

Vestido de golpe y rumbo, pisando de gallardía. Semiología del vestuario y códigos kinésicos del fanfarrón teatral

Caterina Camastra

Resumen

En este trabajo se reseñan algunos elementos de la construcción del personaje del fanfarrón —o valentón cobarde— en el teatro de los siglos XVII y XVIII en España y dos de sus colonias. A través de una galería de ejemplos (el galán liberal de un entremés representado en Filipinas, el picaresco rufián español, el *Capitano* de la *Commedia dell'Arte*) se muestran los elementos de vestuario, así como los gestos y ademanes codificados que, complementando el texto dramático, contribuyen a delinear la figura de un personaje doblemente teatral: la fanfarronería es ya, en sí misma, una actuación.

Palabras clave: soldado fanfarrón, vestuario, posturas, picaresca, teatro cómico, *Commedia dell'Arte*.

Abstract

Semiology of costumes and kinesthetic codes in the theatrical braggart
This paper reviews some of the elements at play in the configuration of a stage character—namely the braggart or coward mock-valiant man—in XVII and XVIII century theatre in Spain and two of its colonies. His wardrobe, gestures and highly codified manners are apparent in a number of examples hereby selected—the *galán liberal* in a short farce staged in the Philippines, the picaresque Spanish ruffian, the *Capitano* in the *Commedia dell'Arte*. Along with the script, all these elements concur to sketch the figure of a doubly theatrical character: Braggartism is in itself a performing act.

Key words: braggart soldier, costumes, postures, picaresque, comic theatre, *Commedia dell'Arte*.

Este trabajo se propone analizar algunos elementos clave de la construcción del personaje del fanfarrón —o valentón cobarde— en el teatro de los siglos XVII y XVIII en España y dos de sus colonias a orillas del imperio: los virreinos de Nápoles y de la Nueva España. A través de una selección de ejemplos —el picaresco rufián español, el *Capitano* de la *Commedia dell'Arte*, el galán liberal de un entremés representado en Filipinas¹— trataré de identificar los elementos de vestuario, así como los gestos y ademanes codificados que, complementando el texto dramático, contribuyen a delinear la figura de un personaje doblemente teatral: la fanfarronería es, ya en sí misma, una actuación.

En los términos descritos por Umberto Eco en *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), la enciclopedia (es decir, el conjunto de los saberes que son andamiaje de nuestros discursos de interpretación del mundo) también almacena datos pertenecientes a lenguajes no verbales. El idioma literario es lenguaje verbal en su modalidad más simbólica, más cargada de matices de significado y simbolización que se debe también a la representación verbal de otros sistemas semiológicos: la literatura se articula en imágenes redobladas por el lenguaje, pone en acto una comunicación lógico-icónica con las categorías que Roland Barthes plantea en *Elementos de semiología* (1971). Ninguna actividad humana queda exenta de significación; por ende, todas son susceptibles de simbolización literaria:

Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no está en la significación; suelen ser objetos de uso, separados de la sociedad con fines de significación: el vestido sirve para protegerse, la comida para nutrirse, aunque sirvan también para significar. Propondremos llamar a estos signos semiológicos, de origen utilitario y funcional, función-signo. [...] La función se preña de sentido; esta semantización es fatal: por el solo hecho de que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso. [...] Esta semantización universal de los usos es capital: efectivamente, muestra que no hay nada real que no sea inteligible (Barthes 1971, 43-44).

Entre todos los lenguajes no verbales que registra la enciclopedia, uno se evidenciará en su importancia con relación a nuestro personaje: el vestuario, entendido como representación literaria y escénica de una

¹ La Capitanía General de las Filipinas fue gobernada como territorio del Virreinato de la Nueva España.

forma de vestir característica de ciertos personajes de la sociedad. Barthes ejemplifica el valor semiótico de la forma de vestir, trayendo de paso a colación un elemento de especial importancia para el personaje que aquí nos ocupa, es decir, el sombrero:

La lengua “vestimentaria” está constituida: 1) por las oposiciones de los elementos, partes o “detalles” cuya variación determina un cambio del sentido (llevar una boina o un sombrero de copa no tiene el mismo significado); 2) por las reglas que determina la asociación de los elementos en su disposición a lo largo del cuerpo o unos sobre otros (Barthes 1971, 30).

El galán liberal es un entremés dieciochesco perteneciente a las obras que, en un paradójico acto de justicia poética, han llegado hasta nosotros gracias al celo de la Inquisición por reprimirlas: si los santos varones de la Inquisición no las hubieran archivado en sus expedientes, probablemente se habrían extraviado en los anales de la Historia. Lo representaron en 1754 los estudiantes del Colegio Jesuita de san José, en Manila, y fue denunciado ante el Santo Oficio por dos religiosos inconformes.

Damián, el protagonista del entremés, se finge lo que no es para conquistar a una dama. En este caso, el galán se finge rico: es un *caballero del milagro* —como el de la homónima obra de Lope de Vega— y, como él, acaba en camisa, despojado de sus atavíos. Después de emplear con su dama una serie de hipérbolos para presumir y ofrecer lo que no tiene, su supuesta riqueza es reclamada, pieza por pieza, por una serie de acreedores, tal como reza el refrán “quien de lo ajeno se viste, en la calle le desnudan”. El texto va enumerando las prendas que los legítimos propietarios le van quitando a Damián, con gran escándalo y pública vergüenza. Piezas clave del vestuario despojado son el espadín y el sombrero:

DAMIÁN

Amigo, por Jesucristo
que me habléis un poco bajo.
(*Como que se le arrodilla.*)

EMBOZADO

¡Hablaré como quisiere!
Dígame el picaronazo:
¿el sombrero y el espadín

se lo he presentado acaso
para que de ello se sirva?
Damián
Por la mañana, temprano,
lo enviaré, amigo, sin falta.

EMBOZADO
Démelo ahora, que no trato
de sufrirle más embustes
(Viveros 1996, 116).

Damián es obligado a rendir su espada ante el enemigo (o bien su espadín, pariente agraciado y cortesano de la guerrera espada). Análogamente a Sigüenza, el protagonista del paso *El rufián cobarde* de Lope de Rueda (siglo XVI), el hecho de que Damián porte armas connota la presencia, implícita y paródica, del eco de otro personaje: el soldado. Para más señas, el soldado fanfarrón de plautina ascendencia. El código de honor parodiado, “sometido al prisma cómico” (Arellano 1999, 34), no es otra cosa que un código militar. La rendición de la espada, supremo signo de derrota, cobra aquí visos ridículos.

Damián presume de rico y galán, mientras otros presumen de valientes. En esta encrucijada de presunciones podemos identificar el origen del giro semántico de la palabra guapo, una de las definiciones más importantes que identifican a nuestro personaje. Guapo era antiguamente “animoso, valeroso y resuelto” y también “galán, lucido [...] que festeja y galantea a alguna mujer” (*Diccionario de autoridades*), antes de llegar a su significado contemporáneo de ‘hermoso’ o ‘de buen ver’. Volvamos un momento a los soldados que acabo de mencionar. José Ortega y Gasset nos ubica al calor del tema:

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

cintas y capa, todo lo cual le daba un aire exótico de faisán o pájaro del trópico (Ortega y Gasset 1967, 216).

En concreto, Ortega y Gasset se refiere aquí al capitán Alonso de Contreras, uno de los soldados españoles del siglo XVII que nos han legado sus autobiografías (noveladas, huelga decirlo). Sin embargo, las memorias del capitán Contreras parecen un relato sobrio y mesurado al compararlas con los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, de otro soldado de la época, Diego Duque de Estrada (1956), cuyo nivel de jactancia y fanfarronería alcanza cumbres espectaculares, incluso en medio de los muchos personajes parecidos de la literatura de su época. Cabe preguntarse si él mismo, enfermo de vanagloria patológica, se creía su propio discurso, o si se divirtió con un ejercicio literario de suprema ironía. Nos cuenta:

Quando desembarqué con quince compañeros, todos de lo bueno de España. Vestime de pontifical, como se suele decir, con un vestido encarnado, blanco y oro, y una montaña de plumas de los mismos colores; mis cabos y tahalí bordado, con cabestrillo y algunas joyas de diamantes. Parecía nuestro grueso esquife un bosque de plumas, porque todos las llevaban e iban muy bien puestos, y de tantos colores que parecíamos jaula grande de papagayos (Duque de Estrada 1956, 319).

La imagen conlleva, para el lector contemporáneo, un innegable humorismo involuntario, ya que los papagayos están más asociados con la alharaca vacía que con la lucida elegancia del heroísmo. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la percepción de la época, cuando los papagayos eran animales maravillosos y aún medio mitológicos, pudo haber sido diferente. “La política del vestido es primordial en el discurso, pues las ropas y decoraciones actúan como símbolos que iluminan el proceso de auto-creación de un individuo en su contexto histórico-cultural”, señala Encarnación Juárez Almendros en sus reflexiones acerca del valor ideológico de estas descripciones (Juárez Almendros 2006, 145). E insiste: “El énfasis en lucir galas para probar su calidad es un motivo consistente en la construcción del protagonista” (*ibíd.*, 180). Se trata, finalmente, del “vestido de la heroicidad” (*ibíd.*, 186): lo más importante de la condición de héroe es el hecho de que el público del desfile callejero —y, por ende, la sociedad— lo perciba y admire como tal. Salvo que el desfile se vuelva procesión de máscaras, carnavalesca parodia, como veremos en breve.

Estos soldados comparten el gusto por la vestimenta ostentosa con otros personajes de la vida (literaria y social) de la época, unos primos hermanos incómodos cuyo heroísmo es bastante *sui generis*: los rufianes valentones que pueblan la picaresca. Un personaje de Lope de Vega, el rufián Castrucho, luce un vestuario similar: “Entre [*sic*] el galán Castrucho con bizarro calzón y coletto, un sombrero de [h]alda grande, capotillo corto y su espada en las manos” (Lope de Vega 2009, fol. 194r). Guzmán de Alfarache, otro pícaro más célebre que en algún momento también sale en hábito de soldado, también sabe llevar con desenvoltura las análogas —si no idénticas— vestiduras del valentón:

Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavonadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal [...] Híceme de la banda de los valientes, de los de Dios es Cristo.² Púseme mi calzón blanco, mi media de color, jubón acuchillado y paño de tocar, que todo me lo enviaba mi dama (Aleman 1979 I y II, 331 y 444).

Cotarelo y Mori también llaman la atención sobre detalles recurrentes de vestuario en varios entremeses, por ejemplo:

Sombrerito a lo valiente

(*Famoso entremés de Getafe*, principios del XVII, Cotarelo y Mori 2000, 335).

Un mozo ahigadado³ y bigotudo / con sombrero valón, calzón embudo,⁴
/ puntiagudo zapato

(*Entremés del licenciado Moclín*, mediados del XVII, *Ibíd.*, CLIV).

Un guapo de estos que visten / casaquilla y calzón de ante

(*Baile del reloj de música*, 1713, *Ibíd.*, CLV).

2 “A lo de Dios es Cristo. Como ‘a lo rufo y fanfarrón’ [...] ‘a lo escarramanado’”; “A lo escarramanado y a lo valiente. Cuando uno va con figura de bravo” (Correas, 2000). *Escarramanado* deriva del personaje, quevediano y cervantino, de Escarramán, rufián y bravucón arquetípico.

3 “Ahigadado. Valiente, atrevido, bravucón” (Chamorro, 2002). “Hígado. Significa también ánimo, valor, brío, y bizarría, para executar qualquiera acción arriesgada” (Correas, 2000).

4 “Embudos. En la germanía significan los zaragüelles. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Ibíd.*).

Sube mi guapo / con su colet⁵ nuevo / su estoque largo
(*Baile del juicio de París*, 1716, *Ibid.*, CCIII).

Algunos elementos aparecen constantemente, como las armas, el sombrero y el bigote. Los demás detalles de vestuario son numerosísimos y cambiantes en el tiempo. Más allá de los cambios de modas, lo importante se resume en un romance sevillano del XIX: “Andar siempre vestido / de golpe y rumbo”, es decir, causando admiración con su gran pompa (citado por Caro Baroja 1969, 274). En un juego paradójico de los que caracterizan al personaje, el guapo supermacho y soldadesco se superpone al afeminado galán, de sobra preocupado por su elegancia.

Algunos ademanes complementan el vestuario en la caracterización del personaje: por ejemplo, “el habla ‘gangosa’ del valentón” como hace notar Agustín de la Granja (*De la Granja* 1995, 28); Sala Valldaura subraya “la entonación achulapada [...] el ritmo sincopado de las frases de los bravucones” (Sala Valldaura 1996, 62). Carmen Martín Gaité habla de “unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y desgarro” (citado por Sala Valldaura 1996, 150). Quevedo hace de los “valientes de mentira” una descripción mordaz, que incluye el atuendo, el habla peculiar (marcada social y geográficamente) y los ademanes teatralizados:

Otras figuras no menos ridículas, que son los accionistas de valentía. Estos, por la mayor parte, son gente plebeya; tratan más de parecer bravos que lindos; visten a lo rufianesco, media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, ligas con puntas escarramanadas, valona francesa, todo el hierro a un lado [...] beben a fuer de valientes y dicen: “Quien bebe bien, bien riñe”. Sus acciones son a lo temerario: dejan caer la capa, calan el sombrero, alzan la falda, pónense embozados y abiertos de piernas y miran zaino [...] Précianse mucho de rufianes, y andan de seis arriba [...] dan entre diez una herida a un manco. Desean tanto opinarse de bravos, que confiesan lo que no hicieron, en perjuicio de su vida y honra. Esta es gente movible, anda de lugar en lugar, con el ajuar en la faltriquera; hablan a lo sevillano: dicen “vucé, so compadre, so camarada” [...]

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

Son grandes estudiantes de jerigonza (Quevedo 2007, 461).

La postura de “embozados y abiertos de pierna” (el napolitano *sgarratallune*), mientras “miran zaino”, es típica y tópica en estos personajes. Otra descripción, igual de humorística que la de Quevedo, se encuentra en la *Relación de la cárcel de Sevilla*. La comparación con un caballo cojo por un tumor es especialmente cómica: “Otros, que profesan valentía, tienen el pescueso tuerto y clauados los ojos en el suelo, cargando el cuerpo sobre el pie ysquierdo levantando un poco el derecho, como caballo que tiene esperabán;⁶ turbios los ojos del capote y pesadunbre que tienen, enojados con todo el mundo” (Chaves 1999, 264). También cómicamente relacionada con los caballos es la manera en que Estebanillo González dice de sí mismo que “hacía más piernas que un presumido de valiente” (Carreira y Cid I 1990, 67): “Hacer piernas. Se dice de los caballos, cuando se afirman en ellas y las juegan bien. Y translaticiamente se dice de los hombres que presumen de galanes o bien hechos” (*Diccionario de autoridades*, bajo la entrada “Hacer”).

Por su parte, el jaque protagonista del anónimo *Entremés famoso del Mazalquiví*⁷ glosa acerca de esta manera guapesca de pararse, esencial para merecer fama de guapos:

RUFÍÁN

Eché mano a mi espada y púseme con firmeza de pies para lo que sobreviniese.

MAZALQUIVÍ

Eso han de tener los valientes después de haber dado el antuvión, que haya firmeza de pies, porque si no el tal no se puede llamar digno de alabanza, sino de mucha deshonra y infamia y vituperio (Cotarelo y Mori

⁶ Por *esparaván*.

⁷ Según el editor, el manuscrito de donde procede el texto muestra letra del siglo XVII. Es interesante señalar que el nombre del protagonista evidentemente deriva de Mazalquivir (Mers el-Kebir), puerto en la costa de Berbería conquistado por una expedición española en 1505. José María Rodríguez Méndez propone una interesante reflexión acerca de “el aspecto racial de estos movimientos marginados del Imperio”, es decir, la procedencia semítica o morisca de una gran parte del hampa retratada por la literatura (Rodríguez Méndez 1971, 29); sobre este tema véase también la obra de Zugasti señalada en bibliografía, en la que el autor identifica, con cándido racismo, a judíos, moriscos, mulatos y gitanos como categorías de hampones, sin más.

2000, 66).

Se trata, en fin, de “plantarse a lo macareno” (Sala Valldaura 1996, 59), con alusión al sevillano barrio de la Macarena. Aparte de la manera de pararse, especialmente importante es la forma de caminar, que tiene que ver con el “andar desmadejado” que, se supone, venía de Flandes, según la definición de Corominas de la palabra farándula.⁸ José María Blanco White lo describe como “un andar fanfarrón que el expresivo idioma del país da a los que así se mueven el sobrenombre de ‘perdonavidas’, como si los demás debieran su vida a su compasión o a su desprecio” (citado por Sala Valldaura 1998, 152). Agustín de la Granja también habla de la caminata del guapo, citando *Selva de epíctetos*: “una curiosa de finales del siglo XVI” (De la Granja 1995, 22, n. 24): “el que, andando, anda con el cuerpo y rostro, *significa* ser temerosos y apocados y doblados” (De la Granja 1995, 38; cursivas del autor). Explica De la Granja:

Es posible que fuese un modo de caminar característico de los “valentones”, quienes tenían fama de cobardes, falsos y apocados en la vida real. En este caso, “andar con el cuerpo y rostro” sería una acción típica, muy cómica, que llega a ser bautizada como *pisar de carcaño*, *pisar tieso* o *pisar de valentía* (que todo era lo mismo), para declarar cierto modo de andar airoso y pendenciero. A juzgar por algunos testimonios literarios de la época, los valientes solían llevar “el paso por tierra llana / como quien sube escalones” [y “solfeando la cabeza / al compás de los talones”], como aprecia Lorenzo Ortiz de Bujedo, o ir “andando a lo columpio”, en otra afortunada expresión quevediana (De la Granja 1995, 38; cursivas del autor).

Fernando Ortiz también destaca la peculiar forma de caminar del guapo, relacionándola con una trayectoria que llega hasta figuras del presente en España y América. Nótese el cliché del torero andaluz, descrito en tono casi épico y decididamente romántico:

Y no se olvide cuán andaluz sigue siendo el contoneo fachendoso de la gente bravucona y en los que tienen de profesión ser valientes, como el

⁸ De Flandes venían también buena parte del atuendo típico del personaje y siempre, según Corominas, el origen de las palabras guapo y flamenco.

torero, tal como antaño tenía que lucirlo el soldado. Los andares del torero son de su arte, como la coleta; perfiles de su alma, alardosa como la majeza y el tronío. “Los que huellan rezio, o son valientes, o fanfarrones, arguye[n] ánimo sobervio”, decía Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* [s.v. *hollar*]; como hoy decimos en Cuba pisan bonito o se paran bonito, o sea pisando de gallardía, como dijera Góngora (Ortiz 1995, 47).

Alejandro Guichot insiste sobre la misma idea, proponiendo la guapeza misma como un vínculo semántico entre la belleza y el valor, a través de los significados —escénicos y estéticos— generados por la estudiada manera de andar:

El tipo *flamenco*, heredero del tipo hampón, es el *echao pa lante*. Y lo es [...] en su andar como de barco que marcha meciéndose; y en su mirar, que parece que lleva avanzadas desafiando [...], haciendo acompasadas y ostentosas las ondulaciones del movimiento. [...] El valor se ha incorporado a una ondulación artística, y de aquí que popularmente el valeroso sea guapo, y el valor ostentoso se califique de majeza o de guapeza (citado por Ortiz 1995, 120; cursivas del autor).

Los apuntes de Ortiz incluyen una reflexión que asume una importancia central: la fanfarronería es percibida en el siglo XVII como un rasgo del carácter español, codificado en colocaciones léxicas establecidas. El autor reporta la descripción de un cronista de la época:

Tan parecido debió de ser el paso ostentoso del español de aquellos siglos al del negro puerilmente vanidoso, que bien pudo asimilarlos un anónimo cronista del siglo XVII, al escribir: “Los negros de Guinea, aun cuando desnudos, son orgullosos y tienen un andar español (*walk a Spanish pace*), mirando desdeñosamente hacia adelante, que es preciso no hablarles hasta que se sientan” (Ortiz 1995, 47).

Nuestro personaje, un poco soldado, un poco hampón, un poco galán, siempre visto a través del prisma de la parodia, se identifica con lujo de detalles, desde la ropa hasta el bigote, pasando por la manera de pararse o ‘plantarse’, de andar y de hablar. Todas estas características, que remiten a la fanfarronería y a la jactancia exagerada y ridícula, se resumen

y cristalizan en el personaje del *capitano spagnuolo*, estrella cómica del teatro italiano de los siglos XVI y XVII, y sobre todo de la *Commedia dell'arte*, el teatro de máscaras caracterizado por la improvisación, los juegos lingüísticos y las habilidades físicas, hasta acrobáticas en ocasiones.⁹ Los españoles dominaban una buena parte de los territorios de lo que hoy es Italia, y los dominadores, se sabe, siempre corren el riesgo de volverse blanco de sátira.

Ortega y Gasset, en su ensayo acerca del capitán Alonso de Contreras, reflexiona acerca del aspecto esperpéntico y por ende ridículo que los veteranos de las mil y una guerras que assolaban Europa podían llegar a tener. Nos habla

de espectros, de figuras estrambóticas, de perniquebrados, de tullidos, de mancos, que se arrastraban mendicantes sobre el Continente, cubiertos de andrajos donde resaltaba imprevistamente alguna prenda de antiguo esplendor: un sombrero de plumas, un tahalí de buen cordobán, una gorguera de marqués (Ortega y Gasset 1967, 207).

Y añade: “Ahí están, como documento, los dibujos de Callot” (Ortega y Gasset 1967, 207). El autor alude aquí a la célebre serie de grabados *Balli di Sfessania*, de Jacques Callot (ca. 1592-1635), un artista francés que residió en Florencia entre 1615 y 1617. Callot se inspiró en los desfiles carnavalescos que animaban, entre muchas otras manifestaciones, la vida cultural de la Florencia de los Medici:

La vivace vita fiorentina appariva appassionata alle mascherate, alle sfilate carnascialesche, alle giostre, agli spettacoli teatrali e alla Commedia dell'arte. Ed è anche qui che Callot trovava la prima idea per i suoi “Balli di Sfessania”. Questi non sono altro che una ripresa diretta, rapida, ma pregnante proprio di quegli spettacoli di guitti girovaghi, che in quei tempi organizzavano le rappresentazioni nelle strade di Firenze. L'artista li fissa in piccoli riquadri “... in ciascheduno dei quali son figure piccole, in atti, moti e gesti ridicolosi, rappresentanti tutti gli istrioni, che in quei suoi tempi camminavano per l'Europa”, così come ebbe a descriverli un noto biografo contemporaneo (Greco 1990, 109).

Hay que tomar con un poco de cuidado, quizás, el valor documen-

9 Sobre este tema véase el libro de Fernando Doménech Rico señalado en bibliografía.

tal que Ortega y Gasset atribuye a los grabados de Callot con respecto a la apariencia de los soldados de ventura desvalidos. Sin embargo, es plausible que algún elemento del atuendo de aquellos aparezca en las imágenes, aunque sea a través del doble filtro de la representación, la actuación primero y el retrato después: Callot no retrata a los soldados, sino a los histriones que los representan (Figs. 1 a 5).

Los grabados de Callot ofrecen una imagen muy interesante de estos personajes entre teatrales y carnavalescos (nótense, por ejemplo, los detalles fálicos y posturas obscenas recurrentes). Los capitanes *Mala Gamba*, ‘mala pierna’, y *Bellavita*, ‘buena vida’, llevan por nombre dos de esas bufas y descriptivas palabras compuestas de la familia de *rajabroques* o *gonfianuvoli* (así como del *Buttafuoco* de bocachesca memoria), tan usadas como apelativos de los capitanes de la *Commedia dell’arte*: en este caso, podemos quizás leerlas como alusiones a las mutilaciones de guerra de las que habla Ortega y Gasset, y a la vida airada o pícara, respectivamente. Sus ropajes resultan familiares: “*Entrambe le figure sono vestite in foggia da gentiluomo, con copricapo piumato e lunghe spade sui fianchi*” (Greco 1990, 112). Otro de estos capitanes, *Spessa Monti* —un hiperbólico ‘quiebramontes’—, lleva el mismo atuendo ostentoso y, sin embargo, hecho harapos: otra de las imágenes que reflejan las palabras de Ortega y Gasset. Sobre los capitanes *Esgangarato* y *Cocodrillo* los harapos se hacen más exigüos, hasta casi desaparecer, así como en el caso de *Pasquariello Truonno* y *Meo Squaquara*.¹⁰ No cuesta mucho imaginarse a estas figuras, con sus rostros cubiertos por máscaras deformes, tomar parte en una procesión de aparecidos en calidad de miembros de la medieval demoniaca *mesnie Hellequin*, sobre todo a los harapientos, con su casi desnudez y ajuarados con las que parecen pulseras y tobilleras de cascabeles, adornos característicos de los protagonistas de las también medievales *fêtes des foux*, o ‘fiestas de los locos’.

¹⁰ *Pascariello Truono* como máscara napolitana es mencionado en la crónica de Titta Valentino *Napole scontraffatto dopo la peste*, de 1665 (Croce 1992, 120, n. 3). Prota-Giurleo anota que “*con questo nome e cognome recitava nel 1685 alla Commedia Italiana di Parigi e alla Corte di Versailles il valoroso e agilissimo Giuseppe Tortoriti [...] nel ruolo [...] di Capitano*” (Prota-Giurleo 1962, 62). Un napolitano saltimbanqui mencionado por Gabriele Fasano en 1689, “*grazioso nel rappresentare parte simiglievole al capitano Mattamoros*”, respondía al análogo apodo de Pasquerello Spaccamonte (*cit. por* Croce 1992, 120, n. 3). Por lo que respecta a Meo Squaquara, Prota-Giurleo hace referencia a una comedia publicada en 1616, *Alvida* de Ottavio d’Isa, notando que “*vè un capitano Squacquara Spaccatruono, ma il suo più accreditato nome è Meo o Mameo Squacquara*” (Prota-Giurleo 1962, 63; cursivas del autor).

En otro de los grabados de la serie aparece el personaje de Capitán Ceremonia, variación sobre el tema del bufón con rasgos entre militares y rufianescos, como el sombrero plumado y la capa haciéndole de bandera en la *durlindana*, como al milanés Barba Pedana.¹¹ No hay en la imagen elemento alguno que apunte directamente a la nacionalidad española del Capitán Ceremonia, sino una referencia implícita: la reputación de los españoles en la época. Salvatore di Giacomo menciona al “grave spagnuolo” (citado por Prota-Giurleo 1962, 55) en su descripción novelada de una escenita de costumbres napolitanas del siglo XVII. Esa gravedad se identifica con unos modales en extremo ceremoniosos. Croce cita a un autor italiano del siglo XV: “*Il Campano, ricordando le scambievoli cortesie dei soldati spagnuoli ed italiani, non lasciava di osservare un altro tratto caratteristico degli spagnuoli, dicendoli ‘per natura la più cerimoniosa tra tutte le nazioni’*” (Croce 1941, 32). Tal ceremonia generó en Italia toda una veta de literatura burlesca de chistes e historietas. Croce relata, por ejemplo, una anécdota narrada por el poeta Giovanni Pontano, también en el siglo xv:

I molti nomi, che solevano portare gli spagnuoli, davano occasione fin d'allora ad aneddoti buffi; com'è quello dello spagnuolo che, giungendo a un'osteria dove un tale faceva cuocere per proprio conto un'anitra, e chiedendo di prender parte al desinare, dichiarava di chiamarsi (l'aneddoto è rivestito alla latina dal Pontano) Alopantius Ausimarchides Hiberoneus

11 Barba Pedana, curioso tipo de músico y trovador callejero, cuya trayectoria documentada abarca desde mediados del siglo XVII hasta las primeras décadas del XX. En ocasiones, Barba Pedana ostenta actitudes y rasgos de valentón, como el atuendo en una de sus primeras apariciones: “*Lho dij per quij, che porten la capascia / fin de Barba Pedana, / che ghe fà bandera su la durlindana*” (Maggi 1711, 231-232), (“Lo dije para los que llevan la capa, / desde Barba Pedana, / haciéndoles de bandera en la durlindana”). Nótese el gesto de lucir tanto la capa como la espada, levantando la primera con la segunda. Otros detalles del atuendo del *valoroso* Barba Pedana incluyen el familiar sombrero recargado de plumas. Acerca de la costumbre misma de usar capa, comenta Benedetto Varchi, historiador del siglo XVI: “*La notte, nella quale si costumava in Firenze andar fuori assai, s'usano [...] addosso cappe, chiamate alla spagnuola, cioè colla capperuccia di dietro, la quale chi porta il giorno, solo che soldato non sia, è riputato sbricco e uomo di cattiva vita*” (citado por Croce 1941, 255, n. 4). Además, no solo la capa al estilo español es prenda compartida por soldados, esbirros y hombres de mala vida, sino que también la costumbre de robarla (*capear*) se considera una influencia española en Italia: “*Diventò proverbiale il ‘rubare la cappa di notte come fanno gli spagnuoli’*” (Croce 1941, 255). En *La Lucilla costante* (comedia italiana de 1632), Pulcinella, jugando en dar al gentilicio *vizcaíno* el sentido de ‘buscón’, acusa de ladrón y capeador al capitán español Matamoros: “*Buscaino si tu, ca busca le borze lo iurno, e li feraiuole la notte!*” (Fiorillo: 641; “*¡Buscaino eres tú, que buscas las bolsas de día, y las capas de noche!*”).

Alorchides. –Misericordia! —rispondeva l'altro— un'anitra non basta per quattro così grandi signori, e spagnuoli per giunta! (Croce 1941, 78).

El mismo Pontano, llegando a unos extremos cuestionables que entrañarían una suerte de genio del terruño anterior a la existencia misma de España como entidad cultural, encuentra en el poeta latino Marcial, nacido en la península ibérica, las primeras señales del 'vicio' de la ampulosidad española: su *verba*, que sería a veces “*maxime ampullosa et acida, quod quidem Hispanicum est*” (citado por Croce 1941, 76).¹²

En el siglo XVI, Pietro Aretino habla de saludar “*spagnolissimamente*”, aludiendo a reverencias y florido lenguaje (Aretino 1984, 155). En la misma obra, la prostituta Nanna describe así el prototipo del cliente español, en un lenguaje salpicado de españolismos como *spadiglia* y *mozzo*:

Ecco a te uno spagnuolo atillato, odorifero, schifo come il culo d'uno orinale, che si rompe tosto che si tocca; la spadiglia a canto, fumoso, il mozzo dirieto, 'Per vida de la imperatrice', e con l'altre sue lindezze a torno (Aretino 1984, 258-259; cursivas del autor).

El español es *fumoso*, es decir, fanfarrón, amén de ceremonioso. Nanna le recomienda a su hija Pippa que le devuelva viento por humo, es decir, que le conteste con parecidas ceremonias; sin embargo, debe poner especial cuidado a que no le termine pagando sus servicios “*con la vincita di Milano*”, es decir, con puras charlas acerca de sus glorias militares:

Tu non hai da far seco che render fume per vento, e fiato per quei sospiri che sanno sì sbudellatamente formare: inchinati pure ai loro inchini, baciandogli il guanto, non che la mano; e se non vuoi che ti paghino con la vincita di Milano, disbrigategli dinnanzi il meglio che sai (Aretino 1984, 259).

En 1585, Tommaso Garzoni así describe la gestualidad del típico bufón callejero: “*È spagnolo nel gestire*” (citado por Tessari 1981, 40), sin necesidad de extenderse en el significado de ese calificativo, que debía ser claro para sus lectores contemporáneos.

La serie de grabados cobró gran fama y circuló ampliamente por Italia y Europa, siendo varias veces reproducida y copiada en el trascurso

¹² “Sumamente ampullosa y ácida, una característica típicamente hispana”.

de los siglos XVII y XVIII. Hay acuerdo unánime entre los estudiosos que he consultado acerca de que los grabados de Callot no sólo registran, sino contribuyen a fundar la iconografía de dos de las máscaras más populares de la *Commedia dell'arte*, es decir, el *capitano spagnuolo* y su enemigo Pulcinella. El nombre mismo Sfessania seguramente tiene que ver con el napolitano *sfessà*, ‘apalea, reducir en mal estado’; además, hasta la fecha está difundido en el italiano hablado del sur, en aquellos territorios que conformaron el Reino de Nápoles y de las Dos Sicilias, el verbo *sfessarsi*, ‘reñir, pelear’. Los *Balli di Sfessania* serían, pues, los ‘Bailes de la pelea’. Comenta Franco Carmelo Greco:

Il “Ballo di Sfessania” è da ricollegarsi alle “moresche” di Orlando di Lasso [...] compositore belga del XVI secolo, che, tra l'altro, aveva soggiornato anche a Napoli, rimanendo attratto dallo spirito arguto e popolare, che colse dal vivo nei tanti spettacoli dati sulle strade da istrioni e saltimbanchi. Nelle moresche, con sottofondi musicali, venivano rappresentate le vicende amorose, le dispute e le risse di Lucia, Bernoualla ed altri [...] Tale ballo fu assai amato dal popolo napoletano e così lo descrive il Del Tufo nel suo Ritratto o Modello delle Grandezze, Delizie e Meraviglie della Nobilissima città di Napoli (1558):

*Vedeste et anco allor tanti boffoni
Trastulli e Pantaloni
che per tutti i cantoni
con le parole e gesti ed altri spassi
fanno ridere i sassi,
sentireste et intorno
cento cocchi di musiche ogni giorno
come ancor farse, tresche e imperticate
da cento ammascarate,
da cento ammascarate,
et al suon del pignato o del tagliero
cantar Mastro Rogiero
e simili persone
col tamburello o con lo calascione
[...].*

*Così veder quel ballo alla malterse¹³
ma a Napoli da noi detto Sfessania,
donne mie, senza spese,
vi guarirebbe al fin febbre o mingrania.*
(Greco 1990, 111).

Los versos citados por Greco abren una ventana al colorido mundo de los espectáculos callejeros en Nápoles, con sus personajes (Trastullo, Pantalone, Mastro Rogiero), sus tipologías de representaciones (*farse, tresche, imperticate, ammascarate*) y sus instrumentos musicales, que van desde utensilios de cocina percutidos (*pignato*, ‘olla’, y *tagliero*, ‘tabla de picar’) hasta los instrumentos más típicos de la tradición napolitana, como el *tamburello*, un tipo de pandero, y el *calascione*, parecido al laúd. Nótese también, de paso, que al baile de *Sfessania* se atribuyen jocosas virtudes curativas, como en el caso de la célebre tarantela.

Todas las figuras de la selección de grabados que aquí presento (ver pág. 73), así como la mayoría de las que aparecen en toda la serie de los *Balli di Sfessania*, llevan armas. Las acciones escenificadas se colocan entre la batalla y la danza, recordándonos el archipiélago de las tradicionales danzas armadas —como, por ejemplo, las muchas variantes de la danza de moros y cristianos, emparentada con las *moresche* a las que alude Greco, que servían de banda sonora para representar escenas de disputas y riñas, amén de intrigas amorosas. Galiani habla de una de las representaciones carnavalescas napolitanas, la *intrezzata* (otro nombre de la *imperticata* citada por Greco), en estos términos:

Quella specie di antichissima danza pirrica conservata dal nostro popolo, che la balla anche oggi con le spade nude in mano, ovvero in luogo di esse con alcuni bastoni inghirlandati di fiori sostituiti alle spade, per evitar qualche sinistro caso, onde ha preso il nome d'Imperticata. Comunemente però dicesi Intrezzata,¹⁴ ed usa il popolo nel Carnevale mascherarsi formando qualche compagnia di persone, ed andarla a ballare sotto le finestre delle amanti, e più comunemente sotto quelle de' signori, che quindi gettano qualche denaro per mancia ai danzatori, e ai sonatori (Galiani 1779,

13 Errata por *maltese*. El *ballo alla maltese* era uno de los bailes tradicionales carnavalescos de Nápoles, cuyo supuesto origen maltés no está comprobado (véase Lombardi 2000, 94).
14 *Imperticada* deriva de *pertica*, ‘palo largo’. *Intrezzata* significa ‘trenzada’, aludiendo a las guirnaldas de flores que adornaban los palos.

169; cursivas del autor).

Los bailarines de la *intrezzata*, o *'ntrezzata*, con sus palos enguinaldados que sustituyen las peligrosas espadas desnudas, recuerdan a los protagonistas de las procesiones carnalescas medievales, así como de las *battaglie* populares en toda Italia, en especial las *guerre di canne*. Tales guerras de cañas estuvieron probablemente emparentadas, además, con los *giuochi di canne* introducidos en Italia por la aristocracia española desde los tiempos de Alfonso de Aragón (Croce 1941, 46). Croce proporciona una descripción de este juego cortesano sacada de una novela española de ambiente italiano, publicada a principios del siglo XVI y muy popular tanto en Italia como en España, *Questión de amor de dos enamorados*. Nótese la pantomima guerrera y el elemento carnalesco de las máscaras:

Il giuoco delle canne venne eseguito in uno spazzo tra l'abitato e il mare, dove era stato eretto un gran tavolato con molta tapezzeria, da due schiere di cavalieri, l'una guidata da Flamiano, l'altra dal cardinal Borgia, e quelli della schiera del cardinale si presentarono ordinati a mo' di turchi con trombette e con bandiere nelle lance stradiotte, vestiti con giubbe di broccato nero foderato di raso rosso scuro, e con maschere turchesche. Flamiano e i suoi li affrontarono scagliando palle di creta (alcancias), e giunti a essi, diedero volta, e i turchi li inseguirono con le lance in resta, riconducendoli al luogo del gioco (Croce 1941, 146-147; cursivas del autor).

Galiani califica la *intrezzata* de “pírrica” porque la costumbre de las danzas armadas se remonta hasta la Grecia antigua. Entre todo el abanico de estas danzas entre Italia y España, cuyo catálogo exhaustivo rebasaría con creces los límites de este trabajo, ameritan una mención especial los llamados bailes de matachines, una tradición compartida entre los dos países.¹⁵ Los matachines formaban parte de las tradiciones festivas de Nápoles, como consignan varios testimonios literarios, entre ellos, *La Vaia-seide* de Giulio Cesare Cortese, en ocasión de la fiesta de boda de Ciullo y Carmosina:

¹⁵ Cabe mencionar que actualmente existe un tradicional baile de matachines entre los tarahumaras en Chihuahua, México; sin embargo, ha evolucionado de forma muy distinta a las italiana y española que aquí nos ocupan. Para más información sobre este baile ritual, véase Jáuregui y Bonfiglioli (1996, 255-284, 331-337, 394-398).

*E farraggio mò mò feste de truono,
e nò schitto de farence abballare
ciento cascarde a tiempo de lo suono,
ma `na farza perzi farraggio fare,
'na `mpertecata da no mastro buono,
Forze d'Ercole, e po' li mattacine,
e `mmetarence tutte le becine.¹⁶*
(Cortese 1666, 52)

La definición de matachín del *Diccionario de autoridades* incluye la descripción de un traje de rombos de colores que recuerda mucho el que se hará famoso como el atuendo de Arlequín por excelencia. En su actuación volvemos a encontrar las paródicas armas de madera y el combate simulado:

MATACHÍN. Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecha de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre quatro, seis u ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Covarrubias le da la etymología del verbo Matar, porque con los golpes que se dan, parece van a matarse unos a otros (*Diccionario de autoridades*).

La definición de Covarrubias incluye otros detalles acerca de la pantomima de los matachines, tales como los siguientes: “Se davan tan fieros golpes, que a los que los miravan ponían miedo, y les hazían dar voces, persuadidos, que aviendo entrado en cólera, se tiravan los golpes para herir, y matar: y assí de acuerdo caían algunos en tierra como muertos” (Covarrubias, 2006). Los describe en términos parecidos el dramaturgo

16 “Y haré ahora mismo fiestas de trueno, / y no sólo haré bailar ahí / cien *cascarde* al tiempo del son, / sino también una farsa haré actuar, / una *'mpertecata* por un buen maestro, / *Fuerzas de Hércules*, y luego los matachines, / e invitaré a todos los vecinos”. “*Cascarda. Antico ballo che si accompagnava con il canto*” (D’Ascoli, 1993). El mismo diccionario sugiere que puede derivar del sustantivo castellano, hoy desusado, *cascarada*, ‘alboroto, pendencia’ (Real Academia Española, 1899). *Fuerzas de Hércules* es probablemente el título de alguna representación de títeres, como sugiere Michele Rak (Rak 1994, 271).

del XVII Bances Candamo: “Bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música” (citado por Doménech Rico 2007, 172). Hacen como que se matan, pero todo es mascarada y farsa: algo de estos espectáculos debió haber contribuido a conformar el personaje del guapo en burla.

La derivación de *matachín* de *matar*, sin embargo, es inexacta. Anota Corominas: “Era danza de origen extranjero [...]. En Italia es donde se documenta primero, a principios del siglo XVI,¹⁷ y ahí se explica muy fácilmente como derivado de *matto* “‘loco’, en su acepción de ‘bufón’” (Corominas, 1974),¹⁸ “una de las encarnaciones del ‘loco festivo’ propio de las celebraciones carnavalescas” (Doménech Rico 2007, 174).¹⁹ No obstante, el verbo *matar*, aunque no fuera el origen primario del término *matachín*, tiene un parecido fonético y semántico con el personaje demasiado fuerte como para no cobrar influencia alguna en la trayectoria de la palabra. Comenta Corominas que *matachín* “en la acepción ‘pendenciero, camorrista’ [Academia siglo XIX] parece ser alteración posterior, debida al influjo del verbo *matar*; en la acepción ‘jífero’ [...] puede ser lo mismo” (Corominas, 1974). Sin embargo, es importante notar que el corto circuito entre el *mattaccino* italiano y el verbo español *matar* se produjo mucho antes en la mente de los hispanohablantes, por lo menos desde los tiempos de Covarrubias, cuyo error en la atribución de la etimología es significativo en este sentido.

Los *matachines*, finalmente, son unos danzantes que, actuando de locos, hacen como que se matan. Una superposición de rasgos, una identificación icónica y discursiva se fue gestando, pues, entre la figura del *matachín* (o del danzante armado en general) y la del soldado fanfarrón, en su encarnación teatral de *capitano spagnuolo*. Para finales del siglo XVIII, tal identificación parece ya consolidada. Toschi, relatando las impresiones del abad francés Gaudin al asistir a un espectáculo de “danza moresca” en Vescovatu (Córcega) en 1787, dice que

Tutti i guerrieri erano armati di due spade corte e piate: l'azione compren-

17 En realidad la presencia de los *matachines* en Italia está documentada desde el siglo XV, como apunta Toschi (1955, 498).

18 Por otra parte, Corominas descarta la etimología árabe *mutawaġġihîn*, ‘disfrazados’.

19 Doménech Rico, en su estudio sobre los Trufaldines italianos en la corte de Madrid a principios del XVIII, insiste varias veces acerca de los *matachines* como una de las principales influencias italianas en la teatralidad española. Véase, por ejemplo, el apartado 8.2. “Un antecedente: los entremeses con *matachines*” (Doménech Rico 2007, 304-306).

deva dodici combattimenti, nei quali il cozzo delle spade rispondeva sempre a un ritmo musicale. Tra le figure si era inserita anche la 'spagnoletta', che conosciamo come danza a sé, e che aggiungeva al tic-tac delle spade un ritmo cadenzato dei piedi, dando allo spettacolo una nota di armonia e di eleganza. Il buon abate francese non ci riferisce nemmeno una parola del testo dialogato, ma ci dice che gl'interlocutori erano tutti dei veri matamoros e anzi trova da criticare lo stile altosonante con cui si esprimevano (Toschi 1955, 495; cursivas del autor).

La descripción recuerda un espectáculo de títeres, *pupi* sicilianos, con ritmo marcado por el choque de las espadas y la cadencia de los pies. Por otra parte, *Matamoros* fue uno de los nombres más frecuentes del *capitano spagnuolo*; más aún, hasta la fecha es nombre común que designa el “que se jacta de valiente” (Real Academia Española).²⁰ Si el buen abad Gaudin tomaba prestada una categoría de los escenarios teatrales para describir los protagonistas de una danza armada folclórica, también se daba la situación inversa: el nombre de un personaje folclórico podía usarse en las tablas. En el sainete *El maestro de la tuna* de González del Castillo, por ejemplo, comenta la petimetra doña Pascuala acerca de don Juanito, gentilhomme que gusta de vestir de majo: “Que si el señor no viniera / de matachín, lo miraran / con respeto” (González del Castillo 2008, 373-374). Estamos a finales del siglo XVIII: la palabra matachín ya tenía profundamente compenetrada sus dos caras de bufón y pependenciero, para resultar en un valentón ridículo, un guapo en burla. Por otra parte, tales categorías circulaban también fuera de los ámbitos del espectáculo teatral o folclórico. Ortega y Gasset reflexiona que el soldado Alonso de Contreras debía tener “algo de descomunal y fachendoso que prevenía en su disfavor cuando un alto militar, bien que su antiguo enemigo, habla de él como de un ‘capitán de tramoya’. Era el reconocido matachín” (Ortega y Gasset 1976, 217). Ya en un texto del siglo XVII era posible definir despectivamente a un militar como un “capitán de tramoya”, personaje de evidente popularidad. Ortega y Gasset resume una tradición léxica, textual y escénica, que los capitanes (de campo y de tramoya) comparten con los matachines.

En el caso de Italia, los españoles dueños del imperio son ridiculizados tomando en préstamo personajes picarescos inspirados de la

²⁰ En francés también encontramos el sustantivo *matamore*, merced al éxito de la *Comédie Italienne* en la corte parisina en el XVII y XVIII.

propia literatura española, en su galería de valentones y fanfarrones. En el *Entremés del galán liberal* escenificado en Manila, por su parte, el blanco de la broma se diluye en sus términos nacionales y políticos; sin embargo, queda la sátira social de cierta pretendida hidalguía, que en el imaginario de la época también remitía al carácter de los dominadores y, al mismo tiempo, a su incómodo áter ego, los pícaros literarios y sociales. Afortunadamente para nuestro disfrute, la Historia abunda en esta clase de exquisitas ironías.

Bibliografía

- Alemán, Mateo. 1979. *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra.
- Arellano, Ignacio. 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Aretino, Pietro. 1984. *Ragionamento. Dialogo*. Ed. Nino Borsellino y Paolo Proccaccioli. Milano: Garzanti.
- Barthes, Roland. 1971. *Elementos de semiología*. Trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón.
- Caro Baroja, Julio. 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Carreira, Antonio y Jesús Antonio Cid (eds.). 1990. *La vida y hechos de Estebanillo González*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Chamorro Fernández, María Inés. 2002. *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder.
- Chaves, Cristóbal de. 1999. "Relación de la cárcel de Sevilla". En: *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*, eds. Alonso, César Hernández y Beatriz Sanz Alonso, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 225-316.
- Corominas, Joan. 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo. 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis

- Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- Cortese, Giulio Cesare. 1666. *La Vaiasseide. Poema*. Nápoles: Novello de Bonis.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.). 2000. *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsímil. Reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León ..., 1674. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>.
- Croce, Benedetto. 1941. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari: Laterza.
- _____. 1992. *I teatri di Napoli*. Ed. Giuseppe Galasso. Milano: Adelphi.
- D'Ascoli, Francesco. 1993. *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*. Napoli: Adriano Gallina Editore.
- De la Granja, Agustín. 1995. "El actor barroco y el arte de hacer comedias". En: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, comps. Heraclia Castellón Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp.17-42.
- Diccionario de autoridades. A-B, 1726. C, 1729. D-F, 1732. G-N, 1734. O-R, 1737. S-Z, 1739. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, viuda y herederos. Edición facsimilar reproducida a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española: www.rae.es
- Doménech Rico, Fernando. 2007. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. La commedia dell'arte en la España de Felipe V*. Madrid: Fundamentos.
- Duque de Estrada, Diego. 1956. "Comentarios de el desengañado de sí mismo". En: *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, ed. José María Cossío, Madrid: Atlas, pp. 251-484.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- Fiorillo, Silvio. 1982 [1632]. "La Lucilla costante, con le ridicolose disfide e

- prodezze di Pulcinella”. En: *Commedie dei comici dell'arte*, ed. Laura Falavolti, Torino: Utet, pp. 515-676.
- Galiani, Ferdinando. 1779. *Del dialetto napoletano*. Nápoles: Vincenzo Mazzola-Vocola.
- González del Castillo, Juan Ignacio. 2008. “El maestro de la tuna”. En: Sainetes escogidos, eds. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Vallaura, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 341-374.
- Greco, Franco Carmelo, (ed.). 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Nápoles: Electa.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (eds.). 1996. *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*. México: Conaculta /Fondo de Cultura Económica.
- Juárez Almendros, Encarnación. 2006. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Woodbridge: Tamesis.
- Lombardi, Carmela. 2000. *Danza e buone maniere nella società dell'Antico Regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*. Arezzo: Mediateca del Barocco.
- Lope de Vega, Félix. 2009. “El galán Castrucho”. Ed. facsímil. Reproducción digital a partir de Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales : quarta parte, En Madrid : por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles ..., vendese en su casa..., 1614, fols. 189r-215v. Alicante / Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12696181224510495543435/033126.pdf?incr=1>.
- Maggi, Carlo Maria. 1711. “Il barone di Birbanza”. En: *Comedie e rime in lingua milanese*. vol. I, Milán: Giuseppe Pandolfo Malatesta, pp. 149-249.
- Ortega y Gasset, José. 1967. “Prólogo a Aventuras del capitán Alonso de Contreras”, En: *Ensayos escogidos*, ed. Pedro Lain Entralgo, Madrid: Aguilar, pp. 199-227.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Los negros curros*. Ed. Diana Iznaga. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Prota-Giurleo, Ulisse. 1962. *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le*

maschere. Nápoles: Fausto Fiorentino.

Quevedo, Francisco de. 2007. "Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella". *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Tomo I, ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Reproducción digital facsimil basada en Madrid, Rivadeneyra, 1859. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 459-467: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-francisco-de-quevedo-villegas-tomo-primero--/html/>.

Rak, Michele. 1994. *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*. Boloña: Il Mulino.

Real Academia Española. *Diccionario de la RAE*, Ediciones de 1780 hasta 2001 (vigésima segunda edición). Edición digital: www.rae.es.

Rodríguez Méndez, José María. 1971. *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona: Península.

Sala Valldaura, Josep Maria. 1996. *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

_____. 1998. "El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo". En: *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, eds. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández, Amsterdam y Atlanta: Rodopi. pp. 145-168.

Tessari, Roberto. 1981. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milán: Mursia.

Toschi, Paolo. 1955. *Le origini del teatro italiano*. Turín: Einaudi.

Viveros, Germán (ed.). 1996. "Entremés del galán liberal". En: *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, pp. 101-186. México: UNAM.

Zugasti, Julián de. 1877. *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*. vol. V. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 27 de abril de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 19 de agosto de 2012



© Jacques Callot, "Capitano Mala Gamba e Capitano Bellavita". De la serie de grabados Balli di Sfessania. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento. Napoli: Electa. 115.



© Ibid. 116.



© Ibid. 116.



© Ibid. 113.



© Ibid. 116.