

El baile de Salomé y la zarabanda: cultura visual popular en *El retablo de las maravillas*

Mercedes Alcalá
(University of Wisconsin-Madison)



“Danza de Salomé”. Biblia Porta. France, late 13th century. Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, U 964, fol. 343v.

Este ensayo supone un acercamiento al *Retablo de las maravillas* desde los interesantes procesos imaginativos experimentados por los personajes, especialmente en la última escena del retablo: el baile de Herodías o Salomé. El carácter ecfrástico de este entremés cervantino ha sido ampliamente notado por la crítica. Sin embargo, para el análisis de la escena de Herodías, es además importante tener en cuenta la cultura visual, iconográfica y artística accesible a las clases populares en la Temprana Modernidad española, así como las prácticas festivas en la vida cotidiana de los campesinos de la España de los Siglos de Oro y la relación entre ellas. Existe, como veremos, una interesante conexión a través de los siglos entre la tradición artística y la cultura popular con respecto a los llamados ‘bailes de Salomé.’

Los estudios sobre la cultura visual, la écfrasis y la relación entre arte y literatura en Cervantes presentan un amplio campo aún en gran parte inexplorado a pesar de los méritos del trabajo académico existente.¹ En realidad, más que reconocer ‘citas pictóricas’ o identificar pasajes en los que se muestran obras de arte, propongo reformular la idea de ‘fuente o influencia’

¹ El trabajo de investigación de Frederick de Armas sobre la estrecha relación entre arte y literatura en los Siglos de Oro es fundamental. Una de sus aportaciones más importantes a este campo de estudio ha sido el rastrear la presencia de obras de autores y obras concretas y su huella en la literatura áurea. Sobre el tema de Salomé en el *Retablo*, véase su artículo “Painting with Blood and Dance: Titian’s *Salome* and Cervantes’s *El retablo de las maravillas*.”

y los nexos entre los ámbitos artísticos y literarios, teniendo en cuenta un aspecto de la cultura y la sociedad española de aquella época que permanece poco investigada y apenas conocida. En España, de hecho, hubo una auténtica inmersión en la cultura visual por parte de todas las clases sociales. A pesar de la falta de instrucción formal de las clases populares, formas de cultura visual estuvieron continuamente presentes en la vida cotidiana. Los hombres y mujeres de la España moderna conocían una cultura esencialmente codificada en la que la iconografía y los símbolos, así como las referencias a la mitología, la historia sagrada y el mundo clásico, se mostraban habitualmente en las fiestas públicas y en las ceremonias civiles y religiosas.

Es fundamental reconocer la importancia de las artes figurativas en la cultura de los Siglos de Oro. Así, los hombres y mujeres de la época de Cervantes estaban inmersos en un mundo intensamente filoscópico. Además del arte de las iglesias, se celebraban con frecuencia fiestas públicas en las que se exhibían tapices, así como pinturas bajo doseles para protegerlas de los elementos, además del arte que adornaba los arcos de triunfo y otras modalidades de arquitectura efímera contruidos para la ocasión. Un dato poco conocido es que en la España de Cervantes existía toda una industria de producción de cuadros de muy bajo coste que ornaban las casas más humildes, como lo atestigua un gran corpus de documentación. En este sentido, Miguel Morán Turina escribe que “por pobre que fuera, no había hogar en aquellos tiempos que no estuviera adornado con pinturas” (97).

Aunque la técnica efrástica es fundamental en la poética de Cervantes, no ha sido explorada en relación con la importancia del arte en el conjunto de la sociedad española. Así, el papel de la cultura visual en las clases populares —y su imbricación con la cultura textual/oral, en este caso basada en fuentes bíblicas— es fundamental en *El retablo de las maravillas*. Los personajes de este entremés, a partir de la enunciación y breve descripción de varias escenas, hacen dos cosas: fingen que ven lo que se describe someramente e imaginan lo que no ven. La enunciación/descripción de Chirinos y Chanfalla es muy sumamente escueta porque se cuenta con la memoria visual de los personajes acostumbrados a estar en contacto con representaciones artísticas de historias bíblicas como la de Sansón destruyendo las columnas del templo y Herodías (Salomé) bailando.

Hay varias preguntas que surgen de la lectura de este texto, y no es posible acercarse a ellas de una forma abstracta y general sin tener en cuenta el contexto social con respecto al acceso de conocimientos compartidos por todos los aldeanos sin excepción. En este ensayo, me referiré exclusivamente al baile de Salomé o Herodías, y como veremos, será importante tener en consideración el carácter colectivo de la burla y su éxito, es decir, el consenso en un fingimiento coral que se desarrolla sin fisuras por parte de los aldeanos que actúan, teatralizando sus reacciones ante lo que deben estar viendo.

De esta forma es necesario pensar en cómo se imagina lo que no se ve. Y es más: ¿cómo se imagina que se ve lo que se sabe que no se ve? ¿Cómo funciona la evocación y la imaginación? Y ¿qué pasa en la mente de alguien que no ve lo que se supone que debe ver y que, indefectiblemente, va a imaginar aquello que se enuncia a la vez que finge que ve lo que no ve? En el *Retablo* alguien ordena “mira esto” y no hay nada allí. Los personajes, desde luego, fingen ver lo que no existe para sobrevivir socialmente. No obstante, hay un proceso que se activa mediante la enunciación de las escenas inexistentes. Así, en un plano extradiegético, el lector participa vicariamente de la imaginación de esas escenas al asumir que los personajes del *Retablo* recrean las escenas que no ven, gracias a una imaginación colectiva sorprendentemente coherente. La imaginación ocupa un espacio que es imposible que se quede vacío recreando lo enunciado. Esa recreación parte de una memoria común a la vez que indeterminada, variable y

compartible. Es una memoria basada en la imaginación pictórica y textual que parte de una experiencia común.

El *Retablo* es la dramatización de lo que ocurre cuando todos y cada uno de los aldeanos no ven lo que les dicen que está delante de sus ojos al tiempo que fingen que ven lo que no ven mientras escudriñan a sus paisanos para dilucidar si realmente ven o también están fingiendo. Es un proceso solitario en el que primero se sorprenden ante el inesperada posibilidad de la deshonorabilidad de su origen. Después el juego se torna intenso y plural y son absorbidos por la propia lógica enloquecida de representar reacciones ante lo que imaginan y no están viendo. Por último, y como se verá en este ensayo, con el baile de Salomé/Herodías ocurre algo difícil de explicar: el juego los lleva a otra dimensión más enajenadora si cabe y, sin dejar el fingimiento y la credulidad ante el prodigio creado por el sabio Tontonelo, acaban en un divertimento de danza y música que los lleva mentalmente al terreno seguro de su cotidianidad. De esta manera, despejando divisiones y recelos, van a sentirse seguros en su mentira colectiva al acusar al unísono al furrier de ser “de los otros”.

Resulta relevante que el entremés comience con la siguiente frase: “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista” (206). Sin duda, esto anuncia la naturaleza de la burla anticipando el consenso necesario para que se produzca. Maxime Chevalier relaciona el embuste del llovista con la frase hecha “Conciértense y lloverá” sacada de Luis Galindo (97–98). El engaño consistía en llegar a un lugar y cobrar por hacer que llueva. Todos los aldeanos deben ponerse de acuerdo en cuándo debe llover y cómo. Como esto es imposible, el timador se va del pueblo después de cobrar, echando la culpa de que no llueva al desacuerdo de los campesinos y diciendo “Conciértense y lloverá”.² Así como el llovista cuenta con la falta de acuerdo de los campesinos, cada uno mirando por su propio interés, Chanfalla cuenta con exactamente lo contrario: vaticina la única condición indispensable para que su estafa salga adelante: que todos los aldeanos pretendan que “ven” el retablo, que todos mientan al unísono.

Sin embargo, para que esto ocurra es imprescindible que haya un repositorio común de conocimiento que se visualiza, es decir, que haya una memoria visual colectiva. En el caso de Salomé, o Herodías, al que me referiré más en detalle, se trataría del acceso a representaciones artísticas de Salomé por un lado y, por otro, a las prácticas festivas y lúdicas de danzas desinhibidas entre las que se encuentran los llamados bailes de Salomé, fuertemente influidos a su vez por la abundante iconografía de este motivo bíblico. Es necesario, a la hora de entender este entremés, tomar en cuenta la huella en la imaginación de los aldeanos que ha dejado el contacto con el arte de su tiempo: se trata, sin duda, de un arte cuyos motivos se repiten con

² Transcribo a continuación el cuentecillo original de Luis Galindo (fol. 183v). *Conciértense, y lloverá*: Es vulgar la fabulilla, que habiendo llegado a una aldea un pobre estudiante, fingía que era mágico y sabía hacer llover y serenar el cielo siempre que él lo disponía por su arte. Persuadidos los labradores y alcaldes, asentaron con él que se estuviese en el lugar, y le señalaron de público un gran salario como para cosa tan necesaria a sus campos, y que hubiese de llover cuando el concejo se lo ordenase. Llegó la ocasión de la necesidad del agua, y vinieron unos de los labradores al mágico, diciendo como ya convenía mucho que hiciese llover; vinieron otros contradiciendo y que en ninguna manera convenía, porque sería dañoso a sus heredades; replicaron los primeros que a las suyas era muy necesaria. Y el embustero, aunque en los principios se halló apretado por haber llegado el caso en que se descubriría su engaño, dijo, tomando asilla de la discordia de los labradores, y pareciéndole imposible que conformasen, y pasando adelante en su malicia:

—Conciértense, pues, y lloverá.

pocas variaciones, un arte genérico y accesible, un arte que forma parte del paisaje cotidiano de la España de los Siglos de Oro. Por ejemplo, San Juan Bautista fue uno de los santos más venerados en los Siglos de Oro. La difusión de su imagen solo se ve superada iconográficamente por la de Cristo y la de distintas advocaciones de la Virgen. De esta forma, un número sin fin de iglesias contaban con retablos que ilustraban el ciclo de su vida de los que se conservan abundantes y valiosos ejemplos.³ En todos ellos, indefectiblemente aparece Salomé, bien danzando, bien con la cabeza del Bautista. Asimismo, las estampas fueron extremadamente accesibles en los Siglos de Oro, constituyendo una forma económica y generalizada de contacto con la cultura visual. Sin duda alguna tuvo que producirse una amplia difusión de imágenes de la danza de Salomé a través de este medio que, por su naturaleza efímera y su bajo coste, es difícil de documentar; aun así, han sobrevivido un buen número de estampas de gran calidad artística custodiadas en bibliotecas y archivos.



Detalle: *Danza de Salomé*. Valladolid, Iglesia del Salvador, Retablo de San Juan Bautista 1502.

³ Emilio Orozco Díaz investiga la inmensa función del retablo religioso en la imaginación colectiva de los Siglos de Oro, así como su relación con el teatro áureo ya que el retablo en el siglo XVI es una escenificación cristalizada de las *vidas* de santos o de Cristo y la Virgen: “El retablo como elemento representativo que atrae la atención con sus imágenes e historias, se da ya en lo español desde fines de la Edad Media. En él encontraba el fiel, como en pequeño escenario simultáneo paralelo al teatro religioso de su tiempo, series sucesivas de escenas de la vida de los santos, y más aún de la vida y pasión de Cristo y de la Virgen. [...] Pero en pleno siglo XVI los retablos españoles van a ofrecer una tendencia prebarroca que hace desarrollar estas escenas en gran tamaño, al mismo tiempo que sus figuras ganan en violenta expresividad comunicativa, desbordando la composición los límites del encuadramiento arquitectónico (125).



Retablo de San Juan Bautista. Carbonero el Mayor. Segunda mitad siglo XVI.



Detalle: Salomé. Retablo de San Juan Bautista. Carbonero el Mayor. Siglo XVI.



Danza de Salomé. Cornelis Galle, 1576-1650.



Salomé. Jacob de Weert (1569-1605).

El retablo de las maravillas puede entenderse como un espacio de experimentación literaria sobre la noción de representación partiendo no tanto de la descripción sino de la enunciación y su poder para evocar imágenes compartidas por un acervo común hecho de un capital visual que es, en definitiva, una de las formas de conocimiento más prevalentes en la Temprana Modernidad. En cierta manera el retablo es un espacio físico que enmarca un vacío

preparado para poblarse de las imágenes mentales creadas tanto por los personajes como por los lectores a través de ellos.

Desde la crítica literaria a veces se asumen unos conocimientos textuales y un dominio hermenéutico impensable tanto en los personajes como incluso en los autores a la vez que se ignora por completo que existe una imaginación visual colectiva tan potente como ineludible que, sin duda, constituye una de las fuentes principales de conocimiento de las clases populares.

Siempre asumimos que las imágenes son representaciones de textos, y así es en su origen en el caso de Salomé, pero con mucha probabilidad, el conocimiento de los aldeanos de esta figura bíblica tiene mucho más que ver con los retablos de las iglesias y otras representaciones tan accesibles como generalizadas. La genealogía textual del mito de Salomé es tan complicada como interesante, pero es dudoso que incluso el mismo Cervantes —y mucho menos sus personajes— estuviera al corriente de todos los detalles de la misma.⁴

Al contrario de los hombres y mujeres de la España de principio del XVII, la época contemporánea hace posible, mediante el cine, la televisión y, últimamente, la realidad virtual que pueda verse lo que otros han imaginado. Esto, en definitiva, proporciona una capacidad casi innata de discernir entre lo real de lo irreal, aunque físicamente sea posible ver ambos. Lo único necesario para que esto ocurra es ser expuestos a esos medios. Sin embargo, en la época de Cervantes nadie puede hacer ver lo que no existe. No es posible que un halo de luz inmaterial o una combinación de bytes se transformen en cuerpos, movimiento, paisajes y colores. La única tecnología en la época de Cervantes capaz de hacer *visible* a otros lo que no está y se imagina es el arte figurativo, principalmente la pintura —*visible* en un sentido literal vs. *imaginable*.

No obstante, en la obra cervantina se insiste en explorar desde distintas situaciones, personajes y variaciones la representación de lo imaginado mediante el delirio o el fingimiento. Es evidente que Cervantes experimenta esto con don Quijote, capaz de ver castillos, princesas y ejércitos en combate ante la mirada escéptica de Sancho. Un ejemplo, entre otros muchos, es el de la batalla fabulosa de dos ejércitos enemigos contruidos en la imaginación de don Quijote a partir de dos rebaños de ovejas. En la primera parte, al menos, don Quijote necesita ver lo que imagina a partir de algo real que su imaginación transforma. Su capacidad de ver lo que no existe no ocurre desde el vacío sino desde la transformación. Tiene que haber un nexo de semejanza entre el objeto real y el percibido por el caballero. Indefectiblemente, Sancho nunca ve lo que don Quijote enuncia. En las primerísimas aventuras, titubea pues está inhibido por su respeto ante la autoridad social, cultural y laboral de su amo del que no sospecha su locura. Pronto, el desconcierto del escudero se desvanece al ir conociendo la locura de su amo. Es importante notar cómo Cervantes contempla la distinta reacción de los personajes —Sancho y los aldeanos— ante el mandato “mira esto” en las instancias del *Quijote* frente al *Retablo de las maravillas*.

Y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que por aquel mismo camino de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca. Y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, *que Sancho lo vino a creer* y a decirle:

—Señor, pues ¿qué hemos de hacer nosotros?

[...]

⁴ Véase al respecto el completo estudio de Cory Reed sobre la imbricada genealogía textual de la figura de Salomé.

Estaba Sancho Panza colgado de sus palabras, sin hablar ninguna, y de cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros y gigantes que su amo nombraba; y como no descubría a ninguno, le dijo:

–Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto. A lo menos, *yo no los veo*. (DQ I, 18, 189 y 193, cursivas mías)

En esta aventura Sancho y don Quijote perciben de forma opuesta lo que ocurre ante sus ojos. Don Quijote transforma en visión aquello que imagina y lo que imagina es fruto de un proceso de transformación de la realidad. En un principio, Sancho no tiene razones para no creer en los encantadores y no duda de la palabra de su amo, pero no por ello ve lo que don Quijote describe. El escudero se aferra a su percepción de la realidad a pesar de considerarla equivocada. La explicación de don Quijote intenta racionalizar la incapacidad de Sancho de ver y escuchar una supuesta realidad que no es sino una alucinación incapaz de ser contagiada:

–El miedo que tienes –dijo don Quijote– te hace, Sancho, que *ni veas ni oyas* a derechas, porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son. (DQ I, 18, 193, cursivas mías)

Ser y parecer son parte de esta exploración cervantina de la imaginación y su representación. El proceso mental del escudero es libre y su propia sospecha de percibir equivocadamente una realidad que se le escapa no lo empuja lo suficiente a sugestionarse y creer ver lo que él cree que debe ver. Sin embargo, hay un dato que normalmente se ignora a la hora de entender la imposibilidad del escudero de dejarse llevar y que lo diferencia de los aldeanos del *Retablo*. Sancho es un campesino analfabeto, que no ha leído libros de caballerías y que no sabe nada de gigantes y encantadores. Su imaginación al respecto es una tabula rasa, y, por lo tanto, carece de una memoria cultural que le permita imaginar lo que don Quijote enuncia —y eso lo protege de sugestionarse y participar con su amo de su delirio. Lo que Cervantes hace es presentarnos dos percepciones opuestas a pesar de la voluntad de Sancho de ver lo que se le dice que está ante sus ojos.

En este pasaje se nos presenta la imaginación fecunda del caballero incapaz de contagiar su delirio a su bien-dispuesto criado. No obstante, por el contrario, la experiencia humana no es ajena al contagio colectivo de las visiones descritas por alguien. La experiencia nos dice que esa transferencia de la imaginación es más común de lo que podría pensarse. Incontables casos de apariciones —estén, o no relacionadas con la religión— forman parte de la experiencia humana en todas las épocas y culturas. Así, una plétora de monstruos inverosímiles, fantasmas, objetos voladores extraños, etc. han sido vistos por multitudes gracias a la sugestión. Y cabe presumir que en los Siglos de Oro esto fue parte de la experiencia cotidiana como atestiguan innumerables relaciones de sucesos, avisos, noticias, hagiografías, autobiografías de soldados, epistolarios, crónicas y vidas de monjas entre una variedad de fuentes documentales.

En el *Retablo* también, como en el caso de Sancho, existe la voluntad de *ver*, en esta ocasión de forma casi desesperada abriéndose las puertas a una sugestión que casi llega pero que no alcanza la plenitud necesaria para lograr que se vea aquello que quiere verse. Cuando don Quijote, refiriéndose a la existencia real o imaginada de Dulcinea le confiesa a Sancho “Píntola en mi imaginación como la deseo” (DQ I, 25, 285), está describiendo, sin saberlo, la función que la voluntad tiene en el acto de imaginar: aunque imaginar pueda ser un proceso automático provocado por distintos estímulos, también puede ser consecuencia, en parte, de la voluntad. En el *Retablo* se da, de manera obvia, esta voluntad de imaginar: imaginar voluntariosamente para

después representar ante el grupo que se ha visto lo que se ha imaginado. Imaginar como primer paso imprescindible para poder sobrevivir socialmente.

Imaginar y escenificar lo que debería verse es, en definitiva, un juego mental basado en la representación. La representación dramática, teatral, de los aldeanos se destila de la experiencia de haber sido expuestos a otras representaciones, textuales y visuales, de lo que se enuncia. Habría que ponerse en el lugar de esos aldeanos, de su experiencia del mundo, de su cultura bíblica, de su cultura visual forjada por una exposición intensa de imágenes y pinturas en iglesias, estampas e incluso en cuadros de bajo coste. Sin una cultura popular más o menos homogénea no hubiera sido posible el consenso no pactado en las reacciones fingidas ante las distintas figuras enunciadas en el retablo.

La tradición textual de Salomé arranca como tal de tres textos fundacionales sobre los que se va a ir reelaborando a través de la Edad Media su figura, dos en el Nuevo Testamento: Mateo 27, 55 y Marcos 15, 40 que no especifican su nombre, y el texto del historiador Flavio Josefo que es el primero que llama Salomé a la hija de Herodías. No obstante, algunos estudios encuentran indicios de que el origen de la leyenda de Salomé se encuentra en narraciones de Cicerón, Plutarco y Séneca que aluden a hechos similares sin nombrar a sus protagonistas (Walker Vadillo, 92). Así como Mateo simplemente anota que “la hija de Herodías bailó en público, y le gustó a Herodes”, Marcos describe a un rey Herodes que respeta y valora a Juan Bautista, aunque lo tiene preso, y que por la maldad de Herodías y Salomé se ve obligado a sacrificarlo en contra de su voluntad. Diferentes comentarios medievales van a ir interpretando el episodio dándole distintos matices a la figura de Salomé. San Ambrosio de Milán (c. 340-397) en su tratado *de virginibus* (cap. III) imagina y describe el baile de Salomé de forma muy erótica, contribuyendo a la creación del mito del poder sensual de su baile:

En el momento más solemne de la fiesta y cuando más numeroso era el concurso, sale a bailar la hija de la reina, aleccionada secretamente por su madre. ¡Qué lección le leería aquella escandalosa adúltera, maestra consumada en las artes infames de las malas mujeres para despertar la lujuria de los hombres! Harto sabía que entre las tales artes, ninguna la enciende tanto como la danza deshonesta, que con movimientos lascivos pone a la vista aquellas partes del cuerpo que la misma naturaleza esconde por decoro; y que las bailarinas excitan así la imaginación, mostrando a los ojos las sonrosadas carnes, lanzando por doquier miradas amorosas, y jugando voluptuosamente la cabeza, con la cabellera suelta al viento, que es hacer grande injuria a la Divinidad, demás de pisotear la vergüenza natural que no puede salir bien parada de los festines en que reina el desenfreno. (cap. 3, p. 9)

Mónica Ann Walker Vadillo trae como ejemplo del carácter lujurioso y depravado del baile de Salomé el texto de Aurelio Prudencio (c. 348- 413) *Psicomachia*: “La crápula de la torpe lascivia os arrastra a su inmundo lupanar a vosotros, que os habéis saturado con esos manjares del cielo. A los fuertes varones que no pudo vencer la furibunda ira, ni los ídolos habían doblegado a su adoración, los ha vendido una bailarina borracha” (Walker Vadillo, 93–94). Jane Long, por su parte, apunta a la obra de otros exégetas que tratan el baile de Salomé como Jerónimo, *Sermones* 166-69; Beda el venerable, *Homilías* 92 y 189; Pedro Crisólogo, *Homilías*, 73-78; Agustín de Hipona, *Sermón* 307 (Long, 1155). Más allá de los primeros siglos del cristianismo, la interpretación del baile de Salomé como un ejemplo extremo de sensualidad

y manipulación de la voluntad masculina continúa en toda la alta Edad Media donde suele llamarse a Salomé con el nombre de su madre, Herodías, lo cual era también frecuente en los siglos XVI y XVII.

En el *Retablo*, un aspecto que tal vez pase desapercibido dado el carácter disparatado y cómico del entremés son las implicaciones de la zarabanda que la Salomé/Herodías imaginaria baila con uno de los aldeanos. Tras este detalle, sin embargo, se esconde una de las claves interpretativas del texto. Ya se ha resumido cómo a partir de tres textos fundacionales (Nuevo Testamento y Flavio Josefo) que se refieren muy escuetamente al baile de la hija de Herodías, se va construyendo un relato que va agrandando el mito de Salomé como el de una mujer cuya sensualidad inconmensurable es capaz de anular la voluntad de un rey y de hacerle cometer un grave crimen en contra de sus deseos. Que Herodes tuviera preso al Bautista por denunciar el adulterio del rey con la mujer de su hermano y que la popularidad del profeta pusiera en peligro su poder son aspectos de la historia que van borrándose para convertirla en la victoria de dos mujeres, madre e hija, profundamente deshonestas y de sensualidad irresistible. Ambas serán las responsables de hacer pecar a un rey vulnerable ante la tentación de la carne, una por ser su concubina, la otra por anular su recto juicio con su baile. Poco a poco Herodes se irá dibujando como la víctima de la perfidia femenina: el baile de su hijastra será, al fin, casi la única causa atribuible a la ejecución de Juan Bautista.

El historiador del arte y arqueólogo Louis Réau documenta un dato tan poco conocido como sorprendente: así como la figura de Salomé va desarrollándose a lo largo de la Edad Media, las representaciones iconográficas de su arte van a ir transformándose a partir de las distintas danzas tachadas como lascivas e indecorosas que irán surgiendo a través del tiempo y que significativamente irán tomando, a su vez, el nombre de ‘danzas de Salomé.’

Mais, à partir du XII^e siècle, comme les *jongleresses* du Moyen-âge, en équilibre sur les mains, le corps arqué, complètement renversé en arrière, de façon à joindre la nuque et les talons. Cette *danse acrobatique*, exécutée dans les festins et plus tard dans les représentations des Mystères, était appelée la *Danse de Salomé*. Gautier d’Orléans met en garde ses lecteurs contre ses saltatrices éhontées qui miment les jeux obscènes (turpes ludos) “à la manière de la fille de Hérodiade (in modum filiae Herodiadis)”. La danse varie naturellement suivant les époques dont elle reflète les modes changeantes. Salomé exécute parfois la *danse des poignards*. Plus tard, la mode est à la *morisque*, sorte de tango frénétique et sensuel emprunté aux Maures d’Espagne. À la Renaissance, la danse acrobatique est remplacée par une danse de caractère.

Salomé s’accompagne elle-même avec deux paires de crotales, sorte de castagnettes. Parfois, elle est assistée par un musicien: un joueur de rote ou une joueuse de flûte. (454)

Así, en la Edad Media las juglaresas ejecutaban danzas acrobáticas que fueron condenadas por la iglesia por su escandalosa inmoralidad, y no es de extrañar que la danza de Salomé sea representada como una exhibición acrobática al modo de las juglaresas medievales.⁵ Jane Long escribe al respecto: “Since the early medieval period jongleurs had been criticized consistently by clerics as obscene, unnatural, and lascivious, so it is not surprising to find Salome among their number. The acrobatic display of Salome’s dance is particularly striking in this iconography. [...] artists draw viewers’ attention to the indecorous behavior of the girl through an

⁵ Véase el estudio de Waldemar Deonna sobre los orígenes de la acrobacia en Europa.

extraordinary pose, usually a back flip or handstand, that clearly communicates her depravity” (Jane Long 1157). Por su parte, Barbara Beart en su libro sobre la iconografía medieval de Salomé explora extensamente las abundantes imágenes de Salomé como acróbata a partir del siglo XII.

No deja de ser curioso, por otra parte, que ya en el siglo XIII haya moaxajas de carácter erótico donde una mujer le pide al amado que la haga bailar juntando sus ajorcas, en los tobillos, con las arracadas, en las orejas. Significativamente, la forma medieval que representa un baile contorsionista de Salomé aparece también en la tradición árabe andalusí. De esta forma, varias moaxajas traducidas del árabe coinciden en presentar una voz femenina (se trata de una convención del género) que implora al amado la unión carnal describiendo la misma postura imposible de las juglaresas. Cito algunos fragmentos de estas composiciones poéticas del siglo XII traducidas del árabe andalusí: “Tú no me verás si no es con la condición de que juntes las ajorcas de mis pies con mis pendientes (arracadas)”; “No te amaré si no es con la condición de que unas mis ajorcas con mis arracadas”; y “Amiguito, decídete, ven a tomarme, bésame la boca, apriétame los pechos; junta ajorca y arracada. Mi marido está ocupado”.⁶ Es muy interesante que ambas tradiciones, la cristiana europea y la árabe andalusí consideren esta contorsión extrema del cuerpo femenino como el epítome de una sensualidad transgresora.

⁶ Stacey L. Parker Aronson recoge en su artículo sobre violencia sexual en las jarchas los fragmentos citados de varias moaxajas recopiladas y traducidas del árabe por arabistas como María Jesús Rubiera Mata y Emilio García Gómez.



Capitel del claustro de la Colegiata de Santa María la Mayor de Alquézar (Huesca)
(principios del siglo XIII).



Danza de Salomé. Festal Missal 78 D 40 fol. 108r – Amiens – c. 1323 Koninklijk Biblioteek.



Danza de Salomé. 1200-25 British Library, Arundel 157, fol. 7r



Dance of Salome. Siglo XIII, Salterio inglés.

Como recoge Louis Réau, tras el auge de las juglaresas, Salomé pasa del arte a la vida cotidiana pues se denominarán ‘bailes de Salomé’ a aquellas danzas de carácter popular con un marcado componente sensual. Así, los bailes de Salomé irán evolucionando a través del tiempo adaptándose a nuevos usos lúdico-festivos en los que la danza es un elemento importante.

La existencia de la tradición popular de bailes de Salomé me parece muy significativa pues nos cuenta que existió una tradición de bailes femeninos considerados moralmente reprobables. Esta tradición europea persistió en las fiestas y celebraciones populares y, de esta forma, los aldeanos relacionan el baile de Herodías con la zarabanda. Al introducir al sobrino del alcalde como varón en esta representación se provoca que se rompa la cuarta pared y que el baile sea en sí mismo el centro y clímax de todas las escenas del retablo. En cuanto a danzas, en los albores del siglo XVII, no había nada más escandaloso que la zarabanda, por un lado, y el baile de Salomé, por otro. Es esencial advertir que, en el *Retablo*, del mundo de la iconografía se pasa a la vida y, significativamente, se llamarán danzas de Salomé a una diversidad de bailes que irán amenizando y alegrando festines y fiestas.

Según Álvaro Torrente la zarabanda fue el baile obsceno por antonomasia en los albores del siglo XVII. Fue prohibida en 1585 bajo pena de siete años en galeras para los hombres y destierro para las mujeres. Además de asociarse con el acto sexual, con los burdeles y el inframundo, se le atribuyen orígenes bárbaros. No obstante, lo peor de esta danza según muchos de sus coetáneos fue su enorme atractivo en todas las clases sociales.⁷ Un testimonio impagable acerca de la asociación de la zarabanda con los peligros de la carne es el de fray Pedro de Ocaña que en su *Relación de un viaje por América* describe a las mujeres nativas de Perú sin que le duelan prendas al describir los esfuerzos que tenía que hacer para controlar los pensamientos lascivos al ver a las indias dar pasitos como si bailaran la zarabanda:

El traje de los indios de Quito y del Nuevo Reino de Granada y de Santa Fe es muy diferente, y las indias son blancas y muy hermosas, más que las españolas. [...] solamente traen unas mantas de algodón a una parte por la otra, quedan todas las facciones de los miembros del cuerpo tan señaladas, que se echa de ver la que tiene buenas piernas y buen talle. [...] Así que me pareció este traje más lascivo que el de las moriscas de Granada, que pintan hasta la media pierna; que al fin aquellas están cubiertas con ropa y estotras andan desnudas con unas carnes como un alabastro; y cuando van andando, con un paso tan menudito que parece que van bailando la zarabanda. Que es menester mucho espíritu de Dios y hacerse fuerza para recoger el pensamiento el religioso en pensar en otras cosas buenas, para no divertirse en tanta lascivia, para que no se ofenda a la majestad de Dios con el pensamiento, para no codiciar lo que los ojos ven en aquellas indias, por mortificados que se lleven. (198)

Asimismo, Pedro Sánchez de Acre escribe en 1590 acerca de la zarabanda:

⁷ Álvaro Torrente, musicólogo, ha titulado significativamente un trabajo suyo sobre la zarabanda como “Así se perreaba en los Siglos de Oro” y no era para menos dada la alarma social que acompañaba a la popularidad de este baile. Véase también “El destierro de la zarabanda (1585)”, trabajo en el que analiza la obra que le da título así como la primera prohibición, entre muchas, del baile en 1585: “Que ninguna persona sea osado de cantar ni decir por las calles ni casas ni en otra parte alguna el cantar que llaman de la zarabanda ni otro semejante, so pena de cada doscientos azotes, y a los hombres de cada seis años de galeras y a las mujeres de destierro del Reino” (531).

¿Qué cordura puede haber en la mujer que, en estos diabólicos ejercicios, sale de la composición y medida que debe a su honestidad, descubriendo con estos saltos los pechos y los pies, y aquellas cosas que la naturaleza o el arte ordenó que anduviesen cubiertas? ¿Qué diré del halconear con los ojos, del revolver las cervices y andar coleando los cabellos y dar vueltas a la redonda y hacer visajes, como acaece en la zarabanda y otras danzas, sino que todos estos son testimonios de locura y no están en su seso los danzantes? (*Historia moral y filosófica*, 1590, fol. 102)

Y como último ejemplo, entresacado entre otros muchos, Juan de Mariana en su *Tratado contra los juegos públicos* (1609) escribe:

ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda. [...] [En España] se representan, no solo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y se hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo. (fols. 55v-56r)

Queda clara, pues, la reputación de la zarabanda, a la vez que la alarma social que provoca nos informa de su práctica frecuente más allá de los ambientes marginales.

Por otra parte, con respecto a Salomé, Quevedo en su *Política de Dios, gobierno de Cristo* describe el baile de Herodías, que así llama tanto a la madre como a la hija: de una forma que recuerda sin ambages a las descripciones de la zarabanda antes citadas: “Los passos quebrados, el cuerpo disoluto, desenquadrado el compás de los miembros, las entrañas derretidas con el artificio, valieron por Textos, y Leyes contra la cabeça Sacrosanta del más que Profeta” (178). Es patente la obvia identificación del baile de Salomé con un tipo de danza vigorosa, inmodesta, y a todas luces compatible con la zarabanda.

Los bailes de Salomé, parece ser que se bailaban en cualquier festejo popular, a menudo con motivo de celebraciones religiosas. La noche de San Juan Bautista, en el equinoccio de verano, conocida por su carácter lúdico y la fusión de ritos paganos con la conmemoración cristiana del nacimiento del profeta fue, sin duda, una ocasión entre muchas para los bailes de Salomé. Por otra parte, la danza de Salomé va a ser representada en el arte en cada época buscando distintas modalidades de danzas consideradas poco edificantes según la evolución de modas y usos en el tiempo. Así se producirá una extraña simbiosis entre vida y arte pues la primera dará forma a la segunda y viceversa. El que Cervantes haga danzar a Salomé/Herodías la zarabanda no es una ocurrencia fortuita del escritor sino un reflejo de las costumbres del momento.



La danza de Salomé ante Herodes. Juan de Valdés Leal. Segunda mitad siglo XVII.



Danza de Salomé (¿zarabanda?). Diego Quispe Tito. Iglesia de San Sebastián, Cusco, Perú 1663.



La danza de Salomé. Philip Galle, 1564.

La escena de Salomé/Herodías requiere de música y del baile de la muchacha con uno de los aldeanos. Por consiguiente, del espectáculo prodigioso se llega a una interacción con la existencia cotidiana. De alguna manera, historia bíblica y vida aldeana se funden en una síntesis en la que los usos de la gente del pueblo tienen cabida. Salomé se despoja de su historia y se transforma en una más, una “de ellos”, una complaciente muchacha (así la llaman) que baila desafortadamente un baile lascivo que alegra a todos los presentes, que no reprimen interjecciones rijosas. Herodías/Salomé deja de ser la poderosa y despiadada mujer bíblica para ser, simplemente, una desenvuelta muchacha a la que familiarmente se convoca por segunda vez (y acude solícita) para acusar al furrier —de cuyo origen no saben nada— de ser *ex illis*.

Salomé/Herodías será conjurada dos veces, y supuestamente dos veces aparecerá. La primera como figura del retablo, y la segunda, a petición de los aldeanos para probar la calidad del linaje del furrier. Cito el pasaje en su totalidad.

Chirinos: Esa doncella, que agora se muestra tan galana y tan compuesta, es la llamada Herodías, cuyo baile alcanzó en premio la cabeza del Precursor de la Vida. Si hay quien la ayude a bailar, verán maravillas.

Benito Repollo: ¡Esta sí, cuerpo del mundo, que es figura hermosa, apacible y reluciente! ¡Hídeputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a! Sobrino Repollo, tú que sabes de achaque de castañetas, ayúdala, y será la fiesta de cuatro capas.

Sobrino: Que me place, tío Benito Repollo.

Tocan la zarabanda

Capacho: ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!

Benito Repollo: Ea, sobrino, ténselas tiesas a esa bellaca jodía; pero, si ésta es jodía, ¿cómo ve estas maravillas?

Chanfalla: Todas las reglas tienen excepción, señor Alcalde. (221-22)

El baile de Salomé se interrumpe con la llegada del furrier que exige alojamiento para una compañía de soldados. Benito Repollo, el alcalde y después Juan Castrado y los demás confunden a este militar con otra figura enviada por Tontonelo, y enojados, amenazan con azotarlo por hacer aparecer a una compañía de caballería con la obligación legal de alojarlos. Tras una discusión en la que Chanfalla asegura que no se trata de una figura del retablo y en la que el furrier no comprende nada, Juan Castrado pide que vuelva Salomé para “cohechar” al furrier. Esta, supuestamente, vuelve a bailar con el sobrino y cuando el furrier declara que no la ve, todo el grupo lo acusa de ser “de ellos”.

Juan Castrado: Bien pudieran ser atontoneados, como esas cosas habemos visto aquí. Por vida del autor, que haga salir otra vez a la doncella Herodías, porque vea este señor lo que nunca ha visto; quizá con esto le cohecaremos para que se vaya presto del lugar.

Chanfalla: Eso en buen hora, y véisla aquí a do vuelve, y hace de señas a su bailador a que de nuevo la ayude.

Sobrino: Por mí no quedará, por cierto.

Benito Repollo: Eso sí, sobrino; cánsala, cánsala; vueltas y más vueltas; ¡vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!

Furrier: ¿Está loca esta gente? ¿Qué diablos de doncella es ésta, y qué baile, y qué Tontonelo?

Capacho: Luego, ¿no ve la doncella herodiana el señor furrier?

Furrier: ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

Capacho: Basta: ¡de *ex ilis es*!

Gobernador: ¡De *ex ilis es*, de *ex ilis es*!

Juan Castrado: ¡Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es! (224-225)

Podemos observar una familiaridad pasmosa con la figura invisible que todos parecen conocer. Algo importante en el *Retablo* es el tema de la dimensión de las figuras conjuradas por Tontonelo, que tienen un tamaño natural, frente a la presumible talla reducida de los títeres del retablo.⁸ El retablo en sí mismo es un mueble de madera portátil que sirve como escenario para representaciones de títeres que resultarían familiares para los aldeanos. John E. Varey es el primero en afirmar que por su portabilidad se trataría de un teatrillo mecánico, lo cual ha sido ampliamente aceptado por la crítica.⁹

Un aspecto fundamental en este entremés de figuras invisibles que solo percibimos por cómo reaccionan los espectadores ante ellas es que hay un cambio dimensional inesperado e inexplicable. De supuestos títeres de reducido tamaño se pasa, sin transición alguna a la *visión* de presencias vivas y reales de tamaño natural. Posiblemente, este cambio de dimensión estuviera previsto por Chanfalla y Chirinos y no sea una iniciativa espontánea de los aldeanos que, en un principio, reaccionan de forma desmedida. Un retablo de títeres es un espacio escénico limitado por su propia estructura física, donde una cuarta pared, figurativamente hermética, es fundamental para que la ilusión dramática pueda llevarse a efecto.

En un principio, el carácter mágico del retablo de las maravillas residía en que en el espacio de un teatrillo portátil se muestren figuras que solo podrán ver los de linaje sin tacha. Todo estaba preparado para una representación de títeres al uso: la Chirinos detrás de la manta enunciando la acción dramática y el Rabelín tocando sin descanso hasta aturdirlos a todos. Incluso, Chanfalla, como buen conocedor de su oficio, expresa la necesidad de que la música no cese para que no se salga de la fantasía teatral, en este caso de la burla: “Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas” (207).

⁸ Aunque este aspecto queda claro en todas las instancias conjuradas por Chirinos y Chanfalla, sobre todo en la de Salomé/Herodías, pues supuestamente baila con el sobrino, el hecho de que el furrier, hombre de carne y hueso, esté confundido con una figura de Tontonelo, es prueba irrefutable de ello.

⁹ Varey afirma: “La sugestión de distintos sitios en que tienen lugar las escenas de la acción, junto con la facilidad con que se arregla el teatrillo y la manipulación por un representante de todas las figuras mientras que el otro interpreta las acciones, sugieren que Cervantes basa su descripción del entretenimiento imaginario que querían ver los aldeanos en un teatrillo mecánico, cambiando algunos elementos escénicos según las necesidades de su propósito burlesco” (208). Según Esther Fernández, los retablos mecánicos surgen a partir del siglo XIV como copias modestas de los retablos de las iglesias. Se trataría de una estructura portátil de madera con figurines de la biblia que podrían moverse rudimentariamente y que serían concebidos como atracción ambulante. El sentido religioso va cediendo a representaciones más complejas de tema laico: “As the *retablo mecánico* became more popular, it developed into a puppet show devoid of its original religious thematic” (22). Sin embargo, no toda la crítica está de acuerdo con la idea de que el *Retablo de las maravillas* sea un teatrillo mecánico. Por ejemplo, Lynn Vidler asume que se trata de un espectáculo basado en una *cámara obscura*. Personalmente me inclino a pensar que se trata de una forma rudimentaria de teatro portátil de títeres compatible con los teatrillos mecánicos y lejos de la sofisticación y aparatosidad de formas más desarrolladas de este arte como la *máquina real*.

El espectáculo comienza con un invisible Sansón derribando las columnas del templo, se supone que en el marco mínimo del retablo. Chanfalla anima la acción con una exhortación tan hiperbólica como absurda, pero no se olvide que probablemente ese tipo de intervenciones fueran parte del género de los espectáculos con títeres para compensar la carencia de contar con actores no humanos —Maese Pedro recurrirá a la misma técnica—: “¡Tente, valeroso caballero; tente, por la gracia de Dios Padre! ¡No hagas tal desaguisado, porque no cojas debajo y hagas tortilla tanta y tan noble gente como aquí se ha juntado!” (17). Esto provoca en los aldeanos una reacción desproporcionada ante la supuesta visión de las figuras del retablo —y no es para menos pues acaban de enfrentarse a la íntima incertidumbre de la tacha de su linaje— y, desconcertados, fingien ver figuras de tamaño natural en vez de títeres.

En definitiva, el espectáculo se derrama y crece invadiendo el espacio real. Es un disparate de interpretación por parte de los aldeanos que pecan por exceso al fingir sus reacciones. De esta manera, los aldeanos contribuyen a la desmesura de la burla en un ejercicio de hipercorrección performativa. Chanfalla provoca desde el primer momento esta situación que desemboca en una reacción que lleva al disparate de la falta de escala entre las figuras del retablo (invisibles por inexistentes, pero con un tamaño establecido por las dimensiones reales del retablo, el marco que sí existe). Después, Chanfalla y Chirinos continuarán insistiendo en la sobredimensión de las figuras que ya son seres animados y no marionetas, no dejando otra opción para los desconcertados aldeanos sino el fingir que ven seres reales y no títeres. La desafortada percepción amplificadora del grupo de aldeanos no es fruto de su ingenuidad o de su falta de experiencia con espectáculos de títeres, sino que responden a la implacable manipulación de los burladores. No deja de ser ventajoso para estos que el engaño se desarrolle de esa manera con figuras de tamaño natural que supuestamente invaden el espacio de los espectadores dejando desocupado el retablo del que supuestamente surgen, precisamente porque supone una imposibilidad flagrante en cuanto a la escala entre marco y figuras. La incongruencia dimensional es un disparate más que prueba la vulnerabilidad de los aldeanos ante la presión social. En todo caso este ‘error’ forzado de los aldeanos al confundir las reglas básicas de la prueba propuesta por Chirinos contribuye al *crescendo* en la sucesión de las escenas, así como en la respuesta emocional de los aldeanos.

Este es un detalle previsto por Chanfalla y Chirinos que delata una imaginación colectiva desbordada y acuciada por la presión social. Algo semejante ocurre en el retablo de Maese Pedro. En este caso es don Quijote el que, emocionado, pierde la idea de proporción entre figuras de pasta y seres reales y entre recreación histórico-ficcional y realidad presente. Don Quijote está loco, los aldeanos no, y, sin embargo, caerán en el mismo error desde la presión que sienten por fingir ver lo que no ven. La suspensión de incredulidad de Coleridge aquí se ve violentada de una forma total pues se elimina la noción de ficción completamente. Así, la supuesta representación de títeres se transforma hipotéticamente en un instrumento capaz de desvelar los secretos más ocultos de una comunidad.

El retablo, que no deja de ser un escenario íntegro en sus atributos a pesar de su tamaño, se instala imaginariamente en el espacio ocupado por los espectadores, lo que supone una ruptura del límite que separa el escenario del público. Y esto crea una especie de vértigo imposible que arrastra a los aldeanos a una experiencia tan desconocida como desconcertante, lo cual ayuda a la irracional reacción de entusiasmo y de cierta relajación que se advierte cuando aparece Salomé/Herodías bailando algo tan familiar como la zarabanda.

Podríamos decir que en la fantasía del *Retablo* se produciría, hipotéticamente, un milagro en cadena. Del títere de madera que todos esperan en un retablo —aquí inexistente— se pasaría

al títere invisible y del títere invisible se pasaría a seres de carne y hueso (también invisibles) que se derraman hacia la vida desde los límites del retablo. Estos seres imaginados, que no imaginarios, trascienden su propia naturaleza y remedan una representación teatral traicionando el modesto e inofensivo alcance de un retablito mecánico. Son, en suma, con Salomé/Herodías a la cabeza, una sucesión de seres –procedentes de una imaginación colectiva y pensados individualmente– que rompen la cuarta pared y ocupan el espacio de los espectadores. No obstante, tal vez sea más exacto cuestionar la relevancia de esa cuarta pared, pues en este entremés los mismos espectadores del retablo están desde el comienzo dentro de todas las paredes. William Egginton vincula la noción de espacio con la de ficción/realidad en el teatro barroco a partir de la marca física del límite del escenario que funciona como marco que aísla al espectador de los actores:

The fact that the space beyond the frame is itself partitioned into relative subdivisions of reality and illusion, themselves only determined by the positionality of spectators, makes of the entire ensemble, including reality ground zero (but who could be sure where that is?), a spectator-dependent system. In other words, the experience of space as being structured by a series of frames distinguishing the real from the imaginary, actors from characters, and spectators from those being watched invokes the ineradicable suspicion that one's own lived reality might, at any time, be the object of, and therefore exist for, the gazes of others. (80)

Aunque se refiere en general al teatro de los Siglos de Oro, anticipa la mecánica que se produce en el *Retablo* según la cual los espectadores se convierten en actores involuntarios que representan su propia obra de ficción.¹⁰

Un aspecto importante del baile de Salomé /Herodías es la procacidad de la danza frente a la supuesta inocencia de los teatros de títeres que se veían como una alternativa moralmente segura al teatro con actores. Nótese que Chanfalla afirma que van camino a la corte para suplir la falta de representaciones teatrales en los corrales de comedias: “Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas. Hanme enviado a llamar de la corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella y pieren los hospitales y con mi ida se remediará todo y en efecto, bien puede ser” (209). Adrián Sáez vincula esta afirmación de Chanfalla con la conocida crisis en los corrales en Madrid de 1610 a 1615. Las cofradías administraban los hospitales que se subvencionaban por los beneficios de las representaciones teatrales. Además de esta crisis puntual, según Francisco Cornejo, las representaciones teatrales van a estar prohibidas en algunos sitios durante largos periodos por cuestiones morales, además de prohibirse como norma durante la cuaresma y otras fiestas religiosas: “Las razones de la prohibición de representar durante la Cuaresma —periodo de mortificación y sacrificio para los católicos— tenían que ver con la vieja idea que vinculaba la actividad dramática con lo irreverente, indecoroso, libertino y, sobre todo, provocativamente erótico” (14). Cuando no se representaban las comedias, el perjuicio económico para los hospitales era inasumible. En esos casos, para aminorar las pérdidas, las representaciones eran sustituidas por espectáculos de

¹⁰ Sin problematizar la noción de marco, Emilio Orozco también atribuye al teatro barroco español una continuidad espacial que desdibuja los límites entre la obra representada y el espectador que termina siendo incorporado, de alguna manera a esta. “Este sentido desbordante, envolvente, del teatro barroco [...] responde a una concepción y visión de continuidad espacial que considera la obra inmensa en un espacio continuo, como situada en plano o término intermedio en relación con los otros planos que quedan detrás y los que existen delante, y dentro de los cuales estamos nosotros, los espectadores. Esta interpenetración expresiva y espacial es esencial de la concepción artística barroca; lleva a la auténtica incorporación del espectador a la obra de arte” (40).

títeres, ya que se consideraba que al no ser de carne no podían inducir al pecado.¹¹ La idea fundamental era que “los muñecos no pueden hacer acciones indecentes”, según un testimonio recogido por Cornejo.¹² De esta manera los espectáculos de títeres eran una opción moralmente segura para sustituir las representaciones teatrales con actores en los siglos de oro.

Otra de las paradojas que presenta este entremés es que se trata, en principio, de una modalidad teatral considerada libre de toda sospecha de inmoralidad. Así, la inocencia de los retablos contrasta con la desinhibida aparición de una imaginada Salomé/Herodías tan inexistente como provocativa. Es un matiz más que contrapone la ingenuidad de un retablo de marionetas capaz de producir el baile imaginario de una de las mujeres más peligrosamente sensuales de la historia. De esta forma, aunque los muñecos no puedan hacer acciones indecentes, Salomé encarna en sí misma la transgresión sensual que la prohibición de representaciones teatrales con actores de carne y hueso intenta evitar.

A través de este entremés cervantino y de su baile de Salomé/Herodías, se ha ejemplificado cómo de la representación artística se pasa a la imitación de esa representación en la vida. El origen histórico/ textual de Salomé parte de la mención casi embrionaria de esta mujer y de su papel en la ejecución del Bautista. A partir de entonces, las menciones a esta figura se fueron forjando como una cadena de textos que contribuyeron a la creación de un mito gracias a la narración reiterada de una danza maldita que se fue dibujando cada vez más detalladamente como uno de los actos de seducción más poderosos recogidos por la memoria humana. El contenido de esos textos se tradujo a variadas y recurrentes representaciones artísticas que, a su vez, siguieron inspirando textos sobre ella. De esta forma, imagen y texto van de la mano pues existe una relación horizontal y sincrónica entre ambas. Como se ha mencionado, la cantidad de representaciones del baile de Salomé es inconmensurable y se ha adaptado a diferentes momentos históricos. Y aunque la modalidad acrobática cediera su paso a bailes más convencionales, la bailarina será pintada, esculpida y representada de mil maneras.

Sin embargo, lo que ocurre en el “retablo” cervantino es todavía más extremo: Salomé deja de ser Salomé para transformarse en cualquier aldeana un poco ligera de cascos que baila la zarabanda en las fiestas. Con su danza, se produce un cambio de sujeto y de escenario: De la figura bíblica a una aldeana de buen parecer y alegre disposición, y desde el Nuevo Testamento a la contemporaneidad de la España rural de principios del siglo XVII. Cuando un personaje exclama “¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!” (222) desde su asombro, con un sesgo irónico, explica esa transhistoricidad sin quererlo.

¹¹ Como Francisco Cornejo afirma: “[El teatro] fue cuidadosamente vigilado y censurado a lo largo de toda su historia; e, incluso, se llegó a prohibir en algunos lugares durante décadas al ser considerado como el causante de epidemias y desastres. Sin embargo, esta situación, que colocaba temporalmente en paro obligatorio a los actores, beneficiaba singularmente a los titiriteros a los que, aún no comprendo muy bien por qué –probablemente porque sus actores y actrices no eran de carne y hueso: la turbadora y pecaminosa carne que denunciaban constantemente los predicadores–, se les permitía representar durante los días de prohibición, ya fuera esta a causa de la Cuaresma o por cualquier otro motivo” (13).

¹² Francisco Cornejo recoge un caso curioso acaecido en 1753. Al estar prohibidas las comedias en el reino de Valencia, el gobernador autoriza representaciones de títeres. Hay quejas del obispado dirigidas a la corte del Rey. La respuesta es más que elocuente: “Ilustrísimo señor. La resolución del Rey [prohibiendo las comedias] no expresó la máquina real. Como dice el Gobernador, en realidad *los muñecos no pueden hacer acciones indecentes*; así, parece que es mejor desentenderse” (14, énfasis mío).

Sujetando las columnas del Templo, Sansón no deja de ser una estampa inerte pues el derrumbe del mismo no se produce. Después, el retablo conjura la presencia de toros, de ratones y de lluvia del Jordán. Tras esto hay un anuncio de osos y leones que no llegan a presentarse, y se llega al clímax del entremés, por un lado, y del propio retablo de Tontonelo, por el otro, con el baile de Salomé/Herodías con el que comienza a desenvolverse la historia en un crescendo tanto por la desinhibición y falta de extrañamiento de los aldeanos, que ya están cómodos en ese juego de imaginar y fingir, como en la complicación conceptual presentada por Cervantes. Como Steven Hutchinson escribe en este volumen: “Where the *Retablo* stands out is in its metatheatrical depth, its ingenious setup, its creating so much out of nothing via negative ekphrasis, its combination of phantoms and realities”.

La escena de la danza, a pesar de ser anunciada como parte de la decapitación de San Juan Bautista por parte de Herodes, elude todo su contexto. Lo único que se enuncia es un baile vigoroso y con tintes sensuales ejecutado por una muchacha. La historia bíblica se interrumpe y se altera para siempre con el baile del sobrino del alcalde y el son de la zarabanda. Ahora se ha creado indefectiblemente otra narrativa en la que el Bautista seguiría con su cabeza pues Herodes ha desaparecido. Salomé/Herodías es parte del presente. Hay una bifurcación de la historia que narrativamente ya no puede volver a su raíz y seguir la historia bíblica. Gracias al son de la zarabanda y al baile del sobrino, la fantasía de un pasado bíblico se convierte en un presente amansado por el recuerdo de lo habitual.

Es interesante el tren de pensamientos, la concatenación de asociaciones, lo que la palabra Salomé/Herodías evoca y es capaz de conjurar. Esto se lo debemos sobre todo a la imaginación artística, a las representaciones innumerables de una joven bailando en retablos y pinturas religiosas. Las representaciones artísticas de Salomé van a impregnarse con fuerza de esta idea de sensualidad que va a intensificarse y a evolucionar según el paso del tiempo.

La reacción de los aldeanos al fingir lo que no ven durante las sucesivas apariciones del retablo no parece sufrir variaciones. Sin embargo, con Salomé/Herodías hay un cambio de actitud enorme pues llega un momento en el que el disimulo ante los otros se solapa con una energía coral. Todos están absolutamente dentro de la lógica de la burla y han perdido la perspectiva del asunto que podría resumirse como: “yo no veo, yo soy el único aquí converso o ilegítimo, que no me descubran”. Ahora, –sin dejar ese trasfondo cada vez más desdibujado, en un momento de impagable comicidad– casi han olvidado las reglas del juego y han convertido la visión bíblica en parte de su ambiente cotidiano. La danza de Herodías/Salomé se diluye en el recuerdo de vivencias compartidas y la poderosa mujer se convierte en una voluntariosa muchacha a la que los aldeanos jalean con comentarios procaces incompatibles con el asombro de lo prodigioso: “¡Hideputa, y cómo que se vuelve la mochac[h]a!” (221); “¡vive Dios, que es un azogue la muchacha! ¡Al hoyo, al hoyo! ¡A ello, a ello!” (224). Incluso no va a importar lo más mínimo que Herodías/Salomé, “esa bellaca jodía” (222), sea de “los otros” porque, como dice Chanfalla, “Todas las reglas tienen excepción, señor alcalde” (222). De esta manera terminará siendo parte del grupo de los *honrados* aldeanos frente a la recién establecida ignominia del furrier. Lo interesante, dentro de la elaborada ironía que se despliega en este entremés, es que el origen judío de Salomé/Herodías deja de ser relevante porque es capaz de ver las maravillas del retablo. Parece que los aldeanos ya la consideran como una más del grupo, como una genuina espectadora. En realidad, ella *es* una de las maravillas del retablo y no es, en principio, ni espectadora ni una visión que se ve a sí misma. Se juega evidentemente con la ambigüedad de “jodía”, lo cual tiene todo el sentido en este pasaje que resalta su desinhibición y falta de decoro.

Cuando llega Herodías/Salomé, el grupo ya está acostumbrado al juego y parece estar cada vez más cómodo con el fingimiento individual que ya es casi mecánico. En el grupo se dan diferentes reacciones sucesivas: primero; asegurarse de ser percibidos como alguien que ve el retablo; segundo, sospechar y escudriñar a los otros; tercero, soltar alusiones veladas a la posible tacha de algunos de los del grupo; y cuarto, con el baile de Salomé, encontrar un lugar en el juego en el que las desconfianzas cesan, los recelos se apaciguan y todos participan de forma gozosa del juego, lo que se refuerza con la entrada del furrier que pasa a ser, de pronto, la víctima de esta prueba cruel. Los juzgados se convierten en jueces y esto provoca la impresión colectiva de estar en el otro lado: son ellos los que, seguros de su ortodoxia social, se permiten juzgar a un otro que, además, tiene de su lado la fuerza de las armas y el respaldo de la corona. Al llevar a este experimento hacia el absurdo, Cervantes muestra cómo se conjura el valor social, la presión del grupo en un juego mordaz y lúcido de exclusión e inclusión tan despiadado como cómico, tan veraz como descabellado.

Todo esto, nuestra experiencia lectora y la experiencia de ‘actores forzosos’ de los aldeanos, no sería posible sin una memoria visual colectiva. Y esta memoria visual afecta tanto a los personajes como a los lectores o espectadores potenciales del entremés. Hay un saber compartido, un archivo de la memoria en el que se guardan imágenes genéricas, parecidas, pero no exactas: imágenes que se exhiben en los innumerables retablos, en las estampas, en las pinturas baratas que se venden por chamarileros ambulantes, en las vidrieras de las iglesias, en los misales, y en la imaginación que nutre los bailes y costumbres populares en un ir y venir entre vida y representación.

Obras citadas

- Agustín de Hipona [354–430]. *Sermones sobre los mártires*. Trad. Luis de Pío. Vol. 25 de *Obras completas de San Agustín*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1984.
- Armas, Frederick A. de. “Painting with Blood and Dance: Titian’s *Salome* and Cervantes’s *El retablo de las maravillas*.” *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Frederick A. de Armas ed. Lewisburg: Bucknell UP, 2005. 217–33.
- Baert, Barbara. *Revisiting Salome’s Dance in Medieval and Early Modern Iconology*. Leuven: Peeters, 2016.
- Cantera Burgos, Francisco y Manuel Iglesias González, eds. *Sagrada Biblia: versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Madrid: BAC, 2000.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615]. Francisco Rico ed. 2ª ed. Barcelona: Crítica, 1998.
- . Cervantes, Miguel de. *Entremeses* [1615]. Adrián Sáez ed. Madrid: Cátedra, 2020.
- Chevalier, M. “El embuste del llovista” (Cervantes, “El Retablo de las maravillas”).” *Bulletin hispanique* 78.1–2 (1976): 97–98.
- Cornejo, Francisco, J. “Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias.” *Jornadas de Teatro del Siglo de Oro* 27–28 (2012): 11–36.
- Deonna, Waldemar. *Le symbolisme de l’acrobatie antique*. Bruselas: Latomus, 1953.
- Egginton, William. *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)-Baroque Aesthetics*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Fernández, Esther. *To Embody the Marvelous: The Making of Illusions in Early Modern Spain*. Nashville: Vanderbilt UP, 2021.
- Flavio Josefo [37–100 EC]. *The Works of Flavius Josephus*. Trad. y ed. William Whiston. Auburn: John E. Beardsley, 1895.
- Galindo, Luis. *Sentencias filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios o adagios castellanos*. BNE mss. 9772–9781. Vol. V.
- Hutchinson, Steven. ““¿Está loca esta gente?” Social diseases and group dynamics in *El retablo de las maravillas*”. *eHumanista/Cervantes*, en prensa 2023.
- Juan Cristóstomo [c. 349–407]. *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo*. Vol. 2 de *Obras de San Juan Crisóstomo*. Daniel Ruiz Bueno ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007. 46–90.
- Long, Jane C. “Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance.” *Renaissance Quarterly* 66.4 (2013): 1153–1205.
- Mariana, Juan de. *Del baile y cantar llamado zarabanda. Tratado contra los juegos públicos*. BNE, ms. 5735.
- Morán Turina, Miguel, y Javier Portús. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997. Ocaña, fray Diego de. *Relación de un viaje por América* [1605]. Fray Arturo Álvarez ed. Madrid: Studium, 1969.
- Orozco, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Madrid: Planeta, 1969.
- Parker Aronson, Stacey L., “Sexual Violence in Las Jarchas” *Faculty Working Papers* 8 (2009) https://digitalcommons.morris.umn.edu/fac_work/8
- Quevedo y Villegas, Francisco de. *Política de Dios, gobierno de Cristo*. James O. Crosby ed. Madrid: Castalia, 1966.
- Réau, Louis. *Iconographie de l’art chrétien*. Vol 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1956.

- Reed, Cory A. "Dirty Dancing: Salome, Herodias and *El retablo de las maravillas*." *Bulletin of the Comediantes* 44.1 (1992): 7–20.
- Sánchez de Acre, Pedro. *Historia moral y filosófica*. Toledo: Viuda de Juan de la Plaza, 1590.
- Torrente, Álvaro. "El 'destierro' de la zarabanda" [1585]. *Revista de Musicología* 43.2 (2020): 529–586.
- Varey, John E. *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Vidler, L. Lynn. "'Natural Magick': *El retablo de las maravillas* as Projected Performance." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 41.2 (2021): 161–185.
- Wardropper, Bruce W. "The Butt of the Satire in *El retablo de las maravillas*." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.1 (1984): 25–33.