de aquel género dramático.

Un ejemplo más de la parodia de obras consagradas lo encontramos en Dulcinea, cuando otro estudiante: “representaba la gran Princesa, honor de las Charras, y envidia de los Nigromantes, Doña Dulcinea del Toboso: y la representaba en hábito de viuda, sin más razón, que el despropósito, que en estos asuntos es la mayor oportunidad.” (Isla, 1787, p. 169). Así, se califica al personaje como charra, lo cual tiene una connotación de ignorancia, de origen aldeano y de mal gusto, tal y como vimos con detalle al inicio del capítulo dos, cuando nos topamos con una figura semejante. Estas características van de acuerdo con la imagen establecida por Cervantes para Dulcinea en su versión de Aldonza Lorenzo, contraria a doña Dulcinea del Toboso el personaje idealizado por Don Quijote.

Además, se añade que la dama es “envidia de los nigromantes”, por lo cual, tomando en cuenta que NIGROMANTE es “El que ejerce la nigromancia” (RAE, 1734a, 668) y NIGROMANCIA “El arte abominable de ejecutar cosas extrañas y preternaturales, por medio de la invocación del demonio y pacto con él. Llámala también magia negra.” (RAE, 1734a, 667), podemos interpretar que la mujer es un nigromante femenino o por lo menos compite en las artes maléficas con quienes practican la brujería, tomando así un cierto sentido negativo, contrario asimismo a la fémica ideal de Don Quijote. La representación se enriquece como parodia al mostrar a la dama del Toboso “en hábito de viuda”, pues lo sobrio y respetable de esa figura dentro de la sociedad de la época, contrasta con la poco seria de Aldonza, a quien además se acusa aquí de nigromante.

Asimismo, otra figura que la *Descripción de la máscara o mojiganga* destaca como parodia de su original literario es la del Lazarillo de Tormes. Lo precede el personaje de un falso Ciego, en alusión al primer amo de Lázaro, sobre el cual se dice que: “Era Ciego, que a

todos saludaba por su nombre, y si le reconvenían con su ceguera, respondía, que sacaba los nombres, y los apellidos por el olfato, y algunos también por el tacto” (Isla, 1787, p. 83), en referencia jocosa a los sentidos que el ciego emplea más en la novela anónima y que, a su vez, dan pie a diversos equívocos graciosos y algunos grotescos, que incluso llevan a dudar de su discapacidad. Después de describir al Ciego se alude al joven de Tormes:

Precedíale su Lazarillo, muchacho en brújula, y montón de porquería con figura humana en realidad. Aseguraba que en toda su vida había tocado al rostro gota de agua sino quando se bautizó, y añadía con necedad algo ladina, que lo había hecho adredemente, porque no se le borrarse el carácter del bautismo. (Isla, 1787, p. 84).

Se trata, de una versión cruda de Lázaro, como sucede con Aldonza, según vimos. La representación funciona como parodia debido al empleo de la sinestesia, pues casi se puede ver y oler la “porquería” y la suciedad que cubren al joven, quien da un pretexto increíble y ridículo para dejar de lavarse la inmundicia que puede ser interpretada como externa, pero también como interna, formada hipotéticamente por pecados que se dejan a la imaginación de los espectadores. Resulta un retrato muy lejano del Lazarillo original, quien sin ser un ángel tampoco es tan repugnante.

En conclusión, la perspectiva paródica de obras consagradas que nos brinda la *Descripción de la máscara o mojiganga* enriquece la calidad literaria de la misma, al tiempo que constituye un reto de exégesis para el espectador-lector, quien la comprende, aprecia y disfruta de manera más eficiente y gozosa, cuanto más sabe sobre las obras que se ridiculizan en ella. Además de los elementos lúdicos, existen otros que enriquecen la comprensión y disfrute del libro, tienen que ver con el proceso creativo que le da origen, sobre lo cual tratará el capítulo siguiente.

4. LA REPRESENTACIÓN Y SU ENTORNO

El presente capítulo tratará sobre los preparativos, el proceso creativo y los medios escénicos que se emplean en la representación de las dos piezas que dan título a la obra de Isla. Ello es posible gracias a que esta relación de fiesta da idea, bastante clara, sobre el referido proceso.

Al igual que otras obras de teatro breve incluidas en relaciones de fiestas, la que analizamos fue escrita para ser leída en vez de para ser representada. Se clasifica dentro de la excepción a la cual alude Carmen Ramírez Ruiz: “la gran mayoría de las obras dramáticas del siglo XVII (de hecho la gran mayoría de las obras dramáticas de la literatura universal) son compuestas pensando en la representación, y sólo en mínimas ocasiones pensando en la lectura posterior de las mismas.” (2005, p. 424). De hecho las relaciones se escribían para preservar en el tiempo la magnificencia festiva, para volverla a la vida con cada lectura y con ella a las obras de teatro breve que las acompañaban.

Por esta misma razón las descripciones de fiesta son detalladas e incluyen los pormenores relacionados con la representación de las obras. En contraste, en los textos escritos para las compañías teatrales: “los dramaturgos prefieren incluso ser parcos en sus acotaciones, señalando únicamente lo que consideran de máximo interés.” (Ramírez Ruiz, 2005, p. 430). De hecho se dejan muchos detalles a la imaginación y a las posibilidades económicas del director y empresario de las compañías teatrales.

Estas circunstancias nos permiten tener noticia, con considerables pormenores, de la organización; los diferentes tipos de público y su interacción con los actores; los diversos escenarios; e incluso de cómo se llevaron a cabo las escenificaciones. Elementos sobre los cuales trata este capítulo.

4.1. LA ORGANIZACIÓN TEATRAL

La planificación de la máscara y la mojiganga, presentes en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, se inserta en la fiesta de canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Koska, según aclaramos al inicio del trabajo. Es necesario no perder de vista esta circunstancia, puesto que de ello depende la planeación de las representaciones teatrales que nos ocupan (recordemos que la máscara o mascarada sobre la cual hablamos se llevó a cabo durante varios días, repitiendo algunos de sus fragmentos en determinadas funciones).

La relación de fiesta sobre la cual hablamos posee todavía influencias de la fiesta barroca que, según Cruz Zúñiga, “tuvo su «época de oro» durante el siglo XVII y dos terceras partes del XVIII” (2001, p. 36), lapso dentro del cual se llevó a cabo el festejo de 1727. Por ello, cabe explicar primero, en términos generales, cómo era la preparación de los festejos barrocos. Después compararemos a grandes rasgos esta planificación con el método de producción teatral del Siglo de Oro. Observar ambas disposiciones nos permitirá comprender de manera más eficiente las piezas de teatro breve que analizamos aquí.

La coordinación de las fiestas barrocas, de acuerdo con Víctor Mínguez, daba inicio:

Una vez recibida la noticia que ordenaba las fiestas, el Cabildo Municipal o Catedralicio — dependiendo del tipo de fiesta— daba traslado de la misma y de los días que se habían fijado para su celebración al resto de corporaciones: gremios, comunidades religiosas, colegios, parroquias, etcétera. (2010, p. 42).

De este modo, tras el aviso oficial sobre el festejo, la organización queda bajo la responsabilidad de la élite gobernante:

Las autoridades establecen quiénes participan en las procesiones, en qué orden y con qué vestuario, fijan el itinerario y el ceremonial, generan sus propios espectáculos o promueven y organizan la participación en la fiesta de gremios, universidades, colegios y órdenes religiosas. (Ferrer Valls, 2003, p. 4).

En el caso de la fiesta que nos ocupa, tal y como reseña José Francisco de Isla en su obra, los jesuitas asumieron desde un principio la articulación de los eventos, a partir de los detalles conceptuales básicos:

La disposición, idea y repartimiento de papeles de la Mogiganga la tomaron por su cuenta los Reverendos Padres Jesuitas; con que es ocioso decir, que hallarían arte para hermanar el chiste y la discreción con la decencia y la modestia, no siempre bien avenidas en semejantes funciones.” (Isla, 1787, p. 3).

Sin perder este ánimo jocoso de inicio a fin, la Compañía de Jesús en Salamanca se apoyó en la buena disposición de los estudiantes y los profesores, de tal modo que el llevar a la práctica los detalles de la representación recayó en primer lugar en la comunidad universitaria, cuyos miembros se ofrecieron para ello: “Apenas entendieron que los Padres de la Compañía pensaban en hacer esta función, quando muchos se ofrecieron a porfía, y los más no esperaron a porfía, luego que se les propuso la especie, para abrazarla con singularísimo gusto.” (Isla, 1787, p. 3). Fueron los miembros más jóvenes de la universidad, quienes se comprometieron desde entonces: “Corrió la ejecución de este famoso festejo a cargo de casi todos los jóvenes Profesores que se hallaban a la sazón en esta Universidad, que no eran pocos” (Isla, 1787, p. 3). De esta forma, la realización material del festejo se caracterizó por la influencia de la juventud salmantina que se adelantó a los hechos, pues con frecuencia sucedía:

una vez informadas las distintas corporaciones, se publicaba entonces un bando, que se fijaba en las calles y plazas principales, y se realizaba un pregón en el que se anunciaba la celebración, al mismo tiempo que se conminaba a todas estas corporaciones y a toda la población a participar activamente en la preparación y a adornar las calles, plazas y fachadas de edificios por donde debía pasar la «carrera». Éste era el recorrido que realizaba la procesión, desfile o cabalgata, principal elemento de la fiesta barroca (Mínguez, 2010, p. 43).

Tal advertencia no fue necesaria esta vez, dado el entusiasmo de los jesuitas y de los estudiantes, menos aún el obligar a la participación como llegó a suceder en otros festejos,²⁹ pues según reitera Isla:

Y en esta ocasión se reconoció la particular benevolencia que merecen a esta Ciudad de Salamanca los Padres de la Compañía. Porque apenas se divulgó la prevención de este festejo, y que, según la idea necesitaba de muchos sugetos, y de clases diferentes para la ejecución, quando vinieron a ofrecerse con instancia, no solamente los Profesores jóvenes, cuya edad hacía menos violenta, y más natural esta oferta, sino los Padres y demás personas, de quienes pendían otros, ofreciendo con galante bizzaría a sí y a sus hijos, para quanto fuese necesario. (Isla, 1787, p. 6).

Así pues, con los padres de familia que ofrecieron a sus hijos para participar en los acontecimientos festivos creció pronto el número de personas con interés en colaborar. Todo esto se unió a la organización con sus innumerables detalles, por ello fue necesario que los jesuitas delegaran diversas responsabilidades, lo cual tampoco era excepcional, pues: “Algunas fiestas, por su complejidad, requirieron de diversas comisiones que se encargaban de asuntos particulares.” (Mínguez, 2010, p. 44). Por esta razón, en medio de la euforia inicial que provocó la celebración, intervinieron en los preparativos todos los vecinos: tanto los originarios de Salamanca, como los habitantes temporales, miembros de la población flotante de aquella urbe universitaria:

es increíble toda la expectación en que puso a toda Salamanca este regocijo. Como eran tantos los papeles que se habían distribuido, y los sugetos que habían de executarlos con el natural ardor, viveza y orgullo de la edad, andaban tan afanados para hacer sus prevenciones, sin dejar clase o condición de personas, ya domésticas, ya extrañas, de quienes no se valiesen, todo el pueblo se conmovió alegremente, esperando lograr una tarde de gran gusto. (Isla, 1787, p. 7).

²⁹ La participación de los diversos grupos de habitantes ciudadanos no siempre fue voluntaria “pues en ocasiones encontramos en las fuentes datos que nos indican que la exhortación a participar era más que una mera recomendación. A menudo algunas relaciones festivas dejan claro que se preveían multas, penas y castigos a aquellos que no mostraran demasiado interés en los adornos.” (Mínguez, 2010, p. 44).

De esta manera todos los colaboradores se esmeraron en cumplir su encomienda, incluso al buscar los animales, el vestuario y los accesorios más adecuados para la representación teatral, como se señala:

Unos se afanaban por encontrar un caballo que respirase fuego, y unos aparejos que hiciesen entrar en generoso calor al bruto, aun cuando él fuese de yelo, o le engriesen con bizarra altanería, aun cuando de suyo fuese muy humilde: y otros echaban los bofes por hallar un rocín de mala muerte, sin tropezar con alguno tan malamente matado que les contentase: y hubo sugeto que desechó un rocinante, con cuya piel se pudiera acribar cebada sin escrúpulo, pareciéndole que estaba muy lozano. Algunos hacían asco de las persianas por muy bastas, y otros le hacían de los andrajos por muy finos. (Isla, 1787, p. 8).

A partir de estos ejemplos observamos cómo la coordinación de la fiesta se asemeja un tanto a la de las compañías de autor de la época, donde el “autor” era entendido como: “el que escribe libros y compone y saca a luz otras obras literarias.” (RAE, 1726, p. 490). Y “También se dice el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las comedias en los corrales o teatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquieren para su mantenimiento, y para repetirlo entre los cómicos.” (RAE, 1726, p. 490).

Así, las compañías teatrales y los empresarios que las manejan se encargan de la planificación y los arreglos previos a la representación teatral:

La estructura de cualquiera de los grupos de actores profesionales (compañías) estuvo, desde sus inicios, reglamentada y jerarquizada, siendo su director o máximo representante legal, el «autor» de comedias, el cual —si era joven— desempeñaba también el papel de «galán», y si, por el contrario, era más maduro, el de «barba». Fue un intermediario entre el creador (el poeta) y el público, y de él dependía el grado de fiabilidad o adaptación de la obra con respecto a su original. Según estuviera compuesta su compañía —con más o menos actores— el texto adquirido al poeta sufría mayores o menores retoques. (Bolaños Donoso, 2009, p. 54).

En palabras de López Carmona: “¿qué es un autor de comedias? Pues el director y empresario de la compañía (en símil con hoy).” (2005, pp. 314-315). Asimismo:

como «director», era la persona que se encargaba de montar la compañía (fundador) y, por ello, de darle su nombre, es decir, realizaba el reclutamiento y contrataba los servicios de los actores, además de mantener el grupo unido hasta el final de la temporada, por lo menos. Componía el repertorio de obras y estudiaba las piezas con los actores en los ensayos (director escénico), además de ser el encargado de tomar las decisiones sobre la maquinaria escénica (todo el equipo administrativo en una sola persona). (López Carmona, 2005, p. 315).

Y, por si fuera poco: “Es quien debe llevar las finanzas, realizar los difíciles cobros a las instituciones [...] y pagar a cada uno de los miembros (en definitiva, todo el equipo administrativo).” (López Carmona, 2005, p. 315).

Esto nos da idea de las múltiples obligaciones del autor de comedias o “director y empresario” de aquella época. Comprenderemos ahora las labores que debieron realizar los miembros de la Compañía en Salamanca, con objeto de llevar a cabo la fiesta y las escenificaciones de teatro breve que nos interesan. Advertimos, además, lo trascendental de la ayuda que recibieron, aun cuando no todo fuera paz y concordia en el entorno académico:

El que hubiera un ambiente relativamente democrático en la Universidad de Salamanca [...] no impedía que también existiera la discriminación. Los escolares se segregaban en sus residencias según el lugar de procedencia o "nación" (término muy usado en aquellas épocas) bien se fuera castellano, andaluz, etc., lo cual influía en los consejos de estudiantes, y también según la situación económica. (Arrojo Ramos, 2006).

No obstante, para el festejo de nuestra incumbencia nos interesa destacar que la comunidad salmantina se unió, pese a las diferencias que pudieran tener sus miembros. Por supuesto, algunas de las actividades recayeron en grupos específicos, como es el caso de los estudiantes navarros, sobre quienes se enumeran múltiples virtudes, antes de iniciar el relato de su participación más destacada:

Ahora resta referir la más festiva y aplaudida de todas, que se reservó para este día último; y cuya idea, y ejecución en lo principal fue únicamente de estudiantes Navarros, aunque para vestirla de varias festivas circunstancias, concurrieron también estudiantes de la ínclita nación

de Vizcaya. Esta función fue una corrida de toros con nombre de novillos, o una corrida de novillos consultados ya para toros, ideada con circunstancias de especial novedad para Salamanca; pues había de tener para la vista toda diversión de comedia, con papeles de damas, y de galanes, con danzas primorosas, y con disfraces de botón gordo.³⁰ (Isla, 1787, pp. 159-160).

El grupo de alumnos navarros manifiesta su conocimiento sobre la organización de funciones festivas, pues se adelantan al permiso de los jesuitas, según explica Isla:

Inventaron y resolvieron la especie los estudiantes Navarros por sí solos: y antes de dar noticia a los Padres Jesuitas del Colegio Real, ya tenían pedida la Plaza Mayor, con la formalidad de enviar diputados, que la pidieron a la Ciudad en nombre de la Nación; y ya la nueva idea se había esparcido por el pueblo, consentidos todos en tener un gran día, y esperándole con ansiosa impaciencia. (Isla, 1787, p. 160).

Esta aparente falta en contra de la autoridad de los jesuitas, como organizadores de la fiesta, responsables de asignar a cada partícipe sus actividades, los hace dudar en un primer momento sobre si aprobar o no las acciones de los navarros:

Los jesuitas, luego que entendieron todo esto, dudaron si debían embarazar la ejecución. Advertían por una parte, que la ufanía juvenil no siempre se mueve con beneplácito de la cordura, y que suele tener su colusión con la temeridad, haciendo la vista gorda a los peligros, quanto delgada para las invenciones de bizarrear. Por otra parte se ofrecía no poca dureza en desandar lo andado, dexando como desayrado, o deslucido el empeño obsequioso de tan nobles y bizarros Jóvenes, y al mismo tiempo sensiblemente dolorida y lastimada la expectación de toda la Ciudad. (Isla, 1787, pp. 160-161).

Gracias a la comprensión de la Compañía sobre la impetuosidad que caracteriza a la juventud, es que la dificultad se dirime rápido, pues: “Para resolverse en esta duda, se informaron con prolija exacción de lo que podía fiarse a la destreza de los actores en este festín tauricómico: y hallaron, que realmente se podía fiar no menos, que a los más diestros de esta profesión” (Isla, 1787, p. 161). Así, según Isla, se renovó la confianza en la capacidad y la

³⁰ BAILE DE BOTÓN GORDO. “Festejo o diversión en que la gente vulgar, o quienes querían imitarla, se regocijaban y alegraban.” (RAE, 2015).

buena fe de los muchachos de Navarra: “Por estos motivos pareció, que sin queja de la prudencia se podía condescender con la bizarría de tan generosos Jóvenes” (Isla, 1787, p. 162). Observamos a los jesuitas concordar al final con las espontáneas disposiciones de los alumnos navarros para participar activamente en la organización de la fiesta y las piezas de teatro breve incluidas.

A su vez, las personas de alcurnia toman parte en los preparativos y la realización de los eventos festivos, incluso sin necesidad de pedir permiso como otros participantes, pero con considerable aprecio hacia la Compañía de Jesús. Un buen ejemplo lo encontramos en la intervención del señor don Vicente Zapata Calatayud, quien:

se hallaba en Salamanca al tiempo de las fiestas, con su sobrina mi señora la Marquesa de Coquilla. Y como el tocar a Fiestas de Santos, y Santos Jesuitas, es tocarle en lo vivo de su piedad, y a su nobilísimo genio es tocarle a finezas, y a demostraciones garbosas, se dio por entendido para ejecutarlas con toda magnificencia, y esplendor. (Isla, 1787, p. 149).

El referido señor poseía un palacio en la calle de Zamora, una de las más importantes de Salamanca hasta la fecha. Su situación económica le permitió patrocinar, entre otros muchos elementos festivos: “el equipaje espléndido de caballos, y aurigas, fue de lo más vistoso de la Máscara: y confesará siempre la gratitud, que el bizarrísimo garbo del señor Don Vicente tuvo gran parte en lo ostentoso de este festivo triunfo.” (Isla, 1787, p. 151). De este modo, vemos que este hombre de grandes posibilidades económicas se destaca con mucho entre los colaboradores de la fiesta y como principal representante del estrato más acomodado de Salamanca en la organización de los festejos. Forma parte de ese grupo que también ocupa un lugar especial como público.

Otro partícipe digno de mención es el mismo José Francisco de Isla, porque según señala Mínguez: “El autor de la relación podía o no haber sido participante u organizador en ella, pero le correspondía el papel más trascendente, el de dejar memoria de la misma” (Mínguez,

2010, p. 45). Isla de hecho intervino en el festejo desde las primeras disposiciones, hasta la realización y la posterior escritura de la relación. No extraña verlo referirse a sí mismo como parte del público, según lo veremos cuando sea oportuno.

Los implicados en la organización y la realización de los eventos festivos, incluidas la representación de la máscara y la mascarada que nos ocupan, son objeto de reconocimiento, los invitan a banquetes, a modo de agradecimiento por su participación. No es precisamente un pago, como el que recibían las compañías de autor que sí eran profesionales en la actividad teatral. Así, después del paseo de la máscara:

Aquí paró: y deshecha la formación de sus cuerpos, todos los sujetos, que la componían, entraron al refresco abundante, con que los aguardaban los Padres del Colegio, por muestra de su gratitud a tan laborioso y lucido obsequio. Y a la verdad este festín salió tan lucido, y tan felizmente ejecutado, que pagó bien en lucimientos, y en aplausos, el trabajo y afán, que había costado el disponer y encuadernar tantos y tan varios papeles. (Isla, 1787, p. 145).

Y hubo más agasajos para los partícipes, porque después, el último día de las fiestas, al término de la máscara: “Y no se acabaron esta noche las demostraciones de gratitud; porque después los mismos Reverendos Padres Jesuitas dieron en su casa de campo a todos los Jóvenes que habían hecho papel, o tenido parte en la celebridad de las fiestas, un día de recreación y regalo” (Isla, 1787, p. 189).

Por su lado, también el Intendente de la ciudad agasajó a los estudiantes y autores: “El señor Intendente, ya por su innata generosidad, ya porque siendo hermano de la Compañía, se considera parte formal en sus buenos sucesos, se dio también por obligado a significar su agradecimiento a los estudiantes, autores, y actores del festín de la plaza” (Isla, 1787, p. 189).

Queda claro que la invitación al convite y los agradecimientos fueron para quienes pertenecían a la élite social y cultural, aun cuando se incluya a estudiantes, pues ellos también se dividían de acuerdo con su nivel social:

A los estudiantes ricos se les llamaba generosos, y se les asignaban los mejores lugares o asientos dentro de las aulas. A los estudiantes pobres, que hacían de sirvientes, se les conocía por el sobrenombre de capigorriones, haciendo referencia a la capa y el gorro que usaban. Éstos, como podemos imaginar, no gozaban de los mismos privilegios que los otros. (Arrojo Ramos, 2006).

Se comprende por qué el Intendente dio las gracias en persona, a los “responsables”. En tanto, a los demás sólo les envió las felicitaciones con quienes se entiende que los coordinaron. De esta manera culminaron las actividades festivas, la máscara o mojiganga que nos ocupan, después de una compleja planificación que permitió llevarlas a escena.

4.2. EL PÚBLICO

Abordaremos ahora otro de los aspectos de la representación sobre el cual da cuenta la *Descripción de la máscara o mojiganga*: el público que presenció y participó en los espectáculos teatrales de la fiesta. Primero precisaremos, en la medida de lo posible, la idea que José Francisco tiene del respetable. A continuación se abordarán las principales divisiones entre los asistentes; después analizaremos las reacciones de los espectadores ante diversas actuaciones; finalmente observaremos las interacciones más comunes entre la concurrencia y los improvisados histriones.

Comenzaremos por reconocer la vaguedad de aquello que se agrupa en el término “público” dentro del contexto teatral, como escribe José Monleón:

A menudo, desde viejas preceptivas marcadamente literarias, se parte de la base de que el teatro cuenta «con un autor» y «un público», con la particularidad de que si el primero es identificable y toma o ha tomado con frecuencia la voz en su defensa, el público es una categoría vaga, a la que se atribuyen, según los casos, significaciones distintas. (2006, p. 4).

Por nuestra parte, sin menospreciar la trascendencia de las preceptivas dramáticas de la Antigüedad, aceptamos que desde la escritura de éstas el concepto de público es impreciso, incluso para inicios del siglo XVIII.

De hecho, el autor emplea, aparte de la palabra “público” otras como sinónimos: “teatro”, “ciudad”, “mirones”, “pueblo” y “vulgo”. El sentido entre ellas es más o menos neutro, a veces con un ligero matiz hacia una concurrencia más selecta y culta o hacia lo contrario, según el contexto. Sólo la última “vulgo” roza en lo peyorativo. Observaremos a continuación un ejemplo de cada caso.

El término “teatro” es entendido en la obra de Isla con el mismo sentido actual, como el: “Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.” (RAE, 2014). Es muy parecido al de la época en que escribió Isla: “El sitio o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el pueblo a ver algún espectáculo o función” (RAE, 1780, p. 870). Pero el jesuita emplea también otra acepción común en su momento histórico: “El concurso de los que asisten a ver la función” (RAE, 1780, p. 870). Así lo observamos en el ejemplo que sigue: “Muertos con tan rara facilidad y destreza los siete novillos, entre las aclamaciones resonantes de todo el teatro, salió otra vez el carro triunfal a la plaza” (Isla, 1787, p. 186). Es decir, la palabra “teatro” se refiere al lugar donde se torea a los novillos en la presentación correspondiente.³¹ El término funciona por medio de la metonimia donde se menciona el contenido por el continente, el lugar desde el cual observan los espectadores.

No obstante no nos dejemos llevar por el aparente matiz democrático de las circunstancias que describe Isla, pues aún en los lugares abiertos como las plazas, los mejores sitios e incluso los más numerosos, se reservan a la élite sociocultural de la ciudad, según veremos después.

³¹ En estas funciones variopintas se mezclaban diversos espectáculos, como las corridas de toros con representaciones escénicas.

Por su parte, la palabra “ciudad” casi siempre la emplea Isla para aludir a Salamanca, pero a veces también le da el sentido de público, como observamos:

No tuvo tiempo la Máscara para pasear todos los barrios y calles de la Ciudad; ni todas eran capaces de dar entrada a su aparato: pero no obstante, toda la Ciudad la vio, y la logró, sin excepción de calles, ni de barrios: porque toda acudió a los parajes, donde se executó el paseo con sus estaciones. (Isla, 1787, p. 145).

Aquí el vocablo “ciudad” alude primero a la urbe como tal, con sus barrios y calles, y después a la concurrencia sin aparente discriminación por su clase social, ni por el lugar en el que vivieran.

La urbe como público es un concepto antiguo, vigente en la época que nos ocupa: “El público era, pues, la ciudad. Y a ella se dirigían tragedias y comedias, aunando la religión y la política, reinterpretando los viejos mitos, desvelando o creando sus conflictos, vinculando lo público y lo privado, alzando preguntas dirigidas a todos los ciudadanos.” (Monleón, 2006, p. 7). La idea de la urbe como aquella colectividad que forman los asistentes, implica asimismo una condición dinámica por parte de los espectadores, de manera que éstos interactúan con los actores improvisados, como se verá en su momento.

A su vez la voz “mirones” se aplica de manera jocosa a espectadores cultos, con objeto de darles un carácter juguetón y de cierta confianza, casi vulgar sin llegar a serlo: “Y sólo he podido quedarme con los conceptos de dos mirones, que se preciaban de curiosos” (Isla, 1787, p. 146). Cuando el jesuita emplea este término generalmente lo sigue una pieza poética escrita por el espectador, de modo que da ejemplo del carácter culto de ese individuo, resarciéndolo de la jocosa ofensa por tratarlo de “mirón”.

“Pueblo” se encuentra un poco más cercano al sentido de “vulgo”, pero sin el matiz degradante del término: “jamás el Pueblo de Salamanca se había visto más alegre, ni más sensiblemente poseído y arrebatado de gozo.” (Isla, 1787, p. 151). No obstante, la palabra

también la emplea el autor para hablar sobre los habitantes de la urbe de una manera más bien neutral.

Mención aparte merece el término “vulgo” entendido como: “El común de la gente popular o la plebe. [...] Se toma también por el común modo de discurrir u opinar de la gente baja o que sabe poco.” (RAE, 1739, p. 529). Puesto que la palabra designa también a uno de los dos tipos de público que aparecen en el texto y puesto que hablaré de esto más adelante, por el momento sólo diré que el concepto representa sin duda el lado más popular y menospreciado por la sociedad.

Es decir, la relación de Isla presenta básicamente dos tipos de espectador: el de procedencia culta y el de origen popular. La división concuerda con la sociedad estratificada en la cual se desarrolló el festejo. A grandes rasgos observaremos a continuación, quiénes pertenecían a cada grupo y el papel que desempeñan dentro de la representación.

4.2.1. ESPECTADORES CULTOS

Entre la concurrencia instruida encontramos a la comunidad académica de la ciudad, junto con los miembros de la élite social y política de la misma.

Es lógica la preponderancia de alumnos y catedráticos de la Universidad de Salamanca (USAL) por el hecho de albergarlos la antigua urbe de *Salmantica*. Era y es, hasta la fecha, una universidad de gran prestigio académico, con una población flotante considerable, cuyas principales características destacó Miguel de Cervantes Saavedra, en su novela ejemplar *La tía fingida*: “Advierte, hija mía, que estás en Salamanca, que es llamada en todo el mundo madre de las ciencias; y que de ordinario cursan en ella y habitan diez o doce mil estudiantes, gente moza, antojadiza, arrojada, libre, aficionada, gastadora, discreta, diabólica y de humor. Esto es en lo general; pero en lo particular; como todos por la mayor parte son forasteros, y de

diferentes partes y provincias, no todos tienen unas mismas condiciones.” (Cervantes Saavedra, 1821, p. 412).

Conviene tomar en cuenta estos rasgos del carácter estudiantil para comprender mejor la *Descripción de la máscara o mojiganga*, junto con los que a su vez destaca Juan Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa* (dice un “Letrado viejo de Estudiantes de camino” (1634, fol. 89r), a don Beltrán, sobre los alumnos de la universidad salmantina):

En Salamanca, señor,
son moços, gastan humor,
sigue cada qual su gusto;
hazen donayre del vicio,
gala de la travessura,
grandeza de la locura,
haze al fin la edad su oficio.
(1634, p. fol. 90v).

Serán tales características las que destaquen en los estudiantes como concurrencia, lo mismo sucederá en su función de actores eventuales, como se verá en su momento. Un ejemplo de los alumnos como público lo encontramos en la interacción con el personaje de un astrólogo: “Un estudiante algo más avisado preguntó al uno de los astrólogos, ¿qué Invierno los esperaba? respondióle que muy frío, y el estudiante escribió luego a su casa, que no le enviaran ropa, entendiendo el pronóstico al revés: y aun que lo erró el licenciado, no lo acertó el Astrólogo.” (Isla, 1787, p. 58). Se alude aquí a una circunstancia común en los pupilos de cierto nivel social, quienes podían darse el lujo de pedir que sus familiares les enviaran ropa para el invierno extremo de Salamanca. Al mismo tiempo se destaca la mentira que representa el personaje del astrólogo y cómo éste juega con la credulidad de los espectadores, aún la de los medianamente preparados, como son los estudiantes.

La élite social y política de Salamanca también asiste a presenciar los actos festivos. Por ejemplo, en la máscara se dice que dos individuos “se adelantaron a pedir licencia a la Ciudad representada en sus Capitulares que ocupaban ya su balcón destinado para estos espectáculos, con su Corregidor el Señor Intendente.” (Isla, 1727, pp. 173-174). Aquí los representantes del poder civil de la urbe intervienen ejerciendo su función como tales y, al mismo tiempo, forman parte de la asistencia más selecta.

Entre el tipo de público culto encontramos al propio José Francisco de Isla, quien escribe: “No fuy yo solo el que extrañó esta multitud” (Isla, 1787, p. 186), otorgándole de este modo mayor credibilidad a su narración y revelándose él mismo como autor y testigo de los hechos teatrales.

Algunos poetas aparecen también entre la culta concurrencia, y van más allá de escribir, pues su participación es activa, como cuando se dice que: “Sólo un poeta, que había logrado asiento de mogollón en un tablado, en lugar de pañuelo (porque no le tenía, o no estaba limpio), sacó un soneto, con que saludó a la mogiganga, quando iba saliendo de la plaza.” (Isla, 1787, p. 187). De nuevo el autor muestra gran confianza con un miembro del público, cercano a él por su condición de escritor. Tal confianza según se ve es mutua, puesto que el poeta aprovecha las circunstancias para dar a la imprenta uno de sus poemas, por lo menos de manera anónima. En tanto, José Francisco lo incluye en su relación con el fin de agregar una pluma más al relato.

Como vemos, incluso entre el público culto hay ciertas diferencias de cercanía y confianza, incluido el autor.

4.2.2. CONCURRENCIA POPULAR

Por otro lado, entre el público de este tipo hallaremos a quienes forman parte de ese conglomerado al cual la contraparte culta califica como “vulgo”. Porque en esta sociedad estamental hay “toda una parte de la población que no participa como protagonista de la fiesta sino que queda relegada al papel de mera espectadora.” (Ferrer Valls, 2003, p. 4). El conjunto está formado por “un público que puede llamarse «vulgar», precisamente este «vulgo» tan menospreciado por los poetas e ingenios y las élites intelectuales y sociales que asisten a la comedia en las sillas y los aposentos del teatro.” (Sentaurens, 1983, p. 78).

A pesar de ese desdén la mayoría de los dramaturgos de la época condescendían con la plebe, estaban conscientes de que la mayor parte de sus espectadores pertenecían a este grupo. Así lo explica Isla en su obra: “con el apetito y ansia del vulgo, y no vulgo; no siendo impropios estos medios de regocijar al pueblo, para el intento de dexarle más impresa la memoria grata de las Fiestas, y con ella la de los nuevos Santos.” (Isla, 1787, p. 162). El escritor busca, entonces, equilibrar su obra entre las preferencias de ambos tipos de público. De hecho para 1727 la tolerancia con las predilecciones del populacho todavía era fundamental, como expone Teresa Julio:

en el panorama teatral, el ideario neoclásico no se conjugó bien con el gusto popular, atraído durante todo el siglo por la comedia barroca. Sólo a finales del XVIII y entrados ya en el XIX, empiezan a experimentarse algunos cambios, y no tanto porque triunfara la ideología neoclásica —que no llegó a cuajar a pesar de las reformas políticas en materia teatral—, sino por la diversificación de la oferta de entretenimientos públicos y las transformaciones de las compañías de representantes (2012, p. 17).

José Francisco de Isla era consciente de ello (al menos en lo que respecta a los primeros años del siglo XVIII), por lo cual al escribir su obra toma en cuenta tanto las predilecciones de

la élite cultural —tan importante en la Salamanca de su época— como la satisfacción del vulgo. En el mismo sentido Isla seguía las enseñanzas de Lope de Vega, quien advirtió:

y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto”
(1972, p. 155).

Y es que en los corrales de comedias para los cuales escribe Lope predominan las personas que pertenecen a aquel grupo. Además, aunque pagan menos por su entrada, los espectadores de extracción popular son más, por lo tanto dejan mayor ganancia a las compañías teatrales. Así, conviene agasajar también al público humilde, tanto como a la concurrencia culta. Tales circunstancias debieron presentarse con mayor razón en las representaciones callejeras y gratuitas, como las de la máscara o mojiganga que nos ocupan.

Isla también conoce el placer de ir contra las normas, igual que Lope; quien declaró en su momento:

Sustento, en fin, lo que escribí y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.
(Vega, 1972, p. 164).

De la misma manera, Isla comparte su deleite por ir contra los cánones literarios que relegan al vulgo. De hecho, según observamos en su obra, se inclina a provocar ese goce transgresor en el populacho.

De igual modo, Jean Sentaurens expone detalles reveladores sobre las personas que concurren a los bailes y entremeses. A partir de su explicación entendemos que si bien estos

individuos asistían a un lugar fijo como lo era el corral de comedias en Sevilla, podemos aplicar sus afirmaciones a las actividades teatrales que nos interesan en Salamanca, y de este modo tener una idea más precisa sobre quienes conformaban el “público vulgar”:

En Sevilla, este «público vulgar» ostenta dos rostros diferentes. Existe un «público vulgar» de los domingos y días de fiesta, principalmente formado por los artesanos, los tenderos y demás gentes recluidas en sus casas por el trabajo diario. En aquellos días de descanso, las élites sociales e intelectuales desocupan gran parte de sus asientos de los aposentos y sillas, los cuales, inmediatamente, son recuperados por la oleada de esos nuevos espectadores, efectivamente, desaventajados en el plano cultural. (Sentaurens, 1983, p. 78).

Podemos suponer, entonces, que este primer grupo engloba a la concurrencia iletrada de la fiesta, junto con el segundo al cual alude Sentaurens, pues el tipo de concurrencia depende del día de la semana:

El «público vulgar» enseña su segundo rostro los días de trabajo, llamados «días de entre semana» por los administradores de corrales de comedias. Además de las mujeres, siempre numerosas cualquiera que sea el día considerado, agrupa a los siguientes espectadores: soldados y marineros, [...]; estudiantes y colegiales; ociosos, entre ellos muchos representantes de la pequeña nobleza ciudadana; clérigos y frailes; y, por fin, los famosos «mozos de barrio». Este «vulgo» de los días ordinarios se diferencia del «vulgo» de los días de fiesta por el hecho de que no aparece tan desfavorecido en el plano cultural. (Sentaurens, 1983, p. 78)

Excepto los marineros, puesto que Salamanca no es una ciudad portuaria, queda más claro el gran conjunto del “vulgo”, cuyos componentes no eran todos tan ignorantes. Aun así, el carácter soez predomina en la mayor parte del colectivo, que se describe como sigue:

Su «vulgaridad», que no dejan de recalcar los espectadores de los aposentos y de las sillas, estriba en su aspecto revoltoso, sus posturas arrogantes, su apego a la riña, y, sobre todo, en sus preocupaciones ajenas a la propia representación teatral; por ejemplo, el encontrarse con los amigos o el requebrar a las mujeres. (Sentaurens, 1983, p. 78).

La idea sobre esos individuos, sus intereses, acciones e incluso el tipo de bullicio que podrían armar queda muy clara. Sobre todo si se le añade “la infinidad de los frescos que entran sin pagar en las taquillas, cuyo número alcanza ciertos días la tercera parte de los que pagan normalmente” (Sentaurens, 1983, pp. 78-79). Tales “frescos” debieron abundar seguramente en las representaciones teatrales que nos ocupan, puesto que se llevaron a cabo en lugares abiertos, sin necesidad de comprar entrada.

Por lo tanto: “Este es el llamado «público popular» del corral de comedias.” (Sentaurens, 1983, p. 79). Es el “vulgo” sobre el cual también escribe José Francisco de Isla, el mismo que pese a ser tan numeroso se vio desplazado en algunos momentos de la máscara: “En esta plazuela, y en sus balcones, la estaba esperando ansiosamente toda la primaria nobleza de Señoras, títulos, y caballeros de Salamanca, fuera de otra muchísima gente granada de todos estados, que apenas dexaba sitio para el vulgo.” (Isla, 1727, p. 129).

El que el público más selecto y culto desplazara al vulgar, al menos en el caso de los mejores lugares, no era extraño, pues según señala José María Díez Borque:

tenemos pocos datos específicos sobre escenografía y actuación y sobre el público de las representaciones en tablados [sic] en calles y plazas públicas. En principio, cabría pensar en un público popular, general e indiscriminado, pero los datos que poseemos sobre las representaciones callejeras en carros, incluidos los del Corpus, no siempre avalan esta idea, y hacen pensar en un peso decisivo de la estructura estamental en la organización jerárquica de las representaciones. [...] hacen pensar en una estricta ordenación jerárquica, en la que el pueblo muchas veces sólo secundariamente, con incomodidad y como podía, participaba en el espectáculo callejero. (2002, p. 144).

Cabe pensar entonces, que el populacho era menos libre de integrarse como público en las representaciones callejeras, como probablemente sucedió también en la *Descripción de la máscara o mojiganga*. Recordemos en este sentido al “poeta, que había logrado asiento de mogollón en un tablado” (Isla, 1787, p. 187), el mismo que mencionamos antes, pues si a él

como persona de la clase culta le costó trabajo encontrar lugar, con mayor razón a los integrantes del vulgo.

Como curiosidad agregaremos el caso de los personajes que adoptan el papel de público en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, vienen al caso porque representan al populacho en escena. Así sucede con el Mal Gusto, sobre quien se dice que después de que se presentara el baile de la máscara reaccionó como sigue: “Y el Mal Gusto, que entretanto se había puesto a dormir, preguntado qué le había parecido de aquellos primores, decía, que no los juzgaba dignos de su atención” (Isla, 1787, p. 132). Ello equivale a un guiño doble tanto al público culto como al vulgar, puesto que parece ridiculizar a los incultos, pero también se burla de quienes poseen un gusto exquisito, puesto que menosprecia juguetonamente los “primores” que tanto les agradan.

Es decir, si bien Isla casi no menciona de manera directa al “vulgo” como público, sí lo representa en el personaje de Mal Gusto, el más atractivo y gracioso de todas las figuras, con quien es seguro se identificaban los espectadores más ignorantes, al mismo tiempo que provocó risas también entre los más preparados.

Por cierto, conviene abordar las reacciones que se suscitaron entre el público ante los espectáculos teatrales y festivos. En su mayoría las opiniones se describen como muy positivas:

Es imponderable el gusto que dio a todos esta primera quadrilla. Muchos querían irse tras de ella, sin esperar a las demás, pareciéndoles, que ya no tenían más que ver: pero les detenía el no saber a qué figura habían de arrimarse, porque cada una juzgaba ser la mejor. Otros quisieran no apartarse de la primera, pero sin perder las demás, y como esto no podía ser, mientras resolvían la indecisión, daban tiempo a que colasen³² todas. (Isla, 1787, pp. 28-29).

³² COLAR. “Metafóricamente vale pasar por alguna parte estrecha y dificultosa.” (RAE, 1729, p. 406).

Observamos el propósito de la concurrencia de integrarse al espectáculo, su deseo de formar parte de él. La misma opinión positiva se repite a lo largo del texto: “Todos estos saynetes se ejecutaron con especial primor en la Plazuela de San Adrián, en atención a la calidad del auditorio; que dio ahí mismo singulares muestras de la satisfacción, y del gusto, con que había oído, y contemplado todas las partes del festín.” (Isla, 1787, p. 144). Así, el público culto y popular se une en la fiesta y casi siempre ambos grupos comparten una misma opinión. Pero entre los instruidos destacan las manifestaciones de agrado que expresan los literatos de Salamanca.

En efecto, otros escritores de la ciudad, como asistentes activos del evento también expresaron sus reacciones favorables hacia la mojiganga. Según se aprecia en la siguiente décima, obra de un poeta que:

se reía a carcajada suelta, con ser de genio austero, y de complexión muy adusta, quiso componer estas dos últimas opiniones; y al entrar por la calle de la Rúa la mogiganga, la saludó con esta

DÉCIMA

Sin aguardar a después,

Vuestra gracia y gentileza

Nos ofrece en una pieza

La loa y el entremés,

Risueños os damos pues

Alabanzas verdaderas:

Que a las musas más austeras

La mogiganga precisa

A miraros muy de risa,

Y alabaros muy de veras.

(Isla, 1787, p. 173).

El gozo estético de este escritor es evidente, puesto que menciona los géneros más relacionados con la mojiganga y su aspecto más atractivo, como lo es el de la risa. El autor de

la décima hace a su vez un texto gracioso y culto que lo ayuda a integrarse y compartir con mayor eficiencia su placer con los demás asistentes que lo rodean, pues conserva la congruencia con el tono de la fiesta.

Queda claro que cierta interacción entre el público es común en estas representaciones. De igual manera espectadores y actores, e incluso actores y público interactúan entre sí, porque es lo habitual en el teatro breve.

Veremos primero las acciones recíprocas entre el público y los actores, como la que provocó la “máscara, o mogiganga numerosa, y festiva” (Isla, 1787, p. 169), donde otro asistente culto se dirige a los intérpretes:

La aprobación universal se explicó en una resonante confusión de vítores. Hubo sus porfías y debates sobre cuál de los ocho galanes danzaba más primorosamente: y un Licenciado, queriendo componer la diferencia de opiniones en su balcón, propuso su voto en esta copla:

No es fácil entre los ocho
Dar a alguno la ventaja,
Pues cualquiera que se nombre,
Ese es otro que bien bayla.
(Isla, 1787, p. 177).

De este modo el poeta alaba a cada uno de los bailarines y queda bien con todos, les expresa respeto y admiración, como sucede en casi todas las ocasiones en que el público se dirige a los actores.

Sólo en un momento se percibe una cierta maldad del público hacia el actor, cuando se personifica al Judaísmo: “Una de las veces que iba con la boca abierta se llegó a él por detrás un perillán³³ de plaza y callejuela, y dándole un tremendo papirote,³⁴ le dixo con carcajada:

³³ PERILLÁN: “Pícaro, astuto y vagabundo. Es de estilo familiar.” (RAE, 1737, p. 224).

³⁴ PAPIROTE: “El golpe que se da apoyando el dedo, que comúnmente se llama del corazón, sobre el dedo pulgar y soltando el del corazón con violencia.” (RAE, 1737, p. 115).

¿páparo,³⁵ esperas rocío del Cielo por Julio, y a las quatro de la tarde?” (Isla, 1787, p. 42).

Es decir, aquí el espectador trata al personaje de aldeano e ignorante, pero el golpe y el insulto se justifican por lo que representa el Judaísmo en el contexto cultural de la época.

Por cierto, hablando de injurias, el personaje Grosería muestra un ejemplo de interacción contraria a la anterior, es decir, de los actores hacia el público:

A quantos la saludaban, volvía las espaldas. Si alguno la estorbaba el paso, le apartaba con un empujón, tratándole de *Vos*, sin distinción de calidades. A ratos se paraba a espulgarse; y mataba la caza a letra vista con gran serenidad. A nadie hacía cortesía, pasando de largo como que iba pensando en otra cosa: y si la hacían cargo, se excusaba con que no había reparado, ni atendido (Isla, 1727, p. 106).

En este caso la interacción insolente la realiza el personaje del cual el público espera este tipo de comportamiento. No obstante, todo queda dentro de la licencia que le permite a Grosería hacer su papel a cabalidad, sin realmente ofender a nadie.

Por su parte, Ignorancia como personaje ridiculiza tanto al populacho, como a los orgullosos letrados:

Llevaba tras de sí un séquito bien numeroso de personas, en trage de hombres y de mujeres, representando varios oficios ínfimos. [...] volvía los ojos de quando en quando a esta su comitiva, y la miraba con magestad y agrado, [...] mostraba un cartel, donde estaba escrita [...] esta sentencia:

Soy la Ignorancia, y esta es mi familia;

Pero tengo también entre los cultos

Infinitos discípulos ocultos.

(Isla, 1787, pp. 109-110).

Es obvio que ninguno de los jactanciosos letrados de Salamanca se identificaría de manera abierta con aquellos “discípulos ocultos” de la Ignorancia. Pero en el fondo seguro

³⁵ PÁPARO: “El aldeano u hombre del campo, simple e ignorante, que de cualquier cosa que ve (para él extraordinaria) se queda admirado y pasmado. [...] este nombre solemos dar en Castilla a los labradores y aldeanos, notándolos de ignorantes.” (RAE, 1737, p. 113).

algunos debieron ponerse el saco e incluso también pudieron ofenderse ante esto. Es una de las reacciones que provocaban con frecuencia las obras de José Francisco, desde estos años de su juventud y de sus primeros trabajos literarios.

Isla como autor y como espectador se dirige, a su vez, a la concurrencia; valora la representación teatral durante el desarrollo de la misma. Lo hace en la mojiganga, ante el personaje de la Limpieza de estilo:

Yo no pude contenerme apenas le vi; y sin ser más en mi numen, volviéndome a mi amigo,
que tenía al lado, le quise decir en prosa mi dictamen, y salió una Décima sin querer.

Juntarse Ingenio, y Piedad,
El Juicio con la Inventiva,
Y hacer, que el Método viva

Vecino a la Claridad:

Si he de decir la verdad,
Siempre creí, que sería
Sueño de la fantasía,
Pero hoy día claramente,
Los veo, que realmente,
Salen muy de Compañía.

(Isla, 1787, pp. 18-19).

Así el autor expresa su admiración como público, ante la mojiganga y sus personajes, lo que representan y su relación con la Compañía de Jesús. Ello en un momento que Isla distingue con gran espontaneidad. La décima sirve, a la vez, como conclusión de esta parte de la mojiganga.

4.3. SALAMANCA COMO VASTO ESPACIO ESCÉNICO

Vimos antes a la ciudad como público, la veremos ahora como la zona teatral donde se representan la máscara y la mascarada, figuradas en la *Descripción de la máscara o mojiganga*. Pero conviene aclarar antes la importancia de este tipo de área en general, para

abordar después los espacios urbanos en el mismo sentido y, finalmente, los lugares fijos de los tablados que se implementaron para las representaciones.

Magdalena Cueto Pérez escribe sobre el lugar escénico: “La noción de espacio teatral es la que suscita menos problemas, ya que se asocia básicamente al lugar de encuentro entre los actores y el público.” (Cueto Pérez, 2007, p. 6). En ese lugar de encuentro se desarrolla la ficción teatral “La puesta en escena [...] es en última instancia una «puesta en el espacio» del mundo ficcional generado por el texto.” (Cueto Pérez, 2007, p. 5). Es decir, en el escenario se dan cita dos realidades, la física donde se encuentran el público y los actores, y la realidad de la ficción. Por el momento nos concentraremos en el espacio material. Volveremos después a lo fantástico del drama, cuando abordemos el aspecto de la escenografía, puesto que la relación entre ambos elementos es muy cercana.

Vimos con anterioridad el término “teatro” como sinónimo de público, ahora lo enfocaremos como el “Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena.” (RAE, 2014), “El sitio o paraje formado en semicírculo, en que se juntaba el pueblo a ver algún espectáculo o función” (RAE, 1780, p. 870).

Desde estas definiciones encontramos que el “teatro” no es forzosamente una construcción tal y como la conocemos en nuestra época, pues “el espacio teatral no se identifica siempre con el edificio teatral, sino que también puede serlo cualquier lugar al que la representación confiera temporalmente ese carácter.” (Cueto Pérez, 2007, p. 6). No obstante, pese a no ser una edificación, el espacio se limita no con paredes sino con otro tipo de divisiones:

cuando el espacio teatral no es un recinto cerrado arquitectónicamente, sus límites con el espacio no teatral circundante se definen por cualquier otro procedimiento:

escenográficamente, por el juego de los actores y por la disposición más o menos espontánea de los espectadores. Los límites serán más borrosos, pero el espacio teatral seguirá siendo topológicamente cerrado y dividido. (Cueto Pérez, 2007, p. 6).

Es decir, las divisiones las establecen tanto los actores como los espectadores. El público sabe dónde debe ubicarse de acuerdo con la disponibilidad del área y con su rango social, según apreciamos anteriormente. Los histriones, por su parte, establecen el lugar escénico por medio de sus acciones: “En la representación, el espacio escénico se materializa en un ámbito físico acotado [...] por el propio juego de los actores, a través del gesto, el movimiento, la voz o la palabra (como sucede siempre, por lo demás, en los espacios teatrales improvisados).” (Cueto Pérez, 2007, p. 6). Al abordar la caracterización e interpretación de los personajes, comprenderemos ese “juego de los actores”.

Por el momento nos interesa tener presente que los escenarios donde se desarrollan la máscara y la mascarada que nos interesan se encuentran en algunos tablados que se instalaron para determinadas representaciones; y, ante todo, en la ciudad de Salamanca, sus calles y plazas.

Asimismo, cabe recordar que en la época que nos ocupa este tipo de teatro callejero no es raro. Incluso era frecuente en el teatro español aún antes de los Siglos de Oro: “Pero el funcionamiento regular de corrales y coliseos no supuso la desaparición del teatro en la calle (y en otros lugares) como había sido habitual en siglos anteriores” (Díez Borque, 2002, p. 141).

De hecho en la máscara y mojiganga de Isla el teatro en la calle conserva tal vigencia que extiende sus límites más allá de tales vías:

fue marchando la comitiva juvenil desde el sitio de la Universidad hasta la plaza, derramando alegrías pródigamente por las calles, hasta salpicar las ventanas más altas; aunque no pudo

lograr mucho auditorio en su tránsito, porque ya entonces estaba sincopada al ámbito de la plaza toda la población de la Ciudad (Isla, 1787, p. 172).

Vemos aquí cómo los actores con su alborozado espectáculo provocan que las fronteras de la zona teatral se prolonguen hasta las ventanas. Por su parte, la concurrencia rebasa la considerable capacidad de la plaza, lugar de la representación, aun cuando este espacio salmantino a principios del siglo XVIII era por lo menos tres veces más grande de lo que es hoy en día.

También es de imponente tamaño el carro triunfal de la mojiganga, en comparación con las dimensiones de las calles por las que se pasea: “Su grandeza hacía parecer estrechas las principales calles de la Ciudad, por más que ellas se ponían anchas con la vanagloria, o con el gusto de dar paso a tan vistosa máquina.” (Isla, 1787, pp. 113-114). Es decir, el carro triunfal como parte de la representación provoca que los límites del área escénica se expandan en las calles de la ciudad.

Los linderos físicos del lugar que se destina a la representación son un aspecto que el dramaturgo toma en cuenta desde un principio:

Un creador se sitúa precisamente en una descripción aceptada del espacio. [...] El creador controla la perspectiva del espectador y en ello basa no poco de su artificio. [...] El creador concibe pues, su espectáculo desde una concepción precisa del espacio en que puede o debe ser realizado. (Berenguer, 2002, p. 18).

En la *Descripción de la máscara o mojiganga* encontramos que, en efecto, José Francisco de Isla controla el punto de vista del espectador, con una idea específica del espacio teatral. El jesuita enumera las calles y plazas de Salamanca que sirvieron de escenario a las presentaciones dramáticas; describe qué sucedió en ellas con detalle, de modo que el lector en todo momento se ubica en el lugar específico de cada hecho escénico. Así, Isla hace referencia

a calles que todavía existen y que desde siglos atrás son significativas para la vida de esta urbe; establece un recorrido que sería interesante abordar en otra ocasión.

Por el momento nos importa resaltar la importancia de la ciudad, sus calles y plazas como lugar de la escenificación.

4.3.1. LOS TABLADOS

Mención aparte merecen los tablados que se instalaron para el festejo. Sobre este tipo de escenarios dice Ferrer Valls: “son frecuentes en las relaciones de la época las referencias a los tablados montados por las autoridades en las calles de la ciudad para la representación de comedias por parte de compañías profesionales.” (2003, p. 18).

En el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, comentamos antes que los actores no eran profesionales, sino estudiantes, quienes representaron su papel tanto en las calles de la ciudad como sobre tablados. Respecto a estos escenarios efímeros cabe explicar que eran colocados por costumbre en lugares preestablecidos desde siglos atrás:

Durante los días que dura la celebración, los espectáculos se apropian de un área de la ciudad, de un espacio vivido cotidianamente, de un espacio con otras funciones, para convertirlo, durante el tiempo que dura la fiesta, en espacio del espectáculo, extracotidiano. Puertas de entrada a la ciudad, calles y plazas, patios de edificios públicos o iglesias, márgenes de ríos..., todos son espacios aptos para convertirse en lugar del espectáculo. Sin embargo, los lugares de la ciudad susceptibles de convertirse en espacio de la fiesta son, con muy pequeñas variaciones a lo largo del tiempo, siempre los mismos y en muchos casos, como ocurre con los recorridos de las procesiones o los lugares establecidos para juegos ecuestres y taurinos, suelen estar asentados en una lejana tradición medieval. (Ferrer Valls, 2003, pp. 4-5).

Por cierto, en este trabajo no abordamos de manera concreta la corrida de toros que se describe en el texto de Isla, si bien es oportuno saber que la tauromaquia también formó parte

de la representación.³⁶ Sólo la aludimos a veces cuando se relaciona con las piezas de teatro breve que nos ocupan.

Las características físicas de los escenarios efímeros son similares a las de aquellos que se encuentran en los corrales de comedias:

El *tablado*, muy parecido en todos los corrales, era una plataforma elevada que venía a tener entre 7 y 8.5 metros de ancho por unos 4.5 metros, más o menos, de fondo. Estaba rodeado de espectadores por tres de sus lados y, obviamente, carecía de embocadura, de telón de boca y de bambalinas. Se levantaba aproximadamente 1.5 metros sobre el nivel del patio y debajo de él había un foso que servía, entre otras funciones, de vestuario masculino. (Alonso Mateos, 2007, p. 12).

De este modo nos damos idea sobre el aspecto y las dimensiones de las plataformas escénicas que se emplearon en la fiesta, imagen que se completa con la que el mismo Isla describe:

Para representar estos papeles, se previnieron tablados firmes y muy capaces, elevados del suelo como una vara, o vara y media; en tres parajes, que fueron la Plaza Mayor, la Plazuela de San Isidro y la Plazuela de San Adrián. Y en cada uno de ellos se puso guardia de soldados, para que el concurso de la gente no los hiciese inaccesibles. Al llegar pues la máscara a estos parajes, se iba formando en repetidos círculos en torno del tablado, dejando una entrada capaz, para que pudiese acercarse el carro triunfal con su comitiva. (Isla, 1787, p. 130).

De este modo, el tablado sirvió para delimitar el área escénica, de manera que el público pudo tomar su lugar y dejar libre el espacio que se destinó a los actores de la mojiganga, incluso para que se incorporaran a esa zona.

La dinámica fue similar en el caso del escenario de la Plaza Mayor:

entró la máscara con todo su aparato festivo, muy bien ordenado, y precedida de clarín, y caxas, (estas también de mogiganga) dio media vuelta a la plaza por el lado izquierdo, dando con la variedad bella y graciosa de sus figuras un espectáculo sumamente agradable a todo el

³⁶ Según Fernando Arrojo Ramos “las corridas de toros de entonces no eran como la de ahora; un caballero, a caballo, esquivaba las acometidas del toro y lo mataba a lanzadas.” (2006, p. 4). En todo caso las corridas eran tan sanguinarias como ahora.

concurso; hasta que formando un semi-círculo, se acercó a un tablado, que estaba prevenido en medio de la plaza. Allí paró el carro triunfal (Isla, 1787, p. 175).

Esta plataforma fue eficiente para los fines de la representación, incluso invirtió su función de escenario para servir de asiento a los actores de la mojiganga, desde donde éstos pudieron observar la corrida de toros. Al mismo tiempo, algunos de ellos pudieron esperar a participar también dentro de la misma función de tauromaquia: “Concluido el bayle, y retirado el carro triunfal, ocuparon el tablado todos los de la mogiganga, que no habían de torear, prevenidos de varas largas para su defensa, porque el tablado por su poca altura podía ser asaltado de los toros con facilidad.” (Isla, 1787, p. 178). La doble función de este escenario permite a los histriones permanecer en los papeles que encarnaron desde la mojiganga, en espera de continuar más tarde su paseo por las calles.

Isla describe el gusto y la expectación que presentan los tablados a su alrededor: “Y muchos decían, que, aunque no hubiera otro espectáculo, sólo por este se podía dar por bien empleado el gasto, y trabajo de buscar asientos, y de acudir a tan público teatro.” (Isla, 1787, pp. 176-177). El deseo de buscar sitio como espectador del tablado forma parte, a su vez de la dinámica que asume el público. Es decir, tablado y público se complementan, con el otro elemento clave de la representación: los actores, quienes interpretan y caracterizan a los personajes de la obra, merced a los medios escénicos que analizaremos a continuación.

4.4. MEDIOS ESCÉNICOS QUE SE EMPLEAN EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL

Abordaremos ahora los medios escénicos que se emplean en la representación de los géneros breves de nuestro interés. Incluimos aquellos que se encuentran fuera de los actores y prestamos especial atención a aquellos que de hecho pertenecen al actor, los cuales sirven a la caracterización e interpretación de los personajes. Aclaremos, en este último sentido, que en el capítulo dos hablamos sobre los personajes presentes en la *Descripción de la máscara o*

mojiganga, aludimos a las características de cada uno y los analizamos, desde el punto de vista de los tipos que representan. Ahora abordamos tales figuras desde otra perspectiva, la de su interpretación y caracterización, por parte de los improvisados actores.

Los medios escénicos que analizaremos se fundamentan, con algunas modificaciones, en los propuestos por Ignacio Arellano (2005, pp. 10-51), quien a su vez se basa en los de Tadeusz Kowzan. Los medios se dividen entre los “perteneientes al actor” y “fuera del actor”:

Perteneientes al actor	1. Elementos paralingüísticos	Texto pronunciado
	2. Gestos y movimientos	Expresión corporal
	3. Vestuario y accesorios	Apariencia exterior del actor
	4. Maquillaje y Peinado	
Fuera del actor	5. Escenografía	Aspecto del espacio escénico
	6. Iluminación	
	7. Música, canciones y efectos sonoros	Efectos sonoros no articulados

Cabe aclarar que los medios escénicos “perteneientes al actor” forman parte de lo que María José Martínez López llama la “configuración escénica del personaje” (1997, p. 151), como también los identificamos aquí.

Consideramos que los medios escénicos aludidos son importantes para este trabajo, puesto que lo son desde siglos atrás, como en su momento afirmara Alonso López Pinciano: “el ornato (digo otra vez) assí del teatro como de las personas es esencial, casi tanto como el movimiento y ademán, que los Latinos dizen, vulto y gesto” (López Pinciano, 1596, p. 521). En la obra que nos ocupa aparecen alusiones a tales elementos. En el mismo sentido explica Alejandro Higashi, en nuestra época, al referirse a los textos teatrales del Siglo de Oro: “un vasto mundo de indicaciones escénicas permanece latente en las prácticas y en los vestigios de estas prácticas: el texto dramático, que funcionó como una partitura para sus intérpretes

coetáneos.”, (2005, p. 34). La obra de José Francisco de Isla, aun cuando sea de inicios del siglo XVIII, presenta indicaciones en las cuales encontramos latentes los medios escénicos que enriquecen nuestro estudio sobre la obra.

A lo que el texto del jesuita nos revela sobre la representación, podemos añadir otro aspecto que Huerta destaca y que no dejamos de tener en cuenta: “los actores añadían sus singularidades interpretativas.” (Huerta, 2001, p. 157), las mismas que se describen en diversos momentos de la obra de Isla aun cuando los actores que se presentaron no eran profesionales, sino estudiantes, como hemos dicho anteriormente.

Asimismo, al abordar cada uno de los medios escénicos que analizamos en relación con el texto del jesuita cabe tener presente la explicación de Piedad Bolaños Donoso, quien complementa su idea con una cita de Oehrlein:

No se olvide que el teatro es «representación» que ha de ser realizada por un trabajo interpretativo de los actores que es lo que concede, no sólo vida a un texto muerto, sino que ellos han de tener también la habilidad de «penetrar en el mundo de los sentimientos de las figuras y alcanzar ellos mismos los efectos y emociones para poder transmitirlos al público» (Oehrlein, 1989, citado por Bolaños Donoso 2009, p. 545).

Esta es la labor de interpretación que realizaron con eficacia los estudiantes y profesores salmantinos, según da fe el autor y según comprobaremos también al examinar cada uno de los medios escénicos referidos.

4.4.1. ELEMENTOS PARALINGÜÍSTICOS

Los elementos de este tipo, junto con los gestos y movimientos, son los más difíciles de estudiar, puesto que apenas queda testimonio sobre ellos, como afirma Juan Manuel Rozas: “ante un texto de la comedia nueva nos faltan dos dimensiones imposibles de reconstruir: el ademán y la entonación.” (2002). Es una lástima, dado que según Marta Villarino y Graciela Fiadino “la composición de tipos se fundamenta sobre todo en la mímica, la gestualidad y la

voz.” (2001, p. 240). No obstante, José Francisco de Isla preservó en su máscara o mojiganga numerosos detalles en este sentido, algunos de los cuales analizaremos en su momento.

Sobre los elementos paralingüísticos, en palabras de Ignacio Arellano, estos son:

Factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad del recitado y otros, proporcionan fundamentales matizaciones al acto del habla, pero no son propiamente lingüísticos y pueden estudiarse por separado, en cuanto signos supratextuales más o menos independientes del contenido. (2005, p. 11).

En el caso de la obra que nos ocupa, la manera de hablar que los intérpretes emplean para caracterizar a cada personaje, va de lo serio a lo faceto, como en otros aspectos del mismo texto, de manera que los elementos paralingüísticos de la obra dependen de las múltiples posibilidades de ambos registros.

Así, en primer lugar, en tono solemne y culto, apropiado para las circunstancias, encontramos a Historia respecto de la cual se dice: “El modo de hablar era terso, puro y castizo, sin afectar elevaciones intempestivas, ni buscar naturalidades inoportunas, escogiendo para la manifestación del pensamiento aquellas frases que le explicaban mejor, y no las que sonaban más.” (Isla, 1787, p. 71). A ello se une una absoluta seguridad: “Iba prevenida, por si en el discurso del paseo se ofrecía hablar de sucesos que pasaron en los primeros siglos del mundo; y los refería, más como quien lo[s] estaba viendo, que como quien los iba relatando.” (Isla, 1787, p. 70). Esta manera de expresarse despierta el interés sobre el personaje, pues lo hace parecer misterioso, capaz de hacer revelaciones trascendentes, con lo cual se provoca una mayor atención de los espectadores respecto a la figura y una mayor conciencia sobre su importancia en la vida humana.

Frente al habla culta de Historia, observamos el habla popular de Solecismo, personaje que en sí mismo es un “Defecto de la estructura de la oración, respecto a la concordancia y composición de sus partes.” (RAE, 1739, p. 139), tal y como se aprecia en su manera de

expresarse: “Su lenguaje era de Vizcaíno bozal, repitiendo *la burro, el mogiganga, Salamanca buen ciudad*, y otros términos semejantes.” (Isla, 1787, p. 103). Esta personificación es una burla de la manera de hablar del “bozal”, entendido como “El inculto y que está por desbastar y pulir. Es epíteto que ordinariamente se da a los negros, en especial cuando están recién venidos de sus tierras: y se aplica también a los rústicos.” (RAE, 1726, p. 666). Tal ridiculización del habla agreste con seguridad basó su eficiencia en elementos paralingüísticos como la pronunciación y la entonación, sobre todo al tratarse de un personaje faceto.

Además de los términos que emplea cada figura representada y la manera de expresarse que la caracteriza, encontramos otro elemento paralingüístico en la voz que emplea Mal Gusto, quien no sólo ejecuta acciones jocosas sino también provoca al público a hacer gestos ridículos. Para ello emplea la fuerza de su voz:

la gracia singular del que hacía el Mal Gusto, se llevaba el aplauso y aclamación del auditorio todo entero; porque, sobre ser sugeto de su cosecha muy gracioso, aprovechaba todos los chistes del papel con una voz tan clara, sonora, y corpulenta, que aun desde el centro de la Plaza Mayor se hacía oír por todo el ámbito distintamente. Y fue cosa rara el dominio, que adquirió sobre los oyentes; pues habiendo en la representación un paso, en que mandaba a todos levantar el dedo, le obedecían sin libertad aun las personas forasteras y de distinción, que no entendían en qué estaba la gracia y chiste de aquel paso. (Isla, 1787, pp. 130-131).

Vemos aquí cómo la voz que el actor utiliza para su personaje es tan eficaz que le permite dominar y convencer a sus oyentes de todo tipo, con objeto de apoyarlo en sus acciones ridículas pero graciosas, aun en un espacio tan amplio como la Plaza Mayor de Salamanca.

De este modo, encontramos que en la máscara o mojiganga los elementos paralingüísticos se relacionan de manera estrecha con la caracterización de los personajes, a los cuales complementan, sobre todo por la circunstancia de presentarse estas figuras ante el

público en un escenario donde existe una especial proximidad, como sucede en la escenificación por calles y plazas.

4.4.2. GESTOS Y MOVIMIENTOS

Comentamos al iniciar el subíndice anterior que los elementos paralingüísticos, junto con los gestos y movimientos, son difíciles de abordar, puesto que quedan pocos testimonios sobre ellos. A esto se agrega el hecho de que “El gesto es la forma más compleja de los sistemas comunicativos humanos no verbales.” (Arellano, 2005, p. 18). Pese a ello, López Pinciano se ocupó de estos medios escénicos, de modo que hace referencia a los movimientos corporales y a las expresiones faciales como parte del oficio del actor: “ademán, aquel movimiento que haze el actor con el cuerpo, pies, braços, ojos, y boca, quando habla, y aun quando calla algunas vezes” (López Pinciano, 1596, p. 522).

Pese a no tener el oficio de actores, los intérpretes de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, hicieron gala de movimientos muy adecuados para sus respectivos personajes. Así sucede, por ejemplo, en el caso de Disolución. En su descripción, de hecho se hace referencia a los “gestos” de la figura: “La Disolución se parecía mucho en las facciones y en los gestos a la Desvergüenza: y unos decían, que era su hermana, otros su madre, otros su hija.” (Isla, 1787, p. 107). En concordancia con tal descripción se agrega que Disolución: “Guiñaba, ceceaba, y mostraba los dedos llenos de sortijas.” (Isla, 1787, pp. 107-108), gestos que revelan el descaro de la figura y, además, permiten imaginar el origen poco honesto de aquellas alhajas. Nos referiremos a otras características de Disolución más adelante.

Para lograr acciones y movimientos tan eficaces como los anteriores, dice López Pinciano que “no es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los quales vemos mueven diferentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y cabeça,

según la pasión de que están ocupados” (1596, p. 526). Esto forma parte de una “gestualidad adquirida a través de la práctica del oficio y la experiencia.” (Villarino y Fiadino, 2001, p. 236), la misma que es más meritoria en el caso de los intérpretes en la obra que nos ocupa, puesto que no eran profesionales.

Aún más, “Frente a la comedia, que debía imponer un tipo de interpretación más contenida y natural, los entremeses exigían un histrionismo más acentuado.” (Huerta, 2001, p. 155), por lo tanto los improvisados actores de la máscara o mojiganga debían hacer gala de este tipo de interpretación. Esto se refleja en el caso del personaje de Modestia:

La Modestia se representaba en otra Ninfa de aspecto sumamente amable, de la naturalísima compostura en todo, y de vista tan recatada, que las niñas de los ojos parecían haber profesado de Monjas, rígidamente observantes del voto de clausura. El vestido era todo uniforme, de color de perla, y muy ajustado; siendo la basquiña con toda propiedad guardapiés, y la casaca guarda-pecho, y guarda-hombros. Y aún para que no faltase guarda cara, llevaba en la mano un abanico; y quando la miraban, acudía con él a socorrer el sonroseo del rostro. No fue posible reconocer el color de sus ojos. Y para que nadie tachase de nimia la obstinación de los párpados, que parecían cortinas de mármol, desplegando el abanico, mostraba escrita en él con letras de oro esta excusa:

La Modestia soy, que cuando
La vista al suelo retiro,
Más derecho al Cielo miro.
(Isla, 1787, pp. 99-100).

Observamos cómo la interpretación del personaje se basa en la mímica. Respecto a este recurso asevera Martínez López “La representación de la humildad y de la mojigatería se expresa, como los desmayos y la alegría, mediante la mímica y un comportamiento corporal de conjunto.”(1997, p. 188). Modestia es un buen ejemplo de esto último, puesto que en ella se observa una considerable mojigatería. Además, podemos agregar que la figura se encuentra

conceptualmente en concordancia con el tipo de personajes serios de la obra, pero la exageración de sus gestos la conducen con suma naturalidad hacia el terreno de lo cómico.

Por cierto, en el caso de lo jocoso, explicamos anteriormente que éste se encuentra “en obras y palabras” (Pinciano, 1596, p. 392) y expusimos su relación con la risa, es decir, con lo verbal. Ahora estudiaremos este tópico en relación con la interpretación, es decir, en cuanto a las “obras”. Por ejemplo, cuando el actor conserva la medida al representar un pasaje gracioso:

se pueden tomar los lugares de la risa, en quanto a las obras; y en quanto a las palabras, es de advertir que el que dice la palabra ridícula, deve quedar mesurado para hazerla más risueña; y que de las palabras, vnas son vrbanas y discretas, que, sin perjuyzio de nadie notable, dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede [a]parecer delante de reyes. (Pinciano, 1596, p. 393).

Es decir, la medida en el empleo de las palabras y de los gestos tiene su límite en no hacer nada que no se pueda representar ante los reyes. Pese a ello, el campo de la expresión gestual era amplio, variado y gracioso, como López Pinciano agrega “Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, manos, contrahaziendo a alguno, como los mimos y representantes hacen, las cuales suelen tener mucho de lo ridículo” (1596, p. 393).

Es notoria la importancia de los gestos y movimientos juguetones: “No es infrecuente que en el entremés se evoquen y se escenifiquen actividades lúdicas” (Martínez López, 1997, p. 169). Son de hecho este tipo de acciones las que le imprimen su particular atractivo al teatro breve. Por ello mismo: “La comicidad gestual de la comedia burlesca insiste en la desmesura y en los efectos de mecanización grotesca.” (Arellano, 2005, p. 19), como en la acotación que se pone en el “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”: “Mostrando al marrano faxado.” (Isla, 1787, p. 139), acción que realiza el personaje de manera continua y que funciona con efectividad como elemento burlesco.

Otras acciones con el mismo objetivo son expuestas por Martínez López:

La descompostura y la falta de armonía caracterizan la gestualidad de los personajes [...] Muchos de los gestos mimetizados de lo cotidiano (dar/tomar, sacar/meter, levantarse/sentarse) se hayan desviados en pro de la comicidad. La concentración y la repetición de estos gestos [...]; los comentarios que suscitan [...]; y las consecuencias sorprendentes que acarrear (caídas múltiples y encadenadas) producen indudables efectos cómicos (1997, p. 213).

Además, entre los gestos jocosos que se toman de lo cotidiano encontramos también que “las manifestaciones de cortesía son cómicas por improcedentes [...] o por exageradas” (Martínez López, 1997, p. 213). Tal y como sucede con el personaje Grosería:

La Grosería, como Ninfa anfibia de Ciudades y Aldeas, tenía más traza de taymada, y mostraba mucho más desenfado. Su vestido era de papel de estraza, y muy mal ajustado. Su diversión era ir curando las mataduras a un burro viejo. A quantos la saludaban, volvía las espaldas. Si alguno la estorbaba el paso, le apartaba con un empujón, tratándole de *Vos*, sin distinción de calidades. A ratos se paraba a espulgarse; y mataba la caza a letra vista con gran serenidad. A nadie hacía cortesía, pasando de largo como que iba pensando en otra cosa: y si la hacían cargo, se excusaba con que no había reparado, ni atendido (Isla, 1787, pp. 105-106).

Estas acciones que caracterizan al personaje son graciosas porque se toman de la vida diaria y del comportamiento de las personas que son verdaderamente groseras. Es decir, se crea una versión grotesca de sus hechos, con el fin de destacar el aspecto negativo de su comportamiento.

Otros gestos y movimientos ridículos que se llevan a cabo en la obra de Isla son los relacionados con la comida y la bebida. Sobre este tipo de acciones explica Arellano:

Mención aparte merecen los gestos relativos al comer y beber, característicos del mundo del carnaval en el que se insertan las comedias burlescas. Muchas de las referencias a la comida en este género (como en otros) pertenecen al nivel textual del discurso lingüístico, sin llegar a la representación escénica” (2005, p. 24).

Así sucede en el “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”, donde sólo se hace alusión a platillos que oscilan entre dos extremos: desde los

más rústicos hasta los más finos, sin que los personajes los consuman en escena, como vimos en su momento.

Cabe agregar que en la obra de Isla sí encontramos un ejemplo de aquellos casos poco frecuentes donde el personaje realiza de hecho la representación de comer en escena, como sucede con Rustiquez:

iba en traje de Charra Sayaguesa, o Batueca, con abarcas en lugar de zapatos, con una toca de estopa burda, y una sarta de ajos por gargantilla. Llevaba delante un pollino con cántaros de leche, [...] y ella iba detrás, comiendo pan y cebolla, y untándose las barbas con tocino rancio. (Isla, 1787, pp. 104-105).

Los alimentos que consume la figura son sencillos, pertenecen al universo de los objetos montaraces y aldeanos; la manera de ingerirlos es tosca, en concordancia con el tipo de personaje que los engulle y con el mensaje que se enfatiza al ridiculizarlo a través de sus acciones: la supuesta falta de cultura y limpieza de los pueblerinos, ajenos al ámbito universitario y exquisito de la urbe. Además, los alimentos son aquí accesorios de mano de Rustiquez, como comprenderemos en el subíndice que sigue.

4.4.3. VESTUARIO Y ACCESORIOS

Veremos ahora otros dos medios escénicos, tanto en su sentido serio como en el faceto, con especial énfasis en este último, dado el interés que José Francisco de Isla pone en las caracterizaciones de este tipo.

Sobre las funciones del vestuario en el Siglo de Oro Alonso Mateos explica:

en la comedia áurea el vestuario fue una parte importantísima de la puesta en escena por muy variados motivos: de alguna forma el lujo, el colorido y la vistosidad de la indumentaria suplían la pobreza de decorados y de escenografía, convirtiéndose así en una especie de *decorado ambulante* que fue usurpando funciones que en realidad correspondían a otros elementos dramáticos. (2007, p. 35).

Circunstancias muy similares se presentan en esta obra porque el escenario callejero es móvil; prácticamente carece de decorado y escenografía, excepto en uno de los carros triunfales, de manera que los personajes con sus vistosos atuendos, serios y facetos, suplen en efecto la falta de una decoración y una escenografía que no son físicamente posibles en espacios tan sencillos como los tablados, las calles y las plazas a las cuales nos referimos antes.

También Villarino y Fiadino afirman que “el vestuario era el signo escénico que concentraba la espectacularidad, pues la escenografía casi no era relevante.” (2001, p. 243). Pese a ello las descripciones sobre el atavío teatral eran sencillas: “escuetas indicaciones bastaban al director para determinar el tipo de indumentaria, que los espectadores —y esto es lo más importante— identificaban inmediatamente” (Alonso Mateos, 2007, p. 35). De hecho: “Los personajes aparecían siempre con la misma vestimenta, para ser reconocidos nada más salir a escena” (Huerta, 2001, p. 155). Esta dinámica era posible porque tanto directores como espectadores compartían las mismas normas en cuanto a la ropa y los accesorios se refiere: “se trata de códigos conocidos y asimilados por todos, que responden a lo que globalmente se podría llamar el «vestuario al uso», tanto en el orden social como en el teatral.” (Martínez López, 1997, pp. 152-153).

En este sentido encontramos ejemplos concretos dentro de la *Descripción de la máscara o mojiganga*. Uno de ellos es el de Disolución: “El traje era de moza de cántaro, muy desenfadada, y desenvuelta.” (Isla, 1787, p. 107). La ropa de una “moza de cántaro” era reconocida por los espectadores con facilidad, pues se trataba de “La criada que se tiene en casa con la obligación de traer agua, y de ocuparse en otras haciendas domésticas.” (RAE, 1803, p. 572). No era necesario decir más al respecto, pues el atuendo de la figura se complementa con su nombre, ya que de acuerdo con Martínez López “Los nombres de los

personajes [...] brindan el punto de partida de su indumentaria” (1997, pp. 214-215), como sucede en este caso.

Las descripciones breves sobre la vestimenta de los personajes se asocia, además, a las necesidades del argumento, según confirma Teresa Ferrer Valls: “En varias ocasiones se hace alusión en las acotaciones tan sólo a elementos parciales de vestuario, cuando estos [sic] son operativos de cara al argumento” (Ferrer Valls, 2000, p. 67). Así sucede de hecho con el atavío y los accesorios soberbios, lujosos, con cierto grado de detalle, en el caso de Retórica:

La Retórica, dama rozagante, iba con un vestido dorado, entretejido de flores todas de oro puro y macizo: llevaba una cadena también de oro pendiente de las manos, otra le salía de la boca, otra le cruzaba por el pecho, y en este brillaban también varios cordoncillos del mismo metal. La casaca y basquiña era una cárcel de tisú (Isla, 1787, p. 66).

Las circunstancias del personaje hacen necesario que se vista de manera extremadamente lujosa, incluso podemos suponer que de acuerdo con la moda del momento: “Los gustos contemporáneos en materia de moda parecen primar en la selección de los trajes de las damas, algo que debía suceder con bastante frecuencia.” (Ferrer Valls, 2000, p. 82). Aunque también cabe decir que la moda en el siglo XVIII todavía no era tan variable como en nuestros días, de manera que las casacas y las basquiñas, junto con otras prendas del ajuar femenino pasaban como parte de la herencia de madres a hijas sin sufrir cambios, sobre todo si tenían metales y piedras preciosas. De manera similar las prendas que empleaban las compañías teatrales servía por muchos años, incluso “en el siglo XVII, entre otros oficios relacionados con el teatro, fue especialmente floreciente el de los «alquiladores de hatos de comedias».” (Alosó Mateos, 2007, p. 34). No era el caso precisamente del ajuar teatral en la fiesta que estudiamos, pues la mayor parte de éste se diseñó y adquirió especialmente para la

ocasión por parte de los acaudalados mecenas³⁷ o se recicló (diríamos hoy) de lo que poseían los mismos estudiantes y de lo que encontraron a la mano.

Por su parte, los atavíos de tipo faceto no corresponden a la moda, sino a su funcionalidad como elementos que deben provocar risa. Sobre el papel de la vestimenta en las caracterizaciones facetas escribe Martínez López:

El vestuario del entremés tiene una función dramática, pues sirve para identificar los tipos, [...]. También sirve de indicador espacio-temporal [...], ajustándose en ello a una práctica dramática generalizada. Aunque se basa en la moda que rige en la época, el vestuario del entremés es más significativo cuando transgrede los cánones estéticos vigentes para provocar la comicidad. Los recursos utilizados para ello son la exageración [...], la inversión [...] y la confusión de elementos heterogéneos que caricaturizan a los personajes, restándoles el menor atisbo de credibilidad (1997, p. 214).

La exageración, la inversión y los elementos heterogéneos que caricaturizan a los personajes los encontramos antes y los veremos ahora en las prendas que lucen las figuras graciosas, si bien son descritas de manera sucinta:

En la mayoría de los casos los vestidos ridículos no suelen describirse en detalle, basta la indicación general en las acotaciones, subrayando su intencionalidad con alusiones en el texto. La calificación «ridículo» o «ridículamente» es la más reiterada, y deja a los actores la elección precisa de semejante ridiculez, con indicaciones ocasionales de alguna prenda particular (Arellano, 2005, p. 32).

Así lo observamos desde la organización de los eventos festivos y teatrales, cuando los intérpretes implementan, ya sea por sí mismos o con ayuda de otros participantes, sus vestuarios y accesorios respectivos. Recordamos, asimismo, que muchas veces se trataba de ropa en mal estado, lo cual resulta lógico, pues según Arellano: “Casi siempre este vestuario ridículo se asocia a los harapos y los rotos” (Arellano, 2005, p. 33). A ello se suma “otra

³⁷ Por ejemplo: “para más demostración de fineza, tomó a su cuidado adornar caballos y cocheros a toda costa. A los cocheros mandó hacer libreas nuevas, con insignias, divisas, y adornos simbólicos, que no podían servir más que para esa función.” (Isla, 1787, p. 150).

variedad más, la disposición absurda de las prendas” (Arellano, 2005, p. 33), tal y como observamos al analizar el tópico del mundo al revés, por ejemplo.

Observamos en la máscara o mojiganga de Isla personajes similares, del tipo que Arellano denomina “figuras ridículas” (Arellano, 2005, p. 35), a los que define como: “El término designaba en la literatura jocosa del Siglo de Oro toda una gama de deformidades corporales y extravagancias morales o intelectuales que provocaban la risa o el desprecio” (Arellano, 2005, p. 36). Un ejemplo de extravagancia intelectual y moral lo encontramos en el ajuar de las Musas Charras, donde se alude a ellas en tono ridículo:

cerraba esta quadrilla otra quadrilla de sugetos rollizos con faldas, que presumían figurar el Coro de las Musas. Eran éstas, o parecían nueve Charras, destinadas para Sexmeras,³⁸ pero entretanto empleadas en remedar a las nueve hermanas del Parnaso, así como las mozas de cocina se juntan los días de fiesta a remedar a las Señoras. Estas Musas cerriles, vestidas a la usanza de la tierra, iban en un carro (Isla, 1787, p. 90).

El atavío de las charras, con todo y su sentido de aldeanas rústicas aunque “destinadas para sexmeras”, era conocido por los espectadores de la obra, incluido el propósito de imitar a las señoras de abolengo, que implica lo que Martínez López afirma: “El entremés se inscribe en la línea de la inadecuación voluntaria del atuendo con la finalidad de provocar la carcajada.” (1997, p. 199). Las mozas de cocina que imitan a sus señoras, constituye la base de la comicidad en estos personajes, quienes por un día juegan a romper los límites de los estamentos sociales.

A las musas aldeanas se suma la versión rústica y graciosa de Apolo, en una representación diversa de la convencional del dios. Tal vez por esto mismo la figura presenta una descripción más detallada:

³⁸ SESMERO “El sugeto destinado para cuidar de los negocios y derechos pertenecientes a cada sesmo.” (RAE, 1803, p. 791). SESMO “El distrito o partido compuesto de varios lugares que se gobierna por sesmeros.” (RAE, 1803, p. 791).

Las musas tenían también su Apolo; y era un Jayán empinado,³⁹ a quien servía de colete⁴⁰ una piel entera de becerro, con una agujjada⁴¹ en la mano, y por lira una zambomba.⁴² Así Apolo, como las Musas eran a propósito para cultivar no sólo el monte de Arcadia, sino qualquiera otro monte menos cultivado. (Isla, 1787, p. 91).

Encontramos en esta versión cómica del dios Apolo la referencia a los accesorios que le acompañan, entre ellos el de una zambomba, a la cual regresaremos cuando abordemos el medio escénico de la música.

Respecto a los accesorios que complementan el vestuario de los personajes, explica Arellano: “Los objetos pueden actuar también como resortes de la risa: una serie de ellos resulta difícilmente separable del vestuario y contribuyen a la caracterización de un personaje” (2005, p. 39). Así sucede con la agujjada del Apolo paleta en la referencia anterior, dado que se trata de un instrumento más propio de rústicos labradores que de un dios del Olimpo, ese accesorio contribuye a subrayar el carácter ridículo de la figura.

Alonso Mateos define así a los complementos escénicos:

Los accesorios escénicos o utilería son todo el conjunto de objetos móviles que se utilizan en la puesta en escena de una obra por parte de los actores. No siempre es fácil distinguir entre decorado y accesorios, en todo caso, la característica esencial de la movilidad puede facilitar la comprensión de lo que es la utilería teatral. (Alonso Mateos, 2007, p. 38).

De hecho, el mismo crítico especifica que la “utilería de personaje o utilería de mano, son los objetos personales utilizados por los actores a lo largo de la representación.” (Alonso

³⁹ EMPINARSE “Ponerse sobre las puntas de los pies, levantándose hacia arriba y estirándose cuanto se pueda” (RAE, 1732, p. 412).

⁴⁰ COLETO “Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero.” (RAE, 1729, p. 413).

⁴¹ AGUIJADA “La vara que en su extremo tiene una punta aguda de hierro, que sirve a los boyeros y labradores para picar a los bueyes, o mulas que están remisos en el trabajo.” (RAE, 1726, p. 129).

⁴² ZAMBOMBA “Instrumento rústico usado por lo regular entre Pastores, formado con una piel a modo de tambor, y en ella incluido un palo, que moviéndole con la mano, forma un ruido sonoro; pero desapacible, y áspero.” (RAE, 1739, p. 553).

Mateos, 2007, p. 39), tal y como sucede con la aguijada y la zambomba del Apolo rústico y de otros que examinaremos aquí.

Respecto a las funciones de los aderezos escénicos agrega Alonso Mateos:

Una de las funciones más características de los accesorios escénicos es la de identificar desde distintos ángulos al personaje que los utiliza: procedencia, estatus social, profesión u oficio, o bien concretar diversas circunstancias de la acción escénica: hora del día, actividad que se realiza, etc. (2007, p. 38).

De este modo observamos que Alonso Mateos comparte la idea con Arellano sobre los adminículos escénicos que tienen de hecho funciones muy similares a las del vestuario.

Entre los accesorios existe una variedad inmensa: “El casuismo de los objetos ridículos es muy vario y casi de imposible sistematización: muchos objetos hacen apariciones únicas al servicio de escenas concretas.” (Arellano, 2005, p. 39). Entre todos los artículos “pueden incluirse los objetos que pertenecen al mundo de la comida y bebida y a la escatología, ámbitos de lo fisiológico típicamente carnavalescos” (Arellano, 2005, p. 41). Como vimos antes en el personaje de Rustiquez, quien recordemos “Llevaba delante un pollino con cántaros de leche, [...] y ella iba detrás, comiendo pan y cebolla, y untándose las barbas con tocino rancio. (Isla, 1787, pp. 104-105).

De igual manera, en el personaje de Idolatría encontramos otro ejemplo muy completo de cómo se complementan el atuendo y los accesorios, e incluso encontramos algunos de éstos que de hecho pertenecen al antes referido mundo de la comida, la bebida y la escatología. La personificación en este caso se compone de la siguiente manera: “El traje de Sacristana, Pythia, o Sacerdotisa de Apolo; servíala de sobrepelliz una camisa, que dos días antes había sido costal; por vanda se acomodó la cincha, que sin querer se había dexado caer el burro de Syleno.” (Isla, 1787, p. 45).

Y, lo más importante, Idolatría lleva adminículos que se relacionan con el sentido del olfato: “venía la señora Idolatría muy armada de incienso y de perfume, incensando al pan y al vino, como pudiera incensarles un desfarrapado que no tuviese qué comer. Su cara de vieja podrida, pero muy afeytada; en lugar de rugas llena de misterios ridículos.” (Isla, 1787, p. 45). Isla añade sobre el objeto que nos interesa: “El incensario se componía de dos vasos, de estos que se destinan para cosas privadas, pero necesarias; y las pastillas que se quemaban en él no olían a vísperas solemnes.” (Isla, 1787, p. 45). La escatología se presenta de manera evidente en los olores que desprende el incensario, muy diferentes al aroma de la gomorresina que se emplea en las iglesias, con objeto de ambientar ceremonias solemnes, muy contrarias a Idolatría y los falsos conceptos que representa.

Queda claro, por medio del terceto que complementa al personaje, que los aderezos olorosos o de olor propician una interacción muy directa y eficaz, entre el actor y el público:

Lo que aquí inspira y respira,
No es numen muy celestial;
Porque me huele muy mal.
(Isla, 1787, p. 46).

La interpretación cómica de Idolatría es nítida con su incensario como accesorio, cuyos olores remiten a la significación contraria de lo celestial: lo humano, lo material y lo bajo.

Por otro lado, así como en la máscara o mojjiganga de Isla se presentan personajes con características, vestuario y complementos extremadamente jocosos y exagerados, como los que acabamos de examinar, también se encuentran figuras más equilibradas, incluso entre lo serio y lo gracioso. Tal es el caso de Metafísica, sobre cuyo vestido dice Isla: “El hecho es, que consiguió con la extravagancia, que el vestido, con ser de luto, fuese de xácara” (1787, p. 51). Lo mismo sucede en el caso de Buen Gusto, al hablar sobre la armonía del festejo:

Mira cuan en su lugar

va lo jocoso, y lo serio,
la proporción de los trages,
lo simbólico, y discreto
de las divisas, y motes;
hallando en todo el contexto
mucho diversión la vista,
mucho pasto el pensamiento.
(Isla, 1787, p. 139).

Que una figura seria como lo es Buen Gusto alabe el aspecto jocoso de la representación le brinda a su testimonio una credibilidad considerable, tanto frente a los espectadores en su momento, como frente a los lectores de la relación de fiesta siglos después.

4.4.4. MAQUILLAJE Y PEINADO

Examinaremos ahora dos medios escénicos sobre los cuales existe poca información tanto en los textos teatrales y en las relaciones de fiesta, como en los estudios que los abordan: “Hay muy pocas menciones de estos efectos, pero lo suficiente para demostrar que no están desatendidos” (Arellano, 2005, p. 37). De igual manera sucede en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, donde se tratan ambos medios escénicos aunque de manera sucinta.

Sobre el maquillaje en concreto dicen Ángela Carrasquero González y José Enrique Finol, citando a Kowazan: “tiene por objeto resaltar el valor del rostro del actor que aparece en escena en ciertas condiciones de luz. Junto con la mímica, contribuye a dar la fisonomía del personaje” (Kowazan, 1986, citado por Carrasquero y Finol 2007, p. 293).

Esto es lo que sucede con el maquillaje de Timbalero,⁴³ cuya cara iba “sembrada de lunares de requesón, que sobresalían mucho: el pelo una madeja de cendales,⁴⁴ espolvoreado con polvos de Imprenta.” (Isla, 1787, p. 19). El nombre ridículo del personaje se complementa

⁴³ TIMBALERO “El que toca los timbales” (RAE, 1780, p. 880).

⁴⁴ CENDALES “Se llaman los algodones del tintero.” (RAE, 1729, p. 265).

con el cosmético que consiste en requesón, como lo conocemos también ahora, para los lunares. Además de “polvos de imprenta” para el cabello, polvos que según el libro *Secretos raros de artes y oficios. Obra útil a toda clase de persona* (1807, p. 80), se empleaban para mezclarlos con barniz y hacer una pasta que se utilizaba para la impresión de libros y de grabados. Pero en el caso de Timbalero sirven como afeite para destacar su aspecto desaliñado, ridículo y sucio, de forma más efectiva. Timbalero representa lo ineficiente que puede ser el ser humano sin la ayuda divina.

Sucede con esta personificación, respecto al maquillaje, lo que agregan Carrasquero y Finol:

Es un sistema caracterizador que, por lo general, cumple la función de volver más expresivo el rostro del actor y de realzar los rasgos distintivos del personaje a través del color. A este sistema pertenecen también las máscaras, enteras o parciales, y los postizos (frentes, narices, mentones, orejas). Así mismo, las cejas, la barba, patillas, bigotes, pertenecen al sistema del maquillaje (2007, p. 302).

De esta manera acontece con Timbalero y su pelo formado por “una madeja de cendales”, ornamentados con polvos de imprenta, que conforman de hecho el peinado de la figura, entendido como “la forma de cómo un actor lleva su cabello en la representación teatral. A este sistema pertenecen los postizos como trenzas y colas, pelucas largas, cortas, crespas, lisas, despeinadas, más o menos conservadas o muy elaboradas.” (Carrasquero y Finol, 2007, p. 302). Aquí aparte de lo despeinado se agrega lo sucio, que dota al personaje de una contradictoria atracción repulsiva, producto de la falta de apoyo divino, como señalamos antes.

Otro ejemplo de peinado lo encontramos en Disolución, quien lleva: “El cabello tendido; y sobre él una gorra con mucho recado de listones.” (Isla, 1787, p. 107). A partir de la referencia podemos inferir que lleva una peluca, pues la gorra o gorro es una “Especie de

bonete redondo, que se pone en la cabeza para abrigarla, hecho de diferentes materias: como de lana, seda, lienzo, etc. Sírvense de él los que traen pelucas.” (RAE, 1734a, 63). Es decir, sobre el gorro se suelen colocar los elementos que forman la peluca. Aquí Disolución subraya su locuacidad moral con la cabellera suelta y llena de listones, dado el sentido erótico que el cabello femenino tiene en la cultura judeocristiana.

Otro tipo de peluca, conceptualmente más elaborada, la encontramos en la figura de Paralogismo, quien “venía con un traje, que dio mucho en qué pensar, y qué reír. Servíale de peluca una madexa muy enredada, hasta que al pasar junto al Oficio de un Escribano encontró un proceso viejo, y se le puso por peluca, diciendo, que enredado por enredado, más lo estaba aquél, que la madexa.” (Isla, 1787, p. 53). La peluca de “una madeja muy enredada” complementa el nombre del personaje, si entendemos el PARALOGISMO como un “Discurso falaz, o conclusión falsa, apoyada con razones aparentes.” (RAE, 1737, p. 121). La idea de falsedad se complementa con la acción del personaje que pasa por el “oficio de un escribano”, es decir entendido el OFICIO como “la oficina de los escribanos, donde trabajan” (RAE, 1737, p. 22). De ahí Paralogismo toma un “proceso viejo” y se lo pone como peluca. Es decir, la peluca consiste en un PROCESO, al cual “Se llama en lo forense el agregado de los autos que se forman para alguna causa criminal, o pleito civil.” (RAE, 1737, p. 390), se trata de un legajo de papeles. Esta peculiar peluca es entonces otra forma de enredo, de una manera tanto metafórica como visual. Representa la maraña que caracteriza la profesión y los documentos de los abogados.

4.4.5. ESCENOGRAFÍA

La escenografía forma parte del espacio escénico, el cual:

designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario peculiar de tal o cual función teatral. Espacio material representante o significativo de una u otra de las

virtualidades del espacio dramático, dependerá, para cada una de sus realizaciones circunstanciales, de las condiciones escenográficas ofrecidas a la labor del «autor» o director de escena y de la interpretación por éste de las indicaciones incluidas en el texto escrito, tanto en el texto principal (el que dicen los personajes) como en el texto secundario (las acotaciones). (Vitse, 1996, p. 338).

De este modo entenderemos el espacio escénico al interpretar y analizar la escenografía presente en la *Descripción de la máscara o mojiganga*. Así, sobre este medio teatral diremos primero que es de considerable importancia, como lo explica José María Ruano de la Haza:

el decorado o adorno, simple o múltiple, primitivo o sofisticado, que se mostraba al fondo del escenario era parte integral e importantísima del espectáculo teatral. El crítico moderno que no preste la debida atención a estos detalles escenográficos se expone a malentender seriamente la Comedia española del Siglo de Oro. (Ruano de la Haza, 1988, p. 96).

En el texto de Isla, la decoración se describe de manera sencilla, pues de hecho es escasa, sin que esta circunstancia la haga menos importante, pues: “En la representación teatral, [...] si se prescinde del decorado, los elementos del decorado siguen presentes tácitamente.” (Carrasquero y Finol, 2007, pp. 294-295). Así sucede en la obra del jesuita, pues concuerda con lo habitual en la representación del teatro breve: “No menos singular resulta la sobriedad del espacio escenográfico del entremés: cualquiera que sea el destino de su representación” (Martínez López, 1997, p. 268). Sobre todo si se trata de escenas que se desarrollan al aire libre: “En las escenas exteriores nos vamos a encontrar ante el mismo proceso: unos pocos elementos escenográficos van a cumplir la función de sugerir sinecdóticamente todo un espacio concreto y mucho más amplio.” (Alonso Mateos, 2007, p. 23). Así, la imaginación de los espectadores termina por figurar las decoraciones que están fuera, que se colocan en los edificios más importantes de la ciudad:

Los decorados urbanos de la fiesta, por su carácter efímero, invitan a desatar la imaginación, y contribuyen a crear la ilusión de una realidad mejorada, de una ciudad transformada ante los

ojos de los ciudadanos, de un espacio que, durante unos días, pretende dejar de ser lugar de fatigas cotidianas para convertirse en el espacio de la diversión y del espectáculo. (Ferrer Valls, 2003, p. 1).

De hecho la urbe, con sus plazas y calles como escenario, se transforma con la decoración. Explica Mínguez sobre la ciudad de Valencia, si bien se puede aplicar a Salamanca:

Cuando un festejo de envergadura se prepara la ciudad muta para albergarlo. Las plazas, espacios de desahogo en el tupido trazado urbano de origen medieval, se convierten en lugares privilegiados para la creación de escenografías [...] Las calles, habitualmente sin una jerarquía precisa, se convierten en fases de un recorrido [...] Los edificios principales, públicos y privados, se visten de gala, y los paños, pinturas y lámparas que habitualmente forman parte de la vida íntima de sus habitantes son, por unos días, ofrecidos a todos los ciudadanos. [...] La ciudad pasa a formar parte de la fiesta. (2010, p. 63).

Se trata de lo que hoy llamamos escenografía urbana, en la cual “los particulares y las autoridades engalanaban las calles y plazas convertidas en espacio de la fiesta con colgaduras en balcones y ventanas, o cubrían las calles con ramas de mirto o arrayán y otras plantas, y también se ubicaban tablados con músicos para regocijar a los ciudadanos.” (Ferrer Valls, 2003, p. 9). De manera similar sucede en la obra de Isla, donde el decorado urbano que se describe si bien no es muy elaborado, ayuda a destacar el que llevan los carros triunfales, tanto el serio como los facetos. Respecto a la escenografía faceta de uno de éstos, cabe destacar la del coro de Musas Charras, aludidas anteriormente por su vestuario:

iban en un carro, cargado de leña, para representar más al vivo el susodicho monte: y por apostárselas a las otras, que se llaman *Sórores*, sin ser Monjas, no teniendo estas más que un Pegaso, ellas llevaban pegazos a pares, porque hacían este papel un par de bueyes, pesados de pies, pero muy ligeros de testuz o de cabeza: señas todas, que hacían evidencia, de que no era aquella la primera vez que los bueyes se metían a Pegazos. (Isla, 1787, p. 90).

El monte al cual se refiere la cita es el Parnaso, en versión burlesca, con los bueyes en papel de pegasos como accesorios de la decoración. Todos van en consonancia con las Musas Charras y su Apolo paleta. El conjunto como afirma Isla: “Esto en suma el Parnaso era algún día; / Quando escuelas abrió la Compañía” (Isla, 1787, p. 91). Es una versión graciosa y juguetona del supuesto caos que precedió a la apertura de las escuelas jesuitas.

De manera similar se representa otro carro burlesco, con la personificación de un “*Maestro de escuela de leer*” (Isla, 1787, p. 110), quien iba “con un vestido muy ridículo, roto, y despilfarrado, que a unos parecía de soldado inválido, y a otros de tunante aburrido.” (Isla, 1787, p. 110). Tal personaje va en un carro faceto:

sentado en una banquilla sobre un pequeño carro, o carricoche, tirado de seis burros, muy lanudos, y mal peynados, que le movían a tiros largos con sogas de esparto, correspondiendo las guarniciones en la preciosidad y el aseo. En el plano, o tabla del carro, delante del Maestro, iban seis, o siete niños de perras [...] iban, digo, seis, o siete perritos de tierna edad, atadas a las manos unas cartillas, en postura de niños, que aprenden a deletrear. (Isla, 1787, pp. 110-111).

El decorado que imita un salón de clases provoca gran hilaridad, al conjugarse con los perritos, en calidad de accesorios que emiten aullidos al ser torturados, según veremos al examinarlos como efectos sonoros. Por el momento cabe agregar que los alumnos caninos y su incapacidad de aprender representan el caos que existía en la educación formal de los infantes varones, antes de la participación de la Compañía de Jesús.

Confirmamos mediante estos dos ejemplos la sencillez de la escenografía que se emplea en la obra, la cual no obstante estimula la imaginación de los espectadores, para provocar en ellos tanto la risa como la mejor comprensión de los conceptos que representa cada personaje.

4.4.6. ILUMINACIÓN

De entre todos los medios escénicos los alusivos a la iluminación son los menos detallados. Sobre la iluminación, en general, escribe Alonso Mateos:

El problema del uso de la luz en el teatro es relativamente reciente. En la Antigüedad y en la Edad Media no suponía ninguna dificultad para la escena, pues las representaciones se hacían en horas de luz solar. Pero al irse retrasando estas representaciones o al construirse lugares de representación cerrados, surge la dificultad de iluminar el espacio escénico. (2007, p. 31).

A ello se agrega que el empleo de la luz como medio escénico posee numerosas ventajas para la efectividad de la representación, según Teresa Ferrer Valls:

Las luminarias contribuían a crear la ilusión de convertir la noche en día, como con machacona insistencia repiten todos los relatores de la época: desde las simples parrillas de leña y hogueras diseminadas por las calles y los faroles distribuidos por terrazas, torres y ventanas, hasta ingenios de iluminación más complejos. (2003, p. 9).

En el caso de la *Descripción de la máscara o mojiganga* los acontecimientos festivos se llevaron a cabo casi todos durante el día, pero algunos lugares se alumbraron para ser apreciados durante la noche, mediante luces y fuegos artificiales que patrocinó el señor don Vicente Zapata Calatayud, a quien nos referimos antes, como el rico mecenas de las fiestas. Así, a este mismo señor se debe:

por las noches, al sonar el repique de las campanas del Colegio Real, hacia vestir y coronar su Palacio con iluminaciones de nueva invención, y de singular gusto: las cuales se prevenían en tanta copia, que sobraba número para extender luminosas filas por la dilatada calle de Zamora, donde está el Palacio de Coquilla. En ellas lucía, no sólo la llama, sino el ingenio, describiendo ingeniosos tercetos, muy del asunto de las Fiestas, que servían de iluminar entendimientos. Hacia también iluminar el ayre con nuevos y curiosos artificios de fuego. (Isla, 1787, p. 150).

Vemos aquí cómo las luminarias cumplen una doble función. Por un lado representan la luz del entendimiento y, al mismo tiempo, sirven para iluminar literalmente los adornos que se

colocaron en el Palacio de Coquilla, entre ellos los tercetos a los cuales se refiere la cita anterior.

4.4.7. MÚSICA, CANCIONES Y EFECTOS SONOROS

Compartimos con Arellano su opinión respecto a que “La música ha sido siempre una parte importante de la representación teatral y de los sistemas de signos que debemos tener en cuenta, muy especialmente en el teatro del Siglo de Oro.” (2001, p. 76). Pese a la relevancia de este medio escénico el mismo autor admite que no es un asunto sencillo de estudiar:

La presencia y funciones de la música en el teatro del Siglo de Oro es cuestión compleja: encontramos todas las modalidades musicales, desde los aires de tipo folclórico, a las danzas cortesanas o la música sacra, desde las óperas cantadas y recitadas en las que la letra poética se integra en esquemas musicales desarrollados sobre todo por los italianos de la *cammerata* florentina, y muy elaborados por Calderón en el ámbito español, hasta las pandorgas ruidosas y grotescas con que terminaban los fines de fiesta de las comedias burlescas. (Arellano, 2001, p. 76).

Por desgracia la música de la *Descripción de la máscara o mojiganga* no se encuentra escrita como tal. José Francisco de Isla la describe con brevedad en una serie de referencias, sólo cuando lo considera oportuno.

Todos somos conscientes de que muchos textos dramáticos, por ejemplo de Lope de Vega, entre otros autores, se han perdido a lo largo de los siglos; sin embargo el tesoro de textos que ha llegado hasta nosotros es importantísimo. Esta consideración viene a cuento del desolador paisaje de los textos musicales insertos en las obras teatrales. Se han perdido en una inmensa mayoría. (2007, p. 42).

Además, algunos estudiosos del teatro matizan la trascendencia de las melodías dentro de las representaciones teatrales: “La música, si bien ocupa un lugar de cierta importancia dentro del teatro, sólo excepcionalmente llega a convertirse en uno de los principales recursos dramáticos.” (Torrente, 2003, p. 299). Así, salvo excepciones, la musicalidad es un adorno

más dentro de la obra, como lo explica López Pinciano: “Es también la música parte del ornato, en la qual se deve considerar que, [...] vaya cantando cosas al mismo propósito, para que la acción vaya más substanciada” (1596, p. 523). Es decir, las tonadas se subordinan a las acciones que se representan, ya sea de tipo serio, tanto como burlesco, tal y como sucede en la obra de Isla.

En efecto, la música en la máscara o mojiganga se divide, igual que otros elementos y personajes, acciones, vestuario, etc., en grave y faceta, dependiendo del tono de aquello que acompañe. Encontramos un ejemplo de musicalidad seria en el carro triunfal:

En la tercera, o ínfima grada tomaron asiento cinco músicos de Instrumentos, que fueron dos violines, un Violón, y dos Hobuses [sic]. Todos iban también de gala; pero esta se mostraba mucho más en la música de los Instrumentos, que tocados con ayrosa destreza por todo el paseo, sobreponían su dulzura sonora al bullicio confuso de la gente. (Isla, 1787, p. 119).

La dulzura de las melodías contrasta con la algarabía del público, ello permite demarcar el espacio escénico del carro triunfal y el espacio de la concurrencia. Sobre este tipo de funcionalidad armónica indica Alonso Mateos: “En otras ocasiones, la música ayuda a delimitar espacial o socialmente una determinada escena o jornada de una obra, lógicamente unida a otros signos concurrentes, como el vestido.” (2007, p. 42). Un ejemplo similar, tomado de la misma máscara o mojiganga, sucede en el caso de las Musas Charras, a las cuales nos referimos antes y retomaremos aquí en relación con la música. En este caso, las tonadillas ayudan a fijar el ambiente sociocultural de los personajes, de manera que crea para ellos una atmósfera rústica, pero agradable.

Como es lógico, en la obra la música se combina con las palabras, a veces en una relación de divergencia, como señala Arellano: “Los comentarios verbales suelen contrastar con el sonido, estableciendo una relación absurda que intensifica el efecto cómico” (2005, p.

48). Así se presenta en el “Diálogo entre el Buen Gusto y, el Mal Gusto, que se representó en la Mojiganga”:

Danzan en el tablado los quatro galanes y quatro damas al son de los violines del carro triunfal (entretanto el Mal Gusto está en postura de dormido): y acabado el bayle, se retiran a su puesto, y prosigue el Diálogo.

B.G. ¿No te convenció esta
hermosa demostración?

M.G. ¿Qué ha sido eso?
Yo no he atendido palabra,
porque me he estado durmiendo.

B.G. ¿Ni la música, ni el baile
te despertó?

M.G. No, por cierto.
Mas, si por ahí me la llevas,
aquí tengo yo panderos,
y tonadas como Dios
las crió. Vaya a lo diestro,
musas mías un tonillo
tal, que cante de misterio.

Cantan y tocan las charras del carro de las musas. (Isla, 1787, pp. 143-144).

El contraste entre los comentarios verbales y la música lo encontramos aquí entre las melodías de los violines, que admira Buen Gusto, frente a las palabras de desagrado de Mal Gusto, junto con los compases rústicos que acompañan los panderos de las Musas Charras.

Cabe agregar que en la cita “hablar de misterio” significa “hablar alguno cautelosa y reservadamente, o afectar oscuridad en lo que se dice, para dar en que [sic] entender y que [sic] discurrir a los que oyen.” (RAE, 1791, pp. 569-570), probablemente para permitir razonar a la concurrencia sobre los conceptos que transmite la representación. Aunque la tonadilla que anime el propósito sea rústica y graciosa. Esta conciencia de tener espectadores también es importante, sobre ella habla Huerta:

De un modo que debió ser eficaz, a juzgar por las apariencias, el autor siempre contó con la presencia del receptor, cuya atención intentaba captar y mantener de principio a fin de la representación; especialmente, en el último caso, cuando el interés de la acción se había desvanecido y ya sólo quedaba que recurrir a los atractivos musicales o propiamente festivos (Huerta, 2001, p. 165).

No obstante, en las relaciones de fiestas muy rara vez se admite que algo salió mal, o como en el caso aludido, que se perdió el interés en la acción.

De hecho, mucha de la atención del público se debe a las piezas musicales que acompañan las acciones de los representantes, sobre todo si eran graciosas y producidas por instrumentos rústicos: “La disarmonía es, en suma, el modo más propiamente ridículo de los aspectos musicales de la comedia burlesca. Resulta de las músicas de pandorga o instrumentos como el almirez, cencerros, panderos, o tapas de barril golpeadas con un palo.” (Arellano, 2005, p. 48). Recordamos en este sentido al Apolo “paleta” que acompaña a las Musas Charras, el mismo que lleva “por lira una zambomba” (Isla, 1787, p. 91), con la cual se completa el sentido de la representación de un Parnaso a lo gracioso:

De la aguijada de Apolo colgaba a manera de estandarte un trapo viejo de estopa, y en él se leían escritas con hollín estas alabanzas:

El coro de las Musas, corro charro,

Buey el Pegaso, la Carroza carro:

Pandero era la Lira,

La Música era gira,

Apolo era Paleta,

Su gala era un Coleta:

Esto en suma el Parnaso era algún día;

Quando escuelas abrió la Compañía.

(Isla, 1787, p. 91).

El conjunto del Parnaso burlesco ejemplifica de manera jocosa el ambiente de ignorancia que existía antes de que se fundaran las escuelas de la Compañía de Jesús. Se trata

entonces de una forma de alabar a la orden jesuita, por parte de uno de sus miembros, el padre José Francisco de Isla. Pese a su apariencia de autoalabanza, el conjunto burlesco funciona muy bien:

Este gracioso Coro de Musas iba tocando, en lugar de Liras, panderos y sonajas: y al son de estos rústicos instrumentos iba cantando unas coplillas, muy propias de Musas aldeanas, pero Musas; y en que el Numen Poético de tal suerte se disfrazaba en charro, que dexaba entrever su nobleza, y mostraba acomodarse a las fórmulas del pandero por dignación, o por juguete, y no por falta de espíritu para más. (Isla, 1787, p. 92).

Asimismo, por si las dudas, se especifica que el grupo de figuras está disfrazado lúdicamente, sin embargo muestra su verdadera naturaleza. Es decir, con esta representación no se le falta al respeto a las imágenes mitológicas, ni de las musas, ni del mismo dios Apolo. Todo lo contrario, su espíritu de sabiduría sigue intacto.

La música se presenta de principio a fin de las piezas, como explica Álvaro Torrente:

En buena parte de las obras, tanto tempranas como tardías, la música sólo aparece como elemento conclusivo, a modo de fin de fiesta para servir de broche y moraleja a una representación, y las obras sin música aumentan a medida que avanza el periodo, como consecuencia del surgimiento de un teatro enteramente hablado. No obstante, son mayoría las obras que incluyen más de una composición musical. (Torrente, 2003, p. 298).

El cierre armónico es indudablemente uno de los muchos atractivos de obras como la *Descripción de la máscara o mojiganga*, sobre todo si tomamos en cuenta que estos complementos sonoros se presentan en un contexto donde el disfrute de tales melodías no era algo tan cotidiano como lo es hoy en día.

A la música se agrega un atractivo más, el de las canciones, respecto a las cuales explica Alonso Mateos:

A lo largo de la representación de la obra central, los músicos solían intervenir en varias ocasiones (marcadas en las acotaciones), pero también lo hacían en los entremeses (muchos de ellos cantados), en los *bailes* y *jácaras* y en la *mojiganga* final, aunque se supone que no

estaban en el tablado constantemente sino sólo en los momentos en que su presencia no era requerida. (Alonso Mateos, 2007, p. 40).

Por su parte, las canciones aparecen en la máscara o mojiganga, pero sólo la letra y, a veces, las acompaña alguna alusión a su melodía. Es el caso de unas coplas a las que se refiere Isla:

Cantábanse estas coplas, ya unas, ya otras, a diferentes tonos: pero el más frecuente, era uno de especial gustillo, que a la sazón andaba muy repetido en Salamanca, y entonces con cada copla se repetía este,

Estrivillo

Para hacerte un vestido,

Santo de mi alma,

Te daré yo las telas

De mis entrañas.

Anda:

Te daré yo las telas

De mis entrañas.

(Isla, 1787, p. 94).

No se agrega más sobre aquella tonada de “especial gustillo”, tan famosa en su momento en la ciudad de Salamanca. Pese a ello no quedan en el texto indicios suficientes como para saber más sobre aquella melodía de agrado efímero.

El siguiente ejemplo es similar, puesto que no presenta la música por escrito, únicamente la letra, y de forma caótica. Primero observamos las coplillas que reparte la personificación de un “Poeta más bellaco, que se decía por mal nombre el *Poeta de los Pícaros*” (Isla, 1787, p. 88), sobre quien se agrega:

Iba el Poeta con trage muy ridículo, y en medio de una chusma de galopines, entre los cuales repartía varios papeles de coplillas de taberna, y bodegón, todas diferentes, y todas de diversos cantares: y mandándoles a todos que cantasen a un mismo tiempo, él echaba el compás como Maestro de Capilla, con que formaban una música infernal, o buscando la comparación más

acá arriba, parecían un ejército de carros chirriones, quando entran en los pueblos tupiendo los oídos. (Isla, 1787, p. 89).

No queda más constancia de la tonada que acompaña a las coplillas que el molesto sonido de los “carros chirriones”, los cuales tienen “forma de caja, de dos ruedas y pértigo muy fuerte, con mucho herraje, y abundancia de volanderas, por lo cual hace un chirrío áspero, recio e inaguantable, de donde vino a llamarse Chirrión. Es acomodado para conducir arena, tierra, basura y otras cosas.” (RAE, 1729, p. 324). El caos que acompaña a este tipo de ruido se corresponde con el texto burlesco al cual pertenece: “A diferencia de la precisa estructura musical con valores simbólicos que encontramos en los autos sacramentales, en la comedia burlesca los efectos sonoros muestran la misma «desorganización» caótica que el resto de componentes, según una serie de posibilidades variadas.” (Arellano, 2005, p. 49).

Entre otras “posibilidades variadas” de los caóticos efectos sonoros que se presentan en la *Descripción de la máscara o mojiganga*, encontramos el empleo de animales y los ruidos que éstos producen. Es el caso de Idolatría, quien “Incensaba a los dioses por las espaldas, y de quando en quando aplicaba el oído hacia las ancas de los pollinos como quien escuchaba alguna respuesta.” (Isla, 1787, pp. 45-46). Aquí los sonidos van en concordancia con los accesorios de olor repulsivo que presenta el mismo personaje Idolatría y que examinamos anteriormente, causan aversión y risa al mismo tiempo.

De hecho, el empleo de animales en las representaciones teatrales no es extraño, puesto que según Alonso Mateos:

Dentro del apartado de efectos especiales habría que considerar la presencia de animales en la escena barroca, mucho más frecuente de lo que se pueda creer. Dejando de lado los monstruos mitológicos o fantásticos inventados para el teatro cortesano o los autos sacramentales, por los tablados del siglo XVII desfilaron caballos, pollinos, áspides, leones, lobos, toros, pajarillos, palomas, halcones, papagayos, águilas, perros... (2007, p. 29).

En la máscara o mojiganga del padre Isla encontramos varios animales, destacan entre estos los caballos, como en la referencia anterior, pero también merece nuestra atención el empleo de gatos y perros. Estos animales se encuentran en la representación en calidad tanto de accesorios que acompañan a los personajes, como de medios para producir ruidos.

Así, observamos un conjunto de gatos que forman un órgano a lo faceto, que va sobre un carro también gracioso, en el cual un estudiante disfrazado de manera jocosa:

hacía oficio de organista, sirviéndole de órgano una celosía, en que iban atados muchos gatos, cuyos pies y manos servían de teclas, y estas las tocaba el organista con unos palillos armados de alfileres: con eso, al herir de las teclas, se daban por entendidos los gatos, maullando lastimeramente, y remedando mal la música del órgano, aunque la remedaban muy al vivo: la música era tan apacible para el gusto, como disonante para el oído; y el eco de ella era el sonido de las carcajadas. (Isla, 1787, p. 170).

Los maullidos de dolor de los gatos provocan una risa que funcionó de manera eficiente en su momento, pero que en nuestra época ya no sería admisible, dada la perspectiva con la cual se ve ahora a los animales y sus derechos como seres vivos, no como objetos insensibles.

En una circunstancia similar observamos a los perros que iban en el “carricoche” aludido antes por su escenografía: “El Maestro los exhortaba a leer en voz alta, y con una vejiga inflada, que llevaba en la mano, atada a una correa, y ésta a una palmeta de Escolines, los cascaba para que no se durmiesen. Ellos gañían [sic], y gritaban al son del zurriagazo, con una confusa greguería” (Isla, 1787, p. 111). Aquí los cachorros reciben golpes en las patas, lo cual provoca los efectos sonoros que en su momento son cómicos y funcionan muy bien como tales, de igual manera que los sonidos de los gatos antes mencionados. El sentido de la disonancia que producen los discípulos-canés tiene el mismo origen que el de los educandos-felinos: la discordancia de los métodos pedagógicos que se emplearon antes de la instauración

de las escuelas jesuitas, en la cual se incluyen la ignorancia y el desagrado tanto de los profesores como de los estudiantes.

De esta manera, después de examinar la interpretación y caracterización por parte de los improvisados actores, tomando en cuenta los medios escénicos que sirvieron para el análisis, observamos que conservan su efectividad puesto que continúan transmitiendo conceptos con los cuales podemos estar de acuerdo o no, pero que funcionan tanto si su tono es serio como faceto. Cabe subrayar que este último matiz permite una mejor identificación con el público y con el lector, que es el cariz preferido por José Francisco de Isla.

No obstante, el autor está consciente de la pertinencia de equilibrar el empleo de ambos registros, en combinación con los diferentes medios escénicos. En este sentido escribe José Francisco, al hablar sobre la armonía de la máscara y lo acertado de los papeles burlescos: “todos fueron muy reparados, y advertidos” (Isla, 1787, p. 146), de modo que también integraron lo grave: “no faltó advertencia para los demás: porque las divisas, las letras, o epígrafes, el Diálogo, la danza, la música de instrumentos y voces, todo en fin se notó y aplaudió, como un *todo* de discreción, de gracia, de festividad, de primor.” (Isla, 1787, p. 146). Esto que integra el “todo” se alaba de nuevo en el conjunto que forman las Musas Charras:

Gustó mucho a todos este bien imitado charrismo, así por el gustillo de la idea, como por la propiedad del remedo. Y a la verdad, las tonadas, los sones, el vestido, los atavíos, la algazara, y las [sic] modales todas, eran de charras, que tuvo disculpa el que creyó inocentemente, que se habían traído del Sayago nueve Aldeanas originales (de las que en los días de fiesta se llevan la prez del baile, y del pandero), para representarse a sí mismas. (Isla, 1787, p. 92).

Según esto, la efectividad de los medios escénicos llega a provocar que los espectadores confundan la realidad con la fantasía teatral, razón por lo cual queda clara la satisfacción que

José Francisco de Isla sentía hacia la representación y escenificación de su máscara y mascarada.

CONCLUSIÓN

Una tesis sobre una obra, un autor o un tema lejanos en el tiempo respecto al investigador —como es nuestro caso— conduce a examinarlos en sus fuentes. Esto con objeto de incluir el contexto histórico y cultural que validan un análisis equilibrado. La exploración en documentos originales destaca la vigencia del objeto de estudio.

Lo que nuestra tesis aporta en la práctica, no sólo en la teoría, es el examen de una obra integrada por textos teatrales, la máscara o mascarada y la mojiganga, las cuales por lo regular se encuentran dentro de un texto descriptivo, pues pocas veces se imprimieron de manera independiente. De este modo se brinda una visión de conjunto, que parte de analizar las piezas dramáticas sin perder de vista la descripción que los alberga. Esta es la que consideramos como una de las mayores aportaciones de nuestra investigación y análisis, con mayor razón si tomamos en cuenta que la *Descripción de la máscara o mojiganga* ha sido una obra poco estudiada, incluso en España.

El enfoque diverso de nuestro trabajo cambia la idea de que los textos teatrales incluidos en descripciones de fiesta pueden estudiarse con eficacia aun cuando se aborden de forma aislada, sin tomar en cuenta su relación con el discurso descriptivo. Esto quedó claro después de abordar cada uno de los elementos del teatro breve presentes en la descripción que se eligió; y tras observar cómo se complementan entre sí, de manera efectiva, armónica y lúdica, la máscara o mascarada y la mojiganga y ambas, a su vez, con el texto descriptivo.

El problema nuclear del trabajo se solucionó junto con sus interrogantes: ¿Cuáles elementos del teatro breve se presentan en el texto descriptivo seleccionado? Encontramos que sin duda existen estos componentes en la obra elegida.

De la interrogante y su respuesta se desprenden las demás que respondimos con igual certeza: ¿se pueden analizar como piezas de teatro breve los elementos de la máscara o

mojiganga insertos en la descripción? A la luz del análisis correspondiente, la respuesta es que sí. También se responde: ¿qué mensajes trataron de comunicar en su momento histórico? Los que la Compañía de Jesús y el autor quisieron destacar. ¿Qué nos dicen todavía? Que numerosos conceptos y circunstancias presentes en la obra son vigentes en nuestra época. Asimismo, ¿la máscara o mojiganga son capaces de provocar la risa y la reflexión incluso en el lector contemporáneo? Sí, aunque dependen del cambio respecto a la conciencia de los derechos de los animales y de los seres humanos.

En general, al finalizar la tesis encontramos que la *Descripción de la máscara o mojiganga* posee componentes del teatro breve, susceptibles de ser analizados como tales. De manera que después de la investigación y estudio sobre ellos, quedan claros los conceptos que se busca comunicar en la obra. De igual forma se desprende lo que todavía son capaces de comunicar estos elementos al lector actual, incluyendo el razonar y el reír que todavía estimulan.

Así, observamos que la *Descripción de la máscara o mojiganga* de José Francisco de Isla expone una incipiente y velada crítica a la clase dominante, bajo el disfraz de la risa, más o menos sutil y transgresora.

Como hemos visto, la obra incluye una sonrisa revolucionaria aunque discreta, en combinación con una comicidad institucional, que se reduce a ciertos límites. El propósito del autor queda claro, para hacer reflexionar a los espectadores, de una manera lúdica y poderosa, con conciencia de que ello puede lograrse por medio del teatro breve.

De hecho, la risa para Isla es el elemento clave que lleva a comprender mejor la obra teatral. Es la “rara sazón”, el ingrediente principal del guiso escénico, porque se emplea como el deleitoso medio para detonar en los espectadores el proceso que los lleva a razonar sobre las ideas que el autor pretende destacar y difundir de manera gozosa.

Esto se logra por medio de un repertorio sumamente amplio de temas y de personajes, unidos a la representación y su entorno, donde son fundamentales los diferentes medios escénicos.

A partir del análisis de la *Descripción de la máscara o mojiganga*, queda clara la genialidad de José Francisco de Isla como uno de los escritores más destacados y gozosos del siglo XVIII español. Esta peculiaridad se observa desde sus obras de juventud, dado su patente dominio de los medios literarios que le permiten presentar una interpretación crítica de la sociedad y la cultura en las cuales vivió. Para ello se valió de la risa bajo sus diferentes formas, desde las más abiertas como la burla, pasando por las formas cultas como la parodia, hasta las más sutiles como la ironía. Su obra muestra los conceptos e ideas más caros para la Compañía de Jesús. Ello aunado a un estilo lúdico que se complementa con la extrema corrección en el manejo del idioma, como lo hará de nuevo en obras posteriores e igualmente destacadas como *Fray Gerundio de Campazas*.

REFERENCIAS

- Abellán Giral, C. (2013). La labor científica de Antonio de Nebrija. *Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 5. Recuperado el 20 de abril de 2014, de <http://www.um.es/tonosdigital/znum5/peri/peri.htm>
- Aguirre Castro, M. (2006). Imágenes del teatro griego y su puesta en escena. *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, (16), 1-27.
- Aguilar Piñal, F. (1983). *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Tomo VIII T-Z.
- Alarcón, J. R. (1634). *La verdad sospechosa*. En *Parte segunda de las comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* (pp. 89r-110v). Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- Alonso Mateos, A. (2007). El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia aurea. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, (2), 7-46.
- Álvarez Barrientos, J. (2010a). El autor: Cronología. Recuperado el 20 de marzo de 2014 de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- _____ (2010b). Apunte bibliográfico. *José Francisco de Isla*. Recuperado el 20 de marzo de 2014 de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- Álvarez Pellitero, A. M. (2003). Desde los orígenes hasta el siglo XV. En *Historia del teatro español* (pp. 109-135). Madrid: Gredos.
- Arellano, I. (1991). Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. En *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro* (pp. 563-586). Madrid: Castalia.
- _____ (2005). La escenificación de la comedia burlesca. En *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 7-56). Granada: Universidad de Granada.
- _____ (2011). *El arte de hacer comedias: Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Siglo XXI.
- Arranz Márquez, L. (2006). *Cristóbal Colón: misterio y grandeza*. Madrid: Marcial Pons.
- Arrojo Ramos, Fernando. (2006). Salamanca la vieja universidad. *Destiempos, Año 1, Septiembre-Octubre, No. 4*. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.destiempos.com/n4/fernando_arrojo_amos_n4.htm

- Bajtín, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beltrán, V. (2005). Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular. *Revista de Literatura Medieval*, (17), 71-120.
- Berenguer, A. (1997). Bases históricas para el estudio del teatro español del siglo XVIII, sus teorías y prácticas escénicas. *Teatro. Revista de estudios teatrales*, (11), 7-43.
- _____ (2002). Sobre el texto dramático y su representación escénica. *Las puertas del drama*, (10), 4-10.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bernal Martín, M. (2005-2006). Algunas máscaras jesuitas del Siglo de Oro. *Teatresco*, (1), 1-52.
- Biblioteca Digital Hispánica. (2013). Segunda sección de la Máscara Real dispuesta por el ayuntamiento de Madrid con motivo de la Jura de Isabel II como Princesa Heredera. Recuperado el 11 de diciembre de 2013, de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000019238>
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (2010). Bibliografía del Padre Isla. *José Francisco de Isla*. Recuperado el 9 de mayo de 2014, de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- _____ (2012). La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús D'Algarve, 1499. (1908). En *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines*, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos, (Edición digital de la de 1908, basada en la edición de Burgos, Fadrique de Basilea, 1499). Recuperado el 9 de septiembre de 2012, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc61192>
- Bolaños Donoso, P. (2009). El actor en el Barroco y sus circunstancias. Estado de la cuestión. En *Andalucía Barroca III: Literatura, Música y Fiesta* (pp. 53-74). Antequera: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura. Vól. 3.
- Bosch, H. (El Bosco), (2012), Mesa de los pecados capitales. Recuperado el 11 de diciembre de 2013 de la base de datos del Museo del Prado.
- Bravo Arriaga, M. D. (1993). Una representación criolla: la *Máscara grave* y la *Máscara faceta* de 1672. (Imágenes y lenguajes de un espectáculo jesuita). *Literatura Mexicana*, 4(2), 421-431.

- _____ (2002). Festejos, celebraciones y certámenes. *Historia de la literatura mexicana desde sus orígenes hasta nuestros días* (pp. 85-111). México: Siglo XXI. Vól. 2.
- _____ (2009). Aspectos jocosos de un mismo género dramático: Máscaras Serias y Máscaras Facetas. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* (pp. 47-70). Madrid: Iberoamericana.
- Brueghel, P. (The Elder). (2012). Parable of fish. Recuperado el 11 de diciembre de 2013 de la base de datos de The Metropolitan Museum of Art.
- Buezo, C. (1989). Del entremés burlesco a la mojiganga. En *El teatro español a fines del siglo XVII: Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II* (pp. 553-568). Amsterdam: Editions Rodopi B.V. Diálogos hispánicos de Amsterdam 8/II.
- _____ (2004). *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger.
- _____ (2005). *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger.
- _____ y Nuria Plaza Carrero, (2008). Tipología de las formas breves. En *Historia del teatro breve en España* (pp. 63-120). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana. Teatro Breve Español 3.
- Burrieza Sánchez, J. (2010). Un jesuita llamado José Francisco de Isla. *José Francisco de Isla*. Recuperado el 6 de febrero de 2014 de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- Calero Fernández, M. A. (1987). La defensa del indio: presupuestos ideológicos previos a la obra literaria de Bartolomé de las Casas. *Scriptura*, (3), 48-57.
- Carlé, M. C. (1988). Las mutaciones de los siglos XIV y XV en Castilla. Reflexiones sobre el tema. *Cuadernos de Historia de España*, (70), 89-152.
- Carrasquero González, A. y Finol, J. E. (2007). Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 8(18), 281-309.
- Castillo, M. (1992). *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*. West Lafayette: Purdue University.
- Celada Perandones, P. (2010). Pensamiento pedagógico y crítica educadora en los escritos de un leonés dieciochista: José Francisco de Isla y Rojo. *José Francisco de Isla*. Recuperado el 17 de febrero de 2014 de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
- Cervantes Saavedra, M. (1985). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas 100.

- _____ (1821). *La tía fingida*. En *Novelas ejemplares* (pp. 398-424.). Madrid: Miguel de Burgos.
- Checa Beltrán, J. (1999). Poética de la risa. *Scriptura*, (15), 11-27.
- Cobarruvias, S. (1984). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Turner.
- Communale Rizzo, N. (2012). El teatro español del Siglo de Oro. *Escénico*. Recuperado el 20 de agosto de 2012, de www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/sigloro.html#v
- Cruz Zúñiga, P. (2001). La fiesta barroca: poder, jerarquía y representación social en Quito, 1766. *ProcesoS, Revista ecuatoriana de Historia*, (17), 35-60.
- Cueto Pérez, M. (2007). Los espacios del teatro. *Las puertas del drama*, (30), 4-10.
- Díez Borque, J. M. (1988a). Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII. *Criticón*, (42), 103-124.
- _____ (1988b). *El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus. Historia Crítica de la Literatura Hispánica 9.
- _____ (2002). Teatro español del siglo XVII: pluralidad de espacios, pluralidad de recepciones. En *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: Encuentros y revisiones* (pp. 139-172). Madrid: Iberoamericana.
- Díez Fernández, J. I. (2004). *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Esteban Cabrera, N. (1993). *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Esteve Serrano, A. (1982). *Estudios de teoría ortográfica del español*. Murcia: Publicaciones del Departamento de Lingüística General y Crítica Literaria - Universidad de Murcia.
- Falcón Martínez, C. (1989). *Diccionario de la mitología clásica*. México: Alianza. Vól. 2.
- Ferrer Valls, T. (2003). La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral. *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEACEX, Recuperado el 10 de enero de 2015, de <http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.uv.es%2Fentresiglos%2Fteresa%2Fpdfs%2FFies>

taCatalogo.pdf&ei=sDACVenjA9WoyAT394DQDA&usg=AFQjCNHvflSXO1i2poOd
hbePUJA38zYXow&sig2=sivJUvi9XqXkZEow23Vdvw&bvm=bv.88198703,d.aWw

- _____ (2000). Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro. *Cuadernos de teatro clásico*, (13-14), 63-84.
- Franco, F. (1963). Decreto 2774/1963, de 17 de octubre, por el que se aprueba la incorporación del Municipio de Tejares al de Salamanca y se deniega al de Santa Marta de Tormes. *tejares.blogspot.mx*. Recuperado el 2 de septiembre de 2012, de <http://www.boe.es/boe/dias/1963/11/04/pdfs/A15602-15602.pdf>
- García Álvarez, J. P. M. (2014). Gestualidad del figurón y su puesta en escena en tres comedias: *El marqués del cigarral* de Castillo Solorzano, *Guárdate del agua mansa* de Calderón de la Barca y *El lindo don Diego* de Moreto. *Revista Destiempos*, (38), 26-44.
- García Hernán, D. (2006). *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Silex Ediciones. Serie Historia Moderna.
- García Cortés, C. (2007). *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Xunta de Galicia – Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento. Cuadernos de Estudios Gallegos Anexo 38.
- García Santo-Tomás, E. (2002). El espacio simbólico de la pugna literaria. En *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones* (pp. 31-58). Madrid: Iberoamericana - Vervuert,
- González Obregón, L. (1979). *México viejo*, México: promexa.
- Heidrich, K. (2007). *La sociedad del siglo de oro reflejada en las artes*. Múnich: Grin Verlag.
- Hernández Marcos, Lucinio. (2009). *Los charros: etnografía histórica e identidad cultural*. Madrid: Bubok Publishing.
- Higashi, A. (2005). La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 53. Recuperado el 25 de enero de 2015, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60253102>
- Historia del emperador Carlo Magno, en la que se trata las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia, y de cómo fueron vendidos por el traidor Ganalón; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, Rey de Alejandría*. (1761). Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí.

- Huerta Calvo, J. (1985). *Teatro breve de los siglos XVI y XVII: Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Taurus.
- _____ (1995). *El nuevo mundo de la risa: Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Oñaleta.
- _____ (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Ediciones del Laberinto. Arcadia de las letras 4.
- Isla, J. F. (1787). *Descripción de la máscara o mojiganga, que hicieron los Jóvenes Teólogos en la Ciudad de Salamanca, con motivo de la Canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Koska. Obra escrita por un ingenio de Salamanca*. Madrid: Don Antonio Espinoza.
- Isla, J. F. y Losada, L. (1727). *La juventud triunfante: representada en las fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesús de Salamanca, la canonización de San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka y con que aplaudió la protección de las Escuelas Jesuíticas, asignada a San Luis Gonzaga por nuestro santísimo padre Benedicto XIII, obra escrita por un ingenio de Salamanca*. Salamanca: Eugenio García de Honorato y San Miguel.
- Isla y Losada, M. F. (1803). *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario del célebre padre José Francisco de Isla: con la noticia analítica de todos sus escritos, compilado por don José Ignacio de Salas, presbítero*. Madrid: Viuda de don Joaquín Ibarra.
- Julio, T. (2012). Ilustrados y cómicos frente a frente: *Los áspides de Cleopatra* de Rojas Zorrilla en los escenarios. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, (6), 17-30.
- Junta de Castilla y León. (2012). Morcilla de León: descripción, historia y distribución espacial. *Patrimonio gastronómico*. Recuperado el 28 de septiembre de 2012, de http://www.patrimoniogastronomico.com/embutido_c.shtml?idboletin=123&idseccion=481&idarticulo=2759
- Linsky, J. (2007). ¿Qué huele en Macondo? El olfato en *Cien años de soledad*. *Gaceta hispánica de Madrid*. Recuperado el 22 de septiembre de 2012, de www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/teorhistescenic/sigloro.html#v
- López Carmona, C. (2005). De la formación de una compañía a la confección del vestuario (un «salto a caballo» entre el siglo XVII y el XXI). En *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 313-332). Granada: Universidad de Granada.

- López Estrada, F. (1989). Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana. En *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (pp. 63-118). Barcelona: Ediciones del Serbal. Libros del Arlequín 10.
- López Pinciano, A. (1596). *Filosofía antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti.
- _____ (1972). Filosofía antigua poética. En *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (pp. 77-105). Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica 3.
- Marcial. (2008). *Epigramas: Libro de los espectáculos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Traducción de María José Osuna Cabezas. Humanidades 75.
- Mariño Sánchez, D. (2008). *Historiografía de Dionisio: Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Márquez Villanueva, F. (1995). La tía fingida: literatura universitaria. En *Trabajos y días cervantinos* (pp. 157-190). Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos. Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Martí, J. (1972). Segunda parte del pícaro Guzmán de Alfarache. En *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (pp. 129-132). Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica 3.
- Martínez López, M. J. (1997). *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Mauro, T. (1991). Autopercepción intelectual de un proceso histórico. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, (127), 15-23.
- Miguel Magro, T. (2007). Jardines de pecado y confusión en la producción de Agustín Moreto. *Cincinnati Romance Review*, 26, 127-141.
- _____ (2012). Comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto. *Cincinnati Romance Review*, 33, 114-132.
- Mínguez, V., González Tornel, P., Rodríguez Moya, I. (2010), *La fiesta barroca: el Reino de Valencia (1599-1802): triunfos barrocos*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Monleón, J. (2006). El autor y el público. *Las puertas del drama*, (28), 4-11.
- Nebrija, A. (1492). *Gramática castellana*. Salamanca: Editorial anónima.

- Pardo de Guevara y Valdés, E. (2007). Prólogo. En *María Francisca de Isla y Losada (1734-1808). Una conexión literaria en la Compostela de la Ilustración* (pp. 6-27). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Xunta de Galicia – Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento. Cuadernos de Estudios Gallegos Anexo 38.
- Pascual, J. A. (1990). La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica. En *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (pp. 37-57). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Quevedo y Villegas, F. (1960). *Obra poética completa*, Madrid: Aguilar.
- Ramírez Ruiz, C. (2005). La escenografía del barroco: una nueva representación del mundo. En *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro* (pp. 424-435). Granada: Universidad de Granada.
- Real Academia Española, (1715). *Fundación y estatutos de la Real Academia Española*, Madrid: RAE.
- _____ (1726). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1729). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1732). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1734a). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1734b). *Diccionario de la Lengua Castellana*. Madrid: RAE.
- _____ (1737). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1739). *Diccionario Academia Autoridades*. Madrid: RAE.
- _____ (1780). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1803). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1814). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1817). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1832). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1869). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (1992). *Academia Usual*. Madrid: RAE.

- _____ (1984). *Academia Usual*. Madrid: RAE.
- _____ (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE -Espasa Calpe.
- _____ (2001a). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE -Espasa Calpe.
- _____ (2001b). *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Recuperado el 20 de julio de 2013, de http://www.rae.es/drae/?type=3&val=mono&val_aux=&origen=REDRAE
- _____ (2015). *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. Recuperado el 7 de marzo de 2015 de <http://www.rae.es/>
- _____ (2011). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE -Espasa Calpe.
- Rodríguez de la Flor, F. (1999). *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Rodríguez, E. y Tordera, A. (1983). *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Madrid: Tamesis Book Limited.
- Redondo, A. (2011). *En busca del Quijote desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos. Recuperado el 10 de enero de 2014, de <http://books.google.com.mx/books?id=e5BoVZgDoAUC&pg=PA179&dq=sileno+ASNO&hl=es&sa=X&ei=snQJUtTsO8bR2QXLn4DwBg&ved=0CFgQ6AEwBw#v=onepage&q=sileno%20ASNO&f=false>
- Rollán Ortiz, J. F. (1981). José Francisco de Isla y los antiguos campos góticos. *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, 21(43), 37-68.
- Rozas, J. M. (2002). Sobre la técnica del actor barroco. Recuperado el 7 de febrero de 2015, de la base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ruano de la Haza, J. M. (1988). Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVIII. *Criticón*, (42), 81-96.
- Sáez, A. (2013). Locos y bobos: dos máscaras fingidas en el teatro de Lope de Vega (con un excursu calderoniano). *eHumanista, Journal of Iberian Studies*, núm. 24. Recuperado el 19 de junio de 2014, de https://www.academia.edu/5510484/_Locos_y_bobos_dos_mascaras_fingidas_en_el_teatro_de_Lope_de_Vega_con_un_excursu_calderoniano_

- Sáez Raposo, F. (2011). Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, (5), 29-56.
- Sans, I. M. y Luengo, M. (1910). Vida y obras del P. Francisco José de Isla. *Recopilación de textos de Manuel Luengo, comentados por el P. Isidro María Sans*. Recuperado el 7 de febrero de 2014 de la base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Secretos raros de artes y oficios. Obra útil a toda clase de persona*. (1807). Madrid: Imprenta de Villalpando. Vól. 8. Tomo VIII.
- Sentaurens, J. (1983). Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿Géneros menores para un público popular?: El teatro menor en España [versión electrónica]. *Anejos de la revista Segismundo*, (5), 67-87.
- Terreros y Pando, E. (1787). *Diccionario castellano con las voces de de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, hijos y compañía.
- _____ (1788). *Diccionario castellano con las voces de de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Tolrá, J. J. (1803). *Compendio histórico de la vida, carácter moral y literario del célebre padre José Francisco de Isla: con la noticia analítica de todos sus escritos, compilado por don José Ignacio de Salas, presbítero*. Madrid: Viuda de don Joaquín Ibarra.
- Torrente, A. (2003). La música en el teatro medieval y renacentista. En *Historia del teatro español* (pp. 269-302). Madrid: Gredos.
- Uzcanga Meineke, F. (2001). Ideas de la sátira en el siglo XVIII: hacia una nueva función en el marco de la ideología ilustrada. *Revista de Literatura*, 63(126), 425-459.
- Vega, L. (1972). Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. En *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (pp. 154-165). Madrid: Gredos. Biblioteca Románica Hispánica 3.
- Vitse, M. (1996). Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel. *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 2(12), 337-356.
- Versteeg, M. (2001). Introducción: una placentera exploración por el variopinto panorama del teatro breve. *Foro hispánico. En torno al teatro breve*, (19), 7-10.
- La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. (1554). Anvers: Casa de Martín Nucio.

- Villarino, M. y Fiadino, G. (2001). El actor en el teatro español del Siglo de Oro. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (13), 235-248.
- Zavala, I. (2009). Isla, la parodia sacra y la cultura de la risa. *José Francisco de Isla*. Recuperado el 7 de noviembre de 2013, de la base de datos de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zugasti, M. (1993). La sátira antifeminista en la narrativa de Juan Cortés de Tolosa. La adaptación de un tópico. En *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro* (pp. 1017-1025). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos 252. Vól. II.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. MÁSCARAS Y MOJIGANGAS, GÉNEROS COLINDANTES	13
1.1. LAS MÁSCARAS O MASCARADAS, UN GÉNERO DRAMÁTICO BREVE	16
1.1.1. MÁSCARAS FACETAS O JOCOSAS	20
1.1.2. MÁSCARAS GRAVES O SERIAS	22
1.1.3. MÁSCARAS JOCOSERIAS	24
1.2. EL GÉNERO DRAMÁTICO BREVE DE LAS MOJIGANGAS	25
1.2.1. MOJIGANGAS Y SU VÍNCULO CON LAS MÁSCARAS FACETAS	31
1.3. COMPONENTES FORMALES DE LAS MÁSCARAS Y LAS MOJIGANGAS	32
1.4. UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DE LA RISA EN EL CONTEXTO DEL TEATRO BREVE	33
1.4.1. GÉNEROS DE BURLAS	47
1.4.1.1. BURLA PROPIAMENTE DICHA	48
1.4.2. ALGUNOS ELEMENTOS COSTUMBRISTAS	52
1.4.3. DEBATE BURLESCO EN EL LENGUAJE	56
2. REPERTORIO DE PERSONAJES	67
2.1. GALÁN	72
2.1.1. EL BUEN GUSTO Y EL MAL GUSTO	74
2.2. MUJER	86
2.3. BOBO	97
2.4. SOLDADO	98
2.5. ESTUDIANTE	99
2.6. INDÍGENA	101
3. AMPLITUD TEMÁTICA	111
3.1. EL MUNDO AL REVÉS	111
3.2. LA UTOPIA DE LA ABUNDANCIA	116
3.3. NOTABLE AUSENCIA DEL DESENGAÑO Y DEL PESIMISMO	122
3.4. LA PARODIA DE OBRAS CONSAGRADAS	126
4. LA REPRESENTACIÓN Y SU ENTORNO	133
4.1. LA ORGANIZACIÓN TEATRAL	134
4.2. EL PÚBLICO	142

4.2.1. ESPECTADORES CULTOS	145
4.2.2. CONCURRENCIA POPULAR	148
4.3. SALAMANCA COMO VASTO ESPACIO ESCÉNICO	156
4.3.1. LOS TABLADOS	160
4.4. MEDIOS ESCÉNICOS QUE SE EMPLEAN EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL	162
4.4.1. ELEMENTOS PARALINGÜÍSTICOS	164
4.4.2. GESTOS Y MOVIMIENTOS	167
4.4.3. VESTUARIO Y ACCESORIOS	171
4.4.4. MAQUILLAJE Y PEINADO	179
4.4.5. ESCENOGRAFÍA	181
4.4.6. ILUMINACIÓN	185
4.4.7. MÚSICA, CANCIONES Y EFECTOS SONOROS	186
CONCLUSIÓN	197
REFERENCIAS	201
ÍNDICE	213