

METATEATRALIDAD Y REPRESENTACIÓN DEL INDIANO EN UNA MOJIGANGA DE SUÁREZ DE DEZA



MARCELA BEATRIZ SOSA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA
ARGENTINA

RESUMEN:

Este trabajo se enmarca en la investigación que estamos realizando sobre las variantes del metateatro y su relación con el imaginario social en el teatro breve español del siglo XVII. Este, por su emplazamiento en los bordes de la ficción, posee frecuentemente una concentración de elementos metateatrales, como ocurre con la mojiganga *Los casamientos, para Palacio* de Vicente Suárez de Deza. La perspectiva teatral de los tres galanes, quienes componen roles y fingen provenir de las Indias, se une a otros componentes grotescos: el vejete, la dueña y particularmente, las novias desempeñadas por tres barbados. Vincularemos dichos componentes metateatrales con las representaciones sociales que se tenían en la metrópoli española del siglo XVII de ese «otro», el indiano, perceptibles al trasluz del epidérmico efecto de comicidad.

Palabras clave: teatro breve, Suárez de Deza, mojiganga, metateatro, indiano, representaciones sociales.

METATHEATRE AND REPRESENTATION OF THE INDIANO IN A SUÁREZ DE DEZA'S MOJIGANGA.

ABSTRACT:

This work is part of the research we are doing on the metatheatres' proceedings and its relationship with the social imaginary in the Spanish brief theatre of the 17th. This theatre, because of its location on the boundaries of fiction, has many times a concentration of metatheatrical elements, such as occurs with the mojiganga *The weddings, for Palace*, by Vicente Suárez de Deza. The metatheatrical perspective of three handsome men, who play roles and simulate to come from Indias, joins other grotesque components: the old man, la *dueña* and specially the brides played by three bearded ones. We'll make relation between those metatheatrical components and social representations, circulating in Spanish society of the 17th, about the Other, el *indiano*, notorious behind the superficial effect of humor.

Keywords: Brief theatre, Suárez de Deza, mojiganga, metatheatre, indiano, social representations.

Este trabajo se enmarca en una investigación de larga data sobre las variantes del metateatro y su relación con el imaginario social en la textualidad dramática española del siglo XVII¹. Explorando distintos géneros, se comprobó que la comedia de capa y espada y el teatro breve frecuentemente poseían elementos metateatrales, como lo han afirmado también reconocidos estudiosos, aunque casi siempre con respecto a textos y autores puntuales². En nuestro caso, se pudo observar, dentro del vasto y poliédrico subconjunto del teatro breve, que géneros como el entremés, la loa y la mojiganga detentaban una concentración de elementos metateatrales que fueron objeto de sucesivas aproximaciones³.

Tal es el caso de la mojiganga *Los casamientos, para Palacio* (1663) de Vicente Suárez de Deza, a propósito de cuya edición Esther Borrego Gutiérrez⁴ ha advertido el significado metateatral de la «figura» del vejete casamentero y la perspectiva «teatral» de los tres galanes, quienes están conscientes de ser protagonistas de una «historia de entremés». Por otro lado, la estudiosa comenta la imagen tópica del indiano presente en

¹ Proyectos N° 1704 y N° 1975, Consejo de Investigación, Universidad Nacional de Salta (Argentina), desde 2008 a la fecha, bajo la dirección de Graciela Balestrino el primero y de Graciela Balestrino y Marcela Sosa el segundo. Como avance del último Proyecto mencionado, La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del metateatro breve (2012-2015), este trabajo fue presentado en el XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Universidad de Cádiz, Cádiz, 3-6/07/12.

² En un artículo señero de Catherine LARSON que ya supera la veintena de años, «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación» (*Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 1013-1019), la estudiosa comentaba aportes críticos surgidos como respuesta a un primer y polémico trabajo de T.A. O'CONNOR («Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?», *Hispanic Review*, XLII, 1975, pp. 275-289), y afirmaba que «las técnicas autoconscientes aparecen tan frecuentemente en las obras cómicas del Siglo de Oro como en otros tipos de teatro», *ibíd.*, 1018. A manera de ejemplo de los diversos estudios que han aparecido posteriormente sobre teatro breve y metateatro citamos: Laurent GOBAT, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso, Calderón*, eds. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98, y Amélie ADDE, «*Las Carnestolendas*, un buen ejemplo del arte cómico calderoniano», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80° cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 933-944.

³ Marcela B. SOSA, «Las estrategias del sentido: metateatralidad, figuras y figurones en *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto», Ponencia presentada en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA-UBA, Buenos Aires, 2010, inédita; «“De tontos y de locos...”: sátira y crítica metateatral en el entremés *El hospital de los podridos*», Ponencia presentada en X Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Jujuy, UNJu, 2011, en prensa; «La *Loa entremesada para la Compañía del Pupilo*, en los bordes de la teatralidad», en *Representaciones y acontecimientos*, eds. Martín Rodríguez y Marina Sikora, Buenos Aires, Galerna, 2013, pp. 97-105.

⁴ Vicente SUÁREZ DE DEZA, *Mojiganga de Los casamientos, para Palacio*, en *Teatro Breve*. I-II, ed. de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 478-496, por la cual citaremos el texto a partir de ahora.

el texto ya que los tres hombres, para llevar a cabo su burla, fingen provenir de las Indias y componen roles sobre la base del estereotipo epocal del indiano «rico, ingenuo y enamoradizo» ante las novias desconocidas.

A partir de estas ideas no conectadas entre sí, este trabajo consistió en vincular los componentes metateatrales -de incidencia fundamental en la estructura y significación de la mojiganga- con las representaciones sociales que se tenían de ese «otro», el indiano, en la metrópoli española del siglo XVII, perceptibles al trasluz del epidérmico efecto de comicidad, y averiguar el plus de significación que añaden los unos a las otras.

Para ello, será necesario, en primer lugar, referir sintéticamente la intriga de *Los casamientos*. En Carnestolendas, la viuda doña Tomasa va de visita con su escudero, un vejete llamado Hernández. La discusión entre ambos muestra la constante contradicción de la dueña. Explica su propósito de cumplir el mandato de su difunto marido de casar a tres vecinas con tres indianos pobres que llegan con «pretensiones» a la Corte. Encarga al vejete que los busque y les entregue tres billetes, pero que si no los encuentra, se los dé a los primeros que vea. El Escudero se topa en la calle con tres galanes -1 (don Macario, soldado), 2 (don Pascasio) y 3 (don Hilario)⁵- deseosos de algún «entretenimiento», a quienes toma por los novios indianos. El malentendido del Escudero da pie a la burla pues el Galán 2 inventa que han llegado hace un mes y que ya tienen tres casamientos en puerta. Hernández les hace leer desopilantes billetes en los que la dueña los cita a diferentes horas. Los galanes deciden proseguir con la «comedia» y acompañan al Escudero a ver a doña Tomasa y a las candidatas. Entretanto, las novias -que son unos hombres barbados- primero se resisten al casamiento, pero al acceder, reciben consejos de la dueña acerca de los roles que deben asumir (sordera, mudez y ceguera). Doña Tomasa se sorprende al ver los tres novios disfrazados con vestimentas de soles, lunas y estrellas pues han interpretado literalmente las indicaciones sobre las horas referidas en los billetes. La renuencia de los galanes al ver a los hombres se afirma al conocer los defectos de las supuestas novias, pero acceden a casarse «por esta vez» (bodas bufas típicas de las representaciones carnavalescas). La mojiganga culmina con el ensayo de un baile, por si se les pide que vayan a palacio.

La descripción precedente de la intriga se adecua al concepto de mojiganga dado por Buezo: «texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, con

⁵ Los nombres son mencionados una sola vez porque serán designados genéricamente como Galán 1, 2 y 3, mostrando así su conformación actancial unificada.

predominio de la confusión y del disparate deliberados, explicables por su raigambre esencialmente carnavalesca, representada para fin de fiesta»⁶. Profeti, desde otro ángulo, parangona la pieza breve -lo que equivale a decir, la mojiganga- con la punta de un *iceberg*, en tanto la parte de la masa que aflora es mínima con respecto a la que queda sumergida, y le atribuye rasgos de «condensación» y «desplazamiento». La sencillez estructural responde a una concentración de sentido, mientras que el desplazamiento tiene que ver con la parodia⁷.

Así pues, la mera adscripción al género explica los caracteres de comicidad grotesca e inversión que atraviesan el texto de Suárez de Deza y que delatan una teatralidad exacerbada: todo está contaminado por la idea de «juego» asociada al carnaval, con los disfraces, burlas y equívocos propios del metateatro.

DESPLAZAMIENTOS Y METATEATRALIDAD

La mojiganga exhibe desplazamientos en cadena pues todos los personajes construyen deliberadamente otros personajes (rol dentro del rol) o son percibidos como teatrales por otros, que se convierten en espectadores de su accionar. Esto nos lleva directamente al más importante mecanismo metateatral que está operando en la base de la mojiganga: el teatro dentro del teatro o ficción dentro de la ficción.

Dentro del primer nivel ficcional configurado por el festejo carnavalesco, Doña Tomasa será quien genere un segundo nivel de ficción pues, con ínfulas de directora escénica, armará la representación de un casamiento disparatado⁸ entre novias que no son damas y novios «inventados», encontrados al azar. La falta de asidero real -de credibilidad- del propósito tiene relación con la falta de lógica expresada en sus acciones anteriores: regalar objetos femeninos al cochero, andar a pie mientras su criada utiliza el coche o caminar por el lodo en vez de ir por la parte seca de la calle. La gratuidad de todas sus acciones, absolutamente justificada por el «juego» de la representación, abonará la de los pretendidos casamientos.

⁶ Catalina BUEZO, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 2005, II, p. 5.

⁷ Maria Grazia PROFETI, «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.

⁸ El móvil, un mandato del marido difunto, parece la excusa perfecta para una broma carnavalesca.

De hecho, los personajes tienen conciencia de la teatralidad de la situación, que es calificada sucesivamente como «historia de entremés», «paso» y «comedia» y todos, de alguna manera, cumplirán con su parte del libreto, representando el rol que se les ha adjudicado en la burla -componente tan caro a la mojiganga como el engaño a la comedia-, según se verá a continuación.

a) El Escudero «figurón»: E. Borrego comenta que la aparición del vejete ante los galanes es, desde el primer momento, contemplada por ellos como algo fuera de la realidad, insertado más bien en un contexto «teatral»; se refieren a él con expresiones como «figura rara», «gracioso arte de vejete», «de algún tapiz sin duda lo han sacado», de claro significado metateatral pues han percibido al Escudero como un ente ficcional, e inclusive, como un personaje típico de un género. Los falsos indianos se burlan de la apariencia y conducta del vejete, al que consideran un «figurón» pues, como afirma Serralta, este es «un personaje fundamentalmente ridículo marcado por ciertas peculiaridades que le separan de los demás y lo convierten “inconscientemente” en objeto de risa» (destacado del autor)⁹. Para ser acreedor a este calificativo, el personaje debe manifestar diversos vicios morales en su conducta o en su lengua, pero también «el desgraciado aspecto físico o indumentario». Hernández, el escudero de Doña Tomasa, está sometido a una degradación aún mayor que la del escudero del Lazarillo pues, como se ha observado a propósito de otras piezas breves del siglo XVII¹⁰, frecuentemente se recurre al par dueña-escudero de manera paródica.

b) Dueña «figurona»: Doña Tomasa es una dueña, personaje codificado tanto en la literatura como en el teatro del siglo XVII: viuda -con atuendo característico, de largas tocas que son varias veces mencionadas- y casamentera, aunque sin los rasgos de descalificación moral que suelen acompañar al tipo en el teatro breve. Como dice E. Borrego, a menudo se presenta a la dueña entremesil «engañando, mintiendo o mediante negocios poco fiables, tales como acomodar mozas o actuar de intermediaria en no muy honestos menesteres». Descartando una intencionalidad deshonesto, Doña Tomasa es un

⁹ Frédéric SERRALTA, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar* de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro)*, eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería, Diputación de Almería, 2001, pp. 85-93.

¹⁰ Esther BORREGO, «De dueñas, celestinas y entremeses», *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 0, 2003, pp. 1-12.

personaje extravagante y contradictorio que suscita la risa del propio sirviente y de los otros -incluidos nosotros, los espectadores/lectores- provocando el distanciamiento metateatral. Por ello también puede ser considerada una «figurona». Doña Tomasa es directora y actriz de su propia escenificación.

c) Novias/hombres barbados: Las novias resultan ser, en realidad, «tres barbados», con lo cual el humor grotesco propio del carnaval y de este género dramático¹¹ llega a su máxima expresión. La inadecuación de la *physique du rol* de los barbados a los papeles de doncellas casaderas -«vergonzosas y cuitadas»- es remarcada por el discurso de Doña Tomasa:

Ya yo veo que ganan mil renombres,
y pues -¡Dios las bendiga!- están tan hombres,
aquí no hay si quiero o si no quiero,
la que quisiere se ha de casar primero. (vv. 190-193)

La caricaturesca representación tramada por la dueña no acaba ahí: actores hombres juegan roles de novias, pero además cada uno (o una, como se quiera) debe componer el personaje de una sorda, ciega o muda, según indicaciones de la directora escénica Doña Tomasa. La inversión genérica -presente en otras piezas del teatro breve- no suscita ningún asombro por parte de los intérpretes a quienes, probablemente «extraescena», se les han distribuido los roles.

d) Falsos indianos: Al llegar a este plano, la burla carnavalesca adquiere la concentración o densidad de sentido señalada anteriormente. Volvamos a la caracterización de «indianos pobres» que hace la dueña de los presuntos novios. Vemos que se produce la fricción entre tres imágenes de los falsos indianos: la del indiano diseñada por la dueña, la de los «galanes reales» y la del indiano concretada por los galanes (disfraces y comportamiento). Con respecto a la primera, los presuntos novios son tres «pretendientes» en sentido estricto: vienen a la corte «con pretensiones»,

¹¹ E. BORREGO, *op.cit.*, 2000, menciona la frecuencia con que aparecen las barbas femeniles en las mojigangas del siglo XVII como manifestación de lo grotesco. Además recuerda la afición a los retratos de mujeres barbudas como la de los Abruzzos, pintada por Ribera, o la Peñaranda, de Sánchez Cotán, en conexión con el interés de la corte por las anomalías de la naturaleza (remite al gusto de los Austrias por rodearse de enanos, bufones, bobos...).

porque son pobres -presuponemos que no han conseguido triunfar en las Indias-; y a esos objetivos sociales, se les yuxtaponen los matrimoniales, aunque deberíamos subsumir ambos en uno puesto que las proyectadas bodas correspondían al afán de legitimación con que se los identificaba socialmente.

Desde el punto de vista de la ficción teatral, la incongruencia del libreto de Tomasa es completa pues el estereotipo, según Borrego, era del indiano rico, ingenuo y enamoradizo, siempre objeto de burla por estos mismos motivos. Pero también existía la representación social negativa del indiano, que Brioso Santos ejemplifica con Cristóbal Suárez de Figueroa: «En general, el indiano es habitualmente, tanto en este tipo de alegatos [*El pasajero*] como en las más ligeras comedias, un exagerado e insoportable charlatán, un mentiroso y un cobarde, aunque, por lo común, estas acusaciones se le hagan en tono de solfa [...]»¹². Asimismo, Brioso Santos añade que el indiano representado en los textos teatrales aparece como codicioso y supremamente tacaño¹³.

Brioso Santos une esta imagen con la conjetura de Américo Castro en *Cervantes y los casticismos españoles* acerca de que sobre los indianos pesaba una sospecha de judaísmo. En dicho texto, Castro reflexiona:

La significación de las Indias para los españoles que permanecían en la Península está bien clara: enriquecerse en el Nuevo Mundo ponía en peligro la limpieza del linaje, convertía al indiano en un posible judío, interesado en acumular una fortuna individual y secular (no como aureola de su rango nobiliario o para fines religiosos).¹⁴

En *Los casamientos*, los galanes reaccionan vivamente cuando el Escudero los confunde con indianos:

ESC. [...]
 ¡cómo se echa de ver que son indianos,
 pues no conocen a los cortesanos

¹² Héctor BRIOSEO SANTOS, «Cristóbal Suárez de Figueroa: un enemigo de América y de los indianos en la España del XVII», *Anuario de Estudios Americanos*, 64, 1, Sevilla, enero-junio, 2007, p. 214.

¹³ Al respecto, cfr. *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. CASA, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS y Luciano GARCÍA LORENZO (dirs.), Madrid, Castalia, 2002, p. 8.

¹⁴ Américo CASTRO, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974, p. 233.

vuesancedes!

GALÁN3. ¡Donoso desatino!

GALÁN1. ¡Indianos!

GALÁN2. ¡El vejete es peregrino! [...] (vv. 119-122)

Poco antes ellos mismos han «confundido» el rango social del Escudero llamándolo «hidalgo», palabra-síntoma de la locura por la honra que ellos mismos poseen. El hecho de que sean tomados por «indianos» les parece tan descabellado y se sienten tan distantes, que no sólo van a prestarse a la burla sino que van a introducir modificaciones con su propio «chiste», según idea del Galán 1 (que se emplaza como segundo director escénico). Igual que en *El retablo de las maravillas* cervantino, bajo la apariencia risible del texto se entrecruzan representaciones de los estamentos sociales (tanto del hidalgo venido a menos como del emigrante a las Indias) que dan cuenta de los prejuicios y de la obsesión por la honra que convertía en «cabezas de turco» a todos aquellos que no condecían con los requisitos de limpieza de sangre pero también a los que no pertenecían al selecto mundo de la Corte (presente como destinatario privilegiado de la representación). La misma Dama 2 responde a las insinuaciones del Galán con un: «Por ser de todos cuatro costados / muda, no os respondo», que recuerda los «cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo» de Sancho Panza.

La idea de Profeti de la mojiganga como *iceberg* se comprueba en este ejemplo pues los galanes, tan jactanciosos de su diferencia del indiano, son tacaños, bebedores, socarrones -como se aprecia en su afán de diversión- y holgazanes («sois de andar con tiento», le dicen al Galán 2), vicios que duplican especularmente los atribuidos a dicho sujeto cultural.

La tipificación del indiano en manos de quienes «casualmente» toman a su cargo la representación alcanza tintes grotescos: para componer sus personajes, los galanes se disfrazan tomando *ad pedem litterae* el instructivo de doña Tomasa sobre los horarios en que han de presentarse. El primero lleva un sol en el sombrero, el segundo trae dos grandes linternas al hombro y el tercero sale todo vestido de estrellas. Más allá de la vistosidad del vestuario requerida por el disfraz carnavalesco y por la tópica representación del indiano y las Indias¹⁵, en un segundo plano se puede leer la mofa de

¹⁵ Héctor BRIOSSO SANTOS, «Lo peor de ambos mundos: dos entremeses “americanos” de Luis Quiñones de Benavente y Vicente Suárez de Deza», *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 15, 2001, pp. 231-232.

los galanes hacia la falta de entendimiento, discreción y gusto en el vestir atribuida a los indianos.

Asimismo, el carácter enamorado y el objetivo matrimonial prototípicos del indiano son ridiculizados en el encuentro con las hombrunas y defectuosas novias: el cortejo galante es sustituido por el irónico rechazo y la malicia de los galanes -en que no se omiten alusiones procaces, seguramente reforzadas por la gestualidad- y en las bodas bufas con las que acaba la ficción dentro de la ficción. De todas maneras, los falsos novios no tienen problemas en «errar esta vez» pues todo es de mentira y su hombría queda a salvo. Para una futura oportunidad, la dueña -siempre dentro del rol previsto por su tipo- les proveerá «novias de Alcorcón»¹⁶, continuando con el tono burlesco y paródico del desenlace.

e) Baile/juego de cañas: Por último, el baile es el otro componente carnavalesco y metateatral que se embute dentro de la ficción pergeñada por Tomasa, configurando un tercer nivel de representación. Aunque la excusa es la búsqueda de elementos novedosos para el cierre del espectáculo palaciego, la imitación del juego de cañas -introducido por los moros y realizado por la nobleza en fiestas de gran celebridad- constituye una reafirmación de los ideogramas de homogeneización referidos a propósito de la figura del indiano ya que materializa escénicamente el conflicto con la alteridad. El romance morisco de los amores de Muza abre el baile con el «grito de guerra»: «Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta»¹⁷, simbolizando de manera bastante clara la exclusión del Otro -moro, judío, indiano- en tanto factor peligroso de desestabilización social.

¹⁶ Al ser una zona famosa por su alfarería, la broma, ya codificada, aludía al «encargo» de novias con las exactas características deseadas.

¹⁷ Catalina BUEZO, *op. cit.*, p. 108.

CONCLUSIONES

A decir verdad, la presencia «real» del indiano no figura en esta mojiganga: solamente la imagen que de este circulaba en la España del '600 pero remite, por carácter transitivo, a la imagen de las Indias y de la sociedad colonial que se plasma mayoritariamente en el teatro breve del Barroco.

Rodríguez de la Flor habla de la «política de la disimulación» que practica el Imperio en la colonia y del secreto velado en la alegoría barroca de esta pues «[...] la desconfianza mutua y la apropiación encubierta cortocircuita el universo de intercambios necesarios para la sustentación de la materialidad colonial»¹⁸. Explica, a continuación, las estrategias de «mutismo digno» a las que se pliegan los pueblos expoliados, expresión a su vez de una negativa a oír las infinitas mecánicas de persuasión de la lengua hegemónica, contraofensiva del sumiso que se equipara irónicamente con los fingimientos de mudez y sordera de las supuestas novias.

Las relaciones entre Viejo y Nuevo Mundo se construyen dentro de un silencio barroco, de una ocultación, que determina la empresa opuesta de una «desvelación» de lo falso e impostado, a menudo con tintes burlescos. Desde el simbolismo de la ciencia óptica, todo deviene «hispanísimo trampantojo» y estética de dos visos, en que aquello que sirve a propósitos de claridad, también puede servir a efectos de opacidad y desvío¹⁹.

En *Los casamientos* el anverso y el reverso de esta mirada están presentes, convocados por la percepción carnavalesca del «mundo al revés» y la poética teatral de la mojiganga. En esta, todo está regido por la lógica del absurdo, con el oxímoron como figura retórica prevalente²⁰. Entre otros ejemplos, Doña Tomasa califica a los novios de «pródigos, miserables, generosos» y al Escudero, de *simplicio* (neologismo cómico para referirse al «suplicio» que le inflige ese simple), también visto por los demás como figurón.

¹⁸ Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 180 y sigs.

¹⁹ RODRÍGUEZ DE LA FLOR refiere al «[...] triunfo taumátúrgico [...], pues, de la anamorfosis, ese peculiar efecto que escinde la representación y el propio mundo, fracturándolo en dos imágenes al final irreconciliables, donde para construir una hay que destruir y anular a la otra, y donde, sobre todo, queda insinuada la existencia de una perspectiva secreta y oculta [...]» (*ibíd.*, pp. 190-191).

²⁰ Hay también tautologías y perogrulladas que contribuyen a la comicidad de la pieza pero que muestran, en un nivel más profundo, la gratuidad del lenguaje.

Sin embargo, el propio Hernández se percibe en forma totalmente opuesta: se llama a sí mismo un «zahorí» de novios -utilizando un término de origen árabe que equivale a rabadomante²¹ pero que significa, además, «[...] persona perspicaz y escudriñadora, que descubre o adivina fácilmente lo que otras personas piensan o sienten».

Es decir, que el vejete/figurón/simplicio «ha visto» certeramente la identificación entre los galanes y los indianos imaginariamente zaheridos. Bajo la capa de lo aparentemente inconciliable, el oxímoron instala la necesidad del perspectivismo como instrumento modelador de la conciencia, capaz de evaluar más ajustadamente la realidad al ponerse en el lugar del otro.

Así, el perspectivismo inculca su veneno en una sociedad engreída de su poder imperial y de su conocimiento acertado de la subalternidad. Desde la lente deformante de la comicidad grotesca, se somete a cuestionamiento determinados paradigmas cuyo resquebrajamiento está (di)simulado durante el tiempo del orden «normal», opuesto al del hiato carnavalesco. De forma más o menos enmascarada, el «mundo al revés» de la mojiganga juega a invertir la posición de poder en todos los contratos sociales y en todos los órdenes: amo/criado, hombre/mujer, hidalgo/indiano, cristiano viejo/converso...

Entre risas -y entre líneas también, sobre todo considerando que esta mojiganga había de representarse en palacio- se puede leer una relativización de la mirada eurocéntrica sobre el Otro indiano, ampliación de la conciencia que resultaría muy dura si no estuviera vehiculizada por la representación oblicua, desplazada, metateatral, de esa alteridad inquietante.

²¹ «(Del ár. hisp. *zuharí*, y este del ár. clás. *zuharī*, geomántico, der. de *azzuharah*, Venus). Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto, especialmente manantiales subterráneos» (DRAE).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADDE, Amélie, «*Las Carnestolendas*, un buen ejemplo del arte cómico calderoniano», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80º cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, I, pp. 933-944.
- BORREGO, Esther, «De dueñas, celestinas y entremeses», *Enlaces. Revista del CES Felipe II*, 0, 2003, pp. 1-12.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «Lo peor de ambos mundos: dos entremeses “americanos” de Luis Quiñones de Benavente y Vicente Suárez de Deza», *Teatro. Revista de Estudios Escénicos*, 15, 2001, pp. 227-250.
- , «Cristóbal Suárez de Figueroa: un enemigo de América y de los indios en la España del XVII», *Anuario de Estudios Americanos*, 64, 1, Sevilla, enero-junio, 2007, pp. 209-220.
- BUEZO, Catalina, *La mojiganga dramática: de la fiesta al teatro*. Vol. 2, Kassel, Reichenberger, 2005.
- CASA, Frank P., VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán y GARCÍA LORENZO, Luciano (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CASTRO, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974.
- GOBAT, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso, Calderón*, eds. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-98.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 1013-1019.
- O'CONNOR, T.A., «Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?», *Hispanic Review*, XLII, 1975, pp. 275-289.
- PROFETI, Maria Grazia, «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2005.
- SERRALTA, Frédéric, «Sobre los orígenes de la comedia de figurón: *El ausente en el lugar* de Lope de Vega (¿1606?)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro (XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro)*, eds. I. Pardo Molina y A. Serrano, Almería, Diputación de Almería, 2001, pp. 85-93.
- SOSA, Marcela Beatriz, «Las estrategias del sentido: metateatralidad, figuras y figurones en *No puede ser el guardar una mujer* de Agustín Moreto», Ponencia presentada en el XIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA-UBA, Buenos Aires, 2010, inédito.
- , «“De tontos y de locos...”: sátira y crítica metateatral en el entremés *El hospital de los podridos*», Ponencia presentada en X Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, Jujuy, UNJU, 2011, [en prensa].
- , «La *Loa entremesada para la Compañía del Pupilo*, en los bordes de la teatralidad», en *Representaciones y acontecimientos*, eds. Martín Rodríguez y Marina Sikora, Buenos Aires, Galerna, 2013, pp. 97-105.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente, *Mojiganga de Los casamientos, para Palacio*, en *Teatro Breve. I-II*, ed. de Esther Borrego Gutiérrez, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 478-496.



DOI: 10.14643/21D

RECIBIDO: DICIEMBRE 2013
APROBADO: MARZO 2014