



Revista de Filología y Lingüística de la

Universidad de Costa Rica

ISSN: 0377-628X

filyling@gmail.com

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Sancho Dobles, Leonardo

“...PORQUE NINGUNA ES PERFECTA SI HEMOS DE HABLAR POR LO CLARO”: UN
RETRATO DE LAS MUJERES EN LA LITERATURA COLONIAL COSTARRICENSE

Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, vol. 39, núm. 1, 2013,

pp. 47-59

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33267138004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“...PORQUE NINGUNA ES PERFECTA SI HEMOS DE HABLAR POR LO CLARO”: UN RETRATO DE LAS MUJERES EN LA LITERATURA COLONIAL COSTARRICENSE

Leonardo Sancho Dobles

RESUMEN

En una de las tres piezas teatrales breves, escritas por Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad y representadas en la ciudad de Cartago en 1809, se hace una descripción física de las mujeres que bien se podría clasificar como un retrato literario. Este retrato se lleva a cabo de la cabeza a los pies y da información valiosa sobre los usos y las costumbres de la época. A partir de los parlamentos de esta pieza de teatro, en esta oportunidad se describen los usos y costumbres de la sociedad costarricense durante la época colonial.

Palabras clave: retrato literario, teatro breve, imagen, cuerpo femenino, satírico, literatura colonial.

ABSTRACT

In one of the three short theatrical plays, written by Joaquín de Oreamuno and Muñoz de la Trinidad and represented in the city of Cartago in 1809, it is made a physical description of women that could be well classified as a literary portrait. In this portrait it is mentioned from head to toes and gives valuable information of the uses and cultures of the time. From the parliaments of this theatrical piece, in this opportunity it is described the uses and cultures of the Costa Rican society in the colonial period.

Key words: literary portrait, short play, image, feminine body, satirical, colonial literature.

“Éste, Belilla
no es retrato, no;
ni bosquejo, sino
no más que un borrón.”

Sor Juana Inés de la Cruz

“Para cantar a la música de un
tono y baile regional, que llama
el Cardador”

Leonardo Sancho Dobles. Profesor catedrático de la Escuela de Estudios Generales y del Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad de Costa Rica.

Correo electrónico: leonardo.sancho.dobles@gmail.com

Recepción: 22- 11- 2012

Aceptación: 09- 01- 2013

1. Tal vez la que es perfecta la pinta por mascarado

Uno de los tópicos literarios, heredado desde la tradición clásica, es el del retrato poético. Esta manera de poetizar la imagen es una manera de elaborar una descripción literaria y consiste en exaltar la belleza, especialmente la femenina, y transformarla en una construcción poética en la cual se idealizan los rasgos físicos; esta tradición se remonta a los albores de las letras occidentales y tiene su auge en la Edad Media y el Renacimiento.

El retrato era parte fundamental de la lírica amorosa y cortesana, vehículo de rendición amorosa o de alabanza a los grandes; su confección era casi tan perceptible como su inclusión en este tipo de poemas. Sin pretensión de objetividad y realismo el retrato se concebía esencialmente como un ejercicio poético, cuyos elementos, orden de numeración y expresión estilística obedecían a reglas más o menos estrictas. (Tenorio 1994: 6)

En la literatura española el retrato lírico fue cultivado –entre muchos– por el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, Miguel de Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz la cual, dentro de sus composiciones denominadas por Alfonso Méndez Plancarte como “Lírica personal”, elaboró 16 retratos poéticos.

En la construcción de retratos líricos (Salgado 1995: 212), se conocen algunas variantes como la *effictio*, en la que se lleva a cabo un retrato literario de un cuerpo vertical desde la cabeza hacia los pies; en este tipo de composiciones poéticas, la belleza femenina sugiere una imagen idealizada del canon estético. Por otra parte, dentro de los géneros satíricos y burlescos, existe otra variante del retrato denominado *fisonómico* en el cual se estilizan y exageran los rasgos físicos produciendo, por medio de la caricatura y la utilización del tono jocoso, una distorsión de la realidad y del ideal de belleza. “La sátira le ofrece además de la flexibilidad de temas y formas necesarias para permitirle componer retratos originales y fuertemente individualizados.” (Salgado 1995: 214) a este tipo de retratos se les conoce también como satírico burlescos.

En lo que hoy es Costa Rica, dentro del campo de las producciones literarias que se escribieron durante la época de la colonia, hay un caso muy peculiar de este segundo tipo de retratos. Se trata de una descripción satírico burlesca del cuerpo femenino que se lleva a cabo en una de las tres piezas de teatro breve representadas en la ciudad de Cartago a inicios del año 1809, con motivo de una serie de actividades festivas que se llevaron a cabo en la provincia de Costarrica¹.

En las páginas sucesivas, se exponen algunos aspectos relacionados con la génesis de estos tres textos dramáticos breves; se ubica su devenir en el campo de la historiografía de la literatura costarricense; se comenta el tercero de ellos y, en particular, se analiza el tema del retrato literario; a partir del estudio se describen los usos y costumbres en la sociedad colonial costarricense en los albores del siglo XIX.

2. ...tienen razón para estar alborozados con las fiestas y la jura de nuestro rey don Fernando

Las tres piezas de teatro breve fueron llevadas en escena la noche del lunes 23 de enero de 1809 en la ciudad de Cartago, cabecera de la provincia de Costarrica durante la colonia. La representación teatral fue la clausura las festividades que se realizaron en la provincia con motivo de la exaltación al trono y la Jura de lealtad al monarca Fernando VII. Se trataba de una serie de actividades cívicas y festivas, efectuadas a lo largo de diez días, en las que los habitantes de

la región se manifestaban como vasallos de la monarquía y demostraban lealtad ante la Corona española, la cual, por la injerencia del ejército napoleónico, atravesaba un momento crítico.

La puesta en escena respondía al interés de finalizar las festividades de la Jura de lealtad con una actividad cultural y fueron encargadas, especialmente para la ocasión, por el gobernador provincial don Tomás de Acosta al Capitán de Granaderos don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad (1755-1827)², pues Acosta conocía “sin duda las dotes de versificador del Capitán Oreamuno” (Sáenz 1994: 58). La idea inicial del gobernador era realizar un montaje teatral de una comedia compleja al mejor modo del teatro aurisecular pero, como se hace notar en la *Relación* de las festividades rubricada por Hermenegildo Bonilla (1951: 317), por tratarse de una provincia pobre y por no contar con un espacio adecuado para ese tipo de montajes teatrales, se decidió erigir un tablado para representar unas piezas de teatro breve: “no haviendo en la Ciudad ni Casa a propósito para Coliseo; ni lo necesario para bastidores, ni lo demás conveniente para una comedia digna del objeto de esas funciones: determino que se hiciesen unos jocosos entremeses”.

Las tres piezas de teatro breve de Joaquín de Oreamuno se conservan en su versión manuscrita –junto con otros documentos de interés sobre las actividades, como dos actas del cabildo, dos bandos oficiales, un oficio del gobernador, un sermón y una relación– en el legajo correspondiente a las festividades realizadas en la provincia, en aquel lejano mes de enero del año 1809, y se custodia en el Archivo Nacional de Costa Rica, como el documento 336, Sección Historia, Municipal Cartago 1800.

Dentro de la historiografía nacional costarricense, sobre estos “jocosos entremeses” no se vuelve a hacer mención de ellos hasta el año 1902, cuando el político y escritor costarricense Manuel de Jesús Jiménez publica en la Revista conmemorativa del siglo XIX una serie de cuadros de costumbres. En cuadro que se titula “Fiestas reales” menciona y cita fragmentariamente los textos de Oreamuno. Posteriormente, en el año 1944, estos cuadros de costumbres se publican en el libro Noticias de antaño. Jiménez establece una crónica breve de las razones políticas que condujeron a realizar las muestras de lealtad hacia el monarca español y reproduce los datos a los que se refería la Relación de Bonilla pero transcribe las líneas en las que se consigna el nombre del autor.. Sobre las piezas teatrales el autor transcribe fragmentos de la primera de ellas, llamada la “Loa”, y del denominado “Entremés 5”: “La loa fué un canto de alabanza al Rey Fernando y el entremés una imprecación a Bonaparte” (Jiménez 1948: 63); sin embargo en esta reseña el historiador no se refiere en ningún momento la tercera de las piezas. El autor también menciona algunos elementos del montaje escénico: “Las estrofas de las dos, acordadas con violín, flauta y guitarra gustaron mucho a estos vasallos...” (1948: 63) y, luego de intercalar algunos fragmentos de la loa, sugiere que “a juicio del populacho, lo mejor de todo fue el satírico entremés” (1948: 64) sobre el cual resume el argumento y plantea que la pieza está escrita en “versos octosílabos estrafalarios” (1948: 64). Esta referencia de las “Fiestas Reales” hecha por Jiménez es en la cual se apoya el historiador de la literatura costarricense Abelardo Bonilla para establecer, en la *Historia de la literatura costarricense* del año 1957, un juicio de valor sobre la literatura producida durante la colonia en Costa Rica; según Bonilla:

[...] don Manuel de Jesús Jiménez, en sus cuadros de costumbres titulados **Fiestas Reales**, relata que en 1809 y bajo la gobernación de don Tomás de Acosta, se celebraron en Cartago las fiestas que ordenaron de Madrid y de Guatemala para jurar lealtad a Fernando VII. Sin referirse a los autores reproduce una loa y parte de un entremés —ambos en favor de Fernando y de condenatoria para Napoleón— que se cantaron y representaron en la ciudad como parte de los festejos. Ambas son composiciones dialogadas, en verso octosílabico, de escaso valor literario, pero suficientes para formar criterio de lo que fue nuestra producción lírica en el período colonial. (Bonilla 1967: 52)

El juicio de Bonilla, basado en la breve referencia de Jiménez, es con el que se ha estigmatizado a los textos de Joaquín de Oreamuno, y por extensión a la literatura colonial costarricense, pues a partir de su parecer se ha planteado que están escritos en versos “estrafalarios” y que son “escaso valor literario” con lo cual, prácticamente, se le ha condenado al olvido o al silenciamiento. Además, tanto Bonilla como Jiménez, no hacen alguna referencia a la tercera de las piezas breves de Oreamuno por lo que se puede inferir que no tuvieron noticia de ella. No obstante, al observar en detalle estas tres obras, es evidente que poseen elementos estructurales del teatro áureo, conservan la métrica y la rima canónicas; sugieren, a su vez, un sutil manejo de la comicidad y, a nivel retórico, establecen una serie de juegos metafóricos.

Además de conservarse en pliegos en la versión manuscrita, las piezas de Joaquín de Oreamuno se han publicado en varias oportunidades en revistas nacionales, como por ejemplo la primera vez que aparecen transcritos en su versión completa fue en el año 1951 en la *Revista de los Archivos Nacionales*, números 10-12 (311-340), en la sección titulada “Testimonio de las festividades hechas en la ciudad de Cartago con motivo de la exaltación al trono de Fernando VII” (1809)”. Posteriormente, se publicaron en 1995 en la *Revista Nacional de Cultura* 27 (55-81) bajo el título “¡Viva nuestro rey Fernando! (Albores del teatro costarricense)” adaptación hecha por el historiador Jorge Sáenz Carbonell. En el año 1996, en la *Revista de historia* “Sección documental”: 34 (179-221), se publica una transcripción, a partir de la versión manuscrita, realizada por estudiantes de la Escuela de Historia de la Universidad de Costa Rica. En el año 2001, “Loa N° 4 y entremeses N°. 5 y 6”, en el *Boletín Circa* (27-28; 23-50) una publicación a cargo de Francisco Rodríguez. Con motivo del bicentenario de estas piezas, en el año 2009, se publica una edición y adaptación con un estudio introductorio titulado “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno” en la separata de la revista *Herencia* volumen 22, número 1, 2009. Finalmente, estas piezas se vuelven a publicar en el año 2010 “¡Viva nuestro Rey Fernando! Teatro, poder y fiesta en la ciudad colonial de Cartago (1809) Una contribución documental”, en la revista *Escena* N° 66, año 33 (95-123). Se puede observar que, aunque han sido publicadas en varias oportunidades, las piezas breves no han sido objeto de un estudio detallado hasta el momento.

Las tres obras teatrales de Joaquín de Oreamuno se consideran dentro del canon del teatro breve, no solo por los escasos versos que cada una de ellas contiene y por la estructura de la rima y la métrica, sino por las variadas características que a nivel dramático poseen. La llamada “Loa N° 4” posee un total de 334 versos; el denominado “Entremés 5” –también denominado “El entremés” dentro del conjunto de las tres pequeñas obras teatrales– le corresponde un total de 769 versos, mientras que la obra breve final tiene apenas 337 versos.

Por su parte, la loa inicial establece el contexto histórico y político, en el que se hallaba la corona española en ese momento, e introduce la pieza de fondo. En esta loa, participan la música, un farsante y un soldado; también, el manuscrito consigna a la loa como uno de los personajes que intervienen en el texto, sin embargo este un detalle que habría que observar con atención en el manuscrito y en las publicaciones posteriores de estas piezas.

El “Entremés 5” constituye la pieza de mayor extensión, complejidad y acción dramática y consistía en la obra teatral más importante dentro del conjunto y en la actividad de clausura de las festividades. En ella, se escenifica un juicio para condenar a Napoleón Bonaparte –representado por un muñeco estafermo– el cual es quemado hacia el final de la pieza, como lo describe posteriormente Jiménez (1946: 68) “al terminar el entremés resonaron en la Plaza de Cartago largo rato los aplausos, y en verdad que no eran infundados. El muñeco

había ardido en grandes llamaradas y estallando el gran bombón de su cabeza”. En esta obra dramática, intervienen las cuatro virtudes cardinales –la Justicia, la Templanza, la Fortaleza y la Prudencia– concebidas al modo del teatro alegórico, un verdugo llamado Siclaco –quien por su picardía y gracia popular acapara toda la atención del público y de la escena– y el demonio.

Finalmente, la pieza de cierre –la cual se comenta en el presente estudio– es concebida para extender la representación teatral e intervienen en ella dos personajes, Serapio y Calandraco, quienes discuten en el tablado sobre si el primero salió a escena y ofendió a las mujeres que estaban dentro del público que asistió a la representación teatral aquel lejano domingo de enero de 1809.

3. y para alargar esta función de tablado

En las líneas precedentes, se ha planteado que la tercera de las piezas breves de Oreamuno fue escrita para alargar la representación teatral de cierre de las festividades llevadas a cabo en la provincia de Costa Rica a inicios del año 1809. En el encabezado de la copia manuscrita, solamente se consigna: “En este papel hablan Serapio y Calandraco vestidos de disfraz” y no se hace referencia a otro tipo de género dramático breve, como ocurre con la pieza precedente a la que se le ha llamado “El entremés”. El argumento de esta tercera pieza es sencillo, el personaje Serapio sale a escena y explica que, en vista de los esfuerzos realizados por la gobernación y para dilatar el espectáculo teatral, va a improvisar una invención “para divertir a las gentes un breve rato”³.

El personaje se refiere al júbilo exhibido en todas las actividades conmemorativas y a la gran cantidad de público que se encuentra congregada en ese momento en la plaza donde se había erigido el tablado; inmediatamente, Serapio procede a burlarse de las mujeres que formaban parte del auditorio. Después de esta larga serie de improperios e injurias –que componen el cuerpo del retrato literario satírico y burlesco, el cual es el objeto de estudio en esta oportunidad– aparece en la escena el segundo personaje, Calandraco, quien reprende a Serapio por lo que hace. Seguidamente, y en una considerable parte de la pieza, se lleva a cabo la discusión entre ambos sobre si el primero había, o no, ofendido a las damas presentes entre el público. Serapio se defiende y argumenta en varias oportunidades que si Calandraco piensa eso, es porque está mintiendo, hasta que finalmente, luego de una serie de parlamentos en los que se exaltan las cualidades de las mujeres, el segundo personaje termina cayendo en las trampas del primero y reconoce que no hubo tales insultos y burlas. Los dos se dejan de animadversiones y se disculpan mediante un abrazo, sin embargo –a manera de aparte– Serapio le hace un guiño cómplice al público revelándole que, en lugar de abrazar a Calandraco, hubiera preferido ahorrarlo. Al final de la representación teatral los dos personajes cierran la pieza pronunciando una serie de vítores al monarca Fernando VII.

Tal y como queda claro, parte de las invenciones de que propone el personaje Serapio para alargar el espectáculo consiste en pronunciar una serie de burlas hacia las mujeres; previo al retrato literario, el personaje ha manifestado que el público femenino, quien forma parte de la concurrencia en la plaza, se ha hecho presente y viene ataviado con zapatos de tacón alto, por lo cual se tropiezan y caen con facilidad, además dejan al descubierto las piernas; en principio, este es el argumento que le da pie al personaje para llevar a cabo el retrato satírico burlesco. En los versos que van del 41 al 48 de la pieza, Calandraco hace mofa de la moda y del engaño en el que han caído por vestirse de tal modo:

Esto pasa con las viejas,
pero ya las pongo a un lado,
para tomar por mí cuenta
a las que ahora están privando
por hermosas, por bonitas,
y el diablo las ha engañado
porque ninguna es perfecta,
si hemos de hablar por lo claro.

El argumento inicial del personaje tiene como eje la vestimenta con la que llegaron ataviadas las mujeres a la actividad de clausura de las festividades y, a partir de esa idea, se desencadena la burla y la sátira. A continuación, se desarrolla el retrato literario como tal, esta descripción se encuentra ubicada en los folios 148, 149 y 150 de la copia manuscrita, que corresponden a los versos que van desde el 41 al 107, y se transcriben a continuación:

Y para llevar el corte
50 del vestido de alto a bajo
empezaré por el pelo
que unas lo tienen tan raso,
que se muestra una carrera
de más de tres dedos de ancho;
unas que tienen la frente
como chiverrillo elado,
otras que tienen las cejas
la figura de gusano,
de estos que llaman cabestro.
60 Unas tienen las pestañas
de aventador mal atado,
otras ojitos de nigua
y unas como de durazno,
otras que uno gira al sur
y el otro al norte inclinado,
una cachetes de buey
y otras de sapo aporreado,
unas nariz de prestiño
y otras la tienen de gato,
70 unas boca de rosquilla
y otras de apaste quebrado,
unas dientes de clavija
y otras de maíz torbozado,
unas pecho de tablero
otras de zurrón tostado,
unas cintura de mona
otras de tamal cascado.
Y, en fin, unas son corvetas,
otras pisan de cruzado,
80 unas pasos de paloma,
y otras como de soldado.
Y como la nagua chinga,
por disposición del Diablo,
nos descubre los defectos
en canillas y en andados,
que vemos unos carrizos
y unos huesos tan mandados,
en sus piernas que parecen
muchachos andando en zancos;
90 pero juzgo que estas lo hacen
para que luzca el zapato

que introdujo la moderna,
 la que llaman currutaco;
 y este uso para mujeres
 es digno de ser notado
 porque este lo impuso un rey
 tan solo para soldados
 mas no para las mujeres
 que están quietas en su estrado
 100 con la aguja o almohadilla,
 ya cosiendo o remendando
 vestidos de sus maridos,
 de sus hijos o de sus criados;
 que tienen obligación
 de vestirlos sustentarlo,
 según la posibilidad,
 de cada cual en su estado.

A partir de representación del cuerpo femenino llevada a cabo en los versos precedentes, se pueden examinar varios elementos que tienen que ver tanto con la construcción literaria como tal, así como con el referente al cual describe, es decir, su forma y contenido. En cuanto a los elementos estructurales que organizan el discurso, en primer lugar, se evidencia la utilización de la prosopografía en la caracterización física del cuerpo femenino, la cual se realiza desde la cabeza hacia los pies; en segundo lugar, hacia el final del retrato, se observa el empleo de la etopeya, pues el discurso se dirige hacia aspectos morales, propios del sentido mismo del retrato, como la apariencia y normas de comportamiento de la mujer en una sociedad patriarcal como la que se vivía en la provincia de Costa Rica a finales del periodo colonial “De acuerdo con sus diversas acepciones, el propósito del retrato es reproducir la figura física o el aspecto moral de una persona, así como su mundo psicológico. Una de las manifestaciones más elementales del retrato se da en aquel de rasgos genéricos, representación que reúne características generales.” (Carullo 1991: 35-36).

El retrato literario ofrecido en esta pieza se compone de la descripción física y moral por lo que su construcción emplea la prosopografía así como la etopeya, elementos de los cuales se apropió el autor para construir este retrato satírico burlesco. La composición parte precisamente de la prosopografía, pues se caracterizan las partes del cuerpo verticalmente desde arriba hacia abajo; comienza por el pelo, luego se describe específicamente el rostro donde se detallan la frente, las cejas, las pestañas, los ojos, los “cachetes”, la nariz, la boca y los dientes; luego se retratan el pecho, la cintura, el caminar, las piernas descubiertas y, posteriormente, la descripción física se diluye y el personaje plantea una serie de argumentos y juicios de valor que tienen que ver más con la moda y las funciones sociales de las mujeres, es aquí donde se manifiesta la etopeya.

Por otra parte y como empleo de recursos estructurales propios del discurso literario, mediante la utilización de la anáfora “unas... y otras...” se observa que a lo largo del parlamento se elabora un retrato doble y, en el caso de la descripción de los ojos, se realiza, además, un tercer retrato.

Finalmente, a través de las palabras pronunciadas por Serapio, se puede notar la caracterización y el empleo de un vocabulario vernáculo, y a la vez popular, con lo cual se ofrece un retrato bastante claro de las costumbres en la sociedad costarricense a inicios del siglo XIX.

En el Cuadro 1, se observa la elaboración del retrato fisonómico en el cual se establece una descripción física y vertical, en orden descendente, que representa el cuerpo femenino;

además, por medio el empleo de la anáfora, se examina la elaboración de un segundo y tercer retrato con las respectivas partes del cuerpo a las que corresponden las características, símiles o, bien, metáforas.

Cuadro 1

Parte	unas... Retrato 1	y otras... Retrato 2	y otras... Retrato 3
pelo	tan raso que se muestra una carrera de más de tres dedos de ancho		
frente	chiverrillo helado		
cejas	la figura de gusano de esos que llaman cabestro		
pestañas	aventador mal atado		
ojos	de nigua	de durazno	uno gira al sur otro al norte inclinado
cachetes	de buey	de sapo aporreado	
nariz	de prestiño	de gato	
boca	de rosquilla	de apaste quebrado	
dientes	de clavija	de maíz torbozado	
pecho	de tablero	de zurrón tostado	
cintura	de mona	de tamal cascado	
piernas	son corvetas	pisan de cruzado	
pasos	de paloma	de soldado	
piernas descubiertas	carrizos y huesos tan mondados que parecen muchachos andando en zancos		

Como parte del empleo del vocabulario vernáculo y de la elaboración de un sentido satírico y burlesco del retrato literario, el Cuadro 2 detalla la manera en la que se utilizan diferentes campos semánticos como objetos, animales y alimentos para establecer un símil y así elaborar la burla y la sátira de las mujeres de la época y de las que se encontraban presentes entre el público de la representación escénica.

Cuadro 2

Objetos	Animales	Alimentos
aventador mal atado	gusano de esos que llaman cabestro	chiverrillo helado
apaste quebrado	nigua	durazno
clavija	buey	prestiño
tablero	sapo aporreado	rosquilla
	gato	maíz torbozado
	mona	zurrón tostado
		tamal cascado

Parte de la organización del retrato literario utiliza una serie de sustantivos y adjetivos propios del componente léxico de la provincia; en el parlamento pronunciado por Serapio, se

observa el empleo la metáfora, o el símil, donde se desplaza la parte del cuerpo femenino por sustantivos muy variados a los cuales se les agregan las cualidades, ofrecen los adjetivos calificativos que corresponden a variantes léxicas propias de la región y de la época, tal y como se observa en el siguiente cuadro:

Cuadro 3

Sustantivos	Adjetivos
aventador	mal atado
chiverrillo	elado
apaste	quebrado
sapo	aporreado
maíz	torbozado
zurrón	tostado
tamal	cascado

3. **unas tienen la frente como chiverrillo “elado”**

El retrato propuesto por Oreamuno, y pronunciado por el personaje Serapio, contiene una serie de vocablos –algunos ya en desuso– que dan cuenta de la visión de mundo de la Costa Rica colonial. Como se hacía notar en el apartado anterior, en el proceso de elaboración figurada del cuerpo femenino, hay una serie de términos que tienen que ver con elementos y actos cotidianos como la alimentación, por ejemplo la rosquilla, el prestiño y el tamal; por otra parte, también se mencionan algunos frutos como el durazno, el chiverrillo y el maíz; asimismo, hay referencias a los animales como el sapo, el gato, el buey, el gusano, la mona y la nigua; se citan algunos objetos, a saber: la nagua, el apaste y el aventador. Además de estas referencias a diferentes campos semánticos, el retrato da cuenta de una serie de elementos del léxico relacionada con características del habla popular y regional propia de la época; por ejemplo, las expresiones torbozado, cascado y helado.

En primer lugar, llama la atención el empleo de la palabra “chiverrillo” que, si bien es cierto, puede remitir con facilidad al fruto denominado chiverre, cuyo nombre científico es *Cucurbita ficifolia*, y se sabe que a partir de él se elabora la “miel de chiverre” como es tradicional en la región. Este vocablo podría entenderse fácilmente como formado por el proceso de derivación de “chiverre” más el sufijo diminutivo y apreciativo “-illo”, es decir, un chiverre pequeño. Sin embargo, la referencia en el texto alude a otro fruto conocido como chiverrillo, que coincide en algunos aspectos con el chiverre, pero es mucho más pequeño, de apenas dos centímetros de largo. El lexicógrafo Carlos Gagini (1975: 104) registra una entrada en su *Diccionario de Costarricenseños* y lo define como: “(*Pittiera longepedunculata*) ‘Enredadera de flores blancas, y largas, cuyo fruto es una calabacita veteada longitudinalmente de verde amarillo, se llama también *guillotilla*, y en Nicoya *sandillita*'. (*Pittier*)”, este fruto también se parece a otra planta del orden de las cucurbitáceas llamada *Melothria pendula*.

Con el objetivo de hacer referencia a las cejas largas, el personaje Serapio las compara con el gusano denominado “cabestro”, con lo que se hace alusión a una especie de cordel o ronzal, pues la entrada de cabestro, como lo define Quesada en el *Nuevo Diccionario de Costarricenseños*: “Cuerda que se ata al pescuezo o a la cabeza de las caballerías

para sujetarlas o para conducirlas caminando. Arrear, hacer andar al ganado, del verbo cabestrar.”(Quesada 2007: 83). Con facilidad se puede entender que este gusano “de esos que llaman cabestro” se refiere a una especie de oruga o lombriz larga y que la pintura que se ofrece en el retrato satírico burlesco, a partir de la metáfora de la cuerda larga, está comparando las cejas con un gusano largo.

Por su parte, el símil establecido entre las pestañas de las mujeres –que unas las tienen como “aventador mal atado”– lleva el sentido de esa parte del rostro femenino hacia una comparación con un objeto particular, el aventador. Quesada (2007: 60) registra el término aventador como un “artefacto que se utilizaba para limpiar los granos de café. Máquina que avienta los granos de café.”; también podría pensarse en la acción de aventar los frijoles para limpiarlos de impurezas, ya cuando se han secado y separado de sus vainas. Sin embargo, el término al que se refiere la pieza breve de Oreamuno, se trata de un instrumento para generar viento elaborado con paja o cáñamo, una especie de abanico rudimentario. Al calificarlo como “mal atado”, el sentido del símil se expande para dar a entender que las pestañas son largas, están desordenadas y, en cierta medida, generan impresión de fealdad.

Con respecto a la boca, además de utilizar la metáfora de la rosquilla en el primero de los retratos para referirse a esta parte del rostro femenino, en el segundo de ellos el parlamento continúa la metáfora pero, en esta otra oportunidad, establece una traslación del sentido con un objeto que es un apaste, el cual, además, está quebrado. El objeto llamado apaste consiste en una vasija de barro con dos asas, agarraderas u orejas, que se utiliza para almacenar agua. Un aspecto que resulta significativo, en esta construcción metafórica a partir del apaste, es que esta vasija de barro en particular tiene la figura de una cabeza humana y llama la atención en su forma el gran tamaño del orificio superior, el cual metafóricamente también se le llama la boca.

Dentro de los muchos elementos léxicos citados hay dos que resultan de interés por hacer alusión a cierto tipo de maíz. El primero de ellos es el adjetivo “cascado”, cuando el personaje se refiere a que la cintura de las mujeres, en el segundo de los retratos, se utiliza el símil de “tamal cascado”. En este primer caso, la palabra “cascado” hace referencia al grano de maíz quebrado apto para cocinar, con el cual se hace la masa para elaborar tortillas, rosquillas y tamales. Sin embargo, de las referencias al maíz la más significativa es el segundo término “torbozado”, pues se trata del maíz conocido como “torbo”. Este vocablo Gagini (1977: 205) lo registra como “maíz cocido y reventado con que se prepara el posol” y Quesada lo define como “Maíz viejo y apolillado (se dice generalmente **maíz torbo**)” (2007: 382). En este sentido, el empleo del término torbozado para referirse a los dientes implica la metáfora en la cual estos son viejos, podridos y de mal aspecto.

Con referencia a las adjetivaciones utilizadas en esta construcción literaria, en la copia manuscrita llama la atención que el adjetivo “helado”, –empleado para caracterizar a chiverrillo–, no aparece escrito con la letra “h” como sí se transcribe en las ediciones posteriores en las que se han publicado estas piezas de teatro breve mencionadas con anterioridad. Este detalle resulta bastante significativo, porque se puede pensar con facilidad que hace referencia a algo que está frío, o bien, que el fruto chiverrillo se encuentra congelado o frío. Sin embargo, se podría conjeturar que el término “elado”, hace referencia, más bien, al adjetivo “gelado” que proviene del verbo “gelarse” el cual Quesada lo define como “Morir un fruto tierno durante el crecimiento” y el propio adjetivo el lexicógrafo lo registra como “**Gelado. –da.** Adj. Dícese del fruto seco a medio crecer. //2. Por extensión persona flaca y raquíctica. //3. Pasmado, admirado.” y se pudo haber pronunciado [tsi.βe.ri.jo.e.'la.ðo]. Lo

anterior permite observar que en la elaboración del retrato femenino llevada a cabo en el texto de Oreamuno, tanto los sustantivos como los adjetivos son una gama de vocablos vernáculos y, además de su manera de pronunciarlos, dan cuenta de una visión de mundo muy particular que corresponde a una época específica.

La construcción metafórica del cuerpo femenino llega hacia la descripción de las piernas, a las cuales las caracteriza como corvetas, y también se burla de la manera de caminar pues, según el personaje, las mujeres dan pasos de soldado o de paloma. Alrededor del tema de las piernas descubiertas es donde su parlamento más se detiene; al utilizar la “nagua chinga por disposición del diablo”, de acuerdo con Serapio, las mujeres incurren en un error al mostrar las piernas pues las compara con carrizos o canillas y propone que “parecen muchachos andando en zancos”; además, añade, que el uso de los tacones altos es una tradición militar. Llama la atención que a partir de ese momento el discurso del personaje deriva hacia una serie de opiniones sobre la moda y hace una referencia directa a un concepto y modelo literario que surgió en la literatura dramática a fines del siglo XVIII llamado el “currutaco”⁴, al cual lo cita al decir “para que luzca el zapato que introdujo la moderna; la que llaman currutaco”. Se trata de una caricatura y ridiculización derivada del petimetre (Sala 2009: 453) de ciertos personajes con alguna afección por la moda que proliferaron en esta época en España y en los territorios de ultramar: “El tema de la moda currutaca y del currutaco fue también ampliamente tratado por las artes gráficas y la literatura satírica burlesca en España.” (López 2009: 241). La referencia precisa a este tipo de personajes le sirve a Siclaco para criticar el empleo de los zapatos con tacones altos, con lo cual se permite hacer énfasis en la moda y en los usos y costumbres de la época; además, aprovecha para aludir a la función social de las mujeres de la época y, finalmente, cierra el retrato con juicio moral al proponer que las mujeres deben quedarse en la casa ocupadas en las labores domésticas, cuidando y atendiendo a sus hijos y a su marido.

El retrato literario en el texto de Oreamuno queda claramente definido, la representación del cuerpo en la literatura costarricense colonial plantea una construcción imaginaria que se llevó a cabo en la el montaje escénico de aquel lejano lunes 23 de enero de 1809 empleando elementos léxicos que provienen de diferentes campos semántico, entre ellos los alimentos como los prestiños, las rosquillas y los tamales; los animales como el sapo, el gato, la nigua, el buey, la mona y el gusano, de esos que llaman cabestro; algunos objetos como el apaste, las clavijas y el aventador y, finalmente, algunos frutos como el durazno y el chiverrillo elado. La imagen del cuerpo femenino se bosqueja con la frente como chiverrillo elado, cejas como gusano cabestro, pestañas de aventador mal atado, boca de apaste quebrado, dientes de maíz torbozado, cintura de tamal cascado y piernas como de carrizo.

A lo largo de este parlamento analizado quedaría pendiente recrear lo que fuera la *gesticulatio* dentro la representación escénica; pues, es de suponer que toda esta construcción del cuerpo femenino, en este retrato satírico burlesco, pudo ir acompañado de una serie de gestos y movimientos para causar mayores reacciones en el público presente. “La actuación que conviene debe ser la de la gestualidad excesiva y, acaso, un tanto grosera. Es lo que se conoce como *gesticulatio* o gesticulación, y sirve para indicar, como precisa Schmitt, el desorden moral de quien lo ejecuta (Díaz Corralero 15 y 154, n. 12), y al mismo tiempo, naturalmente, para procura la risa” (von der Walde 2011: 322).

En este ejercicio, se procuró devolverle la palabra a estos antiguos personajes –los cuales salieron a escena, y se apropiaron de una voz en el ámbito de la literatura costarricense, hace ya más de dos siglos– además, se estableció la génesis y el devenir de esas tres piezas

de teatro breve, con algunos ecos de la literatura áurea, escritas por Joaquín de Oreamuno con motivo de las actividades festivas y cívicas realizadas en la provincia de Costa Rica para exaltar al trono del monarca español Fernando VII; y, a partir de la construcción de un retrato literario satírico y burlesco que representaba el cuerpo femenino, se observaron los usos y costumbres y la visión de mundo de la sociedad colonial en lo que fuera la provincia más alejada e incomunicada de la Nueva España. Finalmente, y para cerrar, uno de aquellos personajes vuelve a tomar la palabra: “Y Calandraco les pide / también perdón de lo malo / que en esta corta invención / nos hubiesen censurado”.

Notas

1. En esta oportunidad, se prefiere conservar la grafía, tal y como se conserva en los manuscritos de la época, en la cual el nombre de la provincia se escribe de esta manera.
2. Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad pertenecía a una de las familias más influyentes de la época, tenía formación militar, se desempeñaba como Capitán de la Compañía de Granaderos; además, era conocido por su habilidad para componer versos. Para una biografía detallada sobre Oreamuno, se puede consultar el estudio de Jorge Francisco Sáenz Carbonell titulado *Don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad. Vida de un monárquico costarricense*. del año 1994.
3. Para efectos de este trabajo, se toma en cuenta la edición conmemorativa “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno”, *Herencia*, volumen 22, número 1, 2009.
4. En el año 1795, aparece publicado el *Libro de moda en la Feria, que contiene un ensayo de las historias de los currutacos, y madamitas del nuevo cuño, y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca. Escrito por un filósofo currutaco, publicado, anotado y comentado por un señorito pirracas*, Madrid: Imprenta de la Viuda y el Hijo de Marín. Se trata de un documento en el que se describen los tipos caricaturescos de los denominados currutacos.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio y Lorente Medina, Antonio (Eds.). 2009. *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt: Vervuert.
- Bonilla, Abelardo. 1967. *Historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Bonilla, Hermenegildo. 1951. “Relación de las funciones hechas en Cartago, Ciudad Cabecera de la Provincia de Costa Rica que con motivo de la Proclamación del Rey N.S. Dn. Fernando 7º que Dios gue. la que se ejecutó el 15 del mes de Eno. de este año”. *Revista de Archivos Nacionales*. 10-12: 313-317.
- Carullo, Sylvia. 1991. *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: Peter Lang Publishing.
- Gagini, Carlos. 1975. *Diccionario de costarriqueños*. San José: Editorial Costa Rica.
- González, Serafín., Lillian von der Walde et al. 2011. *Plumas, pinceles, acordes. Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Filosofía.
- Jiménez, Manuel de Jesús. 1946. *Noticias de antaño*. San José: Imprenta Nacional.
- López de Mariscal, Blanca. 2009. “‘El currutaco por alambique’ de Manuel López Marín. Un texto satírico del Siglo XVIII”. En: Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (Eds.), 239-252.

- Oreamuno, Joaquín. 2001. “Loa N°4 y entremeses N° 5 y 6”. *Boletín Circa*. 27-28: 23-50.
2009. “Unos jocosos entremeses de Joaquín de Oreamuno”. *Herencia*. 22 (1).
- Pittier, Henri. 1978. *Plantas usuales de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Quesada Pacheco, Miguel A. 2007. *Nuevo diccionario de costarricenseños*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.
- Sáenz Carbonell, Jorge Francisco. 1994. *Don Joaquín de Oreamuno y Muñoz de la Trinidad. Vida de un monárquico costarricense*. San José: EUNED.
1995. “¡Viva nuestro rey Fernando! (Albores del teatro costarricense)”. *Revista Nacional de Cultura*. (27): 55-81.
- Sala Valldaura, Josep María. 2009. “Gurruminos, petimetros, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”. *Revista de literatura*. 71 (42): 429-460.
- Sabat de Rivers, Georgina. 2005. “Sor Juana y sus retratos poéticos”. En: *En busca de Sor Juana*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/en-busca-de-sor-juana--0/> Consulta: 18 de setiembre 2012.
- Salgado, María A. 1995. “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”. *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Vol. 3. Birmingham: University of Birmingham: Department of Hispanic Studies.
- Tenorio, Martha Lilia. 1994. “‘Copia divina’. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana”. *Literatura mexicana*. 5 (1): 5-29.
- von der Walde, Lillian. 2011. “Caracterización de El tejedor de Segovia, de Ruiz de Alarcón: Chichón ‘afectos y representación’”. En: González et al., 311-324.