

Occhiali comici: anteojos, espejos y reflejos en el teatro breve barroco.

Antonio Guijarro-Donadiós
(Worcester State University)

A veces, la ingesta de un membrillo toledano puede hechizarnos y hacernos creer que somos tan frágiles como el cristal. Cervantes imaginó a Tomás Rodaja que era todo de vidrio durante poco más de dos años y que “por ser materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre” (Cervantes, 117). Transformado así en licenciado Vidriera, y gracias a su vasta cultura, como si de un espejo se tratara, este loco comenzó a decir verdades convencionalmente no aceptadas por la sociedad y, como escribió Juan Bautista Avalla-Arce en su introducción a esta ejemplar novela, “a desenmascarar la realidad circunstante e identificarla por su propio nombre” (Cervantes, 20). Los no tan lejanos apuntes de Enrique García Santo-Tomás en su importante estudio sobre literatura y óptica en la España del barroco¹ dan motivo al propósito de este artículo para volver sobre las cualidades y aplicaciones del cristal y, especialmente, sobre la función y el potencial simbólico de lentes y espejos en el teatro breve del siglo XVII. Junto al desengaño que provocaba el licenciado Vidriera a aquél que osaba escucharle, temas tales como la hipocresía, la vanidad, las apariencias, la ignorancia y la superstición por el desconocimiento del objeto aparecen en muchas de las piezas cómicas breves barrocas.

Para este cometido, me he permitido hacer un juego de palabras con el motivo literario del *occhiali politici*, aquellos anteojos políticos que Tácito consideraba para sancionar las costumbres² y, propongo, a lo largo de estas páginas, nos pongamos unos *occhiali comici*, unos anteojos cómicos, que nos permitan vislumbrar las preocupaciones culturales –creencias, ansiedades, placeres, prejuicios– que se asocian a los nuevos hábitos de consumo y configuran el paisaje metropolitano en diversas piezas del teatro breve. Así, este ensayo no solo hace hincapié en aquellas piezas que facilitaron la denuncia del antejojo como “símbolo de vanidad personal y, por extensión –en palabras de García Santo-Tomás– de una sociedad enferma y en completa decadencia” (2014, 17), sino que también explora el papel que desempeña la materia del cristal –cristales de espejo, de vidrio, de colgar, portátiles, vidrieras, anteojos de corta, de larga vista, etc.– sobre las tablas teatrales y en que apenas se ha incidido.

Hispanistas de la talla de Melveena McKendrick, sin entrar en el teatro breve, exploró en un excelente trabajo la manera en que espejos y retratos funcionan en el teatro del Siglo de Oro como significantes del estatus subjetivo y de la identidad comprometida de la mujer en un mundo conformado por el poder y la perspectiva patriarcal:

This was a period –afirmaba McKendrick– in which not only the theater but the nation itself was preoccupied with the shifting interplay of illusion and reality, image and self-image, self-expression and socio-sexual role-play, and every mirror-image, after all, reveals a refracted truth. (268)

William Whitby, por su parte, en su estudio sobre pinturas, retratos y espejos en la

¹ Me refiero al espléndido volumen del 2014 *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Segunda edición revisada y aumentada con un útil *Índice onomástico* en el 2015. Traducido al inglés posteriormente en el 2017 como *The Refracted Muse: Literature and Optics in Early Modern Spain*.

² Extraigo esta acuñación a raíz de lo expuesto en el artículo de García Santo-Tomás publicado en el 2009.

dramaturgia de Luis Vélez de Guevara sintetizaba el tópico del espejo como formación de una imagen de la realidad:

Si la comedia está definida genéricamente como “espejo de la vida” (*speculum vitae*), y la vida tiene lugar en el mundo, el teatro viene a ser el espejo del mundo. Asimismo, en términos de la obra de Vélez, la vida de ciertas personas (las que aspiran a gozar del poder) tiene lugar en la Corte. Por ello, se puede decir que la Corte, es “espejo del mundo.” Siguiendo la lógica de esta analogía, se puede concluir que para Vélez la Corte de su obra se ha de concebir como una especie de teatro donde tienen lugar sucesos que reflejan o imitan los que pasan en el mundo. (250)

Muchas de las piezas breves irán más allá de *speculum vitae* y, al igual que el licenciado Vidriera, revelarán la realidad del diecisiete para denunciar la hipocresía dentro del *topos* barroco del desengaño. A través del recurso del disfraz, por ejemplo, un personaje puede transformarse en un completo espejo móvil donde otros se vayan mirando y viendo el fin que ha de tener sus vidas si continúan por el camino de la vanidad y las apariencias. Es el caso del *Entremés de las cuentas del Desengaño* de Luis Quiñones de Benavente donde según la acotación inicial:

Sale el DESENGAÑO con vestido muy gracioso, con un espejo grande colgado de los pechos, y otros pequeños por todo el cuerpo. (Cotarelo, 810)

Compartiendo escenario con este cómico juez, diversos personajes alegóricos aparecen en un desfile de figuras ante los personajes de Desdicha y Cuidado: el Vulgo, contador de relaciones y murmurados; un Doctor en Duda, que no sabe si es doctor o veterinario; el Quédarán, pendiente siempre de las apariencias y la envidia; además de una melindrosa, un lindo, y un calvo. El personaje de Desengaño les invita a darse “una mirada en el espejo” (Cotarelo, 810) para que ellos mismos vean su propio desenlace negativo. Al final lo echan de la Corte los músicos cantando, puesto quien “dice verdades/ofende y cansa” (Cotarelo, 813), a lo cual responde este juez de vicios con un:

DESENGAÑO. Lisonjas y mentiras os agradan [...] ya no hay caballos, todos son rocines. (Cotarelo, 813)

Incide Quiñones de Benavente en el recurso del disfraz en su *Entremés cantado La paga del mundo* donde, según reza la acotación, el gracioso hace su espectacular entrada “con un mundo que le cerca toda la cara, y detrás una máscara con barba y cabellera de viejo, y desde el cerebro hasta las piernas lleno de espejos y en la espalda uno grande” (Quiñones, 139). Este gracioso se vuelve para mostrar a todos su realidad al verse reflejados en el espejo: “Aquí está quien nunca miente” (Quiñones, 147). Los personajes quedan desengañados ante la denuncia de vicios y el desenmascaramiento de las apariencias –sobre todo en la Corte madrileña– satirizando las prácticas sociales del juego, de los coches, la afición a salir, o la censura de modas; y a figuras como el lindo, los murmuradores y calumniadores, los ociosos, los figurones, las melindrosas, las alcahuetas,

las opiladas, las mujeres en guardainfantes y las hechiceras. Se pone así de manifiesto al final de la pieza la incidencia en la crítica al género femenino, causa de todos los males:

GRACIOSO. Si el mundo las enfermó
el desengaño será su doctor. (Quiñones, 147)

Toda una crítica contra las mujeres resumida en la última intervención del gracioso a la pregunta sobre cómo deben ganarse la vida las mujeres, en este entremés de gran carga moral:

GRACIOSO. Coser, hilar, tejer,
fregar y barrer. (Quiñones, 148)

El manido tema del desenmascaramiento y la revelación de verdades tiene continuidad a lo largo del diecisiete en la figura de Juan Manuel de León Merchante. Dos de sus piezas hacen referencia a la denuncia de las apariencias y la hipocresía: la *Mojiganga de La vidriera* y el *Entremés de los espejos* publicadas en 1676 en sus *Obras poéticas póstumas*. La mojiganga mantiene la estructura de desfile de personajes donde, como bien resumió Ruiz Vázquez:

Un alcalde y un escribano se proponen pasar un buen rato merced a un vidrio mágico que es capaz de averiguar quién miente y quién dice la verdad. Así desenmascaran a un hidalgo famélico que presume de haber comido seis gallinas cuando apenas había probado un poco de queso y mondongo; a dos gitanas que roban a un simple delante de sus narices, a un miserable que acoge a un criado porque le enseña a alimentar a su caballo con solo mirarlo y, por último, a una dueña puesta en evidencia por su gula. (443)

Este alcalde se ha propuesto “apurar los que engañan en el Mundo” y “poner en prisión los embusteros” por medio de un vidrio “hecho con tal maña que se ve el corazón de aquel que engaña” (León, 153). A través de esta vidriera que el alcalde va colocando sobre el pecho de diferentes personajes el alcalde descubre “quién miente o quién no miente” (León 154). La comicidad deriva, en buena manera, de las situaciones que provoca esta vidriera mágica, por la que a través de ella pueden verse, por ejemplo, todos aquellos objetos valiosos que han robado unas gitanas: “estuches, relojes, sortijas, pomos de ambar, y bosillos con dineros” (León 157). Estos artículos formaban parte de las novedades que se vendían en la metrópolis del diecisiete y dan cuenta de la mercadería que circulaba entre la sociedad adinerada.

Si los espejos en el escenario se muestran como reveladores imparciales de la verdad, no es casual, además, que esta mojiganga representada ante sus majestades Carlos II y doña Mariana de Austria, finalice con una alabanza a los reyes mediante un juego de palabras con la reina como luna “cielo sin lisonja” y el rey como espejo “pues tiene su cetro/dominio en la Almas/y en el Mundo Imperio” (León, 163). En este contexto se incluye también su *Entremés de los espejos*. La acción transcurre en un comercio de la madrileña Puerta del Sol, donde se venden espejos y diferentes personajes contemplan gratuitamente su reflejo: un sargento que aparenta valentía y ensaya poses y gestos frente

al escaparate, un hidalgo con un palillo en la boca aparentando haber disfrutado de una succulenta comida, una fea dueña que se mira en todos esperando uno que le haga buen rostro y, por último, un ignorante labrador caprichoso ataviado con un caro sombrero para ir a la moda. La hilaridad de este último viene provocada al encajarse el sombrero al revés hasta el cuello y transformarlo así en una valona denunciando de esta manera a los villanos enriquecidos que quieren ir ataviados con las últimas novedades, pero aparecen ridículos por su ignorancia. Sus entremeses no solo reflejan un momento social de fines del siglo XVII donde, de acuerdo con Ruiz Vázquez, imperaba “el aparentar una prosperidad y un desahogo económico de los que no se disfrutaba” (438), sino además esta interesante pieza nos habla sobre el oficio del cristalero, un comerciante que trabaja una mercancía que se rompe con facilidad y donde la gente se mira en ellos sin comprarlos. De manera que siempre pierde dinero, bien porque no los vende, y además por ser un artículo extremadamente frágil. Asimismo, refleja la ignorancia de la óptica en el personaje de un sargento, quien no comprenden el reflejo invertido que le devuelve el cristal: “¿Cómo he de ser yo mismo? Aquí me aturdo/si yo riño a derechas, y él es zurdo” (León, 445).

Si señalaba antes que la mojiganga establecía un símil entre la luna y la reina, en este entremés la luna aparece provista de connotaciones distintas, como provocadora de haber hecho perder el juicio al mercader. Lorenzo, el personaje que encarna al bobo, llama al mercader hombre del diablo al verle a punto de romper sus propios espejos, señalando así una sociedad supersticiosa y creyente en hechicerías, que incluso para evitar el mal de ojo, recomendaba a los niños tiernos y enfermos que les pusieran “unos pedazos de espejos pegados de los cabellos sobre la frente entre los ojos; porque miran al espejo antes que a los ojos de la criatura” (Castañega, 73).

Interesantemente, superstición y vanidad van de la mano en el entremés cuando se trata de espejos. En el *Entremés famoso: La Malcontenta* de Quiñones de Benavente, una viuda presumida requiere de un espejo y al saber que se ha roto, además de aludir a la mala suerte, recrimina a su criada de haberlo hecho adrede cuando se disponía a colgarlo:

LA MALCONTENTA.	Dadme un espejo, que tocarme quiero
QUITERIA.	Se ha quebrado.
LA MALCONTENTA.	¡Agüero!
	¿Mas qué viene algún necio a visitarme
	o que me casan hoy.
QUITERIA.	Iba a colgalle.
MALCONTENTA.	De una reja lo estés, hacia la calle. (Cotarelo, 740)

A lo largo de la pieza, van llegando amantes estrafalarios a pedir casamiento a cuál peor. Estos la codician, más porque es rica y tiene “muchos dineros, reales, escudos y doblones” que “por sí misma” (Cotarelo, 741). Además, como extraemos del diálogo entre ama y criada, no es un espejo portátil, sino uno de grandes dimensiones, un caro espejo de colgar que poca gente podía permitirse, lo que muestra también el poder adquisitivo de esta dama quejosa.³ En esta línea es significativo recordar cómo en el benaventino *Entremés de*

³ Merveena McKendrick afirma que “mirrors were at this time prized objects of decoration associated with wealth and therefore prestige,” y continúa, “Silvered glass mirrors had supplanted mirrors of polished metal only in the closing decades of the sixteenth century, and were highly prized” (26).

las dos letras, durante un diálogo entre las dos damas protagonistas sobre un pretendiente, sólo el hecho de que éste viva en la madrileña calle del Espejo, resulta motivo de fatalidad:

Doña Carisea. Que vive en la calle del espejo
Doña Carmesí. Azar, ya se quebró, ¿Mas que es muy viejo?
Doña Carisea. Es verdad, pero es hombre que ha servido
 cuarenta años en Flandes. (Cotarelo, 770)

En un constante juego con las calles de Madrid (Prado, Postas, Alcalá, Carretas, Príncipe, etc.) Doña Carmesí va recibiendo a los galanes que le proponen casamiento. El viejo al que hacen mención es un soldado que tiene dinero; no obstante, el hecho de vivir en tan conocida calle, le confiere atributos asociados a la materia del cristal como la fragilidad, la transparencia o la invisibilidad social.

Un caso similar sucede en el *Entremés de la condesa*, única pieza breve de Juan de Alarcón publicada en 1672, donde sale a escena “una viuda pretenciosa cuyo objetivo es ascender de clase social por medio de un matrimonio ventajoso” (*Ramillete*, 22). Tiene esta viuda de marido indiano una aparición estelar:

Sale con una toalla enjuagándose las manos, y arrojándola, la tome una criada en cosa de plata y la Camarera la dé juego un espejo y el Mayordomo le dará una muletilla:

Condesa. Este espejo enterrad y no me sirva,
 pues no sabe mentir, por ser grosero,
 ni tan solo un rato lisonjero. (*Ramillete*, 82)

En un Madrid donde todos quieren ver y ser vistos, esta dama, “curiosa en el vestir, de lindo talle” (*Ramillete*, 81) reúsa del valioso espejo portátil puesto que le revelan su propia y vacía realidad: se le ha ido la cabeza, como afirma Martín, uno de sus pretendientes: “[...] por rica tiene el casco vano” (*Ramillete*, 81), y está dilapidando su fortuna adquiriendo todo tipo de novedades para aparentar ser una condesa:

MARTÍN. [...] ha puesto casa, y casa de señora,
 con montón de criados y criadas.
 [...] Pues es más la locura, que se llama
 condesa de Alarcón. (*Ramillete*, 82)

La crítica a la vanidad femenina es motivo argumental también en *El entremés de las visiones* de Bances Candamo. En él, Lucía se finge loca a fin de que Bartolo, su marido, se cure de sus infundados celos, al tiempo que quiere escarmentar a cuatro galanes que la rondan. El médico, que es uno de sus cuatro amantes, sostiene que, si la enferma muere de alguien, le contagiará su enfermedad. Ella les manda venir disfrazados (de gigante, de salvaje, de dueña y de matachín) y hace creer a su marido, al que ha mordido, que le ha contagiado la locura y por eso tiene ahora él visiones.⁴ El entremés termina a palos, porque

⁴ El tema de las visiones aparece como elemento cómico y motivo argumental en numerosas obras del teatro cómico breve barroco. Sirvan de ejemplo la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón, donde un

el marido, aunque cree que son visiones, les da con una tranca para convencerse. Es importante hacer notar que cuando la esposa ve estas supuestas visiones, el marido lo achaca a su afición a mirarse en continuamente en el espejo, del que él reniega:

BARTOLO. Ese mal cada día (en que enloqueció)
mirándose al espejo le tenía. (Arellano, 18)

El espejo se muestra como un objeto siniestro, un objeto que provoca enfermedades. El problema, por tanto, no es que haya una atracción hacia lo nuevo, sino que toda mención a lo desconocido o a lo que se conoce insuficientemente, arrastra consigo cierta dosis de temor, de ambigüedad o de fascinación.

El espejo puede asimismo analizarse como objeto de coquetería femenina del que se apropia la figura del lindo. Esta figura, también llamada pisaverde, resulta un esclavo de las modas y como tal, ampliamente caricaturizado en el teatro breve. En el entremés de *El comisario contra los malos gustos* de Jerónimo Salas Barbadillo, aparece un lindo presumido caracterizado por sus pertenencias materiales:

LINDO. Tengo perrillos yo, tengo muñecas
Y también regalillos y abanicos;
Antojadizo soy y melindroso. (Cotarelo, 260)

Junto a la moda de los perritos falderos, la presencia de juguetes infantiliza al personaje y su feminidad queda realzada con el abanico de mano y el espejo portátil, un objeto de lujo inequívocamente gestual:

LINDO. [...] traigo espejo portátil: ved si miento”
(*Saca un espejo*)
En él suelo mirarme a cada paso”. (Cotarelo, 264)

Su vestimenta y adornos imitaban en riqueza a la de las damas de la sociedad aristocrática, y uso de cristal en el ajuar privado condena al cortesano ocioso del momento, consumido por la vanidad y un cierto “afeminamiento” cercano al petimetre dieciochesco.

El lindo es también protagonista del entremés calderoniano de *Don Pegote*, un pisaverde cuya hidalguía equívoca se sustenta por el dinero, debe visitar a Doña Quínola, para tratar un asunto delicado. Ésta, fingiendo estar embarazada, por medio de un escrito le ha pedido cien reales para “cofietas, puntas y pañales” (Calderón, 115). Don Pegote no

Caminante ataña sus visiones por el trago de vino que bebe debido al “calor en junio en mediodía” (375), sus visiones vienen dadas por el sueño:

CARRETERO. Fantasmas, ¿qué me queréis?
Visiones, dejadme quieto. (Calderón, 377)

Motivo que también aparece en el quevediano *Entremés del marido fantasma*:

MUÑOZ. [...] Sueño me ha dado, ¡válgame los cielos!
No puedo resistirme:
fuerza será dormirme;
que al entremés ninguna ley le quita
lo de “sueño me ha dado” y visioncita. (Quevedo, 469)

llega a leer y pide “las muletas de los ojos” (Calderón, 115). Incluso con lentes no acierta a leer porque Doña Quínola le pide el dinero para gastos del embarazo y parto, añadiendo al objeto como utilería de personaje, elemento principal para provocar la comicidad. En última instancia, se ofrece un marco dramático de indudable interés en la medida que busca definir un cierto tipo de clase social en auge no tanto por su capital económico o sus parentescos con la nobleza, sino por su noción del gusto a través del consumo del producto cultural. Es, por ello, una apuesta de modernidad urbana en cuanto que privilegia el talento sobre la sangre y anuncia cómo el individuo se define tanto por ser quien es como por lo que de él es percibido.

Junto al lindo, la materia del cristal es motivo argumental para provocar la sátira a las viejas que pretenden aparentar una eterna juventud. Es el caso del anónimo *Entremés de los mirones*, donde uno de los personajes establece una interesante analogía entre un vaso de cristal veneciano y las viejas que acusan el paso del tiempo:

No es posible que una vieja desmolada pudo ser niña, pónganme un poco de barro, del que se hace el vidrio cada día y junto a él pónganme un vaso de Venecia, y díganme: «Esto se hace desto» y no lo extrañaré. (Cotarelo, 169).

Según recoge García Santo-Tomás, el cristal de vidrio (a diferencia del cristal de roca) es un género de vidrio “finísimo que se hace en Murano, lugar ameno junto a Venecia” (2014, 93). Los cristales venecianos fueron codiciados en todo el continente y los anteojos, objetos importados de procedencia italiana –como vemos, famosa por la calidad de su vidrio– entraron en la península a través de Barcelona (González Cano, 2004, 41).

Los anteojos también conforman una parte esencial en el entremés de *La Melindrosa*, de Benavente, donde sale a escena María Sabidilla ridículamente vestida con capa, sombrero, muletilla y anteojos” (Cotarelo, 799). Esta dama llama a un sastre para que le haga “treinta pares de enaguas, siete polleras, cien ropas, mil basquillas y dos sayas” (Cotarelo, 799), aunque carece de dinero para pagar. Semejante temática se ofrece en el *Entremés de las damas del vellón* donde reza la acotación: “Sale una dama con anteojos, tocas, báculo, sombrero papeles y tintero” (Cotarelo, 788). En este caso, la dama es una *madame* que mantiene una casa de prostitución y el atuendo le sirve de también de coraza social. Además, cabe desatacar que los anteojos se asocian con las dueñas por su poco atractivo físico, quienes servían en casas de alto nivel y por ello tenían acceso a dicho instrumento (González Cano 2004, 37). De acuerdo a lo que leemos en la *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, el uso de los anteojos cada vez estaba más extendido, como escribía un extranjero muy juicioso en 1659 al llegar a la Corte madrileña:

Yo he quedado sorprendido de muchas cosas. La primera, de que los tenía por galanes y no lo son. No lo digo por sus vestidos, que todos son de una mala frisa, ni por su hechura, ni por los anteojos que tienen siempre sobre sus narices, en la calle, en las iglesias, y en las visitas [...] porque al fin todo es la moda del país. (Sempere, 132)

En una sociedad siempre pendiente de las apariencias y los estímulos externos, no sorprende la circunstancia de representar así a las damas. A la obsesión por la fachada hasta en la moda y sus complementos, se une la adopción de los anteojos como marca de

distinción social en una ciudadanía que sufre de la misma ceguera moral que denuncian muchas de estas piezas breves. Se hace eco de estas cuestiones Agustín González Cano, quien en la Introducción a su análisis de un poema del Siglo de Oro sobre los anteojos observa que:

En los siglos XVI y XVII los anteojos son sin duda ya objetos cotidianos (aunque no de uso general), [...] y se asocian a personas mayores y de respeto, pero también en otras ocasiones resultan ridículos y convierten a sus usuarios en objetos de frecuentes burlas (con intención satírica), son incómodos y en algunos casos se consideran incluso perjudiciales para la salud (2004, 35)⁵.

La tienda de anteojos aparece en varios textos para denigrar, de forma burlesca, el exceso de vanidad del hombre barroco, y por extensión, el conjunto de males que lastran la sociedad del último tercio del siglo. En el *Baile entremesado del antojero para Palacio*, de Suárez de Deza, un vendedor de anteojos, también conocido como zapatero de narices, aconseja satíricamente a los que acuden a medirse los grados (las dioptías) y comprar lentes. El uso de unas u otras según su necesidad es todo un pretexto para ridiculizar a los personajes y sus problemas:⁶ a un galán que no puede ver a su dama le aconseja unos “anteojos verdes” –símbolo de la esperanza–, y si no funcionan, que pruebe con unos azules –símbolo de los celos–; a una dama agasajada con regalos de un mercader genovés, “unos anteojos de conserva” con su propio estuche; a un vejete cuya dama comete adulterio, “unos anteojos de caballo,” y si no le agradan por su tamaño, deberá probar unos “de memoria” o unos “de entendimiento” para que comprenda que su dama se está gastando todo el dinero y él está consumiendo su propia vida (Suárez de Deza, 280). Si bien los anteojos habían tenido un marcado carácter negativo por ser instrumento propio de la vejez, y, por tanto, contaba con cierto carácter negativo al ser una manifestación de debilidad o “indicativo de proximidad de la muerte” (González-Cano 2004, 36), en el Madrid del seiscientos, donde todos quieren ver y ser vistos, la necesidad de poseer anteojos y espejos, ya sea como marca de distinción social o como instrumentos de avance científico, es un fenómeno que define al urbanita barroco ávido de novedades. Cabe destacar que en esta pieza aparece un antejojo de larga vista, un telescopio, que aparece definido en Autoridades como un

instrumento para ver con facilidad desde lejos, que consta de dos, de tres u de cuatro vidrios o lentes, puesta una después de otra a distancia del encuentro de sus focos y colocadas en uno o más cañutos o cañones de cartón, madera o metal con cuyo beneficio se acercan a la vista del que mira por ellos y se agrandan las especies de los objetos muy distantes o remotos.

En este caso la comicidad deriva en buena medida en la prescripción de un telescopio a una dama que busca un hombre con dinero que la mantenga:

⁵ Asimismo, de acuerdo con González Cano, llevar gafas estaba mal visto por la medicina puesto que no se ejercitaban los ojos –y son un músculo que debe ejercitarse como cualquier otro. Además de que las impurezas quedaban en los anteojos (2004, 561).

⁶ Esther Borrego Gutiérrez, en su cuidada edición y anotación de este baile, señala cómo “este procedimiento de desfile de personajes que suele encarnar un oficio, es común en el teatro breve del siglo XVII y consigue ironizar sobre tipos y costumbres” (Suarez de Deza, 272).

ANTOJERO. De larga vista el antojo,
 use usted de cuando en cuando,
 que el que tiene por tan corto
 le parecerá muy largo.
 Porque con el antojo
 de larga vista
 puede usted de más de cerca
 mirar la China.

El avance científico le permitirá a la dama no solo mirar muy lejos, sino mirar “la China,” el dinero, según observa Borrego Gutiérrez (Suárez de Deza, 277). Este antojero habla además de las posibilidades de su oficio al afirmar que trabaja entre lunas (lentes) y, por tanto, pese a no dedicarse a la astrología, puede ejercer como tal:

ANTONJERO. Sin ser astrólogo, puedo
 hacer muy bien calendarios,
 pues ya que no entre los signos,
 siempre entre las lunas ando. (Suárez de Deza, 174)

Leemos en el *Diccionario de Autoridades*, que astrólogo es aquél “que estudia, profesa o tiene conocimientos de los astros, sus movimientos e influencias, y por él pronostica los futuros naturales.” La popularidad de sátira de la astrología y la figura del astrólogo es una constante en el teatro cómico breve como lo muestran obras tales como el anónimo *Entremés del astrólogo borracho*, *El astrólogo y los sacristanes*, de Juan Manuel de León Merchante, *El astrólogo tunante*, de Bances Candamo, *El astrólogo tunante*, de Juan Bautista de Arroyo y Velasco, *El astrólogo fingido*, de Calderón, o *El matemático*, del propio Suárez de Deza; piezas estas en las que no entraré ya que se centran el arquetipo y se alejan del propósito inicial de este trabajo.

Muchas otras piezas breves, además, inciden en astros, signos zodiacales y planetas que ya muchos contemplaban gracias al uso de tales adelantos científicos como el antojo de larga vista. Se trata de la *Loa de planetas y signos*, de León Merchante (216) y del *Entremés cantado Los planetas* de Quiñones de Benavente (495). En la loa, un galán caracterizado como el signo del zodiaco de Cáncer “que estudió un poco de astrología” (León, 217) le comunica a su interlocutor, Leo, que “de Signos y de Planetas” tiene formada una compañía. Este le tacha de “necio” puesto que “los Planetas, y los Signos/no bajan a humilde centro” (León, 217). Ante su desconfianza, se abre el telón con toda la compañía disfrazada de planteas y signos en un reflejo entre escena y espacio exterior que acerca a una curiosa audiencia a la ciencia del momento, pues “es Cielo/el teatro” y podemos encontrar ahí fuera “Signos, Planetas y Luceros” (León, 217). De manera similar, la audiencia tiene oportunidad de presenciar en escena el baile de planetas en el entremés benaventino de *Los planetas*, junto a la presencia de personajes disfrazados en escena de Marte “que con Venus anda en celo” (Quiñones, 495), Sol y Luna, aparecen otros seres mitológicos caricaturizados como Vulcano e incluso dos Cíclopes “con martillos y tiznadas las caras” (Quiñones, 498), quienes parodian numerosos textos de romances dentro del marco carnavalesco de la mojiganga. La audiencia tiene oportunidad de contemplar en

escena lo que ven al elevar la vista al cielo estrellado, acercado hacia sus propias retinas sin necesidad de aparato científico alguno. El teatro se conforma así, como su propia ventana hacia el Cosmos, un espacio cada vez menos extraño gracias a objetos de cristal, de cuyo desconocimiento a finales del diecisiete todavía se nutren las piezas de teatro breve para provocar la comicidad.

El misterio que produce el espejo como objeto cotidiano solo al alcance de aquellos que pueden permitírselo, aparece como objeto de lujo y enigmático entre aquellos que desconocen su mecánica. En el *Entremés del espejo* de Melchor Zapata (1668) hay una escena extraordinaria. En ella, un bobo llamado Pablillos lucha contra su propia imagen reflejada en un espejo para proteger de supuestos amantes a la atractiva hija de su amo: “un hombre veo allí de mi manera –admite con extrañeza Pablillos–,/ de mis pies, cara, talle y estatura,/no dirían sino que era mi figura:/ acérqueme por ver si sueño era,/ y el se acercó también, y de manera/que me vi en riesgo harto,/porque un beso me da si no me aparto” (*Verdores*, 123). Ante la descripción de tal objeto, el vegete insiste en su explicación de que aquello que ve Pablillos “Espejo sería de ese modo;” pero nuestro bobo está empeñado en defender su opinión con el único objeto similar que conoce, una “ventana con su marco y todo.” Nótese, además, el elemento onírico del sueño como respuesta del bobo a lo desconocido. “Hagóle un gesto–continúa Pablillos, y él me hace otro gesto,/hago esto,/y él también hace esto, voy a pegarle/, y él del mismo modo,/la mano escupo, y el escupe y todo,/ a él arremeto, y él a mí arremete.” Asustado, Pablillos rompe el espejo en mil pedazos y “por cada pedazo de ventana –nos cuenta este bobo que piensa que el espejo es una ventana “un hombre iba saliendo/muerto y lleno de espantos/porque no me atreví a reñir con tantos/y así dije mil veces importuno/confesión, muerto soy, tantos a uno” (*Verdores*, 124). La sorpresa de verse reflejado en decenas de trozos de espejo “confesión, muerto soy, tantos a uno” aumenta su terror ante el objeto desconocido y sale huyendo de la casa (*Verdores*, 119). Pablillos, ciego por la cólera que lo domina tiene una mirada distorsionada de la realidad que lo rodea. Es importante destacar, en este sentido, como este bobo nunca se ha visto reflejado, no sabe cómo es físicamente, lo que aumenta la comicidad. Además, el espejo no solo le refleja su imagen física, sino quién es él realmente: no solo le transmite la imagen física, sino su propia realidad carente de honor. Nos encontramos ante “una lección sobre la dificultad de corroborar la percepción verdadera de lo real por desajustes entre el ojo, la mirada y su objeto,” tal y como ha sugerido Graciela Balestrino (250).

El *Entremés famoso: El Boticario* de Quiñones de Benavente comparte la misma temática. En este caso, deja a Lorenzo, su hambriento criado, al cuidado de la casa cuando el amo se va a misa, aparece un vegete para romper el cristal porque se ve reflejado y luego sale corriendo porque “por cada pedazo vi/un hombre como yo armado” (Cotarelo, 760). Los maridos aparecen representados como ignorantes –por su desconocimiento del objeto– y fallidos vigilantes del honor de las mujeres en estas piezas breves:

LORENZO. [...] topé con una ventana
do[nde] mi ama se había tocado
y puesto los alfileres;
yo al pasar, disimulado,
vide otro hombre como yo,
y vo[y] corriendo y arranco

de una tranca y fuertemente
 le sacudí tan gran palo,
 que hecha pedazos cayó;
 pero luego reparando,
 por cada pedazo vide
 un hombre como yo armado;
 puse pies en polvorosa,
 y así les reté en el campo. (760)

Ante lo desconocido usan la violencia y huyen, siendo así retratados también como cobardes:

LUCÍA. ¿De dónde venís, amado?
 LORENZO. Yo me muero, yo me acabo;
 reñí con una ventana,
 do[nde] estaban hombres armados,
 y si no me salgo fuera,
 aún no llegara a tus brazos.

Asistimos a un desfile de presos ante el alcalde en el *Entremés del espejo y de la visita de la cárcel* de Antonio de Solís y Rivadeneyra. El preso (quebrador de espejos) la emprende a golpes con una ventana con cristal por hallar en ella un hombre que le imitaba, su propio reflejo mudo:

ESCRIBANO. Señor, porque al padre cura
 le quebró un espejo y su moldura.
 PRESO. No era espejo, señor, tenga usted modo
 que era una ventana con su marco y todo. (Solís, 356)

Ante la confusión entre ventana y espejo, este bobo combate contra su propia figura: “que la ventana hicimos mil pedazos/ y de cada pedazo que hicimos/un hombre con tizón entrambo vimos” (Solís, 357) y queda preso por romper el cristal en un duelo contra sí mismo. El adulterio aparece también como tema principal en el anónimo *Entremés de un viejo que casado con una mujer moza* donde encontramos un viejo celoso casado con una mujer joven y hermosa. A través del recurso de la magia, un doctor “tendrá una relación con la mujer a partir del espacio imaginario creado en la ventana mágica de la casa” (Pérez de León, 245). Esta ventana, que “tiene encanto y está espiritada” (Cotarelo, 64) será el espacio donde tengan lugar los encuentros extramaritales. El recurso de la magia jugará un papel relevante que denuncia así las creencias de una sociedad ignorante y supersticiosa.

Por todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que las piezas breves analizadas tocan algunos de los problemas que planteé al principio de este trabajo, a saber, cuál fue la impresión que la materia del cristal causó sobre las tablas en el siglo XVII y cómo se tradujo en sus diferentes manifestaciones cómicas. La necesidad de poseer anteojos y espejos, ya sea como marca de distinción social, o como instrumentos de avance científico, es un fenómeno que define al hombre barroco. Por eso, lo que palpita en estas piezas breves es una fascinación innegable con la mecánica del objeto, con sus mecanismos

internos u ocultos y nos habla de la soledad del individuo donde impera una sociedad individualizada y las relaciones personales van perdiendo fuerza. Momentos de confusión promoviendo una lectura difractada que expresa la duda, la confusión y el trampantojo del arte barroco. En casi todas ellas se ve una reflexión, a veces de forma implícita, sobre las posibilidades de la óptica: mezclando elementos cómicos con una lectura crítica de la realidad.

Obras citadas

- Arellano, Ignacio. “El «Entremés de las visiones» de Bances Candamo.” *Criticón* 37 (1987): 11-35.
- Balestrino, Graciela. “Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: *Entremés del espejo* de Melchor Zapata.” *Jornaler@s: Revista científica de estudios literarios y lingüísticos* 2.2 (2012): 248-256.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*. Ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.
- Castañega, Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1946.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas Ejemplares II*. Ed. Juan Bautista Avalla-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1982.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1911. 2 vols.
- Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1963.
- García Santo-Tomás, Enrique. *La musa refractada. Literatura y óptica en la España del Barroco*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- . “Fortunes of the *Occhiali Politici* in Early Modern Spain: Optics, Visions, Points of View”. *PLMA* 24.1 (2009): 59-75.
- González-Cano, Agustín. “Un poema del Siglo de Oro español sobre los anteojos” *Óptica pura y aplicada* 37 (2004): 33-43.
- . “Eye Gymnastics and a Negative Opinion on Eyeglasses in the *Libro del ejercicio* by the Spanish Renaissance Physician Cristóbal Méndez”. *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi* 49 (2004): 559-563.
- León Merchante, Juan Manuel de. *Obras poéticas póstumas*. Madrid: Gabriel del Barrio, 1722.
- McKendrick, Melveena. “«Retratos, vidrios y espejos»: Images of Honour. Desire and the Captive Self in the comedia.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20. 2 (1996): 267-283.
- Pérez de León, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Quevedo, Francisco de. *Teatro completo*. Ed. Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Cátedra, 2011.
- Quiñones de Benavente, Luis. *Entremeses completos I. Jocoseria*. Ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero y Abraham Madroñal. Madrid-Navarra: Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- Ramillete de sainetes*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Fundamentos, 2012.
- Ruiz Vázquez, Juan José. “XIX. León Merchante.” *Historia del Teatro Breve en España*. Ed. Javier Huerta Calvo. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 435-444.
- Sempere y Guarinos, Juan. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Facsímil de 1788: 1973.
- Solís y Rivadeneyra, Antonio de. *Entremés del espejo, y de la visita de la cárcel*. Sevilla, en la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, 1758.

Suárez de Deza y Ávila, Vicente. Ed. Borrego Gutiérrez, E. *Teatro breve*. Kassel: Reichenberger: 2000.

Verdores del Parnaso en veinte y seis entremeses, bailes y sainetes, de diversos autores. Madrid: Domingo García Morras, 1668.

Whitby, William M. "Pinturas, retratos y espejos en la obra dramática de Luis Vélez de Guevara." *Estudios sobre el siglo de oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy* 1983: 241-251.