Revista de Filología Española, vol. LXXVIII, nº 3/4 (1998)

«MUCHO OFRECE QUIEN OFRECE UN LIBRO»: ESCRITURA Y CARNAVALIZACIÓN EN *EL DÍA DE FIESTA POR LA MAÑANA Y POR LA TARDE* (1660) DE JUAN DE ZABALETA

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS
Queen's University

Nadie hace caso de sí mismo
por su alma, sino por su cuerpo
JUAN DE ZABALETA

Los azares de una vida de viajes y sorpresas han dado como resultado que un pintor como José de Ribera se estudie entre los artistas italianos barrocos más representativos, bajo el nombre de Jusepe de Ribera. No es el primer caso de fluctuación de nacionalidades o identidades mixtas, como ha demostrado siglos más tarde la polémica de Picasso y su relación con Francia, por dar un ejemplo. Esta nota cosmopolita viene a propósito del grabado *Sileno ebrio* (1629), que pertenece al patrimonio artístico italiano (Capodimonte, Nápoles), pero que fundamentalmente nos sirve como testimonio de una cierta estética barroca que se intenta enmarcar aquí en un marco mucho más amplio, tanto diacrónica como sincrónicamente. La pieza de Ribera convive con otros cuadros del mismo autor sobre cabezas grotescas o estudios a veces macabros de anatomía humana y, al tiempo que revela una cierta influencia de Mantegna (*Bacanal*), se inserta igualmente en la tradición pictórica de El Bosco (*El jardín de las delicias, Los siete pecados capitales, El juicio final*, etc.) o de Pieter Brueghel el Viejo (*El triunfo de la muerte*). El grabado de Ribera nos ilustra a un Sileno de enorme vientre, «a great expense of smooth white flesh without a wrinkle», celebración báquica y orgiástica, de sensualidad alegre y despreocupada, como ha definido con acierto Jonathan Brown[1]. Sileno nos traslada, desde su pose gro-

[1] Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera. Prints and Drawings*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pag. 19.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

tescamente indefensa, a la imaginería de la gula que ya se distorsionara, con efectos chocantes, en la geografía excéntrica de El Bosco y sus bocas abiertas al vino o a la orina. El cuerpo deforme de Sileno, su compañía de sátiros-niños, nos evocará, de igual manera, las figuras animalizadas que pueblan los paisajes medievales (nuevamente, El Bosco), también reproducidos, a veces con fines moralizantes, en la literatura de su momento. De El Bosco a Hogarth, de Ribera a Goya, la apetencia por la deformidad y por lo raro dejará siempre sus legados festivos, ya sea con fines morales, de denuncia, o como simple ejercicio pictórico, y desde el impacto de su estética otras tendencias artísticas beberán de una imaginería fluctuante que desde su universalidad pasará a un legado ya común de representación y de lenguaje.

Los escasos estudios sobre la figura de Juan de Zabaleta le han asignado, en general, la calificación de escritor moralista en unas ocasiones, de costumbrista en otras[2]. Ambas categorías, y especialmente la última, le nominan y definen desde nuestra sensibilidad moderna, desde nuestro conocimiento del desarrollo subgenérico que la prosa de circunstancias no estrictamente ficcional ha testimoniado desde sus orígenes. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) pervive en el encanto evidente de sus áreas inexploradas, de sus mecanismos formativos apenas estudiados, de sus resortes humorísticos tan evidentes como chocantes[3]. Por ello, si la larga disertación barroca ante la que nos encontramos perdura en los anales literarios como prosa moralista, lo hace por su inequívoco afán adoctrinador y su tono severo de descontento y denuncia. Si, por el contrario (o acaso, por añadidura), nos ha llegado como cuadro de costumbres, es sin duda por su estructura en galerías, su carácter festivo y afán de descripción puntual, tan despreocupadamente cotidiano. Pero esta última etiqueta no subraya, en última instancia, los códigos culturales que articulan este tono de burla y escarnio, de verbo punzante y machacón, y esta minuciosa disección de lo mediocre y de lo vanidoso. Por el contrario, debemos situarnos en las coordenadas estéticas de su momento para comprender, de manera precisa,

---

[2] Véanse Elisabeth Upton, *Juan de Zabaleta: Costumbrista of the Golden Age*, Nueva York, Senda nueva de eds., 1989, y James Stevens, «The Costumbrismo and Ideas of Juan de Zabaleta», *PMLA*, LXXX, 1966, págs. 512-520, quienes han estudiado esta faceta costumbrista de nuestro autor. De interés primordial es el trabajo de Ana Elajabeitia, «La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta», *Letras de Deusto*, 14, 28, 1984, págs. 59-73, que aporta interesantes datos biográficos y que sirve de complemento a la excelente edición de Cristóbal Cuevas a la obra que tratamos aquí. Todas las citas del texto pertenecen a la edición de Cristóbal Cuevas, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid*, Madrid, Castalia, 1983.

[3] Siguiendo a Cuevas (pág. 307, nota 1), nos valemos de la edición de 1660, pese a que hay una datación previa de 1654, cuya portada se reproduce en la misma edición que manejamos. La aclaración es necesaria amén de no confundir (desde el título de este trabajo hasta otras alusiones posibles) al lector con el año original de la fecha del texto.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

qué hace de este texto un paradigma de humor, en dónde reside la seducción a su lector contemporáneo y, en última instancia, cuáles son los préstamos (conscientes e involuntarios) de la cultura popular del barroco que en dicha obra se proyectan.

El presente trabajo, partiendo de esta exploración en lo más genuino de la poética zabaletiana, pretende demostrar el evidente carácter carnavalesco que el escritor revela en cada episodio a través de la presentación de una serie de ritos sociales bajo esta escritura originariamente moralizante. Desde nuestra lectura, la unidad de las dos partes de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* y su coherencia global se confirman por esta misma desarticulación de lo serio, de lo establecido en el binomio *ritual sagrado-ritual profano*, como actividades asimiladas del día de fiesta por la mañana (lo sagrado: la misa) y por la tarde (lo lúdico-profano: la comedia)[4]. Así, el ritual de ir a la iglesia, de escuchar misa, se traslada con el mismo rigor hacia el placer insustituible de ir al teatro, de la misma forma que la relativa ruptura de códigos establecidos (principio del carnaval, después de todo) que puede reportar el asistir al corral de comedias, se proyecta, de forma degradada, en la práctica religiosa. Lo serio y lo bufo cambian de papeles en el producto final que la escritura denuncia en estas anomalías. A través de ciertos motivos típicamente asociados con el carnaval por el pensador ruso Mijail Bajtin (la deformidad, la máscara, la rehabilitación festiva de la carne, y la función de la comida y la bebida), nuestro trabajo pretende iluminar el texto de Zabaleta desde una perspectiva poco estudiada en este tipo de prosa no sólo moralizadora, sino también (y gracias al efecto último de la misma escritura, de la oferta libresca a la que no alcanza plenamente, quizá, la intención del autor) profundamente festiva[5].

* * *

«Mucho ofrece quien ofrece un libro», nos recuerda (como también se señala en el título de este trabajo) Juan de Zabaleta en su dedicatoria a don

---

[4] Otras aproximaciones interesantes son las de Francoise Babillot, «*El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta, *Bulletin Hispanique*, XLIII, 1941, págs. 306-309, y Juan Villar Dégano, «La estructura narrativa de *El día de fiesta por la mañana y por la tarde* de Juan de Zabaleta», *Letras de Deusto* 16, 34, 1986, págs. 89-109.

[5] Véase, a modo de complemento, la tesis doctoral de Alejandro Paredes, *Festividad subversiva o subversión festiva: Don Quijote como composición cómico-paródica del carnaval bakhtiniano*, Ann Arbor, Michigan, *Dissertation Abstracts International*, 49.8, 1989, que aplica las mismas teorías al caso de *Don Quijote*. Véase también Jorge Checa, «*El rufián dichoso* de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnavalización», *Modern Language Notes*, 101, 2, 1986, 254 y ss., en donde se lleva a cabo un estudio semejante al nuestro a partir de los binomios inmovilidad-energía, sordidez-promesa de abundancia y luto-fiesta.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Pedro Fernández Tinoco y Correa. Su intención no escapa de los meros protocolos que obligan a estas alabanzas más o menos encendidas, más o menos retóricas. La pequeña dedicatoria, con su afán de autenticidad y genuino aprecio, contiene el germen de lo que a continuación se nos presenta, a saber, una extraordinaria capacidad lingüística articulada en una no menos grandiosa sensibilidad para el léxico y sus posibilidades combinatorias. Desde el plano estilístico, este pequeño homenaje introductorio opera como aviso de lo que queda por leer (el texto completo), al tiempo que su advertencia libresca, su gesto de cautela en esta frase tan ambigua, apunta, desde nuestra lectura, a las posibilidades últimas de la plasmación de la escritura, al legado verbal de la galería de tipos zabaletianos: mucho ofrece el autor de *El día de fiesta...* desde su captación aguda, pero mucho más ofrece gracias a la fijación de su escritura[6].

La coherencia del texto que nos ocupa viene dada, como hemos indicado al principio de este ensayo, por un marco temporal. La pluma de Zabaleta disecciona las prácticas cotidianas de un día festivo (asumido generalmente como el domingo, según corrobora Cuevas [págs. 45-46]) desde un orden estrictamente cronológico. Comenzando por el despertar y finalizando con la caída de la tarde, el autor divide su texto en diferentes tipologías humanas, rasgo éste muy de la galería costumbrista que culminará en el siglo XIX[7]. El comienzo del libro es el comienzo de la jornada para el lector tanto como para sus personajes. Hay, por tanto, un despertar doble en la conciencia de ambas entidades, y con el amanecer de sus arquetipos se garantiza ya un principio de crítica o de burla. No se deja ni un minuto libre del tiempo transcurrido y se aprovecha, por consiguiente, todo gesto, toda rutina, para ser deconstruida: el día se vive y se des-vive; el protagonista se viste y se des-viste al ritmo que Zabaleta escribe y desnuda con su escritura. En este recorrido, las actividades vespertinas complementan y contrastan lo ya leído en la mañana, los rituales que se han destruido desde la palabra. El ciclo del día aporta la coherencia temporal que deviene coherencia textual, que redondea la efectividad de su estructura y en última instancia hace de esta denuncia un testimonio perfectamente repetible, un patrón que se percibe de igual manera en cualquier otro día de fiesta. El ritual se hace rutina, la rutina se hace repetición.

Pero la coherencia textual a la que nos enfrentamos radica en la mutua dependencia de sus componentes, desde sus galerías de tipos y costumbres.

---

[6] La preocupación sobre los efectos de la lectura queda patente en las reflexiones de Zabaleta sobre los libros (págs. 383-398). Al igual que la quema de la biblioteca de Don Quijote, las opiniones que aquí se vierten constituyen un buen testimonio de teoría crítica y gusto personal sobre la literatura de su época.

[7] Véase, a este respecto, el interesante artículo de F. Caravaca, «Notas sobre las fuentes literarias del costumbrismo de Larra», *Revista Hispánica Moderna*, 29, 1963, págs. 1-22.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

Logramos entender la degradación de la misa como negocio y seducción gracias a la presentación posterior de la seriedad, del rigor casi místico que se requiere a la hora de prepararse para ir al teatro, en el que, como nos recuerda el autor, se suele perder todo el día. En ambos procesos, en ambas celebraciones festivas, hay un *antes* y un *después*, pero sobre todo hay un *durante*, y a esta temporalidad tan marcada se entrega la pluma de Zabaleta con un detalle experto que tiene en lo lingüístico, además, un compañero de batalla (especialmente interesante resulta su uso del retruécano y de la antítesis). Como buen satírico que refunde lo picaresco con lo costumbrista y lo grave, a su ojo crítico le acompaña una pluma severa y creativa, consumando así el binomio buscado para conseguir el efecto necesario, la frescura que llega hasta nosotros y que nos seduce desde sus estampas brutalmente efectivas o desde sus incesantes caricaturas[8].

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Mijail Bajtin nos introduce en lo que él denomina la «topografía de lo sublime», distinción entre lo alto y lo bajo a la que necesariamente nos subscribimos en nuestro análisis[9]. En la estética zabaletiana, como camino posible hacia esta distinción tan evidente, predomina, según ha señalado Cristóbal Cuevas en su edición de la obra, una presencia de lo feo y una obsesión constante por la belleza anhelada como seña de identidad (especialmente la masculina). Se sabe que nuestro autor era físicamente poco agraciado y contamos con algunos testimonios sobre su fealdad casi grotesca, sobre su cuerpo deforme, que dan como resultado cierto resentimiento hacia la vanidad y presunción de la época por parte de Zabaleta, y que le emparejan con otras plumas igualmente amargas precisamente a causa de esta misma circunstancia, como el caso de Ruiz de Alarcón o de Leandro Fernández de Moratín. El mismo Zabaleta comenta con amargura lo inmisericorde que puede resultar la escritura burlesca: «¡Oh dulcísimo sabor el del escarnio ajeno! Gustamos de los defectos de los otros porque parece que quedamos superiores a ellos» (pág. 336). Pero la obra que nos ocupa no debe leerse exclusivamente como un escape a sus obsesiones y sus traumas, ya que ni siquiera su denuncia sobre las modas y los afeites, francamente minoritaria en relación con el volumen de tipologías, constituye un espejo directo de sus inquietudes. De igual manera, no

---

[8] A este respecto comenta Julio Caro Baroja en su clásico estudio *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1984: «El dar a ciertas acciones propias de ciertas fiestas un doble significado, positivo y negativo, se encuentra unido a rituales paganos en los que también lo cómico y lo trágico, lo agradable y lo repelente se hallan misteriosamente unidos» (pág. 155).

[9] Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, trad. de Julio Forcat y César Conroy.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

debemos reducirnos a la idea de una prosa misógina precisamente por este hecho, aunque sí podamos considerar su fealdad como un punto de referencia a lo que podría ser un escape psicológico de sus frustraciones como persona (la escritura, entonces, no sólo des-vestiría a sus figurones, sino que en última instancia también le desnudaría a él: *mucho ofrece quien ofrece un libro*).

La distinción de funciones, de universos diferenciales, permite acercarnos al texto de Zabaleta con la comprensión certera de que lo aquí presentado tiene una razón de ser, de que responde a unas coordenadas precisas que el autor maneja desde su condición de escritor ilustrado, conocedor de una tradición satírico-grotesca[10]. Su degradación de actitudes y costumbres, que, como postulamos, es en muchas ocasiones reforzada por juegos lingüísticos propios de un autor de enorme cultura, participa de la división que nos propone Bajtin en su análisis de los medios de destrucción o inversión de la realidad. Zabaleta, de igual manera, jamás se aparta de modelos realistas, no existe ni un ápice de idealización en sus retratos, salvo la que otorgan sus juegos deformantes o hiperbólicos (Cuevas [pág. 42] habla de «caricaturización ridiculizadora»). En su sistemática degradación se sitúa en la práctica y en la estética quevedesca[11]; nos recuerda en ocasiones a la poesía del Lope de *senectute*, tan agudo en sus pullas finales a través de la voz de Tomé de Burguillos; o participa igualmente de la inversión carnavalizadora de gran parte de la retórica de la picaresca (recordemos, por ejemplo, la enorme boca abierta del Lazarillo cuando el ciego inserta su nariz para olisquear los restos de longaniza, y el consecuente vómito del jo-

[10] Contamos con algunos estudios sobre la celebración del carnaval en la España de Zabaleta; véase José Deleito y Piñuela, «Las bromas del carnaval», en *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, págs. 23-29; Ángel Valbuena Prat, *La vida española en la Edad de Oro según sus fuentes literarias*, Barcelona, A. Martín, 1943, págs. 226-230; y la famosa obra de Castillo Solórzano *Tiempo de recocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) sobre cómo celebraba la aristocracia este tipo de festividades. El mismo Zabaleta da cuenta de algunas de las prácticas más comunes y censurables del carnaval en págs. 445-459, como es el caso de echar agua a los viandantes, broma que también comenta Caro Baroja (pág. 58) citando, precisamente, a Zabaleta como una de sus fuentes (págs. 65-66, 101). Para una mayor comprensión del tema, véase igualmente el completo libro ya citado de Caro Baroja, y especialmente la Introducción y los capítulos I, III, VI y IX de la Primera parte, de gran utilidad para nuestro estudio. Por último, véase Caro Baroja, *obra cit.*, pág. 154 para el asunto de las prohibiciones que se llevan a cabo durante estos años con el fin de erradicar estas bromas festivas.

[11] Se considera a Quevedo como el componente más significativo de la estética de lo grotesco en el Siglo de Oro, como bien corrobora Henryk Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alcalá, 1983, pág. 12. Véase también Geoffrey Galt Harpham, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1982, págs. 3-22, en su análisis de lo grotesco en el ámbito de la cultura europea.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

ven protagonista en la faz de su amo)[12]. Zabaleta absorbe y refigura, por lo tanto, numerosos elementos degradantes de la cultura popular de su momento, y lo hace bajo una cierta dosis de moralismo y adoctrinamiento que no invalida o esconde estas tonalidades tan evidentes ya desde las primeras páginas[13].

Toca determinar entonces en qué consiste esta topografía de lo sublime en *El día de fiesta...* En nuestro acercamiento, estructurado a partir de la distribución del ocio festivo y en la categoría moral de sus actividades, asignaremos el espacio de la iglesia (primera parte) como «lo alto», frente al espacio del teatro (segunda parte), paradigma de «lo bajo». El conocido binomio nos sirve como marco de aproximación para demostrar cómo, a través de las degradantes negociaciones de los arquetipos fijados, estos espacios se invierten en el efecto último que la escritura genera en su afán de denuncia. Lo alto y lo bajo, que también vertebran la distinción entre las diversas funciones corporales (incluidas las intelectuales), se refiguran aquí en variadas estampas a través de conductas prototípicas, en donde juega un rol primordial el tema de la seducción y la sensualidad como productos últimos de la consumación sexual que se persigue muchas veces, pero que Zabaleta evita siempre.

Nos encontramos, por ende, con una suerte de liturgia repetida. La preparación para saludar el día se completa, en los primeros compases del libro, con la construcción de una identidad (tema igualmente fascinante y que tan sólo trataremos de pasada) por parte de los paradigmas presentados. Esto funciona de preámbulo a la intención matinal, a saber, la peregrinación a la iglesia, donde se negociarán voluntades y destinos. El templo se convierte entonces en mercado, sistematizándose esta inversión con los patrones repetidos de conducta que Zabaleta diseña a los ojos del lector. Para ello partimos entonces de la premisa bajtiniana de «individuos en comunicación», que permite al autor desarrollar su poética de la degradación a través de una serie de mecanismos básicos, y que serán los siguientes: la exageración, la moralización a partir del desenmascaramiento, la burla y el detalle grosero (muy a lo Rabelais). Esta retórica tan operativa conecta con la acepción más generalizada del carnaval que nos ofrece Bajtin:

---

[12] Véase Cuevas, *ed. cit*, pág. 41, en donde también se señala este aspecto. Bruno Damiani, en su artículo «Notas sobre lo grotesco en *La pícara Justina*», *Romance Notes*, 22, 3, 1982, pág. 342 analiza otro episodio semejante al del *Lazarillo* (también con una longaniza), insertándolo, al igual que nosotros, en la estética de lo grotesco según la ha estudiado Wolfgang Kayser en su clásico estudio *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura,* Buenos Aires, Nova, 1964, trad. Isle de Bruger.

[13] Para un rastreo más completo de las fuentes de las que se vale Zabaleta, véase Cuevas, *ed. cit.*, págs. 60-61.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

> el carnaval ... liberaba la conciencia del dominio de la concepción oficial, permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo ... a fin de abrir la vía a una seriedad nueva, libre y lúcida (pág. 246).

A partir de esta nueva e inmisericorde mirada al mundo nos acercamos a la estética de Zabaleta. Los rasgos que articulan esta crítica nos servirán de puntos de apoyo, de guía para, en última instancia, poder convocarlos en una sola poética que demuestre esta inversión de ciertas prácticas cotidianas. Las asignaciones de Bajtin funcionarán igualmente de marco general o de paralelismos que corroborarán a un Zabaleta festivo en el lenguaje y en su uso constructivo y deconstructivo.

I. La primera parte del texto se dedica, como sabemos ya, a los largos y minuciosos preparativos matinales, a la gala y al domingueo. La morosidad en las descripciones de procesos constructivos (vestido, maquillaje, el afeitado, el diseño de los zapatos), que deben ser cumplidos con un cierto orden y con una cierta precisión, nos sugiere una solemnidad propia del espacio sagrado de la liturgia. Hay toda una celebración de la persona en estos retratos del galán y de la dama. La alcoba, con todos sus pequeños objetos de culto, pasa a ser el templo de la imagen y de la máscara, como demuestra esta frase sobre la coquetería de la dama: «Dióle Dios la cara que le convenía y ella se toma la cara que no le conviene» (pág. 114). En una búsqueda, dolorosa desde la pluma de Zabaleta (en lo físico y en lo anímico), de la identidad adecuada y a veces no alcanzada, se nos transporta a una suerte de misticismo de la belleza, de religión estética. Se sacrifica todo en pos de un ideal, no importa lo sufrido que sea el proceso. El recorrido, el camino, es lo que verdaderamente interesa: el calvario es lo que se desarrolla.

Donde hay un calvario siempre hay una víctima. El proceso ascético de purgación, de purificación para lograr esta imagen deseada, no es, precisamente, uno de simplificación o desprendimiento. Al contrario (y aquí radica uno de los efectos más grotescos de estas estampas tan cruelmente efectivas), asistimos a una suerte de recargamiento, de adorno tras adorno como si de un retablo barroco se tratase. Capas y más capas de máscaras van restaurando el cuerpo dominical de estos pretendientes y, para cuando llegamos al final del recorrido, apenas reconocemos al individuo. Todo esto articula, por ejemplo, los dos capítulos iniciales de la primera parte, que describen el aseo del galán y de la dama bajo estos términos a los que he-

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

mos aludido. Muchos de los capítulos posteriores (el celoso, el pretendiente, el enamorado) podrían entrar en nuestra misma categoría de análisis, pues repiten las conductas de los primeros, que a fin de cuentas son similares muchas veces. Señalemos, entonces, algunos ejemplos.

Narrando el comienzo del día en tiempo presente y frases breves (lo cual aporta un sentido de rutina y repetición inconfundibles, amén de una cierta distancia pretendidamente objetiva), el inicio del texto reza así: «Despierta el galán el día de fiesta a las nueve del día» (pág. 99)[14]. El comienzo abre a otros comienzos, como detallábamos antes. Y desde ahí, ya estamos preparados para el declive instantáneo. Se suceden las imágenes una tras otra, mezclando sentencias («sin limpieza es un hombre aborrecible, con perfumes es notado», por ejemplo [pág. 99]) con el desarrollo de sus descripciones. Junto a las primeras líneas, también aparecen las primeras imágenes eucarísticas de este ritual de la vestidura: «los humos olorosos se hicieron para el sacrificio. Quien se aplica a sí los olorosos humos, digno de sacrificio parece que se juzga» (pág. 99), como si de una catedral se tratara, o como si de una superchería tribal nos estuviera hablando el autor. Se prepara entonces un cierto ambiente celebrativo que prologa lo que será un sufrido calvario hacia la culminación final de la burla plena: el galán vestido y perfumado. Paralelo al trato dispensado al hombre, Zabaleta parece insistir más en la fealdad natural de la mujer (nada original, por otra parte), que se busca maquillar todo el tiempo para cubrir sus deficiencias en lugar de potenciar sus encantos; en cambio, no se subraya tanto lo ridículo del ceñirse el cuerpo en artificialidades, como ocurre con el periplo del galán. Hay también en la mujer un componente moralista sobre cómo debe ir vestida para no causar escándalo: «de los pechos les ven los hombres la parte que basta para no tener quietud en el pecho» (pág. 118). El tono de burla que se daba con el galán se abandona o se atenúa ligeramente en pos de un moralismo muy severo. En cualquier caso, y sobre todo en el del galán, leemos entonces el cuerpo como templo, como espacio de preparativos, donde el efecto final contiene un rasgo de moralización que conjuga la doble descripción del caballero, a saber, la del espejo delator en el que proyecta su mediocridad este anónimo galán, y la de la escritura zabaletiana que lo confirma a la posteridad:

> mírase en el espejo, y el plomo que aforra el vidro, como está en lámina, le paga la ligereza. Vese allí retratado, y debiera irse al profundo de la verdad de su ser: debiera irse a lo mortal, debiera no parar hasta la nada de su principio, pero como está dilatado en galas y en adornos quédase en la superficie; allí nada en los engaños y no sabe usar del peso

[14] De manera similar comienza el capítulo dedicado a la dama.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

> de su naturaleza. Deja el espejo muy pagado, compone con ambas manos las faldas de la ropilla y empieza a caminar a la calle (pág. 110)[15].

Sin embargo, esta arquitectura de la seducción que supone la preparación del espacio adecuado en este camerino grotesco debe pasar por el sufrimiento previo al que apuntábamos antes. La visita del zapatero y las manualidades destructivas de la escabechina del barbero nos trasladan a una visión muy bajtiniana de lo grotesco. Se suceden así las imágenes del cuerpo abierto, de la herida y la apertura sangrante: el jubón, según Zabaleta, es «peso que suele hacer daño mortal al alma» (pág. 100); las medias llevan los ataderos «tan apretados que no parece que aprietan, sino que cortan» (pág. 101); ponerse la golilla «es como meter la cabeza en un cepo, tormento inescusable en España» (pág. 106); cuando entra el zapatero, «apodérasele de una pierna con tantos tirones y desagrados como si le enviaran a que le diera tormento» (pág. 100), y con ello anuncia un suplicio que se prolonga de manera grotesca hasta haber ajustado el zapato a la horma del pie, que según las modas, debe ser pequeño como su zapato («the foot measures the person», nos indica Peter Stallybrass [pág. 315])[16]. El efecto final, en el que la ropa ciñe, ajusta y reprime el cuerpo masculino del galán que busca, precisamente, *ampliar* su encanto, *expander* sus atributos, es de una paradoja tan grotesca como triste, así como una reflexión sobre la naturaleza y los límites de la masculinidad a los ojos de Zabaleta y en el impacto de nuestra lectura. Con ello se ha alcanzado uno de los fines que, como señala Henryk Ziomek (pág. 14), describe a este tipo de estética: la unión de lo cómico con lo trágico.

El tormento último llega, no obstante, con la visita del barbero. El galán, que desea ser afeitado, sufre una suerte de crucifixión, de desollamiento como si de un santo se tratara. La minuciosidad con que se narra este episodio humorístico corrobora el tono de ritual que se ha trasladado definitivamente a lo profano de la preparación estética, del afeite y de los polvos. El galán aguanta sin protestar, sufre su calvario con el estoicismo propio de aquellos que saben lo que les espera, del precio que se debe pa-

---

[15] El mismo resultado negativo produce toda la estetización de la dama ante el espejo, ante su «prueba de fuego»: «Sólo le falta a esta dama ver en aquel espejo en que se mira que aquella hermosura es tan quebradiza como aquel espejo» (págs. 118-119).

[16] La idea del cuerpo abierto, diseccionado o mutilado ha recibido una atención renovada en los últimos años, como demuestran los trabajos recientes de Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres, Routledge, 1995, o la recopilación de David Hillman y Carla Mazzio, *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Londres, Routledge, 1997. Véase el excelente artículo de Peter Stallybrass, «Footnotes», incluido en Hillman y Mazzio, págs. 313-325, y su lectura sociopolítica del zapato y del zapatero en la Europa renacentista.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

gar por la gallardía, al tiempo que su ejecutor o verdugo (se utilizan verbos como «desenvaina», «sacude», etc., siempre comenzando las frases) cumple con su encargo. Los períodos se acortan, la acción se acelera, la rutina se exhibe en la facilidad, en la parsimonia silenciosa del barbero. Las imágenes de Zabaleta son inequívocamente familiares: el barbero «pide lumbre para los hierros y dice que pongan el escalfador en la lumbre» (pág. 104), para después colocar al reo en una posición indefensa en donde «déjale la cabeza como cabeza de degollado que llevan de presente» (pág. 104). El castigo que se le impone al galán es narrado con un sarcasmo muy medido, consiguiendo un efecto humorístico inconfundible: «córtale un poco en un carrillo, y pone el dedo de en medio de la mano, que gobierna la cabeza, como que afirma sobre la cortadura, por quitarle la sangre con el dedo. Esta atención dura hasta que vuelve a bañarle, que entonces se limpia la sangre de todo punto» (pág. 104)[17]. Con ello, el barbero ha confirmado su estatus de poder casi sagrado, en donde su mano «gobierna la cabeza» del reo y decide su destino último en este bautizo grotesco. Este culto a la imagen ha establecido así a sus acólitos tanto como a sus demiurgos.

Desde este episodio paradigmático se llega a uno de los rasgos que Bajtin señalara como típicamente carnavalesco: la boca abierta, el orificio al rojo vivo, que en Zabaleta se despoja de su carácter cósmico primigenio (evidente en Rabelais). En el método del barbero se incluyen estas manualidades tan sorprendentes: «báñale segunda vez, repásale con la navaja, y por quitarle bien los pelos del perfil del labio inferior le mete dos o tres veces el dedo en la boca, y echa de ver que es bobo en que se lo sufre» (pág. 104). A la boca abierta Bajtin la relacionaba con la «imagen grotesca del cuerpo» (pág. 294) en su análisis de la figura de Pantagruel. Todo orificio supone un contacto con la topografía grotesca de las entrañas, incluso con la entrada a los infiernos como imagen folklórica, predominando en ella «la idea de muerte-absorción». Este sentido corporal se violenta en la perforación que el barbero lleva a cabo con sus dedos, asociada a la idea bajtiniana de que «la imagen de la boca muy abierta se asocia orgánicamente a las de la deglución y la absorción» (pág. 305)[18]. Como complemento, esta per-

[17] Esta recreación humorística del degollado tiene ciertas semejanzas con la que nos presenta Bajtin acerca de un episodio de *Gargantúa y Pantagruel*: «fue tan bien golpeado que le salía sangre por la boca, por la nariz, por las orejas y por los ojos ...» (pág. 182). El tema de la «jeta roja» parece ser una constante dentro de esta estética de burla y escarnio.

[18] Desde una lectura simbólico-alegórica, se puede ir un poco más lejos al afirmar, como Bajtin, la idea de los agujeros de las leyendas medievales, que pasaban por ser la entrada del purgatorio o del infierno, «y a los cuales el lenguaje familiar daba un sentido obsceno» (pág. 340).

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

foración acompaña a la degollación de la carne y a la idea del cuerpo como protuberancia violentada, como perturbación anómala, representada en el apretón del pie en el minúsculo zapato. El cuerpo entero del galán se convierte, entonces, en una suerte de geografía de lo invertido por la risa y el humor de las imágenes folklóricas del carnaval de las que se vale Zabaleta[19].

Junto a la inversión de valores que se da en el galán y en la dama, notamos otra de las características típicas del humor carnavalesco, que tiene como eje el tema del banquete y de la deglución descontrolada de comida y de bebida. Zabaleta nos presenta, de manera grotesca, a la figura del glotón en una línea similar al tratamiento dado por Rabelais a este tema, en donde el vientre (en que enfatiza nuestro autor ya desde el comienzo de su capítulo) asume una connotación fundamental de abundancia grotescamente exagerada. La estética que se celebra tiene todos los tintes necesarios en este emblema del glotón: «Ensúciase los dedos de ambas manos hasta los últimos nudos. Cuélgale de los bigotes la pringue. Relúmbrale en los labios la grasa, y la barba se le escurece entre los desperdicios de los bocados. Toma una esquina de la servilleta para limpiarse, y derrama el plato» (pág. 192). El efecto de la hipérbole, acompañado de una cierta animalización, tan típicos en los personajes que analiza Bajtin, se repite en Zabaleta: «Pide de beber del vino más fuerte; danle una copa muy grande, cógela con ambas manos y echa en su estómago un torrente de vino, y torrente de tanta dura que parece que corre fuente perenne» (pág. 192). Hay una cierta reminiscencia simbólica en el tratamiento de la glotonería como derivado del tema del hambre y su vertiente alegórico-religiosa («tiene el demonio preso al glotón con el bocado» [págs. 196-197]), bastante común en la Europa renacentista. Se recrea, igualmente, la imagen de la gran boca abierta devoradora de la bebida como parte de este proceso de consumición que también se podía observar en el galán maquillado y vestido, y con ello se critica la naturaleza desvirtuada de esta celebración tan inmoral del día de domingo. Continúa entonces narrando Zabaleta: «A los glotones les da la peste de pensar que los mata el hambre, siempre su vecina, y todo se les va en pensar cómo se librarán de ella ... y al fin los mata el hambre que no tienen, porque comieron sin hambre pensando que la tenían. A nuestro glotón le ha dado esta peste» (págs. 192-193). Estas líneas anticipan ya el final trágico del capítulo. Los componentes del banquete, en este proceso degradante, no son siempre deliciosos manjares, como demuestran las viandas podridas que cierta mujer le prepara de encargo (pág. 196), y con ello el autor duplica este sentido grotesco, nada eucarístico, de la comida. En cualquier caso, el ritual de su deglución se sacraliza con

[19] Para una mayor profundización en las tesis de Bajtin sobre la imagen de la boca abierta, véanse págs. 294-306.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

humor tanto como se sacralizaba la máscara en los casos anteriores, y se consume desmesuradamente en un proceso constante e ininterrumpido que acaba por abrumar al mismo lector (frente al Pantagruel de Rabelais, que lo hacía rápido e hiperbólicamente y luego lo expulsaba de su cuerpo de maneras grotescas)[20]. La estética de Zabaleta se hermana con la de muchos de los pintores realistas del barroco europeo, e incluso anuncia las caras goyescas del período más oscuro: los ojos ansiosos del glotón se comparan con los del pez, siempre abiertos (pág. 207), y en un último ataque al menú el glotón muere comiendo y bebiendo, rodeado de sus propios manjares, de su banquete final que le consume de la misma manera que él mismo había deglutido un largo capítulo de obsesivo desfile de viandas y licores.

Degradar, afirma Bajtin, supone «entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales» (pág. 25). Desde esta premisa celebrativa, el día de fiesta se articula como el marco idóneo para la realización de los menesteres que han esperado su momento durante la semana. El dormir es uno de ellos (y no en vano Zabaleta dedica un capítulo al prototipo del dormilón), y el comer es otra de las actividades más comunes. La glotonería, rasgo articulador de la abundancia en el carnaval, completa entonces el prólogo de características bajtinianas que sirven para situar la inversión final del ritual de la misa como un mercado de carne, de negociaciones. Con ello culmina, de manera seria pero crítica con la realidad, el proceso de inversiones de la primera parte.

* * *

Los ejemplos estudiados prologan la función axial que tiene la iglesia en esta primera parte[21]. Con respecto a la relación que guarda el glotón con la misa, comenta nuestro autor: «sólo el manjar divino del altar ha de ser allí apetecido» (pág. 195). Paralelamente, la entrada del galán al templo es una escena que nos sirve para demostrar esta inversión en la naturaleza de lo alto y de lo bajo en las ceremonias zabaletianas. Lo que en principio debie-

[20] Esta hiperbolización queda sugerida en la comparación del propio Zabaleta, que recurre al mito de los Saurómatas y sus banquetes orgiásticos que duraban tres días y en los que tan sólo comían por orden de sus mujeres (véase Cuevas pág. 205 y nota 108 de la misma página). Nuevamente se recurre al tópico de la abundancia para establecer comparaciones o hiperbolizaciones en estos retratos.

[21] Ofrece una aportación interesante Deleito y Piñuela, «La asistencia a misa» («La vida madrileña en tiempos de Felipe II»), *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, II, 1925, págs. 335-338.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

ra ser el espacio de culto y respeto se convierte, desde su pluma y desde su denuncia, en un mercadeo de intenciones, ya que «ser el primer precepto de la Iglesia oir misa cabal no es acaso» (pág. 195). Cuando el galán llega a su destino buscado, «lo primero en que pone los ojos es en las damas; él se quedará sin ojos» (pág. 111). La dama, por su parte, ofende a Dios con tanta gala y desparpajo (págs. 120-121). Es el paso previo a todas las negociaciones posibles, como detalla el autor:

> En un mercado concurre mucha gente; los más van por lo que han menester, pero también van algunos ladrones a hurtarles el dinero con que lo han de comprar. Mercado espiritual es el templo; a él van muchos a prevenirse de lo que han menester para su alma, pero van algunos ladrones que les hurtan las virtudes con que han de hacer el empleo (pág. 112).

El resto de la mañana del galán, nos comenta Zabaleta, ya es historia, y se limita a una serie de ceremonias breves a fin de seguir los rituales de la misa, que son ejecutados con la teatralidad más genuina de un actor en busca de la seducción de su público. Esta es, en última instancia, la evidencia de nuestro análisis:

> ... busca un banco a que arrimarse. Hinca una rodilla en el suelo y déjase caer sobre el banco ... Está el sacerdote en pie ofreciendo el sacrificio por todos y él está recostado mientras se ofrece por él el sacrificio ... Acábase la misa y hace con gran puntualidad la cortesía a las damas que están cerca dél. Eso sí, gran cuidado con las ceremonias humanas, pero con el acatamiento divino muy poco cuidado (pág. 113).

La visita a la iglesia ha culminado esta profanación de vanidades que arrancaba desde el mismo despertar del texto y de su personaje, quien «oyó misa sin atención y puso grande atención en el adorno con que había de ir a misa» (pág. 113). Desde este retruécano se confirma esta inversión de lo superficial y lo ritual. Paralelamente, la dama ha escuchado misa «holgándose de ser mirada y mirando sólo por gravedad a la misa ... Mira con mucha atención las perfecciones o los defectos de los galanes para contarlos a la tarde entre sus amigas» (pág. 121). Se ha completado con ello el elenco de subversiones (y de pecados, a los ojos del autor) que guarda como eje y guía la propuesta de una des-sacralización del espacio sagrado (la iglesia, la misa) al tiempo que presenta un proceso censurado desde el verbo agrio de Zabaleta, y que consiste en esta sacralización del cuerpo a través del ritual de la imagen como calvario doloroso, como crítica y como humor a fin de cuentas. La máscara (el vestirse) se ha hecho ritual, el ritual (la misa) se ha hecho máscara. Es entonces el momento de contemplar, brevemente, la otra cara de la jornada, el serio ceremonial de prepararse para ir al teatro, que completa esta inversión y rebaja aún más la naturaleza sacra del día de fiesta.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

II. El episodio más representativo en la segunda parte del libro, en la tarde de fiesta, es sin duda la celebración del teatro y la captación crítica de su público femenino. Los cuadros que se presentan nos dan una idea aproximada de lo que podría haber significado ir a ver una comedia en un domingo para la clase media madrileña. La pintura de costumbres se hace más utilitaria que nunca en estas estampas, pero deja, como viene siendo habitual, un margen de humor y de crítica en la presentación de estos rituales de celebración. Nos encontramos, en cierta manera, ante una suerte de teatro sin teatro porque no se nos cuenta nada del espectáculo en sí, sino tan sólo de lo que puede significar como entretenimiento y ocasión de socializar durante unas horas, de lo que puede suponer para la mujer y su rol dentro de un microcosmos muy restringido. Es teatro sin teatro porque tampoco interesa la representación en esta galería, sino todo lo degradante que rodea al hecho en sí, todo lo que asume la trastienda del tablado con su magia inexistente y sus ejecutores desenmascarados. Nos centraremos, por consiguiente, en dos momentos específicos: la visita de un personaje-guía (también criticado) a los camerinos para ver a las actrices en su preparación para la fiesta, y la representación de lo celebrativo del hecho teatral a ojos de la cazuela de mujeres.

La primera de las estampas, literalmente, desnuda a las actrices a los ojos del «holgón» zabaletiano. En su incursión prohibida en los lugares dedicados a los preparativos de los actores, el ojo de nuestro guía «halla en él a las mujeres desnudándose de caseras para vestirse de comediantas. Alguna está en tan interiores paños como si se fuera [a] acostar ... Esto no se puede hacer sin muchos desperdicios de el recato» (pág. 309). Son éstas líneas amargas de puro moralismo, y la inversión de valores que rebaja por completo la magia teatral se lleva a cabo desde lo mundano de estas imágenes. No hay, en este instante, ningún tipo de humor, ningún tipo de degradación. El episodio, no obstante, da pie a un paralelismo evidente en la representación del templo del ocio frente a la realizada sobre el templo de la oración. La preocupación por escoger un buen sitio tiene sus procederes, sus mecanismos: en el holgón zabaletiano consistirán en robar el sitio reservado a su dueño legítimo, a fin de negociarlo luego de la manera más precipitada (pág. 311). El teatro se articula como actividad perniciosa desde la misma seriedad y fanatismo que provoca su obligada asistencia de domingo: «No es ese buen modo de observarle a Dios la solemnidad de su día» (pág. 311), nos recuerda con amargura el autor. El paralelismo, en cualquier caso, se le impone a Zabaleta:

> En la iglesia sin gente no hay estos embarazos. Si alza los ojos a los altares, ve las imágines de muchos santos; quédase mirándolos a ellos en ellas, y ellos, con la acción en que están figurados, representan vivísimamente muchas de sus virtudes. El templo se le vuelve teatro, y el teatro del cielo. No entiende bien de teatros quien no deja por el templo el de las comedias. (pág. 317)

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es

La cita anuncia esta preocupación nada jocosa por el abandono de la fe en pos de un rato de ocio y entretenimiento nada formativo. La mujer entonces es retratada desde su rutina dominical y desde su preparación para la fiesta, y el efecto final de la escritura, como vamos comprobando, es el que establece esta naturaleza graciosa de la inversión de un ritual por otro. Lo que era pura fachada, puro *teatro* en la mujer que iba a misa, se torna ahora en rigor y en seriedad casi litúrgicas por lo que de ritual tienen estas prácticas: ir al teatro los domingos es *sagrado*.

«La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día» (pág. 317), comienza por advertir el autor. Al tener que ir en sesiones diferentes de los hombres (ellas van por la mañana, ellos por la tarde; curioso es que Zabaleta las incluya entonces en *El día de fiesta por la tarde*), las mujeres «comen cualquier cosa» y reservan la comida del mediodía para la cena (pág. 317). Esta religión del teatro se degrada desde la misma entrada a la cazuela, que las mujeres encuentran «salpicada, como de viruelas locas, de otras mujeres tan locas como ellas» (pág. 317). El adjetivo «loco/a» (con una cierta connotación de «estupidez») contiene un trasfondo antropológico desde la interpretación erasmiana del *Stultitiae Laus*, según Julio Caro Baroja, quien afirma que «no hay que olvidar que la idea de que la falta de razón puede suponer también un estado de alegría es muy antigua» (pág. 51) y que la carnalidad implica también algo de locura. En cualquier caso, nos encontramos con que hay en este ritual toda una serie de reglamentos no escritos como si de una misa se tratara. Por ejemplo, el lugar en donde sentarse es fundamental para ver y ser vista, aunque en la pluma inversora de Zabaleta nuestras mujeres «quieren entretener en algo los ojos y no hallan en qué entretenerlos, pero el descansar de la priesa con que han vivido toda aquella mañana les sirve por entonces de recreo» (pág. 318). Lo importante es, después de todo, haber llegado al templo.

No han comido las mujeres de la cazuela y los frutos secos se reparten de manera rutinaria, o se engullen con la parsimonia propia de lo repetido y de lo familiar. Con el mismo estilo rápido que Zabaleta hacía ejecutar a su barbero las maniobras del día, detalla ahora todos estos ritos de preparación femeninos. La misma curiosidad y chismorreo de la misa se reproduce ahora en el cotilleo serio que facilita la arquitectura del corral (pág. 319) y que Zabaleta aprovecha para criticar de esta manera a los maldicientes y murmuradores. Siguiendo en una tónica pareja, hay todo un ceremonial en la imaginería que se utiliza para estas prácticas. Así, «estas mujeres están condenando indefensos a este hombre dichoso y a esta mujer casada. No es buen tribunal el que condena al reo sin oirle» (pág. 320). Y el mismo calvario que se percibía en el galán y su tocador, se comienza a

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)

experimentar en las mujeres de la cazuela: el hambre, el ayuno que ha forzado el teatro, hace estragos, pero nadie abandona el espacio que poco a poco se ha hecho insufrible a causa de tanta gente apretada. En un ritual de solidaridad femenina, la escasa comida se comparte entre las asistentes. Cuando la comedia termina, una de las mujeres ha perdido su llave, las demás vuelven a casa no sin «daño y molimiento» (pág. 323) y, en general, para todas ha supuesto un cierto engorro el tener que asimilar los rituales que impone la visita al corral de comedias. Nuevamente se sufre, pero se sufre de manera necesaria.

Es éste un teatro sin teatro, y es Zabaleta nuevamente quien nos adoctrina desde su humor lingüístico y sus mecanismos de degradación (animalización, hipérbole, metonimias y oximorones burlescos, antítesis sorprendentes). La representación termina y con ella el fin de este capítulo paradigmático, pero no se nos ha hablado de la comedia en ningún momento. En realidad resulta innecesario, pues es ésta una circunstancia que se repite en todo día de fiesta y, por lo tanto, es irrelevante que la causa de esta convocatoria sea este o aquel título, pues siempre se va a producir un efecto semejante, ya que «parece que no hay otra fiesta en el mundo» (pág. 323). Y, en última instancia, Zabaleta, como buen escritor de comedias, no hubiese querido censurar algo que le tocaba de lleno o que le podía involucrar en una polémica. Los títulos, los detalles, resultan por tanto prescindibles. No es el (buen) teatro lo que se pone en la picota, sino a su público.

El texto de Zabaleta, largo, complejo y lleno de matices sutiles que convoca un uso exclusivo del lenguaje y de su lente burlona, invita a un análisis mucho más extenso sobre los diferentes niveles de crítica, ya sea seria o humorística. Como buen moralista que se vale de un lenguaje muy connotado y lleno de dobles acepciones o bromas capciosas, resulta siempre difícil el discernir entre lo serio y lo bufo. No ha sido ése el proyecto de nuestro trabajo, ni tampoco su finalidad. A través de unos breves ejemplos hemos pretendido trazar un paralelismo evidente entre dos «templos» dominicales, festivos y, en última instancia, subvertidos, para poder llegar a este efecto inversor que, en última instancia, la escritura de Zabaleta provocaba valiéndose de mecanismos relacionados con el carnaval. Por ello, la edición manejada, que contaba con una bella estampa de Murillo representando un banquete serio y no poco idealizado, pudiera haber sido completada con otra más del gusto de este trabajo, de un Ribera o un Bosco, representantes de una estética que se ha querido reivindicar aquí como auténticamente original, como escasamente apreciada desde estos retratos únicos: otra evidencia más de que queda mucho por hacer sobre este tramo último de nuestro inagotable Barroco.

(c) Consejo Superior de Investigaciones Cientificas
Licencia Creative Commons 3.0 España (by-nc)
http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es