

Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: *Entremés del espejo* de Melchor Zapata

Graciela Balestrino

Universidad Nacional de Salta

La pintura y el teatro español del XVII se caracterizan por explorar la intensa visualidad de aquel siglo, esto es, “[...] modos del mirar y el percibir, y los correspondientes procesos analógicos de reconstrucción de la realidad en términos de imagen” (Rodríguez de la Flor, 2005). Dichas representaciones pueden condensarse en el siguiente aforismo de Gracián: “ojos en los mismos ojos para mirar cómo miran: ojos y más ojos y reojos procurando ser el mirante en un siglo tan adelantado” (Gracián, 1982, II Parte, 169). Este apogeo de lo visual se patentiza en la difusión de instrumentos ópticos -catalejos, telescopios, espejos, anteojos, lupas- para fortalecer la percepción certera del mundo real. Precisamente el cuadro *La vista*, que José de Ribera pintó en Nápoles hacia 1615 muestra la experiencia del conocimiento sensible de lo real mediante objetos representativos para ver de cerca y lejos¹. El foco de la mirada del observador se dirige a la media figura de un hombre en leve escorzo, de rostro curtido y nariz aguileña. El personaje ocupa casi todo el campo pictórico de una habitación de contorno muy limitado, con una pequeña ventana por la que se vislumbra un paisaje con un árbol y una diminuta silueta humana con su brazo extendido².

Esta metapintura -porque presenta un cuadro/ventana dentro del cuadro- propone un juego de miradas, ya que el hombre retratado dirige frontalmente su vista a quien lo contempla sosteniendo con sus vigorosas manos un catalejo. Sobre la mesa en primer plano se disponen varios objetos que representan el acto de ver/conocer la realidad con rigurosa precisión: un espejo, que al reflejar al mirante refiere al conocimiento de sí mismo; unos *quevedos* -que parecen haber sido sacados del estuche contiguo- y un sombrero con una

¹ El cuadro, perteneciente al Museo Franz Mayer (DF, México), integra la serie *Los cinco sentidos*. A diferencia de otros conjuntos pictóricos contemporáneos sobre el mismo tema, como los de Jan Brueghel y Peter Rubens, aquella serie se aparta en gran medida de figuraciones alegóricas y emblemáticas (López Terrada, 1998: 311-333). En 2011 el Museo Nacional del Prado realizó la exposición *El joven Ribera*, donde se presentaron unas treinta obras del pintor, entre las cuales tuve la oportunidad de observar minuciosamente la que aquí se comenta.

² Ver la imagen del cuadro en “Apéndice”.

pluma blanca y otra negra, metonimias del águila, ave mítica cuyo atributo es la agudeza de su visión.

La diagonal que forman las manos y el catalejo se dirige a un punto de la ventana que no se muestra, indicando que la intención del observador es escudriñar un punto específico que queda fuera del cuadro. Análogamente, el brazo de la silueta de la pintura interna traza otra diagonal paralela a la anterior, sugiriendo de tal modo la ejecución del acto de *ver*, expuesto por la figura en el interior de su espacio doméstico.

Pero también la pintura y el teatro del mismo siglo apelan a figuraciones de otros modos de ver y mirar que en definitiva expresan la cuestión axial de la episteme barroca: la dificultad para discernir lo ilusorio y lo verdadero. El auge de mundinovos³ y linternas mágicas -artilugios lúdicos de *magia óptica* producida mediante espejos- coexiste con trampantojos o *trompe-l'œil*⁴ y con el *doble viso* o anamorfosis⁵. Este cauce de percepción confusa y engañosa se manifiesta intensamente en comedias y textos cómicos breves con entidad metateatral⁶. En la comedia *Dar tiempo al tiempo* de Calderón, la insistente pregunta "¿quién vio confusiones tantas?" expresa que *ver* no es garantía de una realidad unívoca y verdadera (Balestrino, 2012, 198-109). La ecuación pintura y metateatro de la época barroca plasmada escénicamente con pintores, retratos e imponentes escenografías suele transformarse en clave metateatral para examinar las dualidades realidad/ficción, mismidad/otredad, simulación/disimulación, cordura/locura, identidad personal/identidad del actor⁷..., la mayoría de las cuales se textualizan en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón (Balestrino, 2010), paradigma del par pintura/metateatro de la comedia barroca.

Sin embargo, el gozne entre las citadas artes visuales no se manifiesta exclusivamente en piezas teatrales con tres actos o jornadas, porque también cobra notoriedad en entremeses, mojigangas y bailes. El teatro breve, desde la publicación de los entremeses de Cervantes se fue transformando paulatinamente en un ámbito innovador del metateatro en todas sus variantes y figuraciones, para reflexionar sobre la porosa y delgada frontera entre realidad y ficción, desde la ladera de la comicidad. Así lo revelan los curiosos espejos del *Entremés de la*

³ Así se denominaban unas arcas o cajones de diferentes tamaños, dentro de los cuales, a través de unos agujeros se veían figuras variadas, tal como aparece en *La mojiganga del mundinovo* de Calderón (Balestrino, 2011a, 128-137).

⁴ El trampantojo (pictórico, arquitectónico y/o teatral) que literalmente significa *trampa ante el ojo*, consiste en hacer ver lo que no es o no existe (Balestrino, 2011a: 129; 2012: 104-105 y 2014).

⁵ La anamorfosis es una pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire, tal como sucede en el cuadro *Los Embajadores* de Holbein.

⁶ En *Teatro de palabras* N° 5, 2011 se realiza una puesta al día teórico-crítica de la metateatralidad. Para metateatro breve ver Sáez Raposo, 2011: 29-45 y Balestrino, 2011: 125-141.

⁷ Algunos de estos pares conceptuales también se textualizan en el teatro breve. El que se refiere a la identidad personal y del actor cobra relevancia en el anónimo baile de *Los Juan Ranas* (Balestrino, 2011b).

loa de Juan Rana de Moreto (Balestrino, 2013) y los retratos que aparecen en *El retrato de Juan Rana* de Antonio de Solís, 1652; *El retrato de Juan Rana* de Villaviciosa y *El retrato vivo* de Agustín Moreto, ambos de 1657. En esta última pieza -que prefigura situaciones del absurdo contemporáneo- el inefable Juan Rana permanece inmóvil dentro de un marco vacío convencido de que es retrato de sí mismo (Balestrino, 2014).

Si bien estos entremeses no agotan la creatividad del tópico que nos ocupa, desmontan el solapado prejuicio aún vigente de que muchos entremeses, mojigangas y bailes son "obritas de ocasión". Así, la ambigua y engañosa visualidad pictórica del metateatral *Entremés del espejo* de Melchor Zapata⁸, publicado en *Verdones del Parnaso* (1681) ofrece una lección magistral sobre la dificultad de corroborar la percepción verdadera de lo real por desajustes entre el ojo, la mirada y su objeto.

La pieza muestra una notoria intertextualidad con *El Lazarillo de Tormes*, cuya relación axial es el pormenorizado relato del narrador protagonista de la piececilla cómica a su circunstancial oyente⁹. El inexperto Pablillos abandona a su amo porque no pudo cumplir el mandato de vigilar a la esposa de su señor, a quien muchos visitan. Después de enfrentarse a tizonazos con un hombre idéntico a sí mismo -al que acababa de ver, según él, detrás de una ventana- ésta se rompe en pedazos, y de cada trozo *salen* hombres con tizonos. Corriendo despavorido cuenta a un vejete los referidos sucesos. Este le propone revertir su inexperiencia enseñándole el oficio de ladrón. Ambos roban una bolsa con reales de plata a un ladrón, pero Pablillos casi echa a perder la treta ante un alguacil, que solamente lleva preso al desconocido timador. El maestro reprocha al aprendiz su falta de habilidad, pero sorpresivamente Pablillos ata al vejete y pide que lo detengan por ladrón. Otro alguacil apresado al Vejete devuelve la bolsa a Pablillos pero el ladrón y el Vejete, una vez libres se vengan del veloz principiante propinándole porrazos.

De esta síntesis de la intriga se infiere que la acción dramática -el aprendizaje de un oficio en un mundo equívoco- se despliega en dos secuencias de diferente modalización. La primera, diegética, está mediatizada por el relato de Pablillos al Vejete y la segunda -representada ante el lector /espectador- se configura en torno al usual recurso de la burla. La posterior edición anónima de la pieza en sueltas y colecciones del siglo XVIII evidencia su gran

⁸ Se desconoce la fecha exacta de escritura de este entremés. Zapata, era miembro de la Academia Castellana, y su nombre aparece junto con otros conocidos poetas de comedias en el *Vejamen* de Jerónimo Cáncer (1651). Su exiguo teatro breve conservado figura en colecciones de entremeses.

⁹ No se examina aquí la intertextualidad del entremés con *El Lazarillo*, perceptible además en la relación amo/criado en la religiosidad y educación de Pablillos. Este nombre aparece en las comedias de la época para designar a graciosos bobos. Así, en *El bobo del colegio* de Lope de Vega, un caballero que se hace pasar por bobo, dice llamarse Pablillos.

popularidad. El *Entremés del espejo y burla de Pablillos* (1723) es casi una copia del texto modelo, pero su título revela la duplicidad de su intriga. En cambio el *Entremés del espejo y de la visita a la cárcel* (1758) solamente se apropia del relato acerca de espejos y ventanas para insertarlo en una nueva intriga¹⁰. Estas refundiciones prueban que la sorprendente perspectiva de visualidad pictórica y refinada comicidad de la secuencia diegética del *Entremés del espejo* de Melchor Zapata había captado con sutileza la compleja trama del imaginario social del Barroco, inmerso en un exacerbado relativismo que afectaba, “entre otros, al sentido de los sentidos: la vista” (R. de la Flor, 2005: 279).

Espejo / ventana / pintura

Pablillos sale a escena corriendo y diciendo “confesión, muerto soy, todos a uno”, convencido de que lo persigue “un escuadrón de gente” (p.85). Tras él, un Vejete intenta detenerlo asegurándole que nadie lo amenaza. Su perspicaz pregunta “¿qué te han hecho, que has visto?” condensa el eje de sentido de la pieza: la dificultad para distinguir con certitud lo verdadero y lo fingido, y da pie al relato de Pablillos¹¹. Después de manifestar que ha reñido con más de treinta hombres, comienza a desandar el hilo de sus vicisitudes. Su amo antes de ausentarse “a cierta comisión” le avisa que debe quedarse en la casa “para ver lo que pasa”. Sospecha de que la “picaña”¹² de su esposa, “como es tan bonita/ y una bonita quiere ser maldita”, en cuanto queda sola “se acompaña”; y aunque le reclama su proceder ella le responde “que por lo bueno la visitan todos” (p. 87). Seguidamente el gracioso cuenta al Vejete cómo vio a la mujer:

Pablillos	[...] esta mañana entré y halléla puesta a una ventana que tenía un vidrio claro, y por cubierta una tapa como otros tienen puerta.
Vejete	El espejo sería de ese modo?
Pablillos	Que era ventana, con su marco y todo; y con alguien sin duda estaba hablando, que con mil monerías así le hizo tantas cortesías, y luego se tentaba la cabeza que entonces, si no es mucha rudeza, debía decille la taimada: qué os parece ¿no estoy bien tocada? quitóse y cerró luego (p. 88)

¹⁰ Los datos de impresión de ambos entremeses se mencionan en Bibliografía.

¹¹ Todas las citas del entremés corresponden a la edición digital de 1668 citada en bibliografía.

¹² Este término significa significa *pícaro*, pero usualmente refiere a personajes masculinos.

La indicación temporal del fragmento transcrito inicia la representación verbal de acciones que han transcurrido fuera de escena antes del diálogo inicial del entremés. Así como la ventana de *La vista* de Ribera establece la pintura dentro de la pintura, el relato de Pablillos genera el metateatro mediante *un teatro dentro del teatro* muy peculiar, pues se desenvuelve en un escenario *ad hoc*. La ventana -transparente símbolo erótico en cientos de comedias de la época -, que según el gracioso eventualmente se “tapa” o cubre con una cortina o quizá, celosía- se transmuta en *proscenio de un tablado*¹³; asimismo, el marco de la ventana delimita la abertura o *boca del proscenio* que posibilita *ver* la escena. Sin especificar el espacio interno de la casa en que se encuentra la mujer, Pablillos revela que la *taimada* “estaba puesta a una ventana”, “sin duda” hablando con “alguien” y haciéndole “mil monerías” o melindres (p. 88)¹⁴. Esta presencia fantasmática es un *punctum*¹⁵, un detalle incisivo que cobrará espesor semántico poco después porque la mirada del personaje/narrador se concentra en la figura de la mujer. Su discurso -en sintonía con la opinión de su amo acerca del comportamiento de su esposa- remite a conocidos emblemas de la iconología de entonces que vituperan la *vanitas* femenina¹⁶, pero también al género pictórico del retrato (Balestrino, 2014), pues más de un lector/espectador podía pensar que lo visto detrás la ventana alcanzaba estatuto pictórico.

En esta cuasi figuración *escénico/plástica* la palabra del narrador/protagonista es dominante pero no única. No bien el atribulado Pablillos termina de describir la ventana, el Vejete pone por primera vez en cuestión la veracidad de los hechos narrados, planteando si la ventana en realidad sería espejo. Pero el criado devenido en narrador de su reciente vicisitud niega rotundamente tal posibilidad insistiendo en la veracidad de su percepción. La mujer desaparece del foco narrativo y la relación entre imagen visual y palabra se hace mucho más densa y compleja, por la inserción de una *écfrasis*, que en términos generales consiste en la representación verbal de una imagen visual (Balestrino, 2013, 5):

Pablillos	Yo de cólera ciego llégome a la ventana a ver quién era, y un hombre veo allí de mi manera, de mis pies, cara, talle y estatura no dirían sino que era mi figura:
-----------	---

¹³ Proscenio es la parte del tablado o escenario más cercana al público.

¹⁴ Téngase en cuenta que la picaña y el galán furtivo que aparece poco después no tienen entidad dramática autónoma: solo existen en el relato de Pablillos.

¹⁵ La noción barthesiana de *punctum*, aquello que llama la atención en una imagen fotográfica es muy productiva para el estudio semiótico del teatro. Barthes la caracteriza como “pinchazo, agujerito, pequeña mancha y también casualidad. [...] es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).” Barthes, 1989: 59).

¹⁶ Ver al respecto el Emblema 98 de la Centuria I en *Emblemas morales* Sebastián de Covarrubias (1610).

acerqueme por ver si sueño era,
y él se acercó también, y de manera
que me vi en riesgo harto
porque un beso me da si no me aparto.

Vejete ¿El espejo sería de ese modo?

Pablillos Que era ventana con su marco y todo.
 Hágole un gesto, y él me hace otro gesto;
 hago esto y él también hace esto,

 Que era mi mona más que mi enemigo.
 Solo de que era zurdo se me acuerda,
 porque él me daba con la mano izquierda (p.88-89).

El mirante ahora tiene una visión mucho más cercana de lo que ve pero vuelve a desestimar la consabida pregunta del Vejete. El lector/espectador seguramente comparte la opinión del oyente interno porque Pablillos, *ciego* por la cólera que lo domina probablemente tenga una mirada distorsionada de lo real. La écfrasis implícitamente muestra que aquel se enfrenta a un espejo aunque él desestima tal hecho argumentando que el *otro* es zurdo, aunque es sabido que la imagen reflejada en un espejo experimenta una inversión lateral. En este nuevo *punctum* reaparece la comparación con lo simiesco, pero ahora la alusión al mono implica burla y engaño. Pablillos reconoce que el galán se ha mofado en forma muy zumbona¹⁷ pero tampoco es un detalle menor que la burla y el engaño también marcan a la esposa del amo. Se dirige a la cocina y regresa con un tizón "por no tener tizona" (p. 89). La alusión a la espada del Cid Campeador insinúa en forma burlesca que se apresta a combatir con su contrincante. Según él, sus tizonazos rompen la ventana y de cada trozo salen hombres con tizones mientras huye despavorido. Cerrando la caja del teatro dentro del teatro el Vejete dictamina con ironía "que era el espejo, simple" (p. 90), motejando al narrador de ingenuo o bobo.

Si se acepta que Pablillos ha sido víctima de un trampantojo, al confundir espejo con ventana, su error inicial -no ver que la mujer aparentemente "puesta a la ventana" en realidad se estaba mirando a un espejo- precipita los sucesivos incidentes con un supuesto galán.¹⁸ No obstante en al menos dos situaciones el relato fractura esta interpretación lógica. La primera sucede cuando Pablillos intuye y se convence de la presencia de un galán furtivo, y el segundo, al darse cuenta de que su contrincante -probablemente de común acuerdo con

¹⁷ En el episodio del retablo de maese Pedro (cap. 25 de la Segunda Parte del *Quijote*) el mono adivino tiene la misma connotación.

¹⁸ Lobato en una mención incidental de este entremés coincide con esta interpretación: "Pablillos no distingue entre espejo y ventana y se lía a golpes con la figura que refleja" (Lobato, 2003: 120).

la mujer- ha tramado una pantomima especular para confundirlo y engañarlo¹⁹. Pese a que el título del entremés pareciera confirmar la primera interpretación el texto se abre a otra lectura mucho menos obvia, que sigilosamente se va construyendo en los resquicios del texto y con la cual concordamos.

En el siglo de la óptica el *Entremés del espejo* pone en cuestión el acto cotidiano de *ver*, promoviendo una lectura difractada que expresa la duda, la confusión y el trampantojo del arte barroco.

Bibliografía

- BALESTRINO, Graciela (2010) Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón. [en línea], *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas "El Hispanismo ante el Bicentenario"*, La Plata, 27-30 de abril, disponible en FaHCE, *Memoria Académica*, URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1030/ev.1030.pdf
- (2011a) Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*. En *Teatro de palabras*, Revista sobre teatro áureo N° 5: 119-141, [en línea], 119-141, URL: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Balestrino.pdf>
- (2011b) El baile de *Los Juan Ranas* o la hipérbole de metateatro. Ponencia en *X Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Jujuy, en prensa.
- (2012) ¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en *Dar tiempo al tiempo de calderón de la Barca*. En G. BALESTRINO-M. SOSA, eds., *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta: EUNSa, 103-110.
- (2013) La clave metateatral del espejo en la *Loa de Juan Rana* de Moreto. Ponencia en *XVIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, 15 al 20 de julio de 2013, en prensa.
- (2014) Pintura y metateatro breve en *El retrato vivo* de Moreto. Ponencia en *X Congreso Argentino de Hispanistas. Debates actuales del hispanismo. Balances y desafíos críticos*. Santa Fe, 20 al 23 de mayo.
- BARTHES, Roland (1989) *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, (1610) *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez [en línea] URL: <https://play.google.com/books/reader?id=Naq7LRbQ80EC&printsec=frontcover&output=reader&authuser=0&hl=es&pg=GBS.PT204> (recuperado el 01/08/2014).
- ENTREMÉS del espejo y la burla de Pablillos* (1723), en *Arcadía de entremeses varios*, Madrid: Imprenta de Ángel Pascual Rubio, [en línea], URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-del-espejo-y-burla-de-pablillos/> (recuperado el 30 /07/2014).

¹⁹ Rodríguez y Tordera (1986: 154) en su estudio sobre el entremés *El toreador* de Calderón abren el cauce de una interpretación no literal del entremés de Zapata en un breve comentario: [el protagonista] “confunde espejo y ventana y acaba enzarzándose en una pelea sangrienta con el otro lado del espejo, que no es sino un galán que simula ser su imagen, cuando no es sino un pretendiente que cortejaba a su dama”.

- ENTREMÉS del espejo, y de la visita de la cárcel* (1758) Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, 130-141, [En línea] URL: file:///D:/Descargas/BCR0021-B-2-30p39d00000000000410%20(15).pdf, (recuperado el 30/07/ 2014).
- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos (2006) *Vejamen* de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas. En *Criticón*, 96: 87-114, [en línea] (recuperado el 15/08/2014).
- GRACIÁN, Baltasar (1984), *El Criticón*, Buenos Aires: Hispamérica.
- LOBATO, María Luisa (2003) *Loas, entremeses y bailes* de Agustín Moreto (I), Estudio y edición, Kassel: Reichenberger.
- LÓPEZ TERRADA, María José (1998) La serie de los cinco sentidos de Maerten de Vos y Adriaen Collaert como fuente iconográfica. En *Saitabi*, 48:313-332.
- RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio (1986) Aquí y allá del espejo escénico: *El toreador* de Calderón. En Miguel GARRIDO (coord.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, vol. II, 145-156.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2005) *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2011) Del entremés a la comedia: itinerario hacia el itinerario de la metateatralidad. En *Teatro de palabras*, Revista sobre teatro áureo N° 5, 29-56.
- ZAPATA, Melchor (1668). *Entremés del espejo*, en *Verdoses del Parnaso* [en línea] Biblioteca Virtual Cervantes, URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/verdoses-del-parnaso-en-veinte-y-seis-entremeses-bayles-y-saynetes-de-diversos-autores-dedicados-a-don-christoval-de-ponte-llarena-xuarez-y-fonseca-manus>, 85-96 (recuperado el 01/07/ 2014).

Apéndice



La Vista de José de Ribera (c. 1615)