

Tocar a lo barbero.

La guitarra, la música popular y el barbero en el siglo XVII

Alberto del CAMPO TEJEDOR / Rafael CÁCERES FERIA
(Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)

ABSTRACT. From the late sixteenth century, and during the following decades, the guitar became for barbers an icon of their profession since—according to a well-rooted literary and social stereotype—skilled craftsmen and officials of this disparaged job used to sing in their shops and in other festive contexts, *folías*, *pasacalles* and other popular tunes, which they accompanied with a villainous strum of the instrument, eventually known as *toque a lo barbero*.

KEYWORDS: popular music, barbers, guitar, *folías*, *pasacalles*, popular tunes.

RESUMEN. Desde finales del siglo XVI, y durante las décadas siguientes, la guitarra se convirtió para los barberos en un icono de su profesión, ya que, según arraigado estereotipo literario y social, maestros y oficiales de este denostado oficio tenían costumbre de entonar en sus tiendas y ciertos contextos festivos folías, pasacalles y tonadas populares, que acompañaban con un vil rasgado del instrumento, conocido con el tiempo como *toque a lo barbero*.

PALABRAS-CLAVE: música popular, barberos, guitarra, folías, pasacalles, tonadas populares.

INTRODUCCIÓN

En la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), Mateo Alemán llama «moci-to de guitarra» (Alemán, 1997, I: 283) al oficial de barbero, es decir, a aquel que habiendo finalizado el aprendizaje aún no es considerado maestro barbero todavía, y añade «que suelen ser climáticos hablatistas» (*ibid.* 282): no solo locuaces, sino chismosos. Y en la segunda parte de esa misma obra, publicada en 1604, el escritor sevillano sentencia que una dama sin perro faldero es como «un médico sin guantes y sortija, un boticario sin ajedrez, un barbero sin guitarra y un molinero sin rabelico» (Alemán, 1997, II: 458). Un año más tarde, el médico Francisco López de Úbeda describe al abuelo de *La pícaro Justina* como un barbero más preocupado en rasgar la guitarra que en captar clientes (López de Úbeda, 1977, I: 185). También Cervantes hacía reconocer a su hidalgo, al referirse al barbero maese Nicolás, que «todos, o los más, son guitarristas y copleros» (Cervantes, 2003, I: 577).

La afición de los barberos a la música, y muy especialmente a la guitarra, constituía un arraigado estereotipo al menos desde finales del siglo XVI. El instrumento en cuestión se convirtió de hecho en un auténtico símbolo del gremio, como se comprueba por la referencia que Quevedo dedica a los barberos y sus guitarras en una obra satírica y festiva: *Pregmática de aranceles generales* (1615):

Item, habiendo conocido la naturaleza o inclinación de los barberos a las guitarras, mandamos que para que mejor sean sus tiendas conocidas, y los que dellos tuvieren necesidad puedan saber cuáles son sus tiendas, en lugar de bacías o cortinas, se cuelgue una o dos guitarras, con permisión general que hacemos de que, sin embargo de las que estuvieran colgadas en la tienda, puedan tener para tocar ellos y sus amigos hasta dos docenas de ellas; sin que se entienda por esto el que se les prohíbe el tener juego de ajedrez, damas u otros entretenimientos (Quevedo, 1993, 176-177).

No era solo un tópico literario. En el mismo año, 1615, escribía Cristóbal Suárez de Figueroa su *Plaza universal de todas ciencias y artes*, en la que incluía un discurso sobre los barberos (discurso 99) donde afirma que «por la mayor parte son los barberos músicos, acomodando algo de voz al son; si bien en general cantan mal todos» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v). Cantar mal y tocar peor la guitarrilla era el signo de identidad de los barberos. Los testimonios se multiplican a lo largo de todo el siglo XVII. «¿Hay en casa una guitarra?», pregunta el soldado del entremés *El borracho* de Luis Quiñones de Benavente. Y la hija del rapabarbas contesta: «¿Qué barbero está sin ella?» (Quiñones de Benavente, 2001: 511). Tan difundida estaba la asociación entre el barbero y la guitarra que en *Los encantos de Medea*, de Francisco Rojas Zorrilla, la irrupción del toque guitarrero es aclarada por el criado Mosquete, diciendo «guitarra es, algún barbero será» (Rojas, 1680, fol. 156r).

Los testimonios se repetirán en los siglos XVIII y XIX, y aun en la primera mitad del XX. Por toda la geografía española, las barberías se convirtieron en un lugar de sociabilidad, entretenimiento y música, algo que no se ha perdido en algunos pueblos hasta hace unas décadas. El flamenco es un caso paradigmático, aunque no aislado. No es casualidad que muchos de los guitarristas flamencos hayan ejercido de barberos o hayan aprendido de estos, como tampoco que las barberías hayan sido en muchos pueblos de Andalucía un lugar de reunión, tertulia y cante flamenco, casi hasta nuestros días. A la íntima relación entre este oficio y la guitarra apunta, por ejemplo, el conocido como «toque a lo barbero», un rasgueado del instrumento caracterizado por la rusticidad y la vileza, propio en el flamenco de los *tocaes cortos*.

¿Es que los barberos tocaban de manera diferente? ¿Qué tañían? ¿Cómo se gestó su particular estilo? ¿Por qué esa relación, perdurable en el tiempo, entre los barberos y muchos géneros de música popular? ¿Por qué se convirtió la guitarra en icono de las barberías hasta el siglo XX? ¿Qué factores hicieron del barbero guitarrista un singular tipo social? Este artículo, encuadrado en un estudio más extenso¹, pretende sentar las bases para responder a estos interrogantes, en la convicción de que acompañar al barbero guitarrista a través de los siglos puede arrojar luz sobre la historia del uso popular de la guitarra, sobre el cante y el baile, sus significaciones y contextos.

El barbero y su guitarra son algo más que una realidad empírica: constituyen un arquetipo, un modelo, a través del cual comprender ciertos avatares que enlazan la música popular con ciertos contextos y oficios. Los arquetipos, en cuanto figuras estereotipadas, son una construcción social, que cierne la cotidianeidad de un grupo por medio del cedazo de una determinada concepción cultural, eligiendo determinadas características en detrimento de otras, interpretándolas según ciertos códigos, y elevándolas a categoría tópica. Como los mitos, una vez contruidos, forman parte de la realidad, y ejercen su influencia, entre otras cosas, como modelo de lo que se espera o como espejo que identifica a los que son etiquetados como pertenecientes a tal grupo. Entre la evidencia empírica de su quehacer y la interpretación que de ellos se ha hecho, los barberos —como cualquier otro grupo y oficio— están moldeados tanto por circunstancias históricas y prácticas cotidianas, como por ideas, miradas, lecturas y escrituras sobre los mismos. Unas y otras pueden rastrearse en diferentes géneros discursivos: libros de medicina, comedias, sátiras, tratados de música y danza, diarios de viajes, novelas, leyes, pleitos, cuadros de costumbres, biografías, etc. La reconstrucción histórica del barbero guitarrista, en el marco de sus especificidades económicas, sociales, ideológicas y esté-

¹ Este artículo se centra en la relación entre la guitarra, la música y el barbero en el siglo XVII, si bien el estudio en el que se encuadra —de próxima publicación— pretende arrojar luz específicamente sobre la gestación del flamenco.

ticas, nos permite arrojar algo de luz no solo sobre un singular oficio vinculado a la música, sino que también nos sirve de guía —como representante de una determinada casta de gente— para reconstruir una historia de la música popular.

LA GUITARRA ESPAÑOLA

En 1596 un médico catalán, Joan Carles Amat (1572-1642), publicaba el primer tratado de *guitarra española* (es decir de cinco órdenes²), del que solo se han conservado ejemplares de las múltiples ediciones que se hicieron a partir de la de 1626, titulada *Guitarra española de cinco ordenes la qual enseña de templar, y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados, con estilo maravilloso*. Entre finales del siglo XVI y principios del XVII, la guitarra española relegó a la vihuela de seis órdenes y a la guitarra de cuatro órdenes, convirtiéndose en el instrumento típico de las clases populares, que la utilizaban para acompañar sus canciones y bailes, mientras era despreciada por la mayoría de autores cultos. Sebastián de Covarrubias se lamenta en su *Tesoro de la Lengua Castellana*, publicado en 1611:

Después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra (Covarrubias, 1995: 966).

La guitarra, al menos la que tocaba el pueblo, no gozaba precisamente de buena reputación. El compositor y cantor Pedro Cerone (1566-1625), en su imponente tratado *El Mellopeo y Maestro* (1613), censuraba a los que «dejan de hacer lo que es más necesario para sus casas, y para ellos mismos de más provecho, solo por estarse todo el día entre guitarras, guitarrñas, y guitarrones: pasando sus miserables vidas como chicharras: viviendo siempre hambrientos y descalzos» (Cerone, 2007: 250). Y antes que él, fray Juan Bermudo criticaba en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) a los músicos que, sin ciencia ni entendimiento, cantaban y tocaban obedeciendo solamente al gusto popular:

No sería tenido por cuerdo, el que se jactase de sabio cantor, por ser oído destos animales brutos³. Pues no sé si es más sabio el que pretende contentar oídos, o por mejor decir orejas de pueblo, al cual contentan con el Conde claros, tañido en guitarra, aunque sea destemplada (Bermudo, 1555: fol. 3v).

A la guitarra callejera y destemplada, apropiada para acompañar romances como el de Conde Claros, se le oponía, por su importancia en la música eclesiástica, el órgano, «el rey de todos los instrumentos musicales», según Cerone (2007: 478). Y en cuanto a los instrumentos de cuerda, la popular guitarra estaba en las antípodas de la aristocrática vihuela de mano, instrumento de seis órdenes, que vivió su esplendor en el siglo XVI, hasta el punto de que entre 1536 y 1554 se publicaron no menos de seis colecciones de piezas musicales para ser tocadas a la vihuela.

² Por *orden* se entiende el grupo unísono de cuerdas, típicamente pares de cuerdas que se *pisan* a la vez, formando un solo sonido. Así, una guitarra de cinco órdenes tenía cinco pares de cuerdas, o sea diez cuerdas, aunque la prima podía ser de una sola cuerda, con una guitarra, pues, de nueve cuerdas. Con el tiempo se extenderán las guitarras de *órdenes simples*, es decir, con una cuerda para cada orden.

³ Se refiere a la atracción por la música por parte de ciertos animales, como las serpientes.

Cuando la guitarra fue generalizándose en la segunda mitad del siglo XVI, muchos autores lo interpretaron como una victoria de lo vil sobre lo noble, representado por la vihuela. Especialmente porque la difusión de la guitarra española vino asociada con esa particular manera de tocar —el *rasgado* o *rasgueado*—, que permitía a cualquier principiante acompañar canciones y romances. Ya en 1580, Miguel Sánchez de Lima dejó escrito en *El arte poética en romance castellano*, que «todo lo que agora se usa de cantar y tañer es a lo rasgado, y ninguna cosa se canta ni tañe de sentido» (Sánchez de Lima, 1580: fol. 47r). Aunque también podían rasguearse otros instrumentos, fue con la guitarra cuando este toque se propagó hasta convertirse en santo y seña de ciertos grupos sociales, incluso de ciertos oficios, entre los que destacaban los barberos. Quiénes eran los barberos, es decir, qué tipo de gente se identificaba con el oficio, resulta fundamental para comprender su relación con la guitarra, la música popular y el baile.

EL OFICIO DE BARBERO

En general, puede afirmarse que el de barbero constituía desde antiguo un trabajo no demasiado considerado, extendido entre la población de ascendencia modesta, y vinculado en gran medida a las prácticas medicinales populares. Entre las características que destaca Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), está el poder desempeñarse «con poquísimo gasto, pues bastan para ejercer tal oficio, paños, bacías, tijeras, navajas, peines, escobillas, espejos, y las demás herramientas que pertenecen al barbero para sangrías, sacar muelas, dar puntos, echar ventosas, y cosas así, por quien está la misma subordinada a la medicina, como dice Bernardino de Busto» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v). Efectivamente, hasta su progresiva desaparición en la segunda mitad del siglo XX, el barbero no solo ejerció de peluquero y rapabarbas, sino también de sacamuelas, sangrador, enfermero, cuando no se veía obligado, en ausencia de médico, a adentrarse en lo que hoy llamaríamos cirugía menor. Tales menesteres terapéuticos eran ya propios del *alfajeme* del siglo XIII, vocablo que etimológicamente deriva precisamente del árabe *haggam* (sangrador). El Arcipreste de Hita se burla en el *Libro de Buen Amor* (1330-1343) de las supercherías con las que este sanaba:

El alfajeme pasava, que venia de sangrar,
diz: «El colmillo d'esta [raposa] puede aprovechar
para quien dolor tiene en muela o en quexar⁴».
(Ruiz, 1998: 360, estrofa 1416)

La denominación de 'alfajeme' (o 'alfageme') será progresivamente sustituida en el siglo XV por la de 'barbero', que se confunde en ocasiones con el 'cirujano'. Bajo este último nombre se incluyen hasta el siglo XVIII tanto los cirujanos salidos de las facultades universitarias, llamados *cirujanos latinos*, como los *cirujanos romancistas*, es decir, sin formación académica ni conocimientos de latín. Estos últimos eran empíricos, más doctos que los barberos, aunque en ocasiones equivalentes a ellos. Covarrubias (1995: 317) distingue en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) entre el barbero que sangra, el boticario que apareja medicinas, el cirujano que cura heridas y el médico que cura universalmente todo género de enfermedades, tareas que en la Antigüedad estaban reunidas en una sola persona, y que en época de Covarrubias constituían la actividad típica de cada uno de estos cuatro oficios. En teoría las tareas de unos y otros estaban definidas, pero la escasez de médicos y cirujanos latinos, las circunstancias de po-

⁴ Quijada.

breza y aislamiento de las capas populares, especialmente en las aldeas, así como el débil poder del Estado para controlar el desempeño de los oficios, propiciaron la proliferación de barberos polifacéticos que realizaban en la práctica la labor de médico, cirujano, dentista y curandero. Así, el médico y cirujano de Carlos I y Felipe II, Dionisio Daza Chacón (ca. 1505-1596), escribe en su *Práctica y Teórica de Cirugía en romance y en latín*, publicado en 1580, que «a los que juntamente son Cirujanos y Barberos» (1678: 247) se les llama «barbero de galera», acaso porque en las galeras, en ausencia de médico y cirujano, solía officiar el barbero todo tipo de actividad sanitaria⁵.

Así, pues, se generalizó una división simplificada y dicotómica: por un lado el médico (también llamado físico) y el cirujano con formación universitaria (al que le seguía en estatus el boticario), por otra el cirujano-barbero-sangrador romancista que lo mismo curaba hernias o fracturas que ponía vendajes, sacaba una muela que realizaba sangrías. Al igual que ocurría con el resto de profesiones de la medicina, teóricamente los barberos necesitaban de *carta de licencia y examen*, al menos los *barberos flomotomianos*, a los que se refería una pragmática de los Reyes Católicos, promulgada el 9 de abril de 1500, en la que se establecían las condiciones para ejercer el oficio de barbero⁶. Pero en la práctica los barberos sin título ni licencia persistieron, algunos de manera itinerante, ofreciendo sus servicios de pueblo en pueblo, al margen de las cofradías de barberos y cirujanos, así como de los permisos y licencias de los examinadores. En todo caso, estas licencias tampoco garantizaban la instrucción del barbero, dado que en muchas ocasiones se traficaba con ellas, algo que denuncia en muchas ocasiones la literatura de la época. Por poner un ejemplo, el barbero que acompaña a la *Pícara Justina* —de nombre Bertol Araujo— es un bruto y bobo redomado, aun con *carta de examen*⁷, lo que le sirve a su pícara acompañante para realizar la pertinente crítica de un sistema corrupto, del que no se libraban médicos, cirujanos y boticarios⁸.

Naturalmente, existían entre los barberos notables diferencias, como deja claro Suárez de Figueroa. «Hay varias especies de ellos», reconoce; unos «son mayores que otros en lo que toca al aparato de tienda, bacías y escalfadores de plata, y en tener lejía olorosa, con otras curiosidades de este género» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v.). Por el contrario, no le merecen respeto los barberos «pobres, torpes y sucios, a cuyo cargo están las escuadras del vulgo, labradores, ganapanes, mozos de caballos y otros que pagan poco por ir mal afeitados» (*ibid.* fol. 338v.)⁹. Frente a la sabiduría, la ciencia

⁵ En el *Viaje de Turquía*, escrito entre 1553 y 1557, se dice que en las galeras no falta el barbero. «Juan: —Dexémonos de disputas. ¿En la galera hay barberos y cirujanos? Pedro: —Cada una trae su barbero, así de turcos como de christianos, para afeitar y sangrar» (*Viaje de Turquía*, 1995: 147).

⁶ «Mandamos que los barberos y examinadores mayores de aquí adelante no consientan ni den lugar que ningún barbero, ni otra persona alguna pueda poner tienda para sajar, ni sangrar, ni echar sanguijuelas, ni ventosas, ni sacar dientes, ni muelas, sin ser examinado primeramente por los dichos nuestros barberos mayores» (Campos Díez, 1999: 38).

⁷ «Si a él le dejaran sangrar conforme él quisiera, sangrara las gentes con un lanzón, en la figura, traza y postura que tenían aquellos selvajes [selvajes de cantería en la casa de los Guzmanes, en León]. Y con todo esto, tenía carta de examen, que, según he oído decir, el que va graduado por el que llaman daca dinero, nunca negoció mal. Vaya con Dios, que con esto se podrá decir que somos hoy día tan caritativos, que aun los bobos nos llevan la sangre del brazo, y aun con eso, mueren hoy día las gentes a humo muerto» (López de Úbeda, 1977, II: 547-548).

⁸ En las Cortes de Valladolid de 1523, como en las Madrid de 1528 y en posteriores, se sacaba a luz que muchos médicos, cirujanos y boticarios ejercían su oficio con las «cartas de examen de los protomédicos», aun sin cumplir los requisitos para la obtención de dichas licencias (Granjel, 1974: 17).

⁹ Estos no debían tener precisamente lejía olorosa o, de tenerla, sería mala. El médico Dionisio Daza Chacón, a la hora de explicar cómo se hace un «emplastro de oximiel» para curar la gangrena, dice que habrá de utilizarse «una parte de *oximiel*» por «cuatro partes de lejía (aunque sea de barbero)» (Daza Chacón, 1678: 170). De las referencias a los barberos de Chacón y otros médicos y cirujanos latinos, se

y el método que se atribuían los médicos y cirujanos latinos, los barberos pertenecían a las profesiones manuales, y en su oficio era común todo tipo de prácticas supersticiosas, algo a lo que ya aludía siglos atrás el Arcipreste de Hita. La secular escasez de médicos y cirujanos favoreció durante siglos la generalización de sanadores milagrosos y hechiceros, que actuaban al margen de la ley. Sin embargo, los barberos-sangradores, especialmente los que tenían licencia, no siempre tenían esa ínfima reputación. En el *Quijote*, Maese Nicolás parece al mismo nivel que el cura y Alonso Quijano. Y en varias obras de Lope de Vega, inspiradas en contextos rurales, queda claro cómo el barbero constituía una auténtica institución: es uno de los «hombres más honrados del lugar» en *La doncella Teodor*, un «medio escolar» en *El animal de Hungría*, incluso considerado «hombre sabio» en *La hermosura aborrecida* (Granjel, 1974: 53). Sin duda por gozar de cierta diferenciación en las aldeas más pobres, escribe Agustín de Rojas en *El Viaje entretenido* (1624) que el *bululú* (una especie de mimo itinerante que representaba monólogos) acudía al cura, al sacristán y al barbero, para que convocaran a los aldeanos, y tras representar su teatrillo, recaudar unas monedas¹⁰.

La literatura del Siglo de Oro es pródiga en representar al barbero rural, y aun al que tiene tienda en alguna ciudad. Como en otros casos, era creencia que su oficio determinaba, en buena medida, su carácter y aun su naturaleza. Hay que tener en cuenta que, en los siglos XVI y XVII, el oficio es algo más que el trabajo que uno desempeña: constituye uno de los principales elementos de definición identitaria, y en el plano social el factor no solo de adscripción a un determinado estatus, sino de identificación con un tipo social y moral, algo que en el fondo no se ha perdido hoy cuando hablamos, por ejemplo, de cómo son *típicamente* los abogados o los médicos.

En ese sentido, el barbero constituyó pronto un arquetipo populachero, incluso cómico, especialmente el sangrador de barrios y aldeas. Los había al servicio de la Corte, que habían estudiado en la universidad, escribían tratados de flebotomía y eran conocidos en Madrid. Pero incluso éstos fueron objeto de un tratamiento burlesco, como el que hace Tirso de Molina en *Por el sótano y el torno*¹¹. Fueron, en todo caso, los anónimos barberillos de las clases populares los que se erigieron como figuras *tipo* de la literatura del siglo XVII, en gran parte por su condición chocarrera y charlatana: barberos

infiere el desprecio con que los consideraban. Si bien se les reconoce su papel como sangradores (*ibid.* 304) y, como tales, ayudantes del médico y cirujano (*ibid.* 257), en ocasiones el barbero no es capaz siquiera de encontrar la vena para sangrar (*ibid.* 154) y a veces, porque no hacen bien su oficio, el médico tiene que enmendar lo ejecutado por aquel (*ibid.* 187). Similares críticas expone Martín Arredondo, cirujano y gentilhombre de las Reales Guardas de Castilla, en su *Verdadero Examen de Cirugía* (1674): el barbero puede «por impericia, o por desatento, picar, cuando sangra, un nervio» (Arredondo, 1674: 238); y lo peor es que cuando yerra con la lanceta algún «barbero perezoso, y poco perito, en su arte», no sabe siquiera el daño que ha hecho (*ibid.* 247). «De todo lo dicho se infiere el error de los que recetan purgas sin consulta del médico, que es a quien toca. Mal veo se observa en estos tiempos, pues no hay barbero, empero hasta las enjalmadoras, dígolo (por las que se permiten en esta tierra) las receten sin temor» (*ibid.* 1674: 195). Y añade: «De mi digo, que hallándome donde haya médico, no lo he hecho, ni haré, por no faltar al precepto de los sabios, y encargar mi conciencia, siendo remedio de tanto riesgo, no usado con ciencia, y método» (*ibid.* 195).

¹⁰ «El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa; que junte al barbero y sacristán y se la dirá, porque le den alguna cosa para pasar adelante. Júntanse estos, y él súbese sobre una arca y va diciendo: agora sale la dama y dice esto y esto, y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero...» (Rojas, 1964: 159).

¹¹ «Es sangrador de palacio: / ¿eso habría de hacer? / Ha estudiado cirugía; / no hay hombre más afeitado: / agora imprime un tratado / todo de flosomonía. / Suele andar en un machuelo, / que en vez de caminar vuela; / sin parar saca una muela; / más almas tiene en el cielo / que un Herodes y un Nerón; / conócenle en cada casa; / por dondequiera que pasa, / le llaman la Extrema-Unción» (Tirso, 1968: 561).

como el que aparece en *Los desposados disciplinantes* (1635), de Salas Barbadillo, un «flobotomiano entremesista y juguetero... barbero juglar, idiota, y prosista, tan desatinado hablador, que pudiera decir, que curaba por ensalmo, pues lo principal de su cura, era más palabras que obras» (Salas Barbadillo, 1635: fol. 118v). La verborrea y su afición a la guitarra serán sus principales rasgos.

SÁTIRA DEL BARBERO GUITARRISTA: QUEVEDO

Si hay un autor que contribuyó a la construcción arquetípica del barbero guitarrista, fue Francisco de Quevedo, quien dio rienda suelta, en varios escritos, a su proverbial ingenio satírico para burlarse de un tipo con un oficio vil y vinculado, para colmo, con el mundo de la jarana y las diversiones populares. Es sabido que, además de poner en la picota a la más variopinta caterva de avaros obsesivos, cornudos consentidos, viejas que pretenden en vano conservar su juventud y belleza, calvos ridículos, cortesanos lisonjeros, caballeros cobardes o dignidades ignorantes, Quevedo tuvo entre ceja y ceja a ciertos oficios, que por otra parte constituían *tipos cómicos*, caricaturescos, de la tradición oral (Chevalier, 1982). El alguacil, el tabernero, el pastelero, el zapatero, el ventero, el trapero o el sastre son tratados de ladrones en la sátira de Quevedo, pero más nocivos aún son médicos, boticarios, cirujanos y barberos. En general el gremio de la medicina resultaba malparado en una época en la que los tratamientos no respondían muchas veces a evidencias empíricas. Pero en Quevedo el desdén hacia el médico matasanos y su cohorte de acompañantes constituye casi un subgénero satírico.

En cuanto al médico, además de enriquecerse traficando con la enfermedad y la muerte, se satiriza su jerga petulante, su ostentosa vanidad, sus aires de sabio, que contrastan con sus inútiles remedios. En el mejor de los casos engañan al paciente y le cobran por unas recetas que nada alivian; en el peor le matan con sus remedios¹². No mejor parados salen boticarios y cirujanos. Los primeros son los secuaces «armeros» de los doctores, pues ellos proporcionan la maldita munición a los médicos para que maten. La «gran chusma y caterva de boticarios» (Quevedo, 1996: 314) está constituida por farfantes, no menos repudiables que los médicos, pues se enriquecen vendiendo medicamentos inútiles y caducados. En cuanto a los cirujanos, su tarea es la de cortar, arrancar, abrir, aserrar, despedazar, descarnar y abrasar (Quevedo, 1996: 321-322), y no dudarán en hacerlo si con ello logran su propio enriquecimiento.

En un escalafón social inferior aparecen los barberos y los sacamuelas. Solo este último está por debajo del barbero (aun cuando el sacar muelas era también una de sus facetas), y constituye «el oficio más maldito del mundo, pues no sirven sino de despolbar bocas y adelantar la vejez», según escribe Quevedo en *Sueño de la Muerte* (Quevedo, 1996: 322). Pese a las diferencias, desde el médico latino al más simple de los sacamuelas, todos son perniciosos para la salud y la bolsa del enfermo, y todos utilizan en el fondo el engaño. Por eso, a la hora de satirizarlos, Quevedo los agrupa frecuentemente. En el *Sueño de la Muerte* la lúgubre procesión hipocrática es encabezada por los médicos, y alrededor de ellos los boticarios, tras los cuales hacen aparición los cirujanos, los sacamuelas y, al final, los barberos. Todos forman parte de la misma reunión fúnebre, pues «el clamor del que muere empieza en el almirez del boticario, va al pasa-

¹² Son interminables las sátiras quevedescas hacia los médicos matasanos (véase Goyanes, 1934): «No habéis de decir cuando preguntan: ¿de qué murió fulano? ‘De calentura, de dolor de costado, de tabardillo, de peste, de heridas’, sino, ‘Murió de un dotor Tal que le dio, de un dotor Cual’» (Quevedo, 1996: 329). La sátira del médico fue común en la literatura del siglo XVII. Por poner un par de ejemplos, su charlatanería petulante es objeto de burla en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Espinel, 2000, I: 120), mientras en *Los anteojos de mejor vista*, Rodrigo Fernández de Ribera compara el médico en su mula con el verdugo sobre su jumento (Fernández de Ribera, 1979: 48).

calles del barbero, paséase por el tablado de los guantes del dotor y acábase en las campanas de la iglesia» (Quevedo, 1996: 315-316). Los barberos pertenecen al último escalafón de los «ministros del martirio» (*ibid.* 324), con igual o mayor capacidad destructiva que la «maldita canalla» (*ibid.* 323) que les antecede.

Sin embargo, y pese a formar parte del mismo séquito, los barberos son en general objeto de una sátira mucho más benigna, que en gran parte se centra en el escarnio de su afición a la guitarra y a la diversión, que antepondrían a su trabajo. En el poema «Conversación de las mulas de unos médicos con la haca de un barbero», esta última padece hambre porque su amo parece estar más interesado en la guitarra que en su oficio (Quevedo, 1990: 865). En el *Sueño de la Muerte*, los barberos representan algo así como el pasacalles ruidoso que ameniza la procesión de la Muerte.

—¿Quién vendrá acompañado desta maldita canalla?—decía yo; y me parecía que aun el diablo era poca cosa para tan maldita gente, cuando veo venir gran ruido de guitarras. Alegréme un poco. Tocaban todos pasacalles y vacas.

—¡Que me maten si no son barberos esos que entran!

No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene pasacalles infusos y guitarra gratisdata. Era de ver puntear a unos y rasgar a otros. Yo decía entre mí:

—Dolor de barba, que ensayada en saltarenes se ha ver rapar, y del brazo que ha de recibir una sangría pasada por chaconas y folias (Quevedo, 1996: 323).

La burla se basa en primer lugar en la caracterización del tumulto guitarrístico como «gran ruido», y en segundo lugar en la ridiculizante convivencia entre el quehacer prototípico del barbero (el rasurado de barbas y las sangrías) y la inevitable música de guitarras que les acompaña. *Pasacalles*, *vacas*, *saltarenes*, *chaconas* y *folias* son algunos de los tañidos preferidos por unos barberos que lo mismo tocan en las calles, que en los lugares donde ejercen su oficio. La guitarra y la diversión parece en ellos un vicio inextirpable, razón de lo que habrán de penar en la otra vida. En el *Sueño del Infierno*, de 1608, si los boticarios son tachados de estafadores, al vender hierbas, piedras y aun palabras que ningún valor ni eficacia tienen¹³, los barberillos son objeto de una diabólica broma por su afición a la guitarra y al juego de las damas. Su mayor castigo es permanecer atados, con las manos sueltas, pero sin poder acceder ni al instrumento ni al tablero de ajedrez:

Y si queréis reír, ved tras ellos los barberillos cómo penan, que en subiendo esos dos escalones están en ese cerro.

Pasé allá y vi (¡qué cosa tan admirable y qué justa pena!) los barberos atados y las manos sueltas, y sobre la cabeza una guitarra, y entre las piernas un ajedrez con las piezas de juego de damas, y cuando iba con aquella ansia natural de pasacalles a tañer, la guitarra se le huía, y cuando volvía abajo a dar de comer a una pieza, se le sepultaba el ajedrez y esta era su pena. No entendí salir de allí de risa (Quevedo, 1996: 463).

Otro ejemplo de cómo la sátira hacia el barbero está en función de su pertenencia al gremio de sanadores es el soneto «Boda de matadores y mataduras; esto es, un boticario con la hija de un albéitar» (Quevedo, 1998: 369). En las burlescas nupcias, celebra toda «la hueste de Hipócrates», incluido el médico, el albéitar (o veterinario), el botica-

¹³ «No hay hierba, por dañosa que sea y mala, que no les valga dineros, hasta la ortiga y cicuta, ni hay piedra que no les dé ganancia, hasta el guijarro crudo, sirviendo de moleta. En las palabras también, pues jamás a estos les falta cosa que les pidan, aunque no la tengan, como vean dinero, pues dan por aceite de Matiolo aceite de ballena, y no compra sino las palabras el que compra» (Quevedo, 1996: 210 y 211).

rio y el barbero. Este último es —¡como no!— el encargado de amenizar la fiesta con su guitarra: «El barbero tocaba el punteado / de la lanceta¹⁴ en guitarrón parlero». Si como sangrador, el barbero *puntea* la vena del paciente con la lanceta, en la fiesta *puntea* su guitarrón. El médico, satirizado por sus presuntuosas barbas, «bailaba el Rastro siendo Matadero», alusión dilógica burlesca tanto al lugar donde se sacrifican las bestias (rastro y matadero), como a dos bailes de ese mismo nombre.

En Quevedo, el vínculo que une a los barberos (y en general a todo el gremio de médicos y curanderos) con la sátira no es otro que la falsedad y la mentira. El médico charlatán vive del engaño pues ignora realmente cómo curar a su paciente, como también lo hace el boticario que mezcla remedios inútiles o el barbero que desangra al paciente siguiendo un proceso rutinario. Quevedo enfatiza en más de una ocasión la impureza de estos oficios. Hazte médico y «de las cámaras harás oro, y de la inmundicia; y barbero, y lo harás de la sangre y pelos» (Quevedo, 1993: 435), escribe en el *Libro de todas las cosas*. Los médicos, según Quevedo, tendrían «la vista asquerosa de puro pasear los ojos por orinales y servicios» (Quevedo, 1996: 313), pues el examen de la orina, y aun de los excrementos, constituía ayer como hoy una de las vías para indagar la patología¹⁵. En cuanto a los boticarios, «son tales los nombres de sus recetas y tales sus medicinas, que las más veces de asco de sus porquerías y hediondeces con que persiguen a los enfermos, se huyen las enfermedades» (*ibid.* 320). Más vil es aún el oficio de barbero, pues hace dinero de la sangre y los pelos, lo que generará imágenes literarias y folclóricas cómicas. «¿Es acaso barbero?», le preguntan a Cosme en el entremés *El soldado* (ca. 1634), de Quiñones de Benavente, y este responde: «Nunca Dios quiera, que yo coma a costa de sangre ajena» (Quiñones de Benavente, 2001: 637). Y en *La sabia Flora malsabidilla*, escrita por Salas Barbadillo en 1621, pregunta Claudia: «¿Por qué los barberos tienen siempre en sus tiendas guitarras con que se alegran?», a lo cual responde Roselino:

Porque tienen un oficio tan aprovechado, que ganan su vida quitando siempre sin poner de su parte nada, porque ellos quitan el cabello, sacan las muelas, sacan la sangre, y en premio de lo que sacan y quitan, les damos el dinero, con que vienen a llevarle a un hombre lo mejor que tienen (Salas, 2007: 153).

En una sociedad que desvaloraba cualquier trabajo manual¹⁶ (impropio de hidalgos y nobles, e incompatible con muchos cargos en el poder y diferentes dignidades), el

¹⁴ Lanceta: «Instrumento de acero muy agudo y delgado de que usan los sangradores para romper la vena» (*Diccionario de Autoridades*).

¹⁵ Quevedo retrata a los médicos observando el orinal de cerca y «avahándose los barbones con su niebla» (Quevedo, 1996: 320), es decir, llenándose las barbas del vaho que desprende la orina.

¹⁶ Es sabido que la pureza de sangre y el honor constituían dos obsesiones, que excluían el desempeño de trabajos mecánicos. Una ley, promulgada en 1417 por Juan II en Valladolid, especificaba que el caballero era el que «continuamente tuviera y mantuviera caballo y armas», sin que pudieran vivir de «oficios de sastre, ni de pellejeros, ni carpinteros, ni pedreros, ni herreros, ni tundidores, ni barberos, ni especieros, ni recatones, ni zapateros, ni usando de otros oficios bajos y viles, y si los tales caballeros y sus hijos no guardaren y mantuvieren estas dos cosas conjuntamente, conviene a saber que mantengan caballo y armas y no usen de oficios bajos y viles, que no gocen de la franqueza de la Caballería (*Los códigos españoles...*, 1849, VI: 374). El argumento se siguió repitiendo con pocos matices hasta el siglo XVIII. Así, por ejemplo, en 1595 seguía manteniendo el fraile agustino Hieronimo Román que el hidalgo que ejerciera oficio vil, como los citados arriba, renunciaba a su nobleza (Román, 1595: 139). El desempeño de trabajos mecánicos, incluso el haberlos tenido los ascendientes, suponía una barrera de status y honor. Así, Lope de Vega nunca pudo entrar en la Orden de Santiago porque sus ascendientes habían desempeñado oficios considerados mecánicos y viles, lo que explícitamente prohibía la regla de la Orden (*La regla...*, 1603: fol. 54r).

andar con sangre, pelos y dientes no constituía, efectivamente, un oficio precisamente noble. Ni sus herramientas: sanguijuelas¹⁷, navajas, tenazas, paños a menudo mugrientos. En correspondencia, era lógico que su perdición fuera uno de los instrumentos más populacheros: la guitarra. Pero hay aún un factor de desprestigio, común al gremio hipocrático, sugerente para comprender estas semblanzas satíricas: médicos, cirujanos, boticarios, barberos fueron típicamente oficios de conversos.

EL BARBERO CONVERSO Y APICARADO

Las investigaciones realizadas en las juderías han demostrado el importante papel que los médicos hebreos jugaron a finales de la Edad Media. En Zaragoza, por ejemplo, de los 42 médicos censados en el siglo XV, 24 eran judíos, proporción que sería aún mayor en ciudades como Toledo (Granjel, 2003: 20). Por razón de su oficio, los médicos hebreos se salvaron en gran medida de la progresiva represión antijudaica en los dos últimos siglos del Medievo. Sabemos, igualmente, que muchos se convirtieron al cristianismo, y siguieron desarrollando su quehacer en los mismos lugares, conservando sus privilegios y poderes. Esto alimentó las sospechas de unas conversiones interesadas e inauténticas. La proverbial fama del médico matasanos se unía así al estigma étnico-religioso, que perviviría cuando muchos de ellos se vieron obligados a convertirse. En *Los Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan de Arce de Otálora, se dice claramente que «los más son cristianos nuevos», y se explica que se inclinen a ese oficio «porque tienen gana de matar cristianos viejos y porque son cobdiciosos» (Arce, 1995, I: 293), lo que constituía en la época un generalizado tópico.

Si no hubo oficios exclusivamente de conversos, sí está claro que prefirieron algunos trabajos sobre otros. Así, por ejemplo, fueron escasos los albañiles y carpinteros, y muy numerosos los sastres, zapateros o barberos. Por si fuera poco, si los médicos y cirujanos *latinos* eran frecuentemente descendientes de judíos, entre los sanadores no universitarios se encontraban no pocos moriscos, especialmente en aquellos lugares donde perduraron tras su expulsión.

La herencia morisca y judía de algunos de los barberos debió pesar en su caracterización prototípica en ciertos géneros como la literatura picaresca. En una sociedad en que el linaje y el abolengo constituían el mayor signo de status, la literatura picaresca hizo de sus protagonistas frecuentemente el resultado de una ascendencia vil y de conversos, como es el caso del *Buscón* y la *Pícara Justina*. Ambos, cristianos nuevos, habrían tenido padres o abuelos barberos, que dejaron en ellos su impronta. *La Pícara Justina* se burla de esta obsesión por la limpieza de sangre. Para ser llamada en justicia Pícara —alega paródicamente— hay que «probar que la picardía es herencia» (López de Úbeda, 1977, I: 167). Y eso es exactamente lo que hace, al presentar a sus ascendientes como judíos y conversos de oficios viles. Su padre es un mesonero de Castillo de Luna (al noroeste de León), su madre de Cea, cerca de Sahagún. Su abuelo, por parte de padre, es un *suplicacionero*¹⁸ que vive de barajas trucadas; su bisabuelo un titiritero de Sevilla, loco, mujeriego, motejado de converso; otro es tropelista, es decir, ladrón, embaucador. Del resto de ascendientes por parte de padre, dice Justina, no sabe otra cosa a excepción de que eran judíos¹⁹ y «chuzones» (bellacos). Conversos son también los

¹⁷ Véase, por ejemplo, las *Redondillas a una dama melindrosa que le echaron sanguijuelas* (León Marchante, 1722: 166-167).

¹⁸ «El que vende suplicaciones» (*Diccionario de Autoridades*), siendo estas «unos canutos delgados, que se hacen de la masa de los barquillos, y se distinguen de estos en la figura, y estrechez, con que se forman» (*Aut.*).

¹⁹ «De los otros abuelos de parte de padre, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tabor» (*ibid.* 178), es decir, judíos, ya que el monte Tabor fue donde se realizó la transfiguración de Cris-

antepasados por vía materna. Ese es «el abolengo parlón de quien nació Justina parlon» (*ibid.* 178). A la herencia vil atribuye la Pícara Justina también su condición de «loca saltadera, brincadera, bailadera, gaitera» (*ibid.* 183). Dicho «abolengo festivo» (*ibid.* 181) y «loco» (*ibid.* 184) se lo debe a sus abuelos maternos: un tamboritero, un mascarero y un barbero.

Es extraordinariamente significativo que su propensión ajuglarada y festiva se atribuya a tres tipos sociales, que se consideraban chanceros. «Hallarás en el discurso desta historia que soy cofrada de la ventosilla, que antes me faltará el huelgo que un cuento. No te escandalice, que tengo abuelo barbero» (*ibid.* 183). Tenían fama los barberos, efectivamente, de locuaces y dados a la diversión. Pero sobre todo de aficionados a la guitarra:

Fue, pues, el padre de mi madre, mi abuelo, y era barbero... Jamás hizo la barba a un hombre que le faltase cuento. Almohaba una guitarra por extremo; vez hubo que, por hacer las crines al potro rucio, desechó buenas barbas de su tienda (*ibid.* 185).

Si Covarrubias dice que «no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra» (Covarrubias, 1995: 966), Francisco López de Úbeda, antes que él, describe las maneras musicales del barbero como *almohazar la guitarra*, aludiendo burlescamente a la tarea propia de los mozos de caballos, es decir, «estregar, rascar y limpiar los caballos, mulas, u otras bestias con el instrumento llamado almohaza, de que se forma este verbo» (*Aut.*). El abuelo barbero de Justina, por lo tanto, rasgaba toscamente la guitarra, como si estuviera estregando a alguna bestia, cual mozo de mulas. El símil entronca la afición guitarrística con el mundo de la picaresca, ya que, como escribe Quevedo, «la jerigonza y germanía» es cosa que se puede «aprender de los mozos de mulas» (Quevedo, 1993: 431). Aun así, tal era su afición que «por hacer las crines al potro rucio» (es decir, y siguiendo con la metáfora, por almohazar la guitarra cual mozo de mulas), era capaz de perder la clientela. La preferencia de los barberos por la guitarra en detrimento de su oficio formará parte del arquetipo, y como tal lo recrearán no pocas veces los entremeses del XVII y los sainetes del XVIII. Su amor a la diversión y la farándula conllevará también —en el caso del abuelo de la Pícara Justina— una desmedida afición a la comedia, responsable en última instancia de su muerte²⁰.

También en *La vida del Buscón*, de Quevedo, el protagonista lleva el peso de una ascendencia apicarada. Su madre, Aldonza de San Pedro, es caracterizada como una vieja conversa, «hechicera y un poco puta» (Quevedo, 1993b: 194). Su tío es verdugo y su padre un barbero ladrón, borracho y cornudo. La herencia vil del padre, singularizada en su oficio de barbero y su propensión al robo, se explicita ya en el comienzo de la obra:

Yo, señora, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo, ¡Dios le tenga en el cielo! Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas (*ibid.* 55).

to. «Y así, si no se hallaren en este catálogo, hallarse han en el que hizo el presidente Cirino, que ellos y los chuzones están en una misma hoja» (*ibid.* 178). Se refiere al listado de judíos empadronados que habría ordenado Publio Sulpicio Cirino, gobernador de Siria cuando nació Jesús.

²⁰ «Muerto por comedias, y ¿cómo muerto?, en Málaga, saliendo a representar la figura de Móstoles, cayó una teja de un tejado que le desmostoló» (*ibid.* 185). Móstoles es un personaje popular en los bailes, entremeses y jácaras del siglo XVII.

El padre de Pablos se avergüenza («se corría») de que le llamaran barbero, por ser oficio de baja consideración contrario a sus «altos pensamientos», es decir, su ansia de ennoblecimiento, algo que Quevedo, tan amigo de la nobleza, repudiaba. Pero también, acaso, no querría que le tomaran por barbero por su identificación entonces como cristiano nuevo. Por eso es doblemente paródica su pretensión de considerarse «tundidor de mejillas» y «sastre de barbas», por un lado porque la de sastre era igualmente profesión de conversos, por otra porque *tundidor* y *sastre* se vinculan en el lenguaje de la germanía con el ladrón y el embaucador. Así, pues, de un barbero ladrón y de una alcahueta de la que «sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja» (*ibid.* 55), solo podría salir un pícaro amante de la *gallofería*. La riqueza era uno de los rasgos asociados a los conversos, pero no así a la madre del Buscón, «con canas y rota» (*ibid.* 55), es decir pobre. Los barberos estarían, pues, vinculados a los conversos pobres y apicarados, gente de poco fiar, como lo era todo converso según el estereotipo arraigado en la época²¹.

Médicos y barberos en un contexto de conversos —en este caso de moriscos— es lo que encontramos también en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) de Vicente Espinel, en la primera de cuyas Relaciones (descanso 2-5) se describe cómo el escudero pasa a servir a la esposa de un médico, el doctor Sagredo, un joven «algo locuaz y aun loco» (Espinel, 2000, I: 94), más amante de la esgrima que del sanar. Con su mujer, la señora doña Mergelina de Aybar, viven en el madrileño barrio de San Andrés, «en la Morería Vieja» (*ibid.* 96), lo que de nuevo explica la profesión del doctor Sagredo. A esta casa acude, casi todas las noches, un barberillo guitarrista:

Venía casi todas las noches a visitarme un mocito barbero, conocido mío, que tenía bonita voz y garganta; traía consigo una guitarra con que, sentado al umbral de la puerta, cantaba algunas sonadillas, a que yo le llevaba un mal contrabajo (*ibid.* 99).

Siendo la voz del barberillo «razonable», los conciertos a dúo con Marcos de Obregón resultaban del agrado de la señora morisca, que se prestaba a escucharles cada noche. La semblanza que hace Espinel del guitarrista es bastante benigna, probablemente por la afición a la guitarra que él mismo profesaba. Sin embargo no deja de evocar la mísera vida del que es «oficial de un barbero» (*ibid.* 101). «El mozuelo tañía siempre la guitarra», cuenta el escudero Marcos de Obregón, pero «no tanto para mostrar lo que sabía, como para rascarse con el movimiento las muñecas de las manos, que tenía llenas de una sarna perruna» (*ibid.* 99). La bella y soberbia señora de la casa, que maltrata de palabra a los vecinos que le lisonjan, se muestra sin embargo caritativa con el pobre barberillo, cuya situación parece conmoverla hasta convertirla en piadosa y sensible²².

¿Por ventura los barberos son de diferente metal que los demás hombres para que aniquiléis un oficio que tanta merced hace a los hombres en tornallos de viejos mozos? ¿Llamáisle sarnoso por unas rascadurillas que tienen las muñecas, que parecen hojas de clavel? ¿No echáis de ver aquella honestidad de rostro, la humildad de sus ojos, la gracia con que mueve aquella voz y garganta? (*ibid.* 104).

²¹ «No te fies del judío converso, ni de su hijo, ni de su nieto», es refrán que recoge Gonzalo Correas (2000: 568) en su *Vocabulario de Refranes* de 1627.

²² Cuando conoce su pobreza, incluso que pasa hambre, no duda en tenerle preparado cada noche algo de cenar. Y si en cierta ocasión alguien le arroja desde la ventana «no sé qué desapacible a las narices» (*ibid.* 101), a la altiva pero sensible señora no se le caen los anillos para salir presta al patio, ayudarle a limpiarse, sahumándole con una pastilla, mientras profiere maldiciones hacia quien ha ofendido a su músico.

La súbitamente enamorada señora y su roñoso galán tendrán su cómico escarmiento, pero en lo que respecta al barberillo guitarrista, su figura es presentada como un inocente y pobre mozuelo, más digno de lástima que otra cosa²³. La crítica²⁴ ha señalado el realismo casi costumbrista de una historia que acontece en un barrio popular de Madrid, la antigua Morería, en la que no debían ser infrecuentes ni el médico hidalgo de baja estofa, ni los barberillos que encontraban en el rasgar la guitarra y entonar unas coplas, un medio para paliar el hambre.

El estigma del roñoso barbero, amigo de Marcos de Obregón, está acorde con la visión eminentemente despectiva de estos. A la sospecha de ser conversos y la impureza derivada de su trato con la sangre y los pelos, se le añadía el ser considerados como «pobres, torpes y sucios», tal y como describía Suárez de Figueroa el tipo de barbero ínfimo (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v). La literatura satírica y festiva del siglo XVII recreó muchas veces esas barberías, como la del entremés *El barbero* de Suárez de Deza, donde apesta el agua y las toallas están sucias (2000: 111). También el barbero del entremés *Las barbas de valde* de León Marchante utiliza «unos paños muy sucios, y rotos», así como «una vacía muy mala» (1722: 403). Y en *El reloj y los órganos* (1664) de Agustín de Moreto, el barbero es tildado directamente de sucio (2003, II: 739).

Vinculado tanto al abolengo apicarado como a la diversión, el entretenimiento y el guitarrero, el barbero se consolidó a lo largo del siglo XVII como un arquetipo cómico relativamente frecuente en la literatura festiva, especialmente cuando se trataba de ambientar ciertos contextos bajunos. Así, en el entremés de *La Casa de los Linajes*, Calderón recrea los personajes plebeyos que habrían de habitar un corral de vecinos madrileño, y así no falta ni el sastre, el corcovado, el zurdo, el negro, el moro, la mondonguera, la dueña, la traperera ni el barbero²⁵.

No solo es que apareciera aquí y allá en comedias, entremeses, bailes y mojigan-gas, sino que en algunas de estas obras el barbero es el protagonista y la barbería el lugar escénico elegido donde se suceden los episodios más o menos graciosos. Especialmente apropiado parecía el barbero guitarrista y su barbería para los entremeses²⁶. En la popularidad del barbero guitarrista entremesil acaso pesara la influencia de Quevedo²⁷. Sin embargo, parece más lógico pensar que los entremeses simplemente jugaron con un

²³ Resulta esto especialmente significativo, teniendo en cuenta que, cuando Espinel escribe la *Vida del escudero Marcos de Obregón* en 1618, el maestro de Ronda era un admirado músico profesional, que había cobrado celebridad entre otras cosas porque se creía que era él quien había añadido la quinta cuerda a la guitarra, a pesar de que hoy en día se ponga en duda este dato. Por otra parte, los críticos literarios han visto en las andanzas de Marcos de Obregón un reflejo de la vida de su creador. El hecho de que Marcos tuviera que dar clases particulares de música para no pasar hambre, acaso sea una noticia autobiográfica. El prestigio que Espinel tenía como poeta y músico entre sus coetáneos —Lope, por ejemplo— es antitético con el desdén con que se miraba a los barberillos con su guitarra a cuesta, y sin embargo la simpatía con que le retrata pudiera provenir de cierto sentido solidario. Como el barbero, también Espinel estuvo aquejado de varias enfermedades a lo largo de su vida, especialmente la gota. Si el mozo guitarrista de su novela canta «algunas sonadillas» (*ibid.* I, 99), Marcos de Obregón alaba «el divino aire y novedad» de las «sonadas españoles» (*ibid.* II, 146), un género —el de las sonadas— que según Cristóbal Suárez de Figueroa habría inventado el propio Espinel.

²⁴ Soledad Carrasco, por ejemplo.

²⁵ Puede verse el entremés en su *Teatro cómico breve* (Calderón, 1989: 655-669).

²⁶ Luis Quiñones de Benavente publica el entremés *El barbero*, Vicente Suárez de Deza inventa otro de mismo título, y León Marchante saca a la luz el entremés de *Las barbas de valde*.

²⁷ Asensio ha escrito que «los entremesistas coetáneos y posteriores, saltando las tapias de los Sueños y los juguetes no escénicos, cogieron en el huerto de Quevedo generosas semillas para su propio jardín. Y (...) asimilaron sus diversas modalidades de pintar al hombre, su óptica que alumbra desde un ángulo inesperado, los eternos problemas de la cara y de la máscara, de la lucha entre los sexos, del amor y el dinero, del lenguaje y las cosas» (Asensio, 1965: 178).

arquetipo cómico presente en el folclore tradicional, y que interpretaba en clave jocosa una relación —la del barbero con la guitarra— que pasó a constituir con el tiempo una de las imágenes prototípicas de lo castizo.

EL RASGUEADO

La guitarra de cinco órdenes se divulgará rápidamente entre las capas populares durante los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. El estilo *rasgado* o *rasgueado* se utilizaba de hecho desde hacía décadas en la guitarra de cuatro órdenes, pero fue la conocida pronto como *guitarra española* la que se generalizaría entre la masa de aficionados tañedores. Más que una causa, el método del médico Joan Carles Amat (1596) parece una consecuencia de este arraigo en las clases populares, que demandaban un método sencillo, como el que supo ofrecer este médico, identificando cada acorde con un número²⁸.

En pocos años la guitarra española se extendió por toda Europa. En Italia, donde tan pronto como en 1606 ya se había publicado un tratado de guitarra española²⁹, esta se utilizaba —según Praetorius— «por charlatanes y saltimbanquis para obtener acompañamientos simplemente rasgueados para sus *villanelle* y otras canciones vulgares y burlescas» (Remnant, 2002: 40). Si Joan Carles Amat omitía explicar y desarrollar el toque de rasgueado, los tratadistas italianos —caso de Pietro Millioni, por ejemplo— desarrollaron diferentes tipos de golpes, más allá de rasgar las cuerdas con la mano derecha hacia arriba y hacia abajo. El rasgueado guitarrístico se convirtió en un recurso más de la música virtuosa, mientras en España se vinculaba al tosco arte de los tocadores populares.

Varios tratados siguieron al de Amat, como el *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra* (1626) publicado en París por Luis de Briceño, en el que se pretendía divulgar una manera de tocar la guitarra —el *rasgueado*— que fue considerada típicamente española. La guitarra de cinco órdenes se puso de moda en diferentes géneros musicales, teatrales y de danza. Era fundamental en los villancicos cantados en las iglesias, en las procesiones del Corpus, y en el teatro. Hubo, sí, algunos guitarristas célebres. Vicente Suárez, guitarrista de la Real Capilla, gozó de la preferencia de Felipe IV. Más conocido es el impulso que le dio Vicente Espinel, el cual prodigó tanto la guitarra de cinco órdenes, que en su época pasó por el inventor de este instrumento. Sin embargo, la guitarra fue considerada casi siempre un instrumento plebeyo, no apto ni para la música de cámara, ni para la religiosa. El popular *rasgador* de guitarras, aficionado a cencerrear el instrumento para acompañar los diferentes aires de moda, estaba en las antípodas del músico cortesano y eclesiástico, tanto como el barbero lo estaba del *médico latino*. En las semblanzas más satíricas, como las de Quevedo, la lanceta será en el oficio, lo que la guitarra en el pasatiempo: un instrumento toscamente manejado. El barbero guitarrista pasará a ser un auténtico icono del maestro u oficial ramplón, sin dominio de su quehacer, ni estudios que le avalen, tan poco perito en su oficio como en la música. Por eso dice Quevedo, jugando con términos religiosos, que tienen los barbe-

²⁸ Ya en el título de su obra se deja clara la intención del autor: *Guitarra española de cinco órdenes... para poner en ella cualquier tono se pone una tabla, con la qual podra qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos* (1627). El libro trataba, en efecto, de enseñar por medio de una sencilla tablita con números los doce acordes consonantes mayores y menores sobre cada grado cromático, y se acompañaba incluso de unos dibujos en los que se veía cómo situar los dedos de la mano izquierda para cada acorde.

²⁹ Girolamo Montesardo, *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare* (Florencia, 1606).

ros «pasacalles infusos y guitarra gratisdata» (1996: 323), siendo *infuso* «la ciencia o sabiduría que Dios infunde al hombre sin estudio de este» (*Aut.*), lo mismo que *gratisdata*, es decir, dada por Dios gratis, «sin méritos ni proporción de parte nuestra» (*Aut.*)³⁰.

Pese a su estigma populachero, no faltaron, sin embargo, defensores de la guitarra española. El portugués Nicolás Doizi de Velasco, en su *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad*, publicado en 1640, defendía la capacidad de la guitarra española, equiparando su perfección a la del órgano, el clavicordio, el arpa, el laúd o la tiorba. Desdeñaba, eso sí, a los que «se contentan de usar dél [el instrumento] no más que para pasacalles y tañer tonos por cifras, unas de números y otras de letras, tan limitadas, que les faltan muchas consonancias» (Doizi, 1640: 1). Pero esos eran mayoría, a tenor de los testimonios consultados. Así, incluso entre los músicos cortesanos y eclesiásticos que concebían la guitarra como instrumento adecuado para ciertos menesteres, se criticaba el uso popular de este instrumento, limitado a acompañar canciones rasgando toscamente las cuerdas.

Los tres primeros tratados de guitarra de los que tenemos noticia —el de Amat (1596), el de Briceño (1626) y el de Doizi de Velasco (1640)— solo incorporan piezas para ser tocadas al estilo rasgueado. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII fue afianzándose el punteado en la guitarra, como estilo culto. El tratado de Gaspar Sanz, editado en 1674, tiene piezas musicales para ambos toques, como consta en el mismo título: *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerlo con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés* (Zaragoza, 1674). Sobre el ser la guitarra un instrumento perfecto o no, el músico de Calanda escoge el camino intermedio:

Otros han tratado de la perfección de este instrumento, diciendo algunos, que la guitarra es instrumento perfecto, otros que no; yo doy por un medio, y digo, que ni es perfecta ni imperfecta, sino como tú la hicieres, pues la falta, o perfección está en quien la tañe, y no en ella, pues yo he visto en una cuerda sola, y sin trastes, hacer muchas habilidades, que en otros era menester los registros de un órgano; por lo cual, cada uno ha de hacer a la guitarra buena, o mala, pues es como una dama, en quien no cabe el milindre de mírame, y no me toques... (Sanz, 1674: fol. 6r).

Del tratado de Sanz se infiere claramente que el rasguear los sonos españoles se consideraba cosa de principiantes, en las antípodas del punteado. Sanz introduce primero «los sonos ordinarios españoles de rasgueado para que con ellos el que empieza, se facilite, y señoree del instrumento (*ibid.* fol. 10v)³¹. Y solo después, y «para los que son curiosos», fija también para ser tocados en rasgueado ciertas «sonadas extranjeras» como la *zarabanda francesa* o el italiano *baile de Mantua*. Al principiante le era más fácil tocar lo conocido, que adentrarse en tañidos extranjeros. Lo mismo ocurre para el punteado. Los sonos españoles se utilizan «para los que empiezan a tañer de punteado la guitarra» (*ibid.* 20r), y solo después se introduce el «preludio y fantasía con mucha variedad de falsas para los que se precian de aficionados» (*ibid.* fol. 24r). Es ahí, de nuevo, donde aparecen los sonos extranjeros: la *alemanda* o la *zarabanda francesa*.

³⁰ Igual que el Quijote le dice a Sancho: «y puesto que tu virtud es gratis data, que no te ha costado estudio alguno...» (Cervantes, 2003, I: 588).

³¹ La hoja, en cuestión, donde están estos «sonos ordinarios españoles de rasgueado» lleva por título: «Gallardas con otros dances españoles para los que empiezan a tañer rasgueado, y aprenden a danzar» (*ibid.* fol. 18r).

El texto sugiere la diferente consideración del rasgueado y el punteado. Los mismos géneros se podían tocar rasgueando y punteando la guitarra, pero es significativo que Sanz proponga para el principiante «los sones ordinarios españoles de rasgueado» (*ibid.* fol. 10v) y para el que desea «adelantarse y saber puntear bien la guitarra» (*ibid.* fol. 11r), aluda a «las reglas principales que usan los mejores maestros de Roma» (*ibid.* fol. 11r), de los que él afirma haber aprendido. Sanz era, efectivamente, un músico culto, acaso formado en la universidad de Salamanca, que además de música, escribía epigramas, enigmas y anagramas en latín, y tradujo algún libro del italiano. Poco tenían que ver estos músicos polivalentes con nuestros barberos rasgueadores de guitarras. Probablemente estos eran ajenos a las técnicas que anota Sanz en su tratado, como los ornamentos y *campanelas*.

Los tratados de la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII seguirán fomentando progresivamente el punteado, en muchos casos en exclusividad, discriminando un estilo mayoritario entre las capas bajas. El propio Sanz dedica su segundo libro a «los sones de punteado más principales que se tañen en España» (Sanz, 1674: fol. 39r). Tres años después de Sanz (en 1677), un presbítero, prebendado de la iglesia colegial de Villafranca del Bierzo, de nombre Lucas Ruiz de Ribayaz, sacaba a la imprenta otro tratado de guitarra, en el que incluía el rasgueado y el punteado: *Luz y Norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras reglas por teórica y práctica* (Madrid, 1677). Considerándose él mismo un aficionado, escribió el libro dirigido a los que se hallan «en parte donde no hay maestro, o con caudal para traerle» (Ruiz de Ribayaz, 1677: prólogo). Si es cierto, como con exageración asegura Ruiz de Ribayaz, que en Madrid hasta a los niños se les enseñaba con cifras, no lo es menos que —como también él mismo dice— «no en todas partes concurre lo que en Madrid» y así en otros reinos y provincias «no saben, ni practican dichas cifras, ni otras ningunas; porque aunque se tañe, y canta, no es más que de memoria, exceptuando a algunos, que saben la música de canto de órgano» (Ruiz de Ribayaz, 1677: prólogo). Es el de Ruiz de Ribayaz un libro elemental, para principiantes, en el que no podía faltar el toque rasgueado, que describe como «pasar los cuatro dedos de la mano derecha sobre todas las cuerdas de golpe, y a un tiempo, de manera que suenen» (*ibid.* 10) y en otro lugar como «arrastrándola por las puntas de los dedos sobre ellas [las cuerdas], con golpe, sea hacia abajo, o sea hacia arriba, al mismo tiempo que se forman los puntos con la izquierda» (*ibid.* 4).

Al ser el toque rasgueado paradigmático de los barberos, al hombre del Siglo de Oro no había que explicarle qué sentido tenían, por ejemplo, los versos de Góngora cuando escribe (1967: 115):

En mi aposento otras veces
una guitarrilla tomo,
que como barbero templo
y como bárbaro toco.

Covarrubias identifica la «guitarrilla» con «la guitarra pequeña de cuatro órdenes» (Covarrubias, 1995: 615), pero las más de las veces el uso del diminutivo es una referencia despectiva o burlesca sobre la guitarra de cinco órdenes, esa que resultaba idónea para acompañar todo tipo de canción popular, y en la que, al parecer, se prodigaban los barberos. Cómo de tosco templaba y tocaba típicamente un barbero se deja inferir por la caracterización, generalmente satírica, que hacían los escritores. Claro es que algunos barberos sabrían no solo rasguear sino también puntear la guitarra: «Era de ver puntear a

unos y rasgar a otros», dice Quevedo (1996: 323). Pero la referencia al punteado barberil es casi anecdótica, en comparación con la profusión de barberos rasgueadores de guitarrillas. En otro poema satírico de Quevedo, un muerto de hambre de los que aparentan hidalguía, entra en la barbería a las doce para cortarse el pelo, y se encuentra al barbero «aporreando» la guitarra:

Estábase el tal barbero
empapado en pasacalles,
aporreando la panza
de un guitarrón formidable.
(Quevedo, 1998: 435-6)

El aporrear la guitarra, «empapado en pasacalles», es evidentemente alusión despectiva al toque grosero que acompañaba a los barberos, acostumbrados a los pasacalles y a un toque bárbaro. No menos significativas son las alusiones en el entremés *El barbero*, de Vicente Suárez de Deza. La dama describe despectivamente el toque del barbero como *cencerrear* la guitarra, al igual que había hecho Covarrubias. Según el *Diccionario de Autoridades*, *cencerrear* «metafóricamente vale lo mismo que tocar sin orden de tañido o música algún instrumento, o estando destemplado». La metáfora da una idea bastante gráfica del violento movimiento de *rasgueado*, hacia abajo y hacia arriba, que constituía el estilo de las clases iletradas, así como del desdén con el que se les miraba:

Dama ¿Tiene vergüenza...? ¡Mala Pascua tenga,
la primera que venga,
de estarse cencerreando
esa guitarra, y dale que le dando,
sin hacer otra cosa en todo el día!
(Suárez de Deza, 2000: 101-102)

Su marido, el barbero, reconoce burlescamente: «Guitarras en vez de barbas tundo». Siendo *tundir* equivalente a cortar el pelo, pero también, metafóricamente, a «castigar con golpes, palos y azotes» (*Aut.*), el toque barberil no debía ser precisamente delicado.

Naturalmente no solo los barberos tocaban así. Cuando los escritores quieren recrear el ambiente populachero, tanto de labriegos como de los arrabales de las ciudades, siempre se acuerdan de algún tipo que rasga la guitarra. Por poner un solo ejemplo, bastará recordar a Vicente de la Roca que aparece en el *Quijote*, «hijo de un pobre labrador del mismo lugar», soldado tan galán como fanfarrón, que unía a su arrogancia «ser un poco músico y tocar una guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar» (Cervantes, 2003, I: 283). La alusión cervantina parece irónica: ¿qué podría hablar esa guitarra, tocada a lo rasgado, sino cosas burdas?

No sabemos, en todo caso, qué tipo de guitarra tocaban, ni si tenían cuerdas simples o dobles, finas o gruesas. Los instrumentos debían ser diferentes en función de su uso. Gaspar Sanz escribe en su tratado de 1674 que en Roma «encuerdan la guitarra con cuerdas delgadas, sin poner ningún bordón, ni en cuarta, ni en quinta. En España es al contrario, pues algunos usan de dos bordones en la cuarta, y otros dos en la quinta, y a lo menos, como de ordinario, uno en cada orden» (Sanz, 1674: fol. 8r). Ambas maneras de encordar la guitarra las juzga Sanz idóneas, pero según el tipo de música que se quisiera ejecutar:

El que quiere tañer guitarra para hacer música ruidosa, o acompañarse el bajo con algún tono, o sonada, es mejor con bordones la guitarra, que sin ellos; pero si alguno quiera puntear con primor, y dulzura, y usar de las campanelas, que es el modo moderno con que ahora se compone, no salen bien los bordones, sino solo cuerdas delgadas (*ibid.* fol. 8r).

La dulzura y el primor del punteado, ese «modo moderno» al que alude Sanz, se oponía a la práctica generalizada entre las capas populares de «hacer música ruidosa» para acompañar sus canciones y bailes.

En sentido amplio, el rasgar la guitarra era un movimiento poco delicado, tosco, de ahí que se utilizaba incluso en sentido metafórico. Juan de Zabaleta, en *El día de fiesta por la tarde* (1660), satiriza el grosero comportamiento de las mujeres en las comedias. Para limpiar las pisadas que una mujer ha dejado en la basquiña de otra, esta sacude el polvo disparando «con lo llano de las uñas, con ademán de tocar rasgados en una guitarra» (Zabaleta, 1983: 319).

El rasgueado de los barberos se convirtió casi en un estilo propio, denostado por los tratadistas de guitarra y danza. En el siglo XVIII, cuando la guitarra se había convertido en el instrumento majó y castizo por antonomasia, los músicos cultos seguían despreciando el toque característico de las capas populares. En el *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), Fernando Ferandiere pretendía que la guitarra dejara de utilizarse como acompañamiento en seguidillas y otras tonadas populares, y se convirtiera en instrumento de concierto. Tan arraigada estaba la vinculación entre los barberos y el tosco rasgueo guitarrístico que Ferandiere se refiere, despectivamente, a la *escuela de aquellos que tocan a lo barbero*.

Se tocará este instrumento [la guitarra] con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca a lo Barbero; y aquí no se trata de esa escuela, sino de hacer ver, que nuestra Guitarra es capaz de alternar con todos los instrumentos que están recibidos en una orquesta (Ferandiere, 1977: 22).

EL PASACALLE

Es evidente que, a principios del siglo XVII, los barberos y oficiales de barberos (es decir los *maestros barberos* y los *barberillos*, según terminología de la época) formaban parte del paisaje sonoro de la ciudad de Madrid, no solo en sus locales, sino también en la calle. Pero, ¿qué cencerreaban, aporreaban, tundían o rasgaban estos barberos? Por referencias como las contenidas en el *Sueño de la Muerte* o en el *Sueño del Infierno* de Quevedo cabe deducir que eran aficionados a tocar pasacalles con las guitarras. Quevedo lo sugiere también en *La hora de todos* cuando hace aparecer al dios Sol, como «dado a la barbería, muypreciado de guitarrillas y pasacalles» (Quevedo, 1987: 63). Y en boca de una jaca, vuelve a poner el satírico escritor la referencia al barbero y los pasacalles (Quevedo, 1990: 865):

Él estudia en pasacalles,
lo que ejecuta en los miembros,
y en guitarra, y no en cebada
me paga mis alimentos.

Acaso el ruidoso pasacalles formado por barberos guitarristas, tal y como lo recrea satíricamente Quevedo en *El sueño de la Muerte*, tuviera resonancias en otros autores, y así se repite la asociación entre barbero y pasacalles en diferentes obras³². El pasacalle era, según el *Diccionario de Autoridades*, «cierto tañido en la guitarra y otros instrumentos, muy sonoro. Díjose así, porque es el que regularmente se toca cuando se va en alguna música por la calle». Amat incluye el *passeo*³³ en su tratado de guitarra española, publicado originariamente en 1596, y Briceño aporta doce «pasacalles para comenzar a cantar» en su *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, de 1626. Y es que más que un tipo de canción o tonada, era una introducción musical que servía para acompañar canciones populares, como confirma Francisco Valls en su *Mapa armónico práctico* (1742). Dada su sencillez y versatilidad, así como su naturaleza callejera, no extraña que fuera patrimonio de las clases populares o de caballeros y damas apicaradas (como se representa en *Las Harpías en Madrid*, de Castillo Solórzano). Por eso sirvió también como símil despectivo, tal cual se usa en *La Pícaro Justina*: «¡Qué pasacalles en falsete!, ¡qué chinas al marco o golpecitos de celosía! ¡qué coplas en esdrújulos!» (López de Ubeda, 1977, I: 265).

Si viles eran los pasacalles, no lo eran menos los instrumentos responsables de aquellas sinfonías callejeras, entre los que la guitarra no gozaba precisamente de buena reputación. En *Don Diego de noche* (1623), de Salas Barbadillo, un grupo de ganapanes van a dar una rústica y satírica cantaleta bajo el balcón de un par de damas, con el objeto de escarnecerlas con unas seguidillas picantes. Entre los «instrumentos viles» (Salas Barbadillo, 1944: 30) se dan cita un castrador de horrible sonido, un «pandero destemplado y ronco, alivio común de la juventud fregonil», unas vulgares, festivas y bulliciosas sonajas, una carraca «gruñidora» (*ibid.* 30), dos cencerros, cuatro morteruelos, ocho silbatos «afrentosos» (*ibid.* 31), una «gaita gruñidora y villana» (*ibid.* 31) y, naturalmente, «dos guitarrones sin trastes, a cuyas cuerdas, llenas de más falsedades que si fueran escrituras se mostrasen grandes en el ruido y pequeñas en la sonoridad, porque es propio el hablar alto en los que valen y merecen menos» (*ibid.* 31). Todos ellos son calificados de «instrumentos atormentadores» (*ibid.* 31) o, más adelante, de «confusos instrumentos», y conforman en conjunto una parranda carnavalesca y alocada en la que no podía faltar el guitarrón.

La guitarra fue, por lo tanto, un instrumento callejero. Podía portarse fácilmente, era barata, fácil de tañer y apta para acompañar cualquier son. Aún hoy se distingue entre una forma «popular» y «tradicional» de empuñar la guitarra —en diagonal al cuerpo—, en vez de horizontalmente, como hacen los guitarristas de concierto, diferencia que pudiera remontarse a ese uso callejero, cuando los guitarristas tocaban de pie o caminando, sosteniendo la guitarra con la mano izquierda, alzada³⁴. En ese contexto callejero, y más específicamente en el de los pasacalles, la guitarra suponía un instrumento mojígango y de clases bajas. Por eso en el *Quijote* de Avellaneda, Sancho se

³² León Marchante, por ejemplo, en el «Romance y seguidillas al Santísimo Sacramento, celebrando su Fiesta, como Piostre, un Cirujano de Alcalá», satiriza a los médicos y cirujanos, y les sugiere que se muden de barrio dejándose acompañar de pasacalles de barberos: «No mudáis en vuestra fiesta; / ni de casa, ni de claustro; / y pues es San Juan mañana, / mudaos, señor, a otro barrio. // Por las calles no os veo, / y es de admirarse, / que un barbero no os lleve / por pasacalles» (León Marchante, 1722: 29).

³³ No está claro si el paseo y el pasacalle eran equivalentes, como afirman ciertos teóricos de los siglos XVII y XVIII. Véase Esses (1992, I: 688-689).

³⁴ Es esta una posición tradicional también en la guitarra flamenca, pero sobre todo en aquellos grupos itinerantes, como las cuadrillas de ánimas de la comarca de los Vélez (Almería) o las de Verdiales mala-gueños, que tocan de pie, andando o formando corros.

acuerda de los pasacalles barberiles y sus guitarras en el escatológico lamento por su asno:

¡Ay, asno mío, y cómo te tengo en la memoria... cuando respirabas hacia dentro, dabas un gracioso silbo, respondiendo por el órgano trasero con un gamaút³⁵, que mal año para la guitarra del barbero de mi lugar que mejor música haga cuando canta el pasacalles de noche (Fernández de Avellaneda, 1999: 123-124).

Las continuas y burlescas referencias al pasacalle, al que eran aficionados los barberos guitarristas, no dejan de tener resonancias despectivas y satíricas, como también las tenían las descripciones de su específica manera de tañer la guitarra. En *El reloj y los órganos*, de Agustín de Moreto, el fallecimiento del barbero de un lugar obliga a dos alcaldes y un escribano a tener en cuenta a un mozo que pretende sustituirlo. En vez de mandarle a examinar al médico, le ponen a prueba a la guitarra. El barbero en cuestión no templa siquiera el instrumento³⁶, pero es capaz de tocar los cuatro tañidos que le mandan sin problema: un pasacalle, folías, unas vacas y el canario. «Harto buen rasgadi-llo es el que hace. / Queda aprobado en barbas al oílo» (Moreto, 2003, II: 741), sentencia el alcalde tras escuchar el pasacalle.

LA FOLÍA

Además de los pasacalles, cuando las recreaciones literarias del barbero guitarrista en el siglo XVII especifican qué tonada ejecutaba, estas mencionan la folía, un tipo de música, canción y baile muy popular en esa época. En el entremés de *El zahorí*, de Francisco Benegasi y Luján (1656-1742), queda claro que se consideraba la folía un toque típicamente de barberos:

Zahorí Pues ya que llegué a Arganda
 dando a mis foletillas linda tanda;
 razón es descansar algunos días,
 comiendo bien, bailando mil folías,
 pues aunque el son es propio de barberos;
 también debo gozar yo de sus fueros,
 porque aunque no lo soy, ni platicante,
 ¿qué más tiene barbero, que rapante?
 (Benagasi, 1746: 140)

El pícaro zahorí, que vive del engaño, se considera tan digno de las folías como el barbero. Y ciertamente los barberos aparecen en la mayoría de entremeses tocando, y aun cantando, folías. *El barbero*, de Vicente Suárez de Deza (2000: 102), da comienzo con el protagonista a la guitarra:

(*Sale el barbero cantando con guitarra.*)

Barbero Asómate a esa vergüenza
 cara de poca ventana,
 y dame un jarro de sed,
 que vengo muerto de agua.

³⁵ Escala de sonidos en la gama de hexacordos.

³⁶ Alcalde: —«¿Templáis bien?». Barbero: —«No a eso no me inclino, como lo hallo, lo toco» (Moreto, 2003, II: 741).

Se trata de una copla disparatada, repetida en varios entremeses (como el de *Los tejedores* de Ambrosio de Cuenca), y que ha perdurado hasta la actualidad en el folklore musical (Alín, 1991: 10). Cuando su mujer le recrimina que no hace otra cosa todo el día que tocar la guitarra, en vez de atender a la clientela, el barbero se defiende (*ibid.* 102):

- Barbero Tocar una guitarra es lo primero
que ha de saber hacer el buen barbero.
- Dama ¿No es mejor hacer barbas y sangrías?
- Barbero Eso ha de ser después de las folías.

Naturalmente, el anteponer las canciones y la guitarra a las barbas y sangrías no dejaba de ser una caricatura, pues era lo segundo lo que les permitía subsistir. Pero esta preferencia constituyó, como decimos, uno de los rasgos conformadores del arquetipo literario³⁷. El barbero, según repiten invariablemente infinidad de obras del siglo XVII, solo piensa en sus folías³⁸.

Pero, ¿qué eran las folías? Sebastián de Covarrubias las define como «cierta danza portuguesa de mucho ruido», ejecutada por «muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos» (Covarrubias, 1995: 555).³⁹ El carácter turbulento de esta danza explicaría su nombre: «Es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera de juicio. Y así le dieron a la danza el nombre de folía de la palabra toscana *folle*, que vale vano, loco, sin seso, que tiene la cabeza vana» (*ibid.* 555). En cuanto danza, pervivió en el siglo XVII el recuerdo de las versiones ruidosas de Portugal,

³⁷ De hecho, frente al barbero, que solo piensa en vanas charlas, guitarreos y cortejos, su mujer, la barbera, es representada a veces como ávida de dinero. En el fondo la barbera explota a su marido, como se sugiere en el *Baile de la barbera* incluido en el *Libro de Bailes de Bernardo López del Campo*, del siglo XVII (Merino Quijano, 1981, II: 50): «Aquí está una sangradora / que pica por excelencia. / Sí, que un hombre bien picado / da la sangre de sus venas».

³⁸ Francisco de Castro, en el entremés tardío *El órgano y el Mágico*, hace decir al barbero (Castro, 1957: 137): «Ya sabes, Catalina, / que soy barbero aquí, en Fuentelaencina, / y que diversos días / solo me sustentaban las folías / que tocaba, ¡ay de mí que se desgarrar / el alma de pensarlo! en la guitarra». En el entremés de *Las barbas de valde*, de León Marchante, el barbero «sale tocando las folías» (León Marchante, 1722: 402). En plena faena de afeitado, y cuando el soldado ya tiembla de miedo, el loco barbero «deja de afeitarse, y toma la vihuela, y templar», si bien la vihuela es aquí nombre genérico para designar a la guitarra: «Barbero: —Ahora venga la guitarra. Soldado: —Digo, ¿esta es barba, o baile?» (*ibid.* 402). El barbero alega que está templando para llamar a «quien le tome la sangre», y añade: «Templemos, que esto va largo; / Sargento, quiero tocarle / unas folías rasgadas». En el entremés *Los sonos*, de Sebastián de Villaviciosa, impreso en 1661, se personifican algunos bailes, y así aparecen dos ancianas «con anteojos y tocas viejas y mantos de anascote», que representan «las Folías, que rasgadas / salen de en cas del barbero» (Cotarelo y Mori, 1911, I: CCXLVI). También en *El reloj y los órganos* de Agustín de Moreto, son el pasacalle y las folías los dos primeros tañidos que ejecuta el barbero. En un entremés tan tardío como *Las pelucas*, de Antonio de Zamora, representado en 1698, las folías siguen apareciendo como el tañido típico de los barberos: «Sargento: —¿Vive por aquí cerca algún barbero? Mujer: —Las noches y los días / tocando está a su puerta folías / y ya ha empezado hoy aunque es temprano» (Zamora, 2005: 219). También en la comedia de Calderón, *De una causa dos efectos*, dice Pernía, el juglar: «A preguntarle si acaso fue en casa de algún barbero el sarao de las folías, iré» (Calderón, 1858: 118). En un villancico burlesco de 1696 leemos: «Don Barberino Lançeta / con la nariz afilada, / viene tocando Folias, y el Buey le embia a las Bacas» (Bravo-Villasante, 1978: 130). En ese mismo villancico, el barbero toca también vacas: «Barbero soy, y toco / muy bien las bacas» (*ibid.* 128).

³⁹ Su característica principal era, al parecer, que los «ganapanes disfrazados» llevaban «sobre sus hombros unos muchachos vestidos de doncellas, que con las mangas de punta van haciendo tornos, y a veces bailan, y también tañen sus sonajas» (Covarrubias, 1995: 555).

y la folía aparece aquí y allá como una músicaailable alocadamente, como en el entremés *La escuela de danzar*, de Navarrete y Ribera (1640). Que las folías barberiles eran al mismo tiempo un tipo de música instrumental y un baile, queda claro por testimonios como el del entremés de *Los órganos y el reloj* de Moreto (2003, II: 741):

Alcalde ¿Sabéis tocar folías?

Barbero Y aun bailallas,
con la guitarra sé más que tocallas.

(*Toca y baila.*)

Es significativo, en este sentido, que las folías se encuentren ya en los repertorios musicales escritos para guitarra, como el célebre *Método* de Briceño (1626: fol. 8r-9v, 10r, 11r). Allí las folías son tocadas exclusivamente a lo rasgado, aun cuando en los tratados y colecciones de la segunda mitad del siglo XVII —como el de Sanz (1674: fol. 18r, 40r)— la folía se tocará también al estilo punteado. Por eso es tan elocuente que en nuestros barberos la folía aparezca siempre tocada al estilo rasgado, connotándola así con lo plebeyo. En contraposición a estos tañidos y bailes de carácter populachero, los caballeros y damas de bien debían aprender danzas y sones aristocráticos, que en muchos casos recibían la misma denominación.

Finalmente, además de un baile y un tañido guitarrístico, la folía designaba un tipo de canción, tal y como vemos en algunos entremeses (*El barbero*, de Vicente Suárez de Deza, por ejemplo). Gonzalo Correas sugiere en su *Arte de la Lengua Española Castellana* de 1625 una similitud entre la folía, la seguidilla y las coplas que el pueblo entonaba: «Parece que antes [las seguidillas] se comprendían en el nombre de folías con las otras coplillas sueltas, que no pasaban de cuatro versillos, y las que quedaban en menos como cabezas de cantares» (Correas, 1954: 447). Y más adelante especifica: «... algunos no tienen por folías más de las que disparan el cuarto verso. Empero pase, que ya las llamen seguidillas, por lo poco que se diferencian de las otras» (1954: 449). Recalca Correas el carácter popular de la seguidilla: «Poesía muy antigua y tan manual y fácil que las compone la gente vulgar y las cantan, con que me admiro de que las olvidasen las artes poéticas: quizá como tan triviales y que no pasan de una copla, no repararon o no hicieron caso de ellas» (*ibid.* 447). Parece, pues, que folías y seguidillas constituían un tipo de copla, tendente a lo burlesco:

En este tiempo se han usado más en lo burlesco y picante, como tan acomodadas a la tonada y cantar alegre de bailes y danzas, y del pandero y de la gente de la seguida y enamorada, rufianes y sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre a las seguidillas, y ellos se llaman de la seguida y de la viga, de la vida airada; porque siguen su gusto y placer y vida libre sin ley y su furia, y siguen y corren las casas públicas; y porque son seguidos y perseguidos de la justicia (*ibid.* 447).

Así pues, la folía que cantan los barberos es una canción más o menos picante y graciosa, de cuatro versos, que se confunde con la seguidilla, y que se acompaña con la guitarra. En resumidas cuentas —bien como tañido, canción o baile— la folía aludiría a un género alocado, plebeyo y burlesco, caracterización que se esfuerzan en enfatizar los autores que recrean escenas de barberos guitarristas.

OTRAS TONADAS

La chacona, el villano, la paradeta, la jácara, la vaca, el rastro, el saltarén o el canario son algunas de las melodías y de los bailes que aparecen asociados a los barberos en la literatura del siglo XVII. En ocasiones son tan aisladas las referencias, que no se puede inferir directamente que fueran populares entre ellos, aunque sí es probable que estuvieran en el repertorio, pues todos son sones que se tocaban a la guitarra en la época⁴⁰. Así vimos cómo Quevedo (1996: 323) hacía aparecer a los barberos guitarristas tañendo no solo pasacalles y folías —sus dos géneros más característicos—, sino también otros que igualmente era común acompañarlos a la guitarra: vacas⁴¹, saltarenes⁴², rastros⁴³ y chaconas⁴⁴. Estas últimas se relacionan con los barberos en otro poema de Quevedo (1990: 936):

El Conde Claros que fue
título de las guitarras,
se quedó en las barberías
con chaconas, de la gaya.

‘Gaya’ es voz de germanía, sinónimo de la mujer pública, lo que enlaza con el carácter licencioso que al parecer tuvo la chacona. Que este tono se acompañaba a la guitarra (aunque no exclusivamente) lo sabemos a ciencia cierta, como demuestra la inclusión de algunas letras en el *Método* de Luis Briceño (1626), así como en varias referencias literarias⁴⁵. Entre las clases bajas fue un sonailable muy popular criticado por los moralistas como de gran lascivia y deshonestidad, y emparentado en ese sentido —según Covarrubias (1995: 984)— con la no menos alegre zarabanda. Como tal baile y son, acompañado con la guitarra, y propio de mozos de mulas y fregonas, lo recrea Cervantes en *La ilustre fregona*, vinculándolo a la zarabanda y la folía (Cervantes, 2003, I: 781). No es de extrañar, por lo tanto, que aparezca también entre el repertorio barberil.

No menos popular y chabacano era el tañido, baile, danza y canción conocido como el villano⁴⁶, al menos en sus versiones populares, como el que se ejecuta «a lo burdo» en el entremés cervantino de *El rufián viudo*: «Vaya el villano a lo burdo, / con la cebolla y el pan» (Cervantes, 2003, II: 916). Semejante rústico estribillo, en versión

⁴⁰ No podemos, por razón de espacio, detenernos en cada tipo de género. Hay que tener en cuenta que existían literalmente cientos de tipos de tañidos, danzas y bailes en el siglo XVII. Pueden consultarse las páginas, ya clásicas, de Cotarelo y Mori (1911, I: CCXXXIII-CCLXXIII) y muy especialmente el estudio de Maurice Esses en tres volúmenes: *Dance and Instrumental Differences in Spain during the 17th and early 18th centuries* (1992), que recoge las transcripciones musicales de muchas de estas tonadas.

⁴¹ «Las vacas —escribe Covarrubias (1995: 947)— es una cierta sonada entre músicos, y sobre ella han hecho grandes diferencias de contrapunto y pasos forzados; y dijose así por empezar el villancico con estas palabras: ‘Guárdame las vacas, carillejo, por tu fe’, etc.». El villancico en cuestión, que dio nombre a este son, fue popular en el siglo XVI, y se cantaba con un tono particular. Las «muy famosas» vacas sabe tocar el barbero de *El reloj y los órganos* de Agustín de Moreto (2003, II: 742). Además de un tipo de copla y melodía, constituían las vacas también un tipo de danza. Véase Esses (1992, I: 659 y sig.).

⁴² Según el *Diccionario de Autoridades*, saltarén es «un cierto son, o tañido que se tocaba a la guitarra, que también se bailaba con él». En el entremés de *La escuela de danzar*, de Navarrete y Ribera (1640), se habla del *santarén*, como «un baile nuevo» (Cotarelo y Mori, 1911, I: CCLX).

⁴³ El rastro, el rastreado y el rastrojo eran bailes populares y piezas instrumentales de la primera mitad del siglo XVII. Véase Esses (1992, I: 701-702) y Cotarelo y Mori (1911, I: CCLVIII-CCLIX).

⁴⁴ La chacona aparece en el siglo XVII como *letra, tono, baile, danza y tañido* (Esses, 1992, I: 612 y sig.). Véase, además, Cotarelo y Mori (1911, I: CCXL-CCXLII).

⁴⁵ En el entremés de *Los negros*, de Simón Aguado, escrito a principios del siglo XVII, se dice: «Si va a la plaza ha de ser con la guitarra en la mano; si llega a comprar la escarola ha de ser haciendo la Chacona» (Cotarelo y Mori, 1911, I: CCXL). También el romance *La isla de la Chacona*, publicado en 1621 (Durán, 1851: 573), deja claro que se tocaba con acompañamiento de guitarra.

⁴⁶ Para el villano véase Esses (1992, I: 726-735).

similar, lo recoge Luis Briceño en 1626: «Al Villano que le dan / la cebolla con el pan», y este se repite en varias obras del siglo XVII como el entremés *Olalla* de Quiñones de Benavente (Cotarelo y Mori, 1911, II: 732). El *Diccionario de Autoridades* se hace eco del carácter rústico del baile, «llamado así porque sus movimientos son a semejanza de los bailes de los aldeanos»⁴⁷. Sabemos que como letra y como son se acompañaba con la guitarra, pues está incluido en los tratados de guitarra de Amat (1596), Briceño (1626) y Sanz (1674), entre otros. Si hemos de hacer caso a Calderón de la Barca, el villano sería uno de los tañidos del barbero, y como tal lo recrea en *El alcaide de sí mismo*, escrito hacia 1636 (Calderón, 1973, II: 829):

El barbero,
¿no está tras de su cortina
tañiendo (que aquí lo oigo)
el villano y las folías?

Vemos que, aun cuando aparecen otras tonadas, la recurrente folía es la reina de las barberías. En *Las barbas de valde*, de León Marchante, el barbero también toca al principio folías, pero tras ellas ofrece tocar también «las paradetas» (León Marchante, 1722: 405), un tipo de pieza instrumental y de danza de mediados del siglo XVI (Esses, 1992, I: 683-684). Y tras la folía, el acompañante del soldado, de nombre Lorenzo, aún le pide más repertorio: «Maestro, toque un canario o una jácara», a lo que el soldado contesta: «Más vale, / pues me tiene a la vergüenza, / que me toque un pasacalles» (1722: 404). El pasacalles barberil estaba, como hemos dicho, desprestigiado por tosco. Pero los otros sones que aparecen asociados a los barberos —ciertamente con menos frecuencia—, son igualmente patrimonio de las clases populares. El canario es son de barberos de nuevo, en un poema burlesco de León Marchante, que hace decir a un corcovado que le pide a San Diego (1722: 150):

Que convirtiese en canaria
muchos hombres, que milagro,
cuando ya cualquier barbero
sabe tocar un canario.

Covarrubias (1995: 249) define brevemente el canario⁴⁸ como «un género de saltarelo gracioso, que se trujo a España de aquellas partes». Como baile se caracterizaba, a tenor de las varias referencias literarias, por cierta violencia de zapateado, pues en el entremés de *Los órganos y el reloj*, de Moreto (1664), se dice del canario —que toca y danza el barbero— que «no es más que dar patadas» (Moreto, 2003, II: 742). Y en *Los sones* de Villaviciosa (1661), el viejo que personifica este baile y tañido dice «que son tales mis mudanzas / que me tienen destruido: / las suelas traigo gastadas...» (Cotarelo y Mori, 1911: CCXXXVII).

Varias evidencias se extraen del análisis de los tañidos, canciones y bailes asociados a los barberos y sus guitarras. En primer lugar, pasacalles y folías resultaban sus formas musicales prototípicas. En realidad solo de estas cabe inferir con certeza que constituían su preferencia musical, una en el ámbito callejero (los pasacalles), otras tocadas en las barberías (las folías). Sin embargo, no es verosímil pensar que los entreme-

⁴⁷ También Juan de Esquivel Navarro le dedica en sus *Discursos sobre el arte del Dançado* (1642) más espacio que a otras danzas, explicitando que el paso habría de concluir «apastoradamente, de manera que se reconozca que se remedan las Mudanzas de las aldeas» (1642: fol. 24r.)

⁴⁸ Para el canario véase Cotarelo y Mori (1911, I: CCXXXVI-CCXXXVII) y Esses (1992, I: 600-609).

sistas y otros escritores recrearan escenas de barberos guitarreros tocando tañidos impropios de su condición social. Y así, efectivamente, los que nos han llegado son todos géneros populares dicharacheros y festivos. Como segunda evidencia, se constata entonces que, en conjunto, los sones barberiles se asocian a un gusto por lo jocoso y risible, lo brusco y lo rústico, lo vil y callejero. La guitarra acompañaba unas melodías y bailes que se distinguían de la música y las danzas típicas de los saraos cortesanos, en los que primaban otros instrumentos, como el arpa. Los tañidos del barbero podían tocarse también con otros instrumentos, pero él lo hace siempre con la guitarra. De la misma manera las folías y otros tañidos podían ejecutarse al estilo punteado (como muestran los diferentes repertorios), pero al barbero (y a sus acompañantes) les gusta siempre a lo rasgado, aporreando, cencerreando la guitarra. Tosquedad y vileza, alegría y licencia, caracterizaban un tipo social, unos tañidos, unos bailes y unos instrumentos (guitarras, sonajas, castañuelas), que no pocas veces serán representados cómicamente, ejemplificando en el barbero y su guitarra al arquetipo de tañedor popular y poco instruido⁴⁹.

Aunque su especialidad sea tocar la guitarra, el barbero también baila y canta, no solo en su tienda, sino típicamente en ‘bailes’, vocablo que designa también el contexto popular de reunión festiva, donde se bailaba, se cantaba, se charlaba, se bebía y se comía, amén de ser momento de escarceos amorosos, juegos y otros entretenimientos. Es lo que recrea Cervantes en *La entretenida*. En la tercera jornada se organiza un «baile cantado, al modo y uso moderno» (Cervantes, 2003, II: 760), para el cual Cristina, la fregona, asegura contar con el barbero, su mujer y un oficial de aquel (*ibid.* 760):

Cristina Y nuestro buen vecino
 el barbero también, y la barbera,
 que canta por el cielo
 y baila por la tierra,
 con otro oficial suyo,
 nos tienen que ayudar; dígalo todo.

La fiesta consta de baile y entremés, escrito por un lacayo, un criado y un escudero. Están convocadas algunas fregonas, amantes del baile, pero resulta imprescindible el barbero, «gran bailarín» (*ibid.* 764), al parecer. Muñoz, el escudero, reconoce: «Será maravillosa [la fiesta] porque danza / nuestro vecino el barberito, ¡y como!» (Cervantes, 2003, II: 763). El término ‘danzar’ quiere connotar aquí la prestancia del barbero, con elevadas dotes que incluso le permitirían danzar ante el rey, como dice el romance, a cuyo son se mueve⁵⁰.

Cervantes se recrea describiendo un clima de libertad festiva, en que los músicos cantan seguidillas picantes, mientras el barbero baila con desenfreno, lo que merece la censura del lacayo Ocaña y el criado Torrente, representantes de la compostura. El primero protesta:

⁴⁹ Con la misma destreza que el barbero utiliza sus utensilios de rasurar, toca el instrumento musical. Así, refiriéndose a las tenacillas que calientes se aplicaban sobre el bigote para levantarlo, el protagonista de *El barbero* de Vicente Suárez de Deza alega que aquel templea los hierros «como la guitarra» (Suárez de Deza, 2000: 107), y acto seguido acaba quemándole los bigotes al cliente.

⁵⁰ «De los danzantes la prima / es este barbero nuestro, / en el compás acertado / y en las mudanzas ligero. / Puede danzar ante el rey, / y aqueso será lo menos, / pues alas lleva en los pies / y azogue dentro del cuerpo. / Anda, aguija, salta y corre / aquí y allí como un trueno, / adóranle las fregonas, / respétanle los mancebos» (*ibid.* 764-765).

Tampoco a mí me contentan
estas vueltas ni floreos:
que se requiebran bailando,
pues son requiebros los quiebros.
(*ibid.* 765)

Y Torrente increpa al barbero:

Varilla de volver tripas,
no hagas tantos meneos;
lagartija almidonada,
baila a lo grave y compuesto.
(*ibid.* 765)

Pero la gravedad y la compostura, frente a los alocados meneos, eran *desiderata* en otros contextos, no en un baile de fregonas, con barbero incluido.

EL BARBERO LOCO Y GRACIOSO

Los jocosos y festivos tañidos guitarrísticos asociados a los barberos cobran especial lógica si nos atenemos a su secular fama de personas dicharacheras y prestas a la sociabilidad, algo connatural a su oficio. Cristóbal Suárez de Figueroa escribe en 1615 que entre los «defectos y descuidos» de los barberos, «se pone por principal el estar de continuo charlando como tordos» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v.). De ahí la historieta, repetida por el propio Suárez de Figueroa, de «un príncipe, que preguntándole un barbero cómo quería le hiciera la barba (tras haber hablado mucho mientras le afeitaba la cabeza), respondió: callando» (*ibid.* 338v.). El arquetipo del barbero charlatán, alegre y gracioso ha llegado, en verdad, hasta nuestros días, y configura hoy como ayer una caracterización prototípica. Quevedo escribe en su *Premáticas destes reinos* que el barbero debiera colgar en la barbería o pintar como signo distintivo «una guitarra o más, conforme al calvatrueno del tal barbero» (Quevedo, 1993: 159). Según el *Diccionario de Autoridades*, el calvatrueno no solo designaba vulgarmente «la Calva grande y de toda la cabeza», sino que «se toma también por la cabeza atronada del vocinglero hablador y alocado, que hace las cosas fuera de propósito». Los entremeses recrearon frecuentemente la figura del barbero charlatán, que, como los peluqueros de hoy, están al tanto de lo que ocurre en el vecindario y se saben los cotilleos de moda. Su verborrea y su versatilidad, que lo mismo analiza la política que cuenta el último chiste, le han servido en verdad para atraer a la clientela, que no se aburría mientras esperaba o mientras se cortaba el pelo. Pero además, dicha locuacidad estaría vinculada, a su vez, a la ligereza, incluso al despropósito y la locura. Como ejemplo, bastará traer aquí a colación la autocaracterización que hace el barbero del entremés del mismo nombre de Vicente Suárez de Deza (2000: 104):

Barbero Si sangro, como tengo gracia buena,
antes doy en el chiste que en la vena,
y aunque el paciente aguarde,
yo pico mucho, pero llego tarde.

Con el típico juego del lenguaje entremesil, aquí *picar* parece hacer referencia tanto al acto de sangrar la vena, como al de suscitar el estímulo jocoso mediante la burla. También el loco barbero de *Las barbas de valde*, de León Marchante, después de dejar

que su oficial casi desuelle el pescuezo a un cliente, se permite hacer comentarios chistosos⁵¹.

La mayor afición a la guitarra que al trabajo, el gusto por la charla y la sociabilidad, incluso el ingenio disparatado, son la base de su configuración como loco. «Barbero, o loco o parlero» (Martínez Kleiser, 1982: 71, nº 6388) es refrán que ya se conoce en la primera mitad del siglo XV, pues lo recoge el marqués de Santillana, y después Pedro Vallés, Hernán Nuñez o Gonzalo Correas. Este último anota otros en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de 1627: «Barbero mozo, y médico viejo; y siempre son parleros» (Correas, 2000: 118), «Barbero loco no quiere mi madre, ni yo tampoco» (*ibid.* 118). Y aún hay otros tan populares como: «Ni barbero mudo, ni cantor sesudo» (Martínez Kleiser, 1982: 71, nº 6392).

También en *La Pícaro Justina*, en concreto en las redondillas que preludian su «abolengo parlero», se reconoce que «cada cual de sus abuelos / dan a Justina una cosa», a saber (López de Úbeda, 1977, I: 161):

Melindres, el titerero,
el suplicacionero, andar.
el tropelista, engañar,
y locuras, el barbero.

En otro momento dice sobre un barbero enamorado de ella: «A lo menos, no era loco, como lo son otros barberos, según dicen malas gentes» (*ibid.* 505). El barbero en cuestión, del mismo pueblo que Justina, es un bobo «tan discreto como oficial y tan bobo como tocho» (*ibid.* 505), si bien también «de puro bobo, era agudo» (*ibid.* 504). Aunque Justina no deja de reconocer cierta gracia y donaire en el bobo barbero⁵², sin embargo se burla de su simpleza, asemejándole a su burra. Por pretender a Justina, el pobre estará dispuesto, incluso, a rebajarse como albéitar.

Probablemente la fama del barbero loco y parlero antecede al de guitarrista, aunque la perdición por la música no es más que otra faceta de su locura. El rasgado de su guitarra es entonces sinónimo de necedad y ligereza, un toque característico de los arquetipos cómicos y alocados⁵³. Es el barbero un loco músico, aun si la guitarra no es la única expresión de su locura. Es de locos ejercer el oficio con ligereza, cuando se tiene en la mano una navaja y el cuello del cliente. Como lo es aquel que prefiere la música, el bailar, el cantar, el juego y las diversiones al trabajo que le da de comer, problema que representan burlescamente entremeses como *El barbero* de Suárez de Daza. Es síntoma de locura también la charlatanería y la verborrea. Finalmente la ligereza de cas-

⁵¹ «Barbero: —Decía un Cortesano, / cuando llegaba este lance, / que los hombres solo habían / los sábados de afeitarse. Soldado: —¿Y por qué razón quería / más en sábado, que en martes? Barbero: — Porque es día de pescuezos / y no se pierda la carne» (León Marchante, 1722: 404).

⁵² «Como me conocía el humor, por parecer que quería simbolizar con él, se esforzó a decir algunas gracias, esforzadas como caldo de enfermo» (*ibid.* 505).

⁵³ Manuel de León Marchante se acuerda del barbero guitarrista para unas coplas burlescas, escritas para ser cantadas en los maitines de Navidad del año 1671, en la iglesia de San Justo y Pastor (Alcalá de Henares). En el contexto de permisividad y licencia festiva, típica de la Navidad, uno de los villancicos hacía desfilar ante el portal de Belén a los personajes *tipo* satirizados en la época: un sacristán, un médico, un barbero, un boticario, un letrado, un abogado y un alcalde. Si el médico y el boticario son motejados de matasanos, no menos habitual es la semblanza del barbero, indisoluble del rasgado de su guitarra: «El barbero les siguió / rasgueando una guitarra, / diciendo lo necio a voces, / la cuerda con quien más trata: / Y dijo de mogiganga. // Si esta noche yo pierdo / de gozo el juicio, / algún día, el que hoy nace, / será un perdido» (León Marchante, 1722: 90).

cos del barbero se relaciona con su carácter enamorado, que trataremos en próximo epígrafe.

Razones de espacio aconsejan no extendernos en la compleja relación entre la locura, la música y el barbero, pero sí al menos dejar anotadas algunas pistas interesantes, pues a través de ellas también accedemos a la imagen de la guitarra y sus tañedores. En *Las barbas de valde* de León Marchante, se compara la bacía del barbero con la del Quijote, sugiriendo así la locura del tosco rapabarbas (1722: 404):

Barbero	Esta es bacía.
Soldado	Este es yelmo de Caballeros andantes.

A nadie se le escapa el célebre episodio quijotesco, en el que el hidalgo se topa con un barbero que, montado en su asno, lleva una bacía de azófar sobre la cabeza, para protegerse de la lluvia. El Quijote, que la confunde con el yelmo de Mambrino, arremete contra él, hace huir al pobre barbero y se pone la bacía como si fuera casco. La bacía en la cabeza es auténtico emblema de la locura, y en este caso pasa de un loco barbero a otro más loco todavía, pues, como dice Sancho más tarde, «quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga deste error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe tener güero el juicio?» (Cervantes, 2003, I: 120). En ese contexto, como con lucidez ha sabido ver Agustín Redondo (1997: 225), se comprende la relación entre el cura, maese Nicolás (al que el Quijote llama en cierta ocasión señor bacía), y don Quijote, como también el apego del barbero al *barbado Quijada*. El vínculo entre la bacía y la locura es de índole lingüística, pues, como escribe Covarrubias, «al loco solemos llamar vacío y sin seso» (1995: 719). Pero la caracterización del barbero como loco va más allá de este juego de palabras, y guarda relación con las demás características analizadas, muy especialmente su afición guitarrera, su propensión festiva y su locuacidad. Una y otras se dan cita en el abuelo de *La Pícaro Justina*. Cómo no iba a salir ella «loca saltadera, brincadera, bailadera, gaitera», además de «parlera», con un abuelo barbero, el cual, «de solas figuras de monas, gatos muertos, armas de túmulo y retazos de monumentos, tenía empleados en su tienda más de seis docenas de reales; y aunque en casa no había seso, había muchas bacías» (López de Úbeda, 1977, I: 183-184).

Ahora resulta también comprensible la predilección del barbero por una tonada, la folía, a la que se le asignaba un origen (no solo etimológico) y aun unas formas alocadas, propias de gente de desorden y amiga de la fiesta. Como también resultaba esa locura y su preferencia por el arte, acorde con su fama de enamorado y galán.

EL BARBERO GALÁN

Entre los diferentes tipos de locos literarios y ficticios del Siglo de Oro, está el loco por amor. La vinculación erótica del barbero procede de su mismo quehacer, que no dejaba de propiciar una relación íntima con sus pacientes femeninos, a los que visitaba en sus casas cuando requerían de una sangría u otro tratamiento. Acaso también de constituir la barbería —como las tabernas— un lugar de hombres, donde los tocadores de guitarra afinan el instrumento más hábil para el galanteo, se adecentan para sus conquistas y planean las tácticas a seguir. Así se ve claramente en el entremés de *El Barbero* de Vicente Suárez de Deza, uno de cuyos clientes —el galán— acude a la barbería para que alcen el bigote «a la moda», «para ir a ver una dama / a quien agradar deseo» (Suárez de Deza, 2000: 106).

Pero en un sentido más amplio, el carácter licencioso atribuido arquetípicamente a los barberos, deriva de su relación con la sangre, más incluso que el carácter de unos tratamientos que implican manipulación corporal. La sangre —como ha escrito Jean-Paul Roux (1990: 25)— nunca deja indiferente: atrae, conmueve, fascina, pero también repugna, genera en todo caso una evidente fuerza emocional que es rastreable en antiguos mitos, en la literatura o en el imaginario mundo de vampiros, corazones sangrantes o mujeres que contaminan con la menstruación aquello que tocan. La sangre evoca tanto vida como muerte, pasión como repulsión. Así, pues, no extraña que se asociara el barbero tanto a la vileza, la suciedad y la impureza, como a las manifestaciones más vitales: la música, la risa y el sexo.

En *La Pícaro Justina*, el barbero Bertol Araujo que le acompaña es un bobo ignorante, pero también lascivo: teme a su mujer, pero no duda en pretender holgar con Justina. Lo de poner ventosas y sangrar a las mujeres tenía, no cabe duda, unas evidentes connotaciones eróticas. Y así, el barbero, después de realizar una cura a la mesonera, se acerca a Justina de noche con malas intenciones, lo que la pícaro describe irónicamente: «quería hacer otra cura en casa, y no a la huéspeda» (López de Úbeda, 1977, II: 579).

La literatura jugará muchas veces con las connotaciones eróticas de la sangre y los barberos⁵⁴. Especialmente el barbero dado a cortejar a las mujeres se convirtió en un claro arquetipo, que llegará al siglo XX. Recuérdese, en *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, al barberillo que va a tocar a casa de la mujer del médico. Con su guitarra y sus canciones acaba enamorando a la dama, a pesar de ser un sujeto roñoso. Barberos enamoradizos no son infrecuentes en la literatura del siglo XVII. Solo así se explica el siguiente diálogo del entremés de *La mariquita* (1659), de Agustín de Moreto (2003, II: 524-525):

- | | |
|---------|---|
| Vejete | La hija del barbero
será buena mujer. |
| Lorenzo | Yo no la quiero. |
| Vejete | ¿Pues por qué? Dad razón. ¿Qué estáis dudando? |
| Lorenzo | Porque el barbero siempre está tocando
a la puerta las noches y los días,
y ella es fuerza que sepa las folías. |

Parece sugerirse aquí que la hija del barbero es demasiado docta en cosas de amor, pues la guitarra y la música siempre se asociaron a las conquistas amorosas. La folía, en este sentido, aparece como un género eminentemente amoroso. En el entremés de *El barbero* de Suárez de Daza, la folía que canta el barbero, más amante de la guitarra que del trabajo, es una copla amorosa⁵⁵. Y en la mojiganga *Los sones*, de Cañizares, las folías son personificadas con mantillas, y el gusto por ellas de parte del barbero parece evocar connotaciones eróticas. Con las folías, «jamás hay barbero... que no intente mil

⁵⁴ Así le habla la protagonista femenina de *La Perendeca* (1639), de Agustín de Moreto, a un barbero enamorado de ella: «¿Que me quieres, barberito, / que todas somos barberas, / pues de la vena del arca / sangramos por excelencia? / En no dejándoles sangre, / pedimos aprisa venda; / venda, venda, y si no vende / picamos en otra vena. / De los galancetes ninfos / que con nosotras se afeitan, / sus bolsas son las bacías, / las navajas nuestras lenguas» (Moreto, 2003, II: 284).

⁵⁵ «Por estar tan azul la esperanza, / en la flor de tus labios chiquitos, / de tus ojos estoy que me muerdo, / de desdenes estoy que me vivo» (Suárez de Deza, 2000: 106).

barbaridades» (Cotarelo y Mori, 1911, I: CCXLVI). El burlesco juego lingüístico entre barbero y barbaridades deja entrever la caracterización de este como galán socarrón.

Similar semblanza de un barbero más ocupado en la guitarra y los amoríos, lo ofrece también Cervantes en *La cueva de Salamanca*. Enamorado de la criada Cristina, el barbero —maese Nicolás— es tañedor de guitarra, al igual que su acompañante, un sacristán que corteja a Leonarda, el ama de la criada. Sacristán y barbero aparecen asociados de nuevo en el capítulo 5º de *El Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Toloso, donde se describen los amores de la mujer del sacristán con un barbero pusilánime. Y en el refrán que recoge Correas, el sacristán y el barbero son la misma persona: «El cura y el sacristán, el barbero y su vecino, todos muelen en un molino: ¡y qué buena harina harán!» (2000: 264).

La guitarra será la principal arma del barbero para sus escarceos amorosos, aun si dicho instrumento no siempre es suficiente para burlar la resistencia de la mujer. En el entremés de *El Carnaval*, anterior a 1650, la guitarra del barbero no basta para conquistar a una desvergonzada mujer, que se burla de sus pretendientes (Huerta Calvo, 1987: 369):

Y del barberito,
que con su guitarra
me piensa obligar
sin llenar la garra.⁵⁶

En el fondo las connotaciones de galán estaban implícitas en cualquier tañedor de guitarra. El músico que se preciase, según Pedro Cerone, no debía cantar «letra deshonesto, ni canto que provoque o combide a sensualidad» (2007: 431), pero las folías y otras coplas populares muchas veces aludían a temáticas amorosas, con las suficientes dosis de picardía, como para hacerlas festivas e hilarantes. Amargamente se quejaba Cerone:

¿Qué diremos de unos seculares y aun de unos religiosos, que en lugar de cantar las alabanzas divinas que combiden a la virtud, cantan letra deshonesto que combida a sensualidad? ¿Y de otros que van rondando, de día por las casas y de noche por las calles, cantando canciones torpes con perdición de sus ánimas y de las ajenas? Estos tales músicos y cantores no son de llamar buenos y dichosos (aunque según la opinión del vulgo por tales son tenidos) sino desdichados y perversos (*ibid.* 431).

El tañido guitarrístico se asoció, por lo tanto, desde muy pronto no solo a la diversión, sino muy especialmente a la sensualidad y el galanteo, connotaciones que han llegado hasta nuestros días.

EL BARBERO GUITARRISTA: UN PERSONAJE TIPO

Vemos que el barbero guitarrista, apicarado, festivo, más preocupado por el chismorreo, la música popular y el holgar que por el trabajo, constituyó uno de los personajes *tipo* del siglo XVII. Su amor a la guitarra se convirtió en santo y seña de su oficio, y aun de su caracterización prototípica, ya que este instrumento estaba igualmente asociado a la fiesta, el jolgorio, el amor y en general a los ambientes populares y viles de diversión. Si, según Cristóbal Suárez de Figueroa, los barberos «en general cantan mal

⁵⁶ Y más adelante, la licenciosa y burlona mujer le dice al barbero, engañándole: «Bien se acuerda con cuánto gusto oía su música algún tiempo; mas ahora no puede ser tan fácil, que le adora esta alma y estima su buen talle» (Huerta Calvo, 1987: 370).

todos» (Suárez de Figueroa, 1615: fol. 338v), el típico toque de los barberos —el rasgueado— se consideró igualmente desaliñado y simplón, propio de aficionados algo ligeros de cascos, mientras sus bailes contrastaban igualmente con las refinadas maneras de la aristocracia.

Tan generalizada fue la conexión entre el barbero y la guitarra que muchos entremesistas echaron mano de este tipo social cuando querían hacer aparecer en escena a algún chusco guitarrista, que animara a los presentes a bailar y cantar, con lo que muchas veces finalizaba la obrilla. Chevalier (1982: 39-40) quiere explicar el auge de estos arquetipos cómicos a partir de la moda folclórica que impregna la literatura entre principios del XVI y del XVIII, negando que guarden relación con la realidad histórica del momento. Sin embargo, al menos en el caso de los barberos, hubo muchos factores de esa caracterización que obedecían a variables empíricas, aun cuando los retratos fueron a propósito estereotipados. Que no se trata solo de una mera invención literaria, ni siquiera de un arquetipo folclórico, lo demuestra en primer lugar el cotejo con fuentes de no ficción, como los diccionarios y otras obras con vocación descriptiva como *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615), de Cristóbal Suárez de Figueroa, que ahondan en los mismos rasgos y circunstancias. También el marcado realismo de algunas de las obras analizadas. Cuando Cervantes introduce en *Rinconete y Cortadillo* a un barbero «gran poeta, que nos hinchará las medidas a todas horas» (Cervantes, 2003, I: 687), es porque sabe que el lector reconoce la asociación entre hacer coplas y dicho oficio. Pero más allá de los testimonios históricos y literarios, es evidente la continuidad hasta nuestros días de ciertos elementos asociados al oficio, el *modus vivendi* y la consideración social de los barberos. Como cualquier oficio y gremio, el de barbero estuvo naturalmente sujeto a los cambios de cada época, influyendo de manera determinante, por ejemplo, las específicas regulaciones legislativas, las prácticas sanitarias, las modas en el aseo, además de las concretas recreaciones literarias, que retroalimentaban un estereotipo consolidado ya desde finales del siglo XVI, como hemos visto. Sin embargo, como en otros personajes tipo —el gitano o el negro— el historiador con vocación antropológica puede observar ciertas constantes. Así, desde los sainetes de Ramón de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVIII, los relatos de los viajeros extranjeros como Richard Ford, las semblanzas de costumbristas como Antonio Flores, hacia mediados del siglo XIX, hasta las primeras biografías con datos empíricos de algunos de los guitarristas flamencos del siglo XX, el binomio guitarra-barbero se repite invariablemente, como también algunos de sus rasgos prototípicos, sobre todo los que se vinculan a la sociabilidad masculina, la fiesta y el galanteo.

Así, numerosos documentos entre los siglos XVI y el siglo XX demuestran que la barbería ha sido un lugar de sociabilidad masculina y música, tanto como la taberna. Fue allí adonde los hombres se dirigían no solo para adecentarse, sino también para sus tertulias y reuniones, en las que no faltaban en ocasiones la guitarra y el cante, como se recrea en ciertos entremeses⁵⁷. Por eso Sancho Panza dice que «no ha de haber bodegón, venta ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (Cervantes, 2003, I: 590). Era en esos contextos donde se daban cita las capas populares, se comentaban las noticias, se narraban historias, se cantaban romances, y surgían bailes improvisados, en los que la guitarra era esencial. La barbería constituía un lugar de charla, pasatiempo y música. El barbero y aun el oficial de barbero, identificado ya como chismoso y guitarrero desde el *Guzmán de Alfarache* (1599), aglutinaban esta sociabilidad popular, haciendo de la tienda de barbería un lugar comfortable. Cristó-

⁵⁷ Así en *El barbero* de Suárez de Deza (2000, I: 113) o *La barba de valde* de León Marchante (1722: 405).

bal Suárez de Figueroa abominaba de los barberillos sucios a los que acudía el hampa para afeitarse, pero reconocía que otros «profesan curiosidad y limpieza en sus tiendas, teniéndolas adornadas con cuadros, pájaros, testones y cosas así» (Suárez de Figueroa, 1615: 338v). También Quevedo, en su *Premática del Tiempo* se refiere a «los papeles, pinturas y espejos que acostumbran tener en sus tiendas» (Quevedo, 1993: 212), descripciones que se repetirán en los siglos XVIII y XIX. Semejante cuidado solo se explica porque las barberías eran lugar de reunión y encuentro, más allá de las labores de corte de pelo y barba, sangrías, aplicación de ventosas y sanguijuelas. Exactamente lo mismo que hasta hace poco se podía ver en las barberías de Andalucía, uno de los lugares adonde acudían los cabales para hablar de flamenco, cuando sus propietarios no tocaban ellos mismos directamente o enseñaban a sus discípulos, como el caso de Santiago el barbero, de Barbate (Cádiz), que —según él mismo nos cuenta— tenía en su tienda pájaros enjaulados con nombres de *cantaores*.

Por citar un ejemplo que nos permita poner de relieve esta continuidad literaria y sociológica, bastará glosar brevemente el cuadro costumbrista que puede leerse en *Las Cosas de España* de Richard Ford, publicado en 1846. Este hijo de un parlamentario recalará en Sevilla en 1830, donde vivirá durante tres años, a excepción del verano que pasaba en Granada. Mientras su mujer aprendía a tocar la guitarra, Ford se aficionó al baile andaluz, a los toros y a la caza. Por la importancia que da a las barberías y el conocimiento que muestra de su significado, es evidente que el británico las conocía bien y que las frecuentó, ya fuera para afeitarse, ya fuera para quitarse alguna muela, de las cuales reconoce haber dejado en España al menos dos, o, lo que es más probable para pasar el tiempo, tal y como hacían muchos otros. Ford no solo resalta las dotes para la conversación de los barberos (Ford, 1988: 277), sino que el inglés sabe ver que la tienda del barbero y el umbral de la misma es «el punto de reunión de todos los desocupados» (*ibid.* 284). La gente acude naturalmente para afeitarse, pero también constituye la barbería un foco de reunión donde se comentan las noticias o se satiriza al personaje de turno. Las barberías son un lugar ruidoso y de chismorreos:

Es [la barbería] asimismo un cuadro de escándalo, pues todo el que haya vivido íntimamente algún tiempo entre españoles sabe lo aficionados que son a despellejar al vecino en cuanto vuelve la espalda, y que a veces las gentes bajas usan cuchillos más afilados aún que sus lenguas (*ibid.* 284).

La barbería es el lugar masculino de tertulia y crítica social, igual que lo es el lavadero o la fuente para las mujeres. Pero la charla no constituye el único pasatiempo barberil. Al menos desde el siglo XVII, la barbería era también un lugar de juego. Si Quevedo consideraba el tablero de ajedrez para jugar a las damas un signo de identidad del barbero, igual que la guitarra o la bacía, Richard Ford reconoce que a esta «también acuden jugadores que, sentados en el suelo con cartas de color de tierra, siguen las peripecias del juego, como si de él dependiera la vida» (*ibid.* 284). Los «desocupados» y «las gentes humildes» son asiduos a la barbería, y por allí también se pasan el guapo o el bribón. Ford se preocupa de describir el interior de la barbería, que rezuma majismo por los cuatro costados:

Las paredes de su sala de operaciones están pulcramente blanqueadas; en una percha se ven colgados su capa y su sombrero de catite; la anaquelera está adornada con pintadas figuras de yeso de pintorescos truhanes, ataviados con todos los trajes andaluces; bandidos, toreros y contrabandistas, todos los cuales, especialmente los últimos, son más populares que cualquier enlevitado ministro. Animan las paredes toscas estampas de bai-

les de fandangos, milagros y corridas de toros, que deleitan tanto a las clases populares españolas... Y a menudo tampoco falta el retrato de su morena. Junto a éstas se ven imágenes de la Virgen... (*ibid.* 285).

La descripción de Ford acaso esté en exceso impregnada de romanticismo, con todos los elementos tópicos de la Andalucía de bandoleros, toreros, majos y juerguistas. Pero no hay que desdeñar la clave principal: los sujetos que polulaban por las barberías de barrio realmente disfrutaban con esa estética, se reunían para hablar de la última corrida de toros o de la bailarina que había cosechado éxitos en Madrid. La decoración era fiel reflejo de un gusto popular que también vemos en diversas expresiones culturales, los romances de ciego, por ejemplo. Es indudable que los viajeros extranjeros exageraron ciertos tipismos, pero no se puede achacar a Richard Ford que no conociera al dedillo ciertos contextos. A diferencia de otros extranjeros, el inglés no solo estuvo de paso. Escribía, claro está, para sus compatriotas que demandaban ciertos cuadros pintorescos. Además de la característica locuacidad, su vinculación con el juego y la sociabilidad en general, gustó a los románticos su afición a la guitarra que, junto con la navaja, constituían para Ford los símbolos principales del «género barbero» (*ibid.* 286). Pero no tenía que bucear en las novelas del Siglo de Oro para encontrar al barbero castizo.

Naturalmente, los ejemplos analizados del siglo XVII son frecuentemente caricaturas, y como tales hay que tomarlas. Pero la tipificación estereotipada de un colectivo — como ocurre con cualquier estereotipia social — parte frecuentemente de una realidad, que es percibida, eso sí, y descrita, bajo unos códigos que la distorsionan y moldean: por ejemplo la comicidad o el desprecio. Así el teatro breve del siglo XVII quiere, esencialmente, divertir, y para ello busca el rápido reconocimiento del espectador con figuras tipo, sin ninguna psicología, cuyos comportamientos y defectos no resultan cruelmente satirizados en la mayoría de los casos, sino reciben la complaciente indulgencia del público, que en el fondo comprende esos pequeños vicios que conforman la vida humana. Habrá que esperar a los siglos XVIII y XIX para que los escritores dignifiquen y ensalcen la figura del barbero guitarrista, interpretando con códigos castizos, costumbristas o románticos una realidad, cuya importancia en el folclore y la música popular española difícilmente se puede minimizar. Pero en cualquier caso, en la construcción arquetípica del barbero del siglo XVII ya se encuentran los principales elementos que nos llevan a comprender la importancia de estos aficionados a la guitarra.

La representación arquetípica se basa en una estereotipia cómicamente degradante: es el de barbero un oficio vil, de baja consideración, con rémora de conversos y pícaros, de capas populares en cualquier caso. Sus prácticas sanatorias son, en el fondo, fruto de la superstición y el engaño, de ahí que en el entremés de *El barbero* de Vicente Suárez de Deza se le califique de «barberillo de mohatra⁵⁸» (Suárez de Deza, 2000: 108), es decir, un sujeto ínfimo y embaucador. Si el *maestro barbero* es designado despectivamente, menor consideración tiene aun el *oficial de barbero*, y aun el aprendiz. Su oficio puede desempeñarse «con poquísimo gasto», como destacaba Cristóbal Suárez de Figueroa en 1615 (fol. 338r), igual que la guitarra es el instrumento «menos costoso», tanto por su precio, como por la pericia requerida, al menos en el *rasgueo* del instrumento. Quevedo, además de la guitarra, menciona el juego de las damas entre «otros entretenimientos» (Quevedo, 1993: 176-177), pero sin duda es el «guitarrón parlero»

⁵⁸ *Mohatra* es, según Covarrubias (1995: 758), «la compra fingida que se hace, vendiendo el mercader a más precio del justo y teniendo otro de manga que lo vuelva a comprar con dinero constante a menos precio». Con respecto al barberillo, dice el *Diccionario de Autoridades*: «Diminutivo de barbero. Aunque en lo literal significa el que es pequeño de cuerpo, tórnase regularmente por el que es despreciable y de poca o ninguna estimación».

(Quevedo, 1998: 369) su principal útil. Este es frecuentemente puesto en la picota, al considerar su maña con la guitarra análoga a la que gasta con la lanceta o las ventosas. La barbería es un matadero⁵⁹, y el barbero un *desuella caras*⁶⁰ o un *tragabarbas*, y en lo musical, un *tundidor* de guitarrilla, que aporrea, cencerrea o rasga, para amenizar sus folías y pasacalles. Estos dos sonos son igualmente protípicos: el primero en la barbería, el segundo en ambientes callejeros. Ambos se vinculan al galanteo y a cierta propensión festiva y desordenada, típica de las clases populares. En el entremés de *Los gurruminos* de Antonio de Zamora, representado en 1699, el *rascar la barriga a una guitarra* se considera pasatiempo típicamente masculino, algo que una señora de armas tomar, harta de fregar todo el día, acaba prohibiendo a su marido calzonazos (Zamora, 2005: 251).

Hay evidentes puntos de conexión entre la sátira del barbero y las de médicos, boticarios y cirujanos. Sin embargo existen también sustanciales diferencias. La codicia, la petulancia y la falsedad son atributos de médicos y boticarios. El escalafón bajo de la medicina, especialmente el barbero, será objeto de burla folclórica pero rara vez de una ácida crítica. Su oficio es vil (en contacto con pelos, sangre y dientes podridos), son sucios y desaliñados en ocasiones, ignorantes y no menos asesinos que los médicos. Pero son gente sociable, habladora, festiva, dispuestos siempre a coger la guitarra y entonar unas coplas, algo que será interpretado en ocasiones como signo del ligero de cascos, pero también despertarán la simpatía porque, al fin y al cabo, prefieren el holgar al beneficio económico, interés que vendrá arquetípicamente vinculado a sus mujeres.

Como las ventas, sus barberías constituyeron un lugar no solo para ganarse la vida, sino de recreo, de aprendizaje musical, y aun de mestizaje, pues por allí pasaban gentes de toda condición. Por otra parte, como aficionados guitarristas, los barberos fueron demandados en saraos, bodas, ventas y en general en las reuniones festivas populares. Mientras algunos tenían tienda propia, otros rapaban en los soportales de las plazas, o iban de pueblo en pueblo. Acaso entonces la guitarra sirviera para hacer el camino más llevadero o, simplemente, para anunciarse y atraer al público. En todo caso no son los barberos itinerantes los estereotipados en la literatura del siglo XVII, sino los que tenían tienda, pues era precisamente en ella donde se gestó un lugar de sociabilidad y música que perduró hasta el siglo XX.

Hay alguna razón de índole lógica, para que fueran precisamente los barberos, los que se aficionaran a la guitarra, cuando esta se divulgó entre las clases populares. El barbero es de los pocos oficios manuales que requieren de un cliente para ejercer su trabajo. El carpintero o el herrador siempre andan ocupados. Incluso el sastre, aunque necesite del cliente para tomar medidas, puede trabajar después solo. Sus aprendices tienen siempre tarea. No así los barberos. El trabajo de campo desempeñado entre los barberos de Cádiz y Sevilla, vinculados al flamenco, demuestra que la guitarra les sirvió como modo complementario de vida, además de suponer un entretenimiento para matar el tiempo. Por eso escribirá Torres Villarroel en *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, que en tiempos de Quevedo tocaban la guitarra «los ratos que vacaban los aprendices de barbero» (Torres Villarroel, 1991: 136). Esos ratos muertos se aprovechaban para ensayar con un instrumento, que no solo servía para

⁵⁹ Ya vimos cómo Quevedo jugaba con este término que también designaba un baile. También el soldado sin blanca de *Las barbas de valde*, de León Marchante, que ha venido a que le saquen una muela, grita cuando le atormentan con las tenazas: «Señores, que me pasan a cuchillo, / sin querer dar cuartel este barbero; / hombre, que me has traído al matadero» (1722: 403).

⁶⁰ «Ya os he dicho primero, / que es un desuella caras el Barbero, / y en sus manos crueles / solemos, sin morirnos, dar las pieles» (Entremés de *Las Barbas de Valde*, León Marchante, 1722: 401-402). En el mismo entremés: «¡O, señor tragabarbas!» (*ibid.* 402).

la diversión y el galanteo, sino que podía generar unas monedas que completaran el maltrecho bolsillo de la mayoría de barberos.

En 1599 —en concreto en la primera parte del *Guzmán del Alfarache*— hemos encontrado la primera referencia al barbero guitarrista. Solo tres años antes publicaba el médico Joan Carles Amat el primer tratado de *guitarra española*. Desde entonces, en la literatura, como en la vida real, los barberos y la guitarra han permanecido asociados, a pesar de los cambios en cada época. Probablemente porque, salvando las distancias, su consideración, status y prácticas, tanto profesionales como las derivadas de la sociabilidad en las barberías, han mantenido ciertas constantes. Y así, en el terreno de su particular oficio, como también en la de su aneja actividad musical, comprobamos aún hoy cómo perdura cierta mirada sobre los barberos. «Eran *tocaors* cortos», nos han dicho los que conocieron y aprendieron de los barberos guitarristas de ciertos pueblos andaluces, entre los años 50 y 70 del siglo XX, «con una forma de tocar antigua, sin muchas falsetas ni alardes, nada más que *pa* acompañar... de esa gente aprendí yo primero a tocar a lo barbero, antes de ser profesional».

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, M. (1997): *Guzmán de Alfarache*, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- ALÍN, J.M. (ed.) (1991): *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.
- AMAT, J.C. (1626): *Guitarra española de cinco ordenes la qual enseña de templar, y tañer rasgado todos los puntos naturales y b mollados, con estilo maravilloso*, Lérida (edición facsímil de Chanterelle, Mónaco, 1980).
- (1758): *Guitarra española, y vandola, en dos maneras de guitarra, Castellana, y Valenciana, de cinco Ordenes, la qual enseña de templar, y tañer rasgado, todos los puntos naturales, y b, mollados, con estilo maravilloso*, Valencia, Imprenta de Agustín Laborda.
- ARCE DE OTÁLORA, J. (1995): *Los coloquios de Palatino y Pinciano*, 2 vols, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- ARREDONDO, M. (1674): *Verdadero Examen de Cirurgia recopilado de diversos avtores. Teorica y Practica de toda la cirugia, y anatomia, con consvltas, myv vtiles para medicos, y cirvjanos, compuesto por...*, Madrid, Joseph Fernández de Buendía, Impresor de la Real Capilla.
- ASENSIO, E. (1965): *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- Autoridades, Diccionario de la Lengua Castellana, llamado de...* (1990): Madrid, Gredos.
- BENEGASI Y LUJÁN, F. (1746): *Obras lyricas joco-serias*, Madrid, Oficina de Juan de San Martín.
- BERMUDO, J. (1555): *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna (facsímil a cargo de M.S. Kastner, Kassel, 1958).
- BRICEÑO DE, L. (1626): *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español, compuesto por Luis de Briçño y presentado a Madama de Chales, en el qual se hallaran cosas curiosas de romances y seguidillas, juntamente sesenta liçiones diferentes, un metodo para templar, otro para conoçer los aquerdos, todo por una horden agradable y facilissima*, París, Pedro Ballard, impresor del Rey (edición facsímil de Minkoff, Ginebra, 1972).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1858): *Comedias*, BAE nº 4, Madrid, Rivadeneyra.
- (1973): *Obras completas*, 2 vols., edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Briónes, Madrid, Aguilar.
- (1989): *Teatro cómico breve*, edición crítica por María-Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger.
- CAMPOS DÍEZ, M.S. (1999): *El Real Tribunal del Protomedicato Castellano (siglos XIV-XIX)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de (1985): *Las Harpías en Madrid*, edición, introducción y notas de Pablo Jauralde, Madrid, Castalia.
- CASTRO DE, F. (1957): *Siete entremeses*, Barcelona, Aymamí.
- CERONE, P. (2007): *El melopeo y maestro (Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613)*, Madrid, CSIC.
- CERVANTES, M. de (2003): *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar.
- CHEVALIER, M. (1982): *Tipos cómicos y folklore*, Madrid, Edelsa.

- CORREAS, G. (1954): *Arte de la Lengua Española Castellana*, edición y prólogo de E. Alarcos, Madrid, Revista de Filología Española, anejo LVI, CSIC.
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Editorial Castalia.
- COTARELO Y MORI, E. (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas*, 2 vols., Madrid, Bailly-Bailliére.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1995): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Castalia.
- DAZA CHACÓN, D. (1678): *Practica y Teorica de Cirurgia en romance y en latin, primera, y segunda parte, compuesto por el licenciado...*, Madrid, Imprenta del Reino, Lucas Antonio de Bedmar y Valdivia.
- DOIZI DE VELASCO, N. (1640): *Nuevo modo de cifra para tañer la gitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo*, Nápoles.
- DURÁN, A. (1851): *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, vol. 2, BAE 16, Madrid.
- ESPINEL, V. (2000): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 2 vols., edición de M^a Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia.
- ESQUIVEL DE NAVARRO, J. (1642): *Discursos sobre el arte del Dançado y sus excellencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, Juan Gómez de Blas.
- ESSES, M. (1992-1994): *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries*, 3 vols., Nueva York, Pendragon Press.
- FERANDIERE, F. (1977): *Arte de tocar la guitarra española por música (Madrid, 1799)*, edición facsímil con introducción, traducción al inglés y transcripción de la música de Brian Jeffery, Londres, Tecla Editions.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A. (1999): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, edición de F. García Salinero, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DE RIBERA, R. (1979): *Los Anteojos de Mejor Vista; El Mesón del Mundo*, Madrid, Legasa.
- FORD, R. (1988): *Las cosas de España*, prólogo de Gerald Brenan, Madrid, Turner.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. de (1967): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GOYANES CAPDEVILA, J. (1934): *La sátira contra los médicos y la medicina en los libros de Quevedo*, Madrid.
- GRANJEL, L. S. (1974): *El ejercicio médico y otros capítulos de la medicina española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2003): «El ejercicio médico de judíos y conversos en España», Discurso para la recepción pública del Académico Electo Excmo Sr. D. Luis Sánchez Granjel, Madrid.
- HUERTA CALVO, J. (1988): «Entremés de ‘El Carnaval’. Edición y estudio», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 7.
- La regla y establecimientos de la cavalleria de Santiago del Espada* (1603), Madrid.
- LEÓN MARCHANTE, M. de (1722): *Obras poeticas posthumas, que a diversos assumptos escrivio el Maestro Don Manuel de Leon Marchante*, Madrid, Don Gabriel del Barrio, Impresor de la Real Capilla de su Majestad.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F. (1977): *La pícara Justina*, edición de Antonio Rey Hazas, Madrid, Editoria Nacional.

- Los códigos españoles concordados y anotados* (1849-50), 12 vols., Madrid, Imprenta de la Publicidad, M. Rivadeneyra.
- MARTÍNEZ KLEISER, L. (1982): *Refranero Ideológico Español*, Madrid, Editorial Hermandado.
- MERINO QUIJANO, M. (1981): *Los bailes dramáticos del XVII*, 2 vols., Tesis Doctoral, Universidad Complutense.
- MONTESARDO, G. (1606): *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagniuola senza numeri, e note; per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare*, Florencia.
- MORETO, A. (2003): *Loas, entremeses y bailes* (II), estudio y edición de María Luisa Lobato, Erfurt, Edition Reichenberger.
- QUEVEDO, F. de (1987): *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, edición de Luisa López-Grigera, Madrid, Castalia.
- (1990): *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- (1993): *Poesía festiva completa*, edición de Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra.
- (1993b): *La vida del Buscón*, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica.
- (1996): *Los sueños*, edición de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.
- (1998): *Un heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, L. (2001): *Entremeses completos I. Jocoseria*, edición de I. Arellano, J.M. Escudero, A. Madroñal, Madrid-Vervuert, Iberoamericana.
- REDONDO, A. (1997): *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia.
- REMNANT, M. (2002): *Historia de los instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Robinbook.
- ROJAS, A. de (1964): *El viaje entretenido*, Madrid, Aguilar.
- ROJAS ZORRILLA, F. de (1680): *Segunda Parte de las Comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, García de la Iglesia.
- ROMÁN, F. H. (1595): *Repúblicas del mundo divididas en tres partes*, Segunda parte, Salamanca, En casa de Juan Fernández.
- ROUX, J.-P. (1990): *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*, Barcelona, Península.
- RUIZ DE RIBAYAZ, L. (1677): *Luz y Norte para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano, y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables y explicados con claras reglas por teórica y práctica*, Madrid, Melchor Álvarez.
- RUIZ, J. (Arcirpreste de Hita) (1998): *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra.
- SALAS BARBADILLO, A.G. (1635): *Coronas del Parnaso, y Platos de las Musas*, Madrid, Imprenta del Reino.
- (1944): *Don Diego de Noche*, Madrid, Atlas.
- (2007): *La sabia Flora malsabidilla*, edición de Dana Flakerud, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- SÁNCHEZ DE LIMA, M. (1580): *El arte poética en romance castellano*, Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica.
- SANZ, G. (1674): *Instrucción de música sobre la guitarra española; y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos*,

variedad de sones, y dances de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, y inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doze reglas, y exemplos los más principales de contrapunto, y composición, Zaragoza: Herederos de Diego Dormer (edición facsímil de Institución 'Fernando el Católico', Zaragoza, 1966).

- SUÁREZ DE DEZA, V. (2000): *Teatro breve (I)*, edición crítica de Esther Borrego Gutiérrez, Erfurt, Edition Reichenberger.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C. (1615): *Plaza universal de todas ciencias y artes, parte traducida del Toscano, y parte compuesta por el doctor...*, Madrid, Luis Sánchez.
- TIRSO DE MOLINA (1968): *Obras dramáticas completas*, vol. III, edición crítica de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar.
- TORRES VILLARROEL, D. de (1991): *Visiones y visitas con Don Francisco de Quevedo*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe.
- VALLS, F. (2002): *Mapa armónico práctico (1742a)*, J. P. I. Simó (ed.), Madrid: CSIC.
- Viaje de Turquía* (1995): edición de Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra.
- ZABALETA, J. de (1983): *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia.
- ZAMORA, A. de (2005): *Teatro breve (Entremeses)*, edición de Martín Martínez, Madrid, Iberoamericana.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2012

Fecha de aceptación: 6 de agosto de 2012

