

Disfraz, simulación y (meta)teatralidad en el *Entremés del Alcalde Ardite* de Rojas Zorrilla¹

Alejandra Herrera

Universidad Nacional de Salta- CIUNSA

(...) la verdad (si existe algún criterio para establecerla)
acaba por desertar de la escena del mundo,
entregando ese mismo mundo a lo indiscernible,
a lo radicalmente falso y engañoso.

(Rodríguez de la Flor, 2005)

En la sociedad española del siglo XVII cada rol social implicaba determinadas formas de comportarse y de actuar. De este modo, el hombre, en tanto cuerpo, estaba socializado por la apariencia propia y por la mirada del otro. Las sociedades parecían grandes puestas en escena donde se establecían ciertos roles-tipo que tenían un *status* específico y que permitían al hombre construirse no sólo como persona sino también en cierto modo, como personaje. De allí, la importancia del significado de la ropa, pues, era esa "piel social" la que construía la imagen fantasmagórica del ser.

Así, se distinguía a los grupos sociales por su forma de vestir. En este sentido, el vestido jugaba un papel fundamental, ya que a simple vista permitía establecer una categorización rápida de los individuos y juzgar *a priori* su posición social, económica e incluso moral.

El presente trabajo tiene como punto de partida el poco conocido *Entremés del Alcalde Ardite*² atribuido a Rojas Zorrilla. Asimismo, reflexiona sobre la función metafórica, teatral y metateatral del **disfraz en escena**, desde el concepto de **simulación** y analiza los mecanismos de desdoblamiento que dicho disfraz activa en la representación en el tablado y

¹El presente trabajo se encuentra dentro del marco de investigación del proyecto 1975 (CIUNSA): *La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del (meta) teatro breve*, dirigido por Marcela Sosa y Graciela Balestrino.

²A partir de aquí se citará por la edición de Abraham Madroñal publicada en *la Revista de Literatura*, 2007, enero-junio, vol. LXIX, Nº 137 págs. 333-369. Según Rafael González Cañal en cuanto a los géneros teatrales breves, tan sólo se conservan dos obras a nombre del dramaturgo toledano: *El alcalde Ardite* y *El doctor Borrego*. Hay además algunas dudas sobre la autoría de estas obras que Madroñal también considera en su estudio pero que de todas maneras sigue atribuyéndolas a Rojas Zorrilla. Con respecto a la fecha de escritura de la pieza tampoco hay certezas, con lo que los diferentes teóricos han establecido un abanico de posibilidades que van desde 1627 a 1636, periodo de tiempo en que el actor cómico Pedro de Valdés representaba obras de alcaldes.

que da lugar a diferentes niveles de lo que, en metateatro, se conoce como **rol dentro del rol**.³

De este modo, la función metateatral del rol dentro del rol, mediada por la mirada del otro, activa la doble especularidad del ser y el parecer, que consiste, en primer lugar, en la construcción del personaje y sus diferentes roles escénicos y, en segundo lugar, en la reconstrucción referencial del sujeto y sus máscaras sociales.

Dentro de este entremés "de ronda" donde un alcalde se va topando con los personajes pícaros y delincuentes, a los que en vez de apresar deja libres por diferentes razones absurdas, el disfraz como sistema, se diversifica en funciones polivalentes y se sobreteatraliza el juego dramático que, ya en sí mismo, se basa en la noción de papel y de personaje dando lugar a la superposición de roles y al desarrollo de figuras complejas y simbólicamente polimorfas, como es el caso de los ladrones que interpretan diferentes tipos sociales para llevar adelante el engaño y la burla.

Entremés de ronda y desfile de personajes

El repertorio de asuntos y personajes del teatro breve del Siglo de Oro está sumamente tipificado y entre ellos se encuentra la figura del alcalde. Según Abraham Madroñal, en el *Entremés del Alcalde Ardite* se trata de un tipo de alcalde villano caracterizado por la ingenuidad y necesidad. Sus habituales "alcaldadas", es decir, sentencias absurdas y arbitrarias buscan librarlo de las obligaciones de impartir justicia que le impone su rol. Sus preocupaciones giran en torno al divertimento y la algarabía, es por ello, que no puede evitar bailar al son de las canciones que los ladrones van ensamblando para poder librarse de él. La pieza breve parece centrarse en esta figura bien conocida por el público del siglo XVII, sin embargo, el enredo pone en escena a otro personaje fundamental que se convierte rápidamente en objeto del engaño.

Un vejete judío, ridículamente vestido con espada y rodela, es asaltado por una criada y dos ladrones. Acude al alcalde en busca de justicia. Cuando Ardite ingresa al tablado se inician las burlas sobre la condición de judío del vejete:

VEJETE. Mire usancé que espero.
ALCALDE. ¿Cuándo vos no esperáis?
VEJETE. Y hablarle quiero

³ Con respecto a este procedimiento se toman las ideas de Lurent Gobat quien afirma que no se trata de un simple cambio de nombre, sino de una mutación total de la persona y de su identidad, es decir, pasa de lo que es (plano uno), a lo que pretende ser (plano dos).

para que a prender venga en dos momentos...
ALCALDE. ¡Que siempre habéis de andar en prendimientos! (vv.46-50)

Este personaje es el verdadero blanco de las burlas, sobre todo de aquellas basadas en la eterna espera del Mesías y en el prendimiento de Cristo. El vejete, entre pullas, finalmente consigue que el Alcalde salga en busca de los culpables, quienes ya se han disfrazado: uno de ellos va de gitano; la criada, de portuguesa; y el tercero, de fariseo y, a la vez, de mujer tapada.

La ronda del acalde Ardite y el desfile de personajes, propiciado por la astucia y los disfraces de los ladrones, activan un juego lúdico pero no inocente, ya que los mecanismos de la risa simulan e invierten ciertos tópicos "serios". La rivalidad entre el vejete y el alcalde es el vértice fundamental que deja ver la tensión existente entre los judíos, por un lado y los cristianos viejos, por otro.

De vestidos y disfraces

Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* afirma que el vestuario cumple una función señalética, es decir, caracteriza a determinado personaje por un conjunto de índices relativos a la edad, al sexo, a la profesión o a la adscripción social. Esta función se ve impulsada por una doble significación "dentro del sistema de la escenificación, como una serie de signos unidos entre sí por un sistema más o menos coherente de vestidos, fuera del escenario, como referencia a nuestro mundo, donde el vestido también tiene sentido" (2003: 507)

Asimismo, Laura Gutman, siguiendo a Roland Barthes, afirma que:

no es solo para abrigarnos, para ornamentarnos o para marcar nuestra pertenencia a un determinado sector de la sociedad que nos vestimos. Nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen. El traje teatral resulta así atravesado por los elementos constitutivos de la cultura, la historia y del lenguaje. (2012:180).

Desde esta perspectiva, Felipe Millán también agrega que:

en la puesta en escena, el vestuario también tiene su dramaturgia y cuenta una historia, por medio de un lenguaje visual con el espectador que comunica y se convierte en signo de lo que se quiere decir, porque no solamente se narra con la palabra también con la imagen. (2008:119)

Con respecto al concepto de **disfraz**, tanto Pavis (1983), Laver (2006), Gutman (2012) y Millán (2008) suponen la transformación de la identidad de un personaje por medio del cambio de

atuendo. En este caso, se agrega a dicho concepto el de **simulación**⁴, propuesto por Rodríguez de la Flor (2005) y entendido como la técnica básica de producción de una mentira.

En este entremés el disfraz se inserta en los intersticios entre la verdad y la mentira y moviliza ambas funciones a la vez. Ya en el inicio, el primer ladrón advierte sobre la necesidad de simular: "Pues a buscarnos vamos invenciones /que nos disfracen" (vv.21-22). Así, cuando la ronda se topa con uno de los ladrones este aparece caracterizado como gitano, como bien lo indica la didascalia correspondiente a la escena. El alcalde inmediatamente pregunta "¿Quién sois?" (v.104) a lo que el ladrón-gitano responde: "Soy un gitano que, traído/a la fiesta del Corpus, he venido" (vv.107-108). Acto seguido, el gitano es liberado al son de su zapateo y el vejete es así, burlado.

Más adelante aparece la ladrona vestida de portuguesa quien, al ritmo de las sonajas y el canto, logra poner a bailar al alcalde que termina liberándola. El vejete es nuevamente burlado, esta vez por la ladrona- portuguesa.

Como puede observarse en estas escenas, disfrazarse implica necesariamente simular. En los dos casos se recupera la idea de ser alguien distinto a lo que se es originalmente. Los disfraces propician diversos engaños donde a cada apariencia corresponde una circunstancia y a cada máscara⁵ una transmutación de la identidad. De este modo, ambas simulaciones, la del gitano y la de la portuguesa, convergen en el disfraz del extranjero que se construye fundamentalmente a partir de sus hablas peculiares y estereotipadas, que es a la vez su rasgo identificador. La pregunta del Alcalde "¿Quién sois?"(v. 104) se responde a través de unas cancioncillas de versos populares que tienen la función de definir a los personajes pero que no hacen más que mostrar el artificio de la apariencia. Se construye así una imagen compuesta de palabras y de juegos retóricos que no hacen más que condicionar la percepción del otro y su identidad.

Por último, la ronda se encuentra con el primer ladrón que se ha disfrazado de fariseo y con un manto se ha cubierto simulando ser una mujer: "Con este disfraz vestido/ de mujer que va tapada/ he de salir del lugar" (vv.171-173). En este punto, es importante poner atención a las características especiales que presenta el complejo desdoblamiento de roles asumidos por el ladrón-fariseo-mujer tapada y que se analizan a continuación.

⁴ Este concepto se opone al de **disimulación** al que Rodríguez de la Flor define como técnica básica de ocultar o posponer la verdad, pero no de producir la mentira.

⁵ Sin bien en la obra no aparecen acotaciones explícitas sobre el uso de máscaras propiamente dichas, su utilización para ocultar el rostro se puede inferir del parlamento del vejete: ¿sin verla la cara? (V.160).

El alcalde Ardite pregunta una vez más "¿quién es?" (v.174) Y el ladrón responde "una dama" (v.175). El vejete exige descubrir a la mujer, pues, como ya se dijo, va tapada. Ella inmediatamente le contesta "que soy mujer honrada" (v.179). El alcalde temeroso dice: "Pues no os descubráis, si aqueso/es de serlo circunstancia" (vv.180-181). En este parlamento se problematiza el tema de la honra y su fragilidad, sobre todo en el ser "mujer" y además "dama". También se pone en tensión "el cubrirse" como acto reflejo de preservar la fama y su contrapartida "descubrirse" y "descubrir" como una pretensión inútil de develar lo cierto o lo real, así ante la insistencia del vejete, el ladrón- mujer tapada, profiere una maldición:

Plega a los cielos
que quien se atreve a mi fama
sin saber lo que me importa
encubierta y disfrazada,
que le parezca a sus ojos
un fariseo.(vv. 184-189)

Desde aquí la burla se desarrolla en dos fases. La primera, se construye a partir de la representación de la mujer tapada, que en este caso está ocultando de las miradas su verdadera identidad. El ladrón, se transforma en un otro femenino, se traviste para cambiar no sólo su género sino también su ser social.

La segunda fase, incluye la representación del fariseo producto de la maldición. La estrategia exige que se conserve la honra⁶ de la mujer tapada, por lo tanto el incumplimiento de tal requisito da lugar al castigo del vejete que ve ante sus ojos, ya no a la mujer sino al fariseo, figura bíblica que según Madroñal (2007) se había convertido en popular por su aparición en las farsas de degollación de inocentes, donde salía siempre con un alfanje y al que Catalina Buezo (1990) califica de exponente del antisemitismo. Asimismo, los fariseos aparecían también en los pasos procesionales de la Semana Santa y normalmente se les identificaba con los verdugos. De allí el temor a su figura. De este modo, el ladrón en su rol de fariseo profiere el castigo al vejete: "pero [a] aquel que me destapa /le he de decir de qué suerte /allá en la Pasión andaban/sus parientes". (vv. 199-202).

A lo largo de la pieza se ve cómo la imagen del judío, además de estar estereotipada, es degradada continuamente. Se caracteriza al vejete como avaro y se parodia a partir de su figura la suerte de sus antepasados por la intervención en el deicidio. Es por ello que hacia el final, casi como impartiendo justicia, todos terminan burlándose de él:

⁶ Con respecto al tema del honor y la honra son fundamentales las reflexiones de Fernando Cantalapiedra quien asegura que "la honra y el honor son topos constantes en el teatro del Siglo de Oro español y estructuran la columna vertebral ideológica de todas las obras teatrales que lo configuran" (p.5).

Cuando un avariento rabia
¿quién no canta, quién no ríe,
quién no brinca, quién no salta
Cuando un vejete avariento
a solo guardar atento
vive sin gusto y contento,
si le hurtan las alhajas,
¿quién no repica así las sonajas? (vv. 217-224)

De la realidad a la cinta de Moebius

Hasta aquí queda claro que, el disfraz es una referencia indudable de una identidad construida en el tablado, pero que tiene su correlato en la vida del hombre barroco por medio del traje, que es mucho más que mera cobertura, pues, encarna las diferencias del tejido social. Desde esta cosmovisión, se "es" persona en el mundo del siglo XVII, en tanto se está inscrito en una trama de relaciones que impactan en los actos y dan origen a los roles, condición que sin lugar a duda se manifiesta en el traje y se transmuta en el disfraz teatral.

En consecuencia, la vestimenta permite identificar y distinguir dejando en claro, también, que es propio de los hombres el mudar sus ropajes, así, persona y personaje encarnados en el hombre no están anulados, sino tensionados. Esa tensión, que muestra alternativamente uno y otro sin fundirlos ni disolverlos, es la esencia del disfraz y la polivalencia de su signo.

En el entremés de Rojas Zorrilla el disfraz nunca termina de ocultar todo, sino que más bien revela deformando y transformando ciertos estratos mudables de la identidad. En este sentido estricto, el disfraz es una trampa paradójica pues, inventa una imagen fantasmagórica y cambiante que se cree verdadera, ya que, como puede advertirse, el cambio de identidad de los personajes lleva implícita la transformación de la apariencia externa.

Caso paradigmático de esas mudanzas es el del ladrón-fariseo-mujer que, mediante el movimiento constante de un disfraz a otro, genera una especie de vértigo aparental que lo lleva a generar un personaje tras otro. El ladrón se vuelve fariseo y el fariseo mujer tapada, y los tres, mediados por un único cuerpo, develan que lo constante y verdadero en el hombre barroco es precisamente lo mudable e incierto. Asimismo, estos mecanismos desatan el engaño, que tiene un sentido cuasi- trágico pero que se transforma en cómico gracias a las estrategias risibles propias de este género en donde el castigo se convierte siempre en baile.

Dentro de esta poética de las apariencias, la realidad y la identidad en el entremés, son representadas en su forma más compleja, ya que ambas se asemejan a la cinta de Moebius, esa cinta que de manera distorsionada se cierra en uno de sus extremos generando la sensación de estar ante la presencia de dos planos o caras, en este caso lo verdadero y lo

fingido o el ser y el parecer cuando lo cierto es que, si se recorre su superficie sólo existe en ella un plano y un borde en el que siempre terminamos de revés para volver a empezar en el mismo lugar retirando una a una las múltiples capas que recubren la identidad como pura ilusión y como engaño a los ojos.

Bibliografía

- GOBAT, LAURENT (1997) Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las Maravillas* de Cervantes. En Andrés-Suárez, Irene, López de Abiada, José Manuel y Ramírez Molas, Pedro (eds.) *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso, Calderón*. Madrid: Verbum, 73-126.
- BUEZO, Catalina (1990) El sacristán fariseo edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo. (Seminario Internacional Teatro Breve Español). En *Criticón*, 50 (93-112). Madrid: Cervantes Virtual.
- CANTALAPIEDRA, Fernando (1995) Honra, Honor y Narratividad. En *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Edition Reichenberger Kassel. URL: <http://books.google.com.ar>. (recuperado el 02/09/2014).
- GUTMAN, Laura (2012) Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. En *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°39*. Buenos Aires, Argentina. URL:http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=346&id_articulo=7831 (recuperado el 5/09/2014).
- LAYER, James (2006) *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones cátedra grupo Anaya. URL:<http://es.scribd.com/doc/63657252/James-Laver-Breve-historia-del-traje-y-la-moda> (recuperado el 20/09/2013).
- MADROÑAL, Abraham (2007) Obras 'menores' de Rojas Zorrilla. En *Revista de Literatura*, enero- junio, vol. LXIX, Nº 137, 333-369.
- MILLÁN, Luis Felipe (s/f) El vestuario, una breve historia en la trasescena. En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 2 No. 1 enero - junio de 2008. (pp. 118 – 121). URL: [http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2\(1\)_18.pdf](http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass2(1)_18.pdf) (recuperado el 06/09/2013).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2005) *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons. URL:<http://books.google.com.ar/books>(recuperado el 03/09/2013).
- ROJAS ZORRILLA (2007) *Entremés del Alcalde Ardite*, edición de Abraham Madroñal op.cit.
- PAVIS, Patrice (1983) *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Comunicación.