



LOS MATACHINES: EL PERSONAJE Y SUS ACCIONES

THE MATACHINES: THE CHARACTER AND ITS ACTIONS

Eva Lara Huete

RESAD

(eva.larahuete@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0766-8113>



DOI: <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2019.43.06>

ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo expone la investigación previa y la puesta en escena del baile al final de la folla Disparates Concertados, texto de 1735 de Marcos de Castro. Su presentación en el *I Congreso de teatro musical español del s. XVIII*, (teatro breve), estaba vinculada a la ponencia del profesor Germán Labrador en la que analizaba este fin de fiesta y su baile. El objetivo de mi investigación ha sido identificar el baile descrito en el texto original con los bailes de matachines, ya que la palabra *matachinerías* aparece en el texto que introduce la escena y es consistente con el tipo de acciones, indumentaria y carácter del baile que se describe en el texto.

Palabras Clave: matachín, bufón, Force de Ercole, Lambranzi, danza pantomímica.

Abstract: This article focuses on the staging and preparatory research of a dance included in a text of 1735, the final of the folla «Disparates Concertados» by Marcos de Castro. Its performance in the *I Congreso de teatro musical español del s. XVIII*, (teatro breve) was linked to Professor

Germán Labrador's paper analysing this end of the play and its dance. The target of my research was to identify the dance described in the original text as a dance of the *matachines*. Key for this purpose was the word *matachineras*, which appears in the opening text of the scene and is consistent with the actions, costumes and qualities of the dance depicted in the text.

Key Words: : matachín, fool, Force de Ercole, Lambranzi, pantomime dance.

Sumario: 1. Introducción. 2. El origen de los matachines. 3. Los antiguos y los nuevos matachines. 4. Los matachines en *Disparates concertados* (1735). 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2019. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

EVA LARA HUETE es titulada en Ballet Clásico por el Conservatorio de Danza de Madrid. Estudió danza moderna y contemporánea en Madrid y Londres. Ha desarrollado su actividad en el campo de la enseñanza desde finales de los 80 en centros privados y públicos de España e Inglaterra. Es titular de la especialidad de Danza Aplicada al Arte Dramático desde el 2007.

I. INTRODUCCIÓN

En el año 2015 se celebró el *I Congreso de Teatro Musical español del s. XVIII, (Teatro Breve) Géneros y nuevas perspectivas* organizado por la RESAD y CSIPM-UAM, en colaboración con la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII. Entre las aportaciones del profesorado de la RESAD se presentaron varias puestas en escena relacionadas con la temática de las distintas ponencias. El profesor Germán Labrador presentaba su investigación sobre la folla escrita por Marcos de Castro en 1735 publicada bajo el título *Folla burlesca, y entretenida, cuyo título es: Disparates concertados dicen bien en todo tiempo* y sobre el baile en el fin de fiesta de la misma, por lo que se programó su puesta en escena.

En el artículo que sirvió como punto de partida de esta puesta en escena, «Sobre estatuaria, matachines y baile pantomímico en el siglo XVIII: El fin de fiesta de Disparates concertados (1735)» (Labrador, 2015) el autor propone que dichas figuras podrían corresponder a los matachines o a la moda dieciochesca de la estatuaria. Sin embargo, el hecho de que en el texto se incluya una banqueta como ayuda y que los diseños de dichas figuras impliquen unas acciones de fuerza y de contrapeso nos indican un tipo de acción acrobática. Todo ello sin perder el carácter plástico y el sentido del tiempo escénico sostenido de la estatuaria, ya que dichas figuras se deben mantener durante al menos ocho compases de dichas folías, según el texto. Estos detalles prácticos y técnicos me sugerían que, entre las posibilidades que Germán Labrador consideraba para identificar este baile, la más plausible para definir el carácter de estas figuras y de los propios personajes enmascarados era la palabra *matachinerías*, que aparece en el diálogo antes del baile. Según este razonamiento, *matachinería* sería la forma que el autor de la folla habría utilizado para expresar lo que se va a ver en escena: acciones similares a las figuras de los matachines, pero con menos complejidad técnica, de ahí la licencia de usar una banqueta para aquel que la necesite. Estos argumentos motivaron la investigación sobre los matachines y sus acciones, ya que habría que documentar que este tipo de escena fuera característica de estos personajes.

Mientras reunía información sobre estos personajes, entendí por qué historiadores de la danza tan importantes como Bárbara Sparti consideran a los matachines una de las formas de danza más complejas de

estudiar (Sparti, 2002). En los documentos históricos, se encuentran evidencias y testimonios de representaciones muy diferentes, desde los *ballets de cour* a los carnavales callejeros, desarrollando acciones igualmente variadas, como las danzas de espadas, las bufonerías y las acrobacias. A consecuencia de estas contradicciones derivadas de las fuentes primarias de la investigación, han sido esenciales las fuentes secundarias, pues han servido para comprender mejor esos vínculos y conocer la poliédrica actividad de los matachines desde un punto de vista especializado en otros campos. Las publicaciones y sugerencias personales de Fernando Doménech, profesor de la RESAD, y de McDowell Kenley, profesor de la Universidad de Stanford, han sido vitales para conocer a los matachines en la historia del teatro y la musicología respectivamente. Gracias a la investigación moderna sobre danza histórica, comprendí la relación de los matachines con las morescas y los moros y cristianos, y encontré útiles referencias que me llevarían a nuevas fuentes originales. Fue esencial la orientación de María José Ruíz Mayordomo sobre las acotaciones coreográficas en los textos dramáticos y sobre las danzas de los moriscos españoles. En otros casos, las fuentes secundarias me brindaron la posibilidad de leer en inglés o español transcripciones o traducciones de otros textos que habrían sido incomprensibles para mí en su lengua original, como el libro de Gregorio Lambranzi escrito en alemán, o los escritos de Luciano y Libanio en griego. Rafael Ruiz, también profesor de la RESAD, me regaló el libro de Margatet Molloy *Libanio and the Dancers*, que resolvería algunas cuestiones pendientes sobre la trayectoria de la danza pírrica muy importantes para la investigación.

Un aspecto vital en cualquier puesta en escena es la competencia de los intérpretes tanto en los aspectos técnicos como expresivos. En mi propuesta, el vocabulario coreográfico se basa en los pasos más básicos del barroco como el *coupé*, la *florete* y el *contretemps*. Seleccionar un vocabulario asequible para los intérpretes de la pieza era esencial, porque los alumnos de la RESAD no tienen una formación especializada en danza. Interpretar la pieza al modo de los *matachines* y no como un *baylete*, palabra que aparece en el texto junto a *matachinerías*, abría un campo de posibilidades interpretativas en las que estos alumnos sí son especialistas: el mimo, la pantomima y la acrobacia escénica. Utilicé las habilidades corporales del actor gestual de la RESAD, entre las que lógicamente se encuentra la práctica de la danza, para interpretar los pasos de forma cómica y a la vez armoniosa, respetando en lo posible la forma del paso

original. Tan pronto encontré las fuentes documentales que sustentaban el uso característico de la acrobacia en las actuaciones de los matachines, solicité la ayuda del profesor de acrobacia de la RESAD, Sergio Leal, cuya competencia y generosidad ha sido crucial desde el inicio del proceso hasta la presentación de la pieza y el debate posterior en el congreso.

El primer objetivo de mi investigación ha sido identificar el baile descrito en el texto original con los bailes de matachines. El siguiente paso fue entender el origen de estos personajes y la conexión entre estos tres aspectos de los matachines: el espadachín, el acróbata y el mimo, dentro de las diferentes formas de espectáculo o fiesta que mencionan las fuentes consultadas. El objetivo final de la investigación era dar vida al personaje del matachín en escena, a través de una gestualidad y una expresión corporal plausible para estos personajes en un contexto dramático muy determinado, que es el del teatro breve español del siglo XVIII.

2. EL ORIGEN DE LOS MATACHINES

A lo largo de los siglos XVI y XVII, los términos *marachins*, *matachines* y *matachins* aparecían asociados a danzas de espadas que evocaban las danzas pírricas de la Antigüedad clásica, tal y como se desprende de la descripción de Covarrubias Horozco (1995) y de la coreografía de *Les Buffons* de Arbeau (1588). Por otro lado, los matachines se han denominado la danza por excelencia de la *commedia dell'arte*, aunque se pueden encontrar en obras teatrales anteriores al siglo XVII. Aparecen en obras de Lully y en el siglo XVIII el editor Minguet e Yrol (1757) los incluye ejecutando las acrobacias y torres humanas conocidas como *Fuerzas de Hércules*. La investigación del origen de los matachines y su compleja identidad los sitúa en el contexto del carnaval y las fiestas religiosas italianas, las mascaradas, las *morescas* y otras representaciones de combates teatralizados como los *Moros y Cristianos*.

La ambigüedad en el uso de los términos *moresca*, *matachín*, *bufón* y *Force de Ercole*, no sólo en las fuentes literarias, sino en la iconografía y la música, sumada a la ambivalencia de los términos *arlequín* y *matachín* que encontramos en España, hacen que los matachines sean difíciles de identificar con un solo tipo o estilo de danza porque, aunque en términos generales pertenecen al género cómico o grotesco, van participando

de los lenguajes coreográficos y la expresión corporal propia de cada momento histórico, desde las danzas de espadas tradicionales del Mediterráneo hasta la danza barroca de Gregorio Lambranzi, pasando por la danza renacentista recogida en el manual de Arbeau.

A excepción de los *Bouffons* de Arbeau, los matachines no se incluían nunca entre las danzas de los manuales destinados a la nobleza porque se bailaban generalmente por profesionales. La capacidad de los matachines para desarrollar varios recursos escénicos, bailes, *slapstick*, pantomimas y acrobacias indican una especialización profesional y una clara definición como personaje cómico que los ha hecho permanecer en escena durante tres siglos adaptando su forma de representación, como veremos más adelante.

La moresca, danza de espadas con la que inevitablemente se los identifica, no parece implicar una máscara tan concreta. Aunque esta danza deba su nombre al «moro», es decir, al «extranjero enemigo de la cristianidad», y este fuera siempre con la cara tiznada de negro, cualquier personaje exótico o fantástico cabía en su aspecto de *balli* o en la pantomima de personajes variados, a veces representados por hombres travestidos, que acompañaban a los danzantes armados de las morescas. La idea que subyace es la de lo exótico y lo extranjero o, como dice Cummings (2011) la idea de «el otro» cuyo disfraz no solo representaría al *moro* o *turco* sino al extraño que, a través del movimiento grotesco, mostraba su diferencia. Según Bárbara Sparti, existe la moresca como *intermezzo* en forma de ballet mimado o *balli*, a menudo sobre temas mitológicos o exóticos, y la moresca como danza tradicional de espadas que se aprendía en escuelas públicas y que representaban los distintos gremios o cofradías de las ciudades (Sparti, 2002). La moresca es parte de una tradición ininterrumpida en el Mediterráneo oriental de danzas de espadas, casi siempre con una pantomima asociada. Además había una forma de solo acrobático que se bailaba con el mismo atuendo bufonesco que los matachines (Sparti, 2002). Como danza pantomímica de espadas, se extendió por toda Europa llegando a Alemania e Inglaterra donde, junto a los morescantes, figuraban los personajes de una pantomima adaptada al folklore local como *Lady Marian* y donde todavía existe como danza tradicional, aunque la coreografía actual de las *Morris Dances* sea una creación de folkloristas modernos como Cecil Sharp. En su forma de *balli*, la moresca tiene su traducción en los distintos países enlazando con las momerías, la mask inglesa, el sarao español y el *ballet de cour* francés,

donde también se incluyen morescantes enmascarados. Los matachines, por el contrario, no se integran de la misma forma en las diferentes culturas europeas, sino que mantienen su nacionalidad italiana de origen (Sparti, 2002).

La distinción entre moresca y matachín es compleja por la polisemia de ambos términos. Los matachines pueden bailar morescas, pero también pueden bailar y representar una pantomima dentro de una moresca o *balli*. El atuendo de morescantes y matachines durante el renacimiento es a menudo el mismo, aunque también en esto rompen con el estereotipo del bufón, ya que en la iconografía también hay ejemplos de matachines con trajes y accesorios muy diversos, de los cuales Katritzky (2006) da varios ejemplos.

En cuanto a la distinción a partir de las fuentes musicales, Kenley destaca que la moresca es en ritmo binario, mientras que los ejemplos de matachines suelen ser en ritmo ternario. Una excepción es la melodía de *les Buffons* de Arbeau, la cual tiene un ritmo binario que, lógicamente, es más fácil de casar con los choques de las espadas (Kenley, 2017).

Además de todo lo expuesto sobre la moresca, otro motivo de confusión en el estudio de los matachines surge de las interpretaciones etimológicas que le han dado al término y que, aún siendo descartadas, se comprende que hayan llevado a error. La etimología árabe (*mutawajjihin*: enmascarado o los que «ponen caras» y «los que se enfrentan de cara») e hispánica («matar») se han descartado en favor de la italiana, derivando *matachín* de «*matti*» o loco (Corominas, 1984). La formación en pares enfrentados es habitual y en España sí se «mata» a alguien, al «matachín», en algunas danzas de espadas tradicionales, por lo que la identificación con el verbo «matar» es lógica. De hecho el propio Covarrubias (1995) comienza su definición diciendo, «Díxose de matar» (pág. 739). También la interpretación de los dos grupos enfrentados que ponen muecas o van con máscaras encaja con la descripción de las danzas que hacían estos personajes. McDowell Kenley (1993), quien ha estudiado a fondo los matachines en Nuevo Méjico y en las fuentes musicales europeas, aporta el testimonio de un tal Bernal Díaz del Castillo, quien en 1519 compara los bailes de los aztecas a los que «en Italia se llaman *marachinnes*» (pág. 28). Esto evidencia que, para los españoles del siglo XVI, el origen del personaje y su nombre serían claramente italianos y que la palabra *matachín* sería una adaptación fonética del italiano *mattacin* y no una derivación del verbo *matar*.

La etimología italiana sitúa el origen del matachín en las danzas de *matti*, o locos, que eran frecuentes en los *intermedi* de la corte de Ferrara a finales del siglo XV. Uno de los primeros testimonios relata un intermedio de la representación de *Eunuchus* de Plauto en 1499, donde los matachines aparecían bailando la moresca y la gallarda vestidos con sedas de colores y cascabeles (Kenkey, 2012; Sparti, 2002). En el siglo XV, los *mattaccini* también eran personajes de carnaval representados por ciudadanos que cantaban *Canto Carnascalescho* en grupos o *compagnie* y en representaciones religiosas como la *Rappresentazione de Santa Uliva*, en cuyo texto hay una acotación en la que «cuatro personas vestidas como *mattaccini* con cascabeles en los pies y espadas bailaron dos o tres actos de morescas» (Kenkey, 1993, pág. 30; Sparti, 2002, pág.136).

Aunque entrar en el significado antropológico del «loco» no corresponde a esta investigación, es evidente que la dimensión mágica y mitológica de la locura está presente en todas las culturas, así pues quisiera referirme brevemente al «loco» o «*matti*» que figura en la célebre colección de imágenes que comenzó a circular precisamente en el renacimiento italiano, los Triunfos o Arcanos del Tarot cuyas imágenes, según Jung, correspondían a arquetipos universales. Este entretenimiento tan apreciado por la misma nobleza italiana que en el Renacimiento sostenía las artes y las ciencias, representa al *matti* con diversos atuendos según la baraja y es interesante observar cómo en la baraja Visconti Sforza, de mitad del siglo XV, este aparece vestido con los harapos de un mendigo, mientras en el Tarot de Marsella, que se considera posterior, aparece vestido con el traje de colores y cascabeles del matachín, el morescante y el bufón.

El origen del matachín es el *matti*, el loco. Es un personaje netamente italiano cuya imagen tenía un significado para la sociedad de ese momento, como parece indicar su presencia tanto en los Triunfos del Tarot como en las fiestas populares de carnaval. Uno de los cánticos de las fiestas de carnaval o *canti carnescaleschi* recogido por Cotarello y Mori (1911) nos invita a conocer todos los «juegos» o acciones de los matachines:

Mattaccini tútti noi siamo
che correndo per piacere
vogliam farvi oggi vedere
tutti i giuochi che facciamo¹ pág. cccviii)

Espadachines y bufones

El matachín se define desde sus orígenes como un personaje fundamentalmente cómico, bufonesco y un tanto diabólico; el loco o *matti*, pero también se le identifica con las danzas de espadas, lo que puede parecer un contrasentido si no se entiende el carácter cómico y pantomímico de estos bailes en oposición al carácter guerrero de las danzas de espadas en la Antigüedad. Kenley (1993) cita la definición del italiano Salvatore, quien considera los *mattaccinos* una antigua danza grotesca difundida en los siglos XVI y XVII, ejecutada por bailarines armados vestidos en trajes bizarros quienes, divididos en dos grupos, miman las acciones de una batalla. Estas acciones se relacionan con la danza pírrica de la antigua Grecia, como vemos en la definición de Covarrubias (1995) que transcribe Javier Huerta Calvo (1999):

La danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia; los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes, al son de las flautas, salían saltando y danzando, y al compás de ellas se daban tan fieros golpes, que a los que miraban ponían miedo. (pág. 61)

Según Luciano, la pírrica era la modalidad más hermosa de la danza y se originó cuando, complacida con esta forma de arte, Rea mandó danzar a los Coribantes en Frigia y a los Curetes de Creta para que salvaran a Zeus niño ocultado sus llantos con el ruido de sus armas y escudos (Zaragoza, 1990). Poco después añade otras versiones de su posible origen como la de que el nombre le viene de Neoptólemo, el hijo de Aquiles, que era famoso por danzar y al que se conocía por el nombre de Pirro, de ahí el nombre de pírrica. Su importancia como entrenamiento y ritual guerrero, además de su origen mítico o religioso es utilizada por Luciano en su defensa de la danza frente a Cratón en su famoso diálogo, en un intento por dar prestigio y antigüedad al arte de la danza y la pantomima.

La primera de las contradicciones de los matachines es que, a pesar del respetable origen de las danzas de espadas, el matachín es a la vez espadachín y bufón. Arbeau utiliza la melodía de los *Buffons* para la danza que lleva dicho nombre y que consiste en un combate coreografiado para una cuadrilla. Aunque en su obra *Orchesographie* afirma que

les bouffons y les Mattachins son lo mismo, no hace mención del aspecto burlesco del bufón sino que vincula su danza a la pírrica antigua y le aporta un rigor más marcial que cómico a pesar del atuendo colorido y los cascabeles. El *Treſor de la langue francaise* define al *matachín* como «un bufón que hace imitaciones cómicas de las danzas de combate que lleva un peto y casco dorados, cascabeles en los pies y lleva en las manos una espada y un escudo» (Kenley, 1993, pág. 31).

Los *matachines* se distinguen por el vestuario de colores brillantes, las cintas, los cascabeles o campanillas y las máscaras lo que, junto a las bufonadas, parecen inconsistentes con un tipo de danza de origen guerrero y religioso como era la danza pírrica. Sin embargo, esta contradictoria combinación podría venir desde la Roma del Imperio. Margaret E. Molloy (1996) cita al historiador Louis Robert en su libro sobre Libanio y la danza pantomímica para explicar que, en las últimas etapas del Imperio Romano, la danza pírrica original fue evolucionando en demostraciones de formaciones y marchas hasta convertirse en ballets mitológicos. También hace referencia a otros testimonios, como el de Plutarco, que describe una escena en la que unos criminales vestidos con túnicas de paño dorado, capas púrpura y casquetes bailaban la pírrica antes de ser ejecutados en el anfiteatro. Molloy resalta la dificultad de saber si estas representaciones eran *burlesques*² o parodias, pero indica que hay una posibilidad muy grande de que así fuera y de que la pantomima fuera siempre unida a la representación de la pírrica en tiempos romanos. En todo caso, la unión de las espadas, la pantomima cómica y los disfraces de materiales vistosos es muy antigua y está verdaderamente vinculada al teatro romano de los últimos siglos a los que se refiere Libanio. Parece plausible que el modelo de las danzas de los *matachines* en el Renacimiento se basara en la recuperación de testimonios de este tipo y que, de ser así, los *matachines*, como bufones armados, fueran una de las pocas expresiones coreográficas que, si bien reinventadas, tuvieran relación con una práctica real de la danza teatral en la Antigüedad.

Acróbatas y saltimbanquis

Maurice Esses (1992) explica que la danza de los *matachines* era habitualmente una combinación de juegos de espadas burlescos (*burlesque*

sworðplay), acrobacias y *slapstick*³, basándose en la definición de *matachín* del Diccionario de las Autoridades de 1734, que dice:

Hombre disfrazado ridiculamente con caratula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre quatro, seis o ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dán golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Covarr. le da la etymología del verbo Matar, porque con los golpes que se dán, parece ván a matarse unos a otros

Esses destaca que, a pesar del evidente uso de las espadas, palos o similares, la actuación de los *matachines* era en esencia acrobática. La acrobacia era parte del repertorio original de los *mattachini* italianos en el Renacimiento ya que la costumbre de las torres humanas y juegos de fuerza, junto con las *morescas* como danza tradicional de espadas, eran parte del Carnaval en ciudades como Venecia donde se originaron las célebres *Forze d'Ercole*. La *Forze d'Ercole* es una competición de torres humanas que en el carnaval de Venecia sustituyó al combate ritual entre las facciones contrarias de los dos barrios principales, llamados los *Castellani* y los *Nicoletti*. Estos grupos bailaban danzas de combate con espadas a veces referidas como *moreasca* y otras como *matachín*, y según Kenley (1993) son una de las primeras fuentes musicales de los *matachines*. En los carnavales de Venecia se mezclaban personajes medievales con otros de la mitología clásica, entre ellos Hércules. En algunas ilustraciones de *Las Tarascas de Madrid* se puede ver a los *matachines* haciendo torres humanas similares a las *Forze d'Ercole* (Bernáldez Montalvo, 1983). El término «fuerzas de Hércules» aparece en el Diabolo Cojuelo: «...con las fuerzas de Hércules, que eran dos pobres uno sobre otro» (Daniel Devoto, 1991, pág.277) y Covarrubias (1995) lo emplea en relación a los *matachines*, en las entradas *Fuerza y Hércules*. Ya en el siglo XVIII, Minguet e Yrol (1757) incluyó un grabado con seis figuras «de las que hacen los matachines» en una de las ediciones del *Arte de Danzar a la Francesa* que, a pesar de estar dirigido al público en general, incluye esta valiosa información para una puesta en escena.

Mimos y actores; los matachines y la commedia dell'arte.

La relación del matachín con la *commedia dell'arte* es muy estrecha y estos personajes terminarán identificándose de forma permanente con el personaje de Arlequín. Fernando Doménech Rico (2007) dedica una sección a la danza en su libro sobre la compañía de los *Trufaldines*, donde explica la conexión entre los matachines y los personajes de la *commedia* a partir del personaje del «loco festivo». Antes de que sus contemporáneos los relacionaran con la *commedia dell'arte*, los matachines aparecían en comedias de Giovanni Battista Andreini (Kenley, 2012), aunque no se ha podido confirmar si bailaban o se limitaban a acciones pantomímicas. Es difícil separar la danza pantomímica de la elaborada representación física que implica la *commedia*, como dice Fernando Doménech (2007): «El baile de matachines es una muestra de la delgada línea divisoria que separaba en la *commedia dell'arte* la mímica de la danza» (pág. 174).

Estos matachines son danzas que representaban los celebérrimos personajes de la Comedia y han de ser interpretadas caracterizándose claramente según cada personaje, es decir, son danzas *de carácter*. Para conocer este tipo de danzas es imprescindible acudir al libro de Gregorio Lambranzi publicado en 1716, *Nuova e curiosa scuola de'balli theatricali* (Lambranzi, 2002). Aunque el género grotesco es anterior a la publicación de este maestro italiano, la fusión del estilo pantomímico italiano con la danza barroca francesa que representan las danzas Lambranzinos da muchas claves del estilo grotesco del siglo XVIII y establece los fundamentos de un subgénero específico vinculado a la representación danzada de los personajes de la *commedia*, como *Scaramouche*. Según Doménech (2007) «la nómina de personajes revela que la compañía que ha servido de modelo al maestro de baile para su libro es la antigua *Comédie Italienne*, para la que trabajó en París hasta su expulsión en 1697» (pág.175).

La asimilación de los *matachines* con los personajes de la *commedia* parece definitiva en las óperas de Lully, donde los matachines aparecen a veces como *braves combattants*, aunque eran figuras evidentemente cómicas (Kenley, 2017). Los *matachines* aparecen en el primer acto de la ópera de Cavalli *Xerxes* estrenada en 1660 y 1669, y en el *intermedi* de *Monsieur de Pourcenac* de Lully, blandiendo unas jeringas con las que amenazaban al protagonista. En los ballets y las óperas barrocas, los *matachines* aparecen desarrollando su repertorio de acciones características, casi

siempre acompañados de los personajes de la *commedia* y caracterizados como arlequines o *zani's*, aunque también como marineros estrafalarios, o en el cortejo del dios Momo (Kenley, 2017).

El matachín se identifica en España con el arlequín desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el siglo XVIII (Esses, 1992). Esquivel Navarro, en su explicación de la *campanella*, se refiere a sus danzas como ridículas y describe su forma de bailar, con las rodillas dobladas, propia de farsas y mojigangas (Esquivel, 1998); sin embargo no hace mención ninguna a la danza de espadas. El libro *Las Tarascas de Madrid* ya mencionado, muestra representados matachines en varias ilustraciones, figurando encima de la *Sierpe* y siempre vestidos como arlequines o similar. En algunas hacen acrobacias, torres humanas, y en otras atacan con la espada a un toro, o tocan instrumentos. La ambivalencia del término es visible en las anotaciones de la ilustración para la *Tarasca* de 1667 en la que explica que «los *arlequines* de delante han de estar sentados, y el uno toca el tamboril y el otro la ginebra», sin embargo, encima del dibujo que los representa, se lee «Con los *matachines* ha de haber un toro» (Bernáldez Montalvo, 1983, pág. 40-41). Esta transformación de danza grotesca y pírrica pintoresca, a baile de farsa o mojiganga bajo la forma de arlequín explica que muchos observadores del siglo XVII clasificaran a los matachines en dos categorías: los antiguos y los nuevos.

3. LOS ANTIGUOS Y NUEVOS MATACHINES

Según este enfoque, existían los «antiguos» matachines, bufones que bailan danzas enloquecidas, incluyendo las de espadas, y los «nuevos», que aparecieron a mediados del diecisiete vinculados a los personajes de la *commedia dell'arte*. En relación al baile en sí, Rafael Ramos (1993) dice que «El primero en el tiempo (por cuanto sabemos), es el que se puede llamar propiamente «Baile del *matachín*», pues consistía en una sucesión de saltos y visajes» (pág. 311). Numerosos autores se refieren a Bances y Cándamo (1970) que explica cómo eran los nuevos matachines que trajeron los actores que acompañaron a María Teresa de Austria en la corte francesa y explica el término *matachín* en relación a los mimos de la Antigüedad, a los que equipara con los *matachines nuevos* por su capacidad para contar historias a través del gesto. Aclara que los franceses las tomaron a su vez de los italianos, a los que considera grandes maestros

de la gesticulación y el movimiento, y que estos nuevos matachines van explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula, pero no torpe.

Tampoco hacen estos de hoy movimientos deshonestos sino lo más ridículos que pueden, ya haciendo que se encuentran dos de noche, y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan entre ambos. Luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se suelen enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, en fin, saltando sobre ella, la revientan y se fingen muertos por el estruendo de su estallido. (Bances y Cándamo, 1970, pág. 125)

Más allá de la capacidad para representar pantomimas o del tipo de acciones desarrolladas en escena, la novedad viene de una forma de expresión corporal más acorde con los gustos y las formas teatrales del barroco en general y de la *commedia dell'arte* en particular. La identidad original de los matachines y su transformación o asimilación final con determinadas máscaras de la *commedia dell'arte* tienen mucho sentido desde la esencia del personaje que es la de un bufón, un *clown*. Sin duda, la facilidad de los matachines para viajar de un siglo a otro y de las fiestas populares renacentistas a las óperas barrocas francesas se debe a esa identidad tan caótica y mutable, pero a la vez tan coherente con el arquetipo del loco que representan. Volviendo a la referencia folklórica del Tarot, el *matti* es el único personaje de los Triunfos que ha sobrevivido en nuestras barajas de cartas actuales en forma de comodín, el Joker.

En definitiva, la palabra matachín viene del italiano *matti*, el loco festivo de los carnavales italianos. Su dimensión de loco y bufón es asimilada en toda Europa por ser la personificación de un arquetipo universal a la vez que mantienen su especificidad italiana. Aunque las fuentes primarias sitúan el origen de sus danzas y combates pantomímicos en las danzas de los tracios en la antigua Grecia, los matachines, sus bufonerías y combates cómicos están vinculados a los espectáculos cómicos de la Roma Imperial. Su lenguaje coreográfico y su gestualidad se han ido amoldando a los cambios desde el Renacimiento hasta el Barroco, pero en todos los casos se enmarcaría dentro del género grotesco o de carácter, género italiano por excelencia.

Los actores de la comedia del arte conocerían este tipo de danzas y combates grotescos con anterioridad a la creación de sus celebérrimos personajes, por lo que se utilizaron como otro recurso escénico. A partir de su éxito en Francia en el siglo XVII, los personajes de la comedia del arte con sus danzas y peleas se estilizan al gusto francés, generando un cambio en la expresión corporal. Matachín y arlequín se convierten en sinónimos al tomar este último el nombre de las danzas y peleas que representaba, los matachines. Finalmente, los bailes y acciones de los matachines se considerarán propios de los personajes de la comedia del arte, aunque se encuentren en otras formas teatrales.

El personaje del matachín como arlequín o bufón no desapareció de la danza escénica después del siglo XVIII, sino que entró a formar parte de los personajes del ballet clásico. Sin embargo, la capacidad de contar historias a través del gesto y el uso de la máscara ya no formarían parte de la danza, sino del nuevo arte del mimo y la pantomima que comenzaba a definirse. A partir del siglo XIX, también las acrobacias y el *slapstick* son entendidas como recursos escénicos del actor y del clown, no del bailarín, por lo que unos intérpretes formados en el teatro del gesto son muy adecuados.

Esta investigación ha sido necesaria para tomar decisiones sobre todos los aspectos implicados en la puesta en escena del baile en *Disparates concertados*, desde la coreografía hasta el espacio escénico, el vestuario y la iluminación. En definitiva, ha aportado la información necesaria para dar vida al personaje del matachín, a través de unas acciones y una expresión corporal plausible para estos personajes dentro de un contexto dramático muy determinado, el del teatro breve español del siglo XVIII.

4. LOS MATACHINES EN *DISPARATES CONCERTADOS* (1735)

Como resultado de esta investigación sobre la figura del matachín fue posible la recreación documentada del baile de los matachines descrito en la folla *Disparates concertados dicen bien en todo tiempo*, escrita por Marcos de Castro en 1735. La escena está precedida por un diálogo entre los personajes de la folla, un alcalde, su amigo y el astrólogo, donde se menciona el baile. Los dos primeros acuden al tercero para pedirle que, con su magia, les procure unos *bayletes*, y *matachinerías*. Entonces el astrólogo

pronuncia este conjuro con el que convoca a unos diablillos de las entrañas de la tierra y que transcribo a continuación:

Entranse los tres, y se correrá una cortina, y se aparecerá el Teatro de blanco, y una fuente en medio de blanco, y encima uno de los bailarines, en forma de estatua, y los tres alrededor de la Fuente, como que la tienen encima de los hombros, y los brazos entretreídos unos con otros, que estarán vestidos de blanco, con una birretina, mascarilla, y zapatillas, todo de un jaez, y se tocarán las Folías italianas sin repetición, y al segundo tañido, muy despacio, se saldrán del cerco de la Fuente los dos de los lados, y haciendo sus mudanzas al mismo tañido, se irán a la punta del tablado, donde se quedarán en forma de estatuas con un brazo levantado, y otro en la cintura, y en el interín se habrá quitado la Fuente, bajándose el de encima de ella, quien con su compañero hará las mismas mudanzas, que los otros, hasta igualar con ellos, y hecho, harán un cruzado sin moverse del sitio, quedando cada uno en su lugar, y después cara con cara, y espalda con espalda, se bajarán hasta la cortina del medio del vestuario, a donde harán el mismo cruzado, que arriba, en cuyo intermedio estarán prevenidos ocho faroles de papel encendidos, y cruzados los brazos unos con otros, harán una rueda, y andarán alrededor lo que duren dos tañidos, y acabado, harán una torrecilla con ellos, poniendo el uno en la cabeza, y el otro junto al pecho, de forma que quede en disminución, y el último para estar más alto pondrá una silla o taburete, y de este género estarán un tañido de las referidas Folías; y acabado se pondrá uno de rodillas, y los dos a los lados, y el de el medio pondrá la mano del farol en el costado del uno y la otra en el del otro, y los dos se pondrán a el medio un farol en cada lado debajo de la barba, y el otro sacada la mano afuera cada uno, como le corresponda, y el que quedó le pondrá los dos faroles encima de los hombros, y de este género estarán un tañido, o dos, y acabado harán un cruzado con ellos; de modo, que se queden junto al vestuario en ringlera, y harán su cortesía, y se meterán dentro, y si quisieren que dure el fin de fiesta, podrán añadir las mudanzas que quisieren, que yo no lo hago por parecerme muy largo el festín; y cansado de lo que, y de las faltas pido perdón. (Castro, 1735)

Las acciones descritas en el texto corresponden a un baile o danza pantomímica realizada por cuatro bailarines enmascarados en el que,

sobre el acompañamiento de una folía italiana, se reparten los tañidos entre frases coreográficas o *mudanzas* y una serie de figuras que imitan la forma de una fuente y de una torre iluminada con la ayuda de unos farolillos rojos que llevan los bailarines en la mano.

Las figuras de la *Fuente* (Fig. 1) y la *torrecilla* (Fig. 2) requerían de los intérpretes el uso correcto de sus conocimientos de acrobacia, danza y muy especialmente, de expresión corporal, precisamente porque van con máscara, elemento con el que los bailarines no están familiarizados en la actualidad. Sergio Leal experimentó con los alumnos casi todas las figuras del grabado de Minguet. Así concluimos que algunas figuras eran bastante difíciles, incluso improbables, según los apoyos y fuerzas que se ven en la ilustración, sin que por ello dejen de ser una excelente modelo para idear figuras nuevas adaptadas al número de participantes, como hicimos.

En las ilustraciones de Minguet e Yrol (1757) los acróbatas llevan la misma barretina y, como efecto luminoso, llevan velas en las manos en lugar de faroles (Fig. 3). El uso de los faroles fue determinante para la plasticidad de la escena, así como la lectura dramatizada del conjuro por parte de la profesora Izaskun Azurmendi, que nos introdujo en la estrambótica atmósfera que requería la pieza. El vestuario, descrito en



Fig. 1: Ensayo de la figura de la Fuente.



Fig. 2: Torrecilla con farolillos.

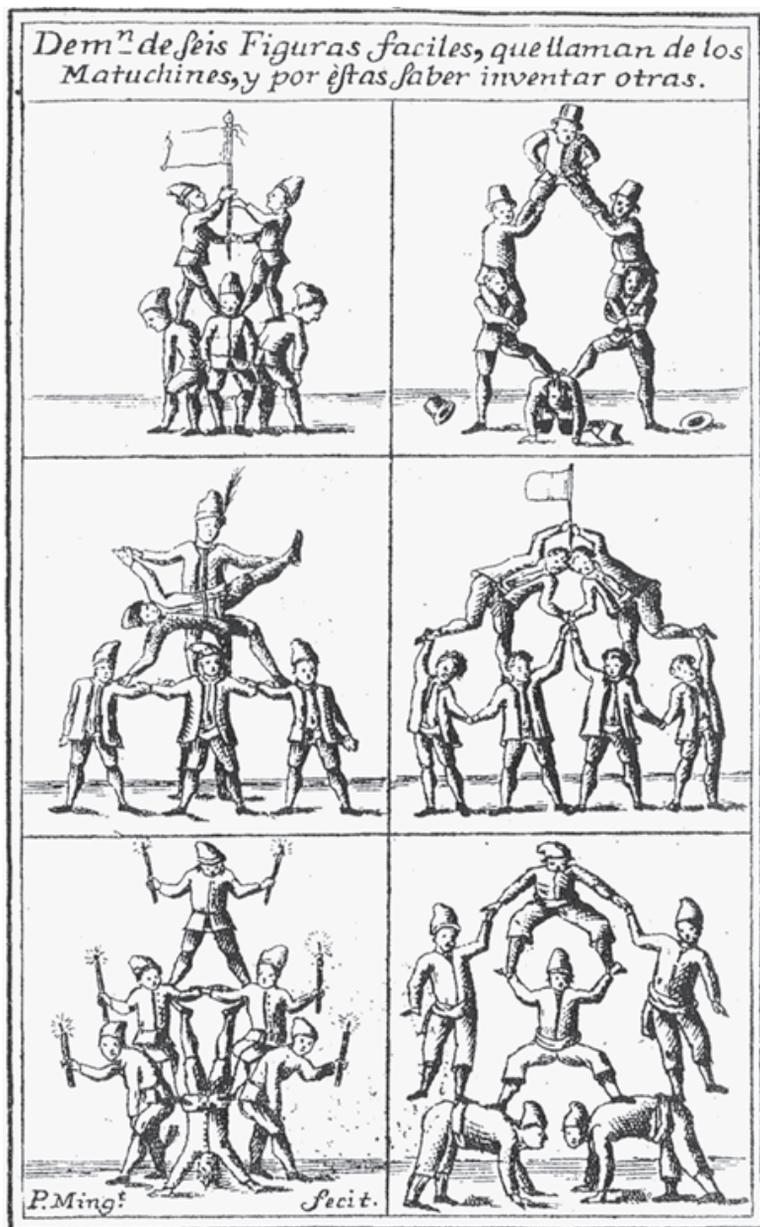


Fig. 3: Seis figuras fáciles que llaman de los Mataachines.

(Minguet e Yrol, 1757) BNE

el texto, se realizó tomando como referencia los trajes de acróbatas italianos en las obras de Tiépolo y matachines españoles según aparecen en el grabado mencionado. Traje blanco, máscara y barretina son los elementos fundamentales.

Agradezco la ayuda a María José Ruíz Mayordomo y al profesor McDowell Kenley, con quien mantuve una larga correspondencia por mail, su generosidad conmigo al compartir sus trabajos y reflexiones personales. Al profesor Fernando Doménech, a Virginia Gutiérrez y a Germán Labrador, organizadores del Congreso, les agradezco su confianza para llevar a cabo esta puesta en escena y el apoyo recibido en todo el proceso. Me gustaría extender también mi agradecimiento a Izaskun Azurmendi, profesora de Voz y Lenguaje escénico que hizo la lectura dramatizada del texto que introduce el baile, y a Alicia de Blas, profesora de Espacio Escénico, que coordinó a un grupo de alumnos para el diseño y confección de los trajes, siguiendo las indicaciones del texto original. Por último, mi agradecimiento y afecto a Sergio Leal, profesor de Acrobacia, y a los intérpretes por su dedicación y esfuerzo; las alumnas de Interpretación en el Teatro del Gesto Laura Ayala, Elisa Forcano, María Durbá y Mar Ballaguer y su acompañante a la guitarra, el alumno de Interpretación en el Teatro de Texto David Fernández Kelly, todos ya egresados.

5. OBRAS CITADAS

- Arbeau, T. (1588). *Orchesographie*. Lengres: Library of Congress. Recuperado de [http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_\(LOC\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1589-Arbeau-Orchesographie_(LOC).pdf)
- Bances Cándamo, F. (1970). *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos [1689-1690]*. En D. W. Moir (Ed.). Londres: Tamesis Books.
- Bernáldez Montalvo, J. M. (1983). *Las Tarascas de Madrid*. Delegación de Cultura. Ayuntamiento de Madrid.
- Botella Zaragoza, J. (1990). *Luciano. Obras III*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

- Brisset Martín, D. (2001). Fiestas hispanas de moros y cristianos: Historia y significados. *Gazeta de antropología*, 17, artículo 03. Recuperado de <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3232>
- Castro, M. (1735). *Folla burlesca, y entretenida, cuyo titulo es: Disparates concertados dicen bien en todo tiempo*. Madrid: Librería de Lorenzo de Cardama. Recuperado de <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6380/2/folla-burlesca-y-entretendida-cuyo-titulo-es/>
- Covarrubias Horozco, S. (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. En Felipe C.R. Maldonado (Ed.). Madrid: Editorial Castalia S.A.
- Corominas, J. (1987). Diccionario crítico etimológico de la lengua española. *Biblioteca Románica Hispánica*. Madrid: Gredos.
- Cotarello y Mori, E. (1911). *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid: Bailly-Baillère.
- Cummings, A. M. (2011). Dance and «The Other»: The Moresca. En B. Grammenati (Ed.). *Seventeenth-Century Ballet A multi-art spectacle: An International Interdisciplinary Symposium* (págs. 39-59). Bloomington: Xlibris Publishing Co.
- Devoto, D. (1991). Con las músicas a otras partes. *Bulletin Hispanique*. Tomo 93(2), 261-342. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3406/hispa.1991.4745>
- Doménech Rico, F. (2007). *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La Commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid: Monografías RESAD Colección Arte. Editorial Fundamentos.
- Esquivel Navarro, J. (1998). *Discursos sobre el Arte del Danzado y sus excelencias*. Valencia: París-Valencia S. L.
- Esses, M. (1992). *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centuries Vol. II*. Nueva York: Pendragon Press.
- Huerta Calvo, J. (1999). *Antología del Teatro Breve español del siglo XVII*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Katritzky, M. A. (2006). *The art of commedia. A study of Commedia dell'Arte 1560-1620 with special reference to the visual records*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B. V.
- Labrador, G. (2015). Sobre estatuaria, matachines y baile pantomímico en el siglo XVIII: El fin de fiesta de Disparates concertados

- (1735). En J. I. Sanjuán (Ed.). *Estudios musicales del Clasicismo 2: Danza y ballet en el siglo XVIII*. Madrid: Editorial Arpegio.
- Lambranzzi, G. (2002). *New and Curious School of Theatrical Dancing*. En C. W. Beaumont (Ed.). Nueva York: Dover Publications.
- McDowell Kenley, E. (1993). *Sixteen-century matachines dances; morescas of mock combat and comic pantomime*. California: Stanford University.
- McDowell Kenley, E. (2012). Il Mataccino, music and dance of the Mat-tachin and its role in Italian Comedy. *Early Music*, 40, 659-670. Recuperado de <http://em.oxfordjournals.org>
- Minguet e Yrol, PÁG. (1757). *Arte de Danzar a la Francesa y Cuadernillo Curioso de veinte contradanzas nuevas*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. R/7862 (3).
- Molloy, M. E. (1996). *Libanius and the Dancers*. Hildesheim: Olms-Weidman.
- R.A.E. *Diccionario de las Autoridades 1755. Tomo IV*. Nuevo Diccionario histórico del español. Recuperado de <http://web.frl.es/DA.html>
- Ramos, R. (1993). *El baile del matachín*. III Congreso AISO. Centro Virtual Cervantes.
- Sparti, B. (2002). *The Moresca and Mattaccino in Italy - circa 1450-1630*. Proceedings Symposium Moreska: Past and Present. Korcula, 2001 (págs. 129-142). Zagreb: Institute of Ethnology and Folkore Research.

6. NOTAS

- ¹ Matachines somos todos que corremos por gusto
¿Quieres ver los juegos que hacemos hoy?
- ² Burlesques en inglés se refiere a la representación en clave de parodia de un argumento conocido. La pantomima no tiene necesariamente un argumento aunque mime acciones.
- ³ Slapstick es el término inglés para una escena cómica a base de golpes y acciones estúpidas, a menudo violentas y con profusión de sonidos que resaltan el efecto.