



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

**HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA ILUSIÓN: SEIS ENTREMESSES
MORETIANOS**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HUMANIDADES

LÍNEA ACADÉMICA EN FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E
HISPANOAMERICANA DE LOS SIGLOS XVI AL XVIII

PRESENTA:

DIANA ALEJANDRA GRANJENO NAVA

ASESORA:

MTRA. ALMA MEJÍA GONZÁLEZ

LECTORES:

DR. MARCELO SERAFÍN GONZÁLEZ GARCÍA

DR. DANN CAZÉS GRYJ

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2023

“El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera.”
—Federico García Lorca, *La Voz de Madrid*, 7 de abril de 1936.

AGRADECIMIENTOS

Muchas situaciones difíciles han rodeado la realización del presente trabajo. Quiero agradecer a todas las personas que han ayudado a que pudiera concluir este proyecto desde que incluso consideré mi ingreso a la maestría. Le agradezco muchísimo a la Mtra. Alma Mejía por su enorme apoyo como mi directora de tesis, siempre estuvo dispuesta a responder mis dudas, he aprendido nuevas formas de trabajo y encontrado el gusto por otros subgéneros teatrales, así como la apertura a nuevas perspectivas. Sin duda aprecio mucho toda su ayuda. Agradezco a mis lectores por el tiempo dedicado a este trabajo, sus observaciones y comentarios. Incluyo también a mis profesores de la maestría, he conocido mucho gracias a ellos y ahora tengo nuevos intereses literarios. Un agradecimiento especial a CONACYT por el apoyo financiero otorgado durante toda la maestría.

Enormes gracias a mi mamá y papá por su apoyo en estos meses, a mi hermano por nunca dudar de mí. Le agradezco a mis amigos, Jesús, Alejandra y Caro porque empezamos juntos el sueño de un posgrado y han estado siempre ahí. A Helena con quien me he acercado más durante la maestría y que incluso me ayudó a encontrar bibliografía cuando la necesité. A mi ahora buen amigo Néstor sin quien no habría podido leer un libro en italiano. A mi psicóloga, Ana Andrade, porque gracias a su apoyo he podido terminar este proyecto con una mejor salud mental. Incluyo en estos agradecimientos a la música de Super Junior, Stray Kids y Shinee que fueron la banda sonora perfecta para las muchas horas de redacción. Le agradezco a Dios por darme el tiempo, la sabiduría y la fuerza para terminar esto.

Por más aventuras.

ÍNDICE

Introducción	6
1. Precisiones en torno a la ilusión en el teatro del Siglo de Oro	13
2. Marco teórico	19
2.1 Ilusión	20
2.1.1 La magia en el teatro del Siglo de Oro	24
2.1.2 El engaño en el teatro del Siglo de Oro	28
2.2 Aspectos con los que se establece la ilusión	35
2.2.1 Espacio	36
2.2.2 Vestuario y utilería	42
2.2.3 Lenguaje y enunciación	48
2.2.4 Desplazamiento escénico y gesto	51
2.3 Teatro breve moretiano: estado de la cuestión	58
3. Análisis	85
3.1 Ilusión por magia real	87
3.1.1 <i>Entremés de La loa de Juan Rana</i>	88
3.1.2 <i>Entremés de La campanilla</i>	96
3.2 Ilusión por magia ficticia	104
3.2.1 <i>Entremés de Las brujas</i>	106
3.3 Ilusión por engaño escénico	117
3.3.1 <i>Entremés del retrato vivo</i>	119
3.3.2 <i>Entremés de la Perendeca</i>	126

3.3.3 <i>Entremés del reloj y los órganos</i>	134
4. Delimitación de los tres tipos de ilusión	142
5. Conclusiones	153
Bibliografía	163

INTRODUCCIÓN

Durante el Siglo de Oro existieron numerosos dramaturgos, unos más populares que otros. Entre ellos, Agustín Moreto ha sido comparado con algunos de su época debido a su supuesta “falta de originalidad”; sin embargo, se le ha reconocido también por la comicidad de sus piezas dramáticas de corta y larga extensión. Hemos dirigido nuestro interés hacia las primeras ya que han recibido menor atención, al revisar las piezas breves resulta inevitable notar la abundancia de recursos y la compleja reinención de estructuras populares llevada a cabo por Moreto. Consideramos que su originalidad reside si no en los temas (por supuesto discutible), en la reconfiguración y reelaboración de temas y motivos conocidos para la creación de su producción dramática.

Hemos hallado diferentes acercamientos a la producción de Agustín Moreto a lo largo de los años, en 1981 James Agustín Castañeda publica su artículo “Una veta inexplorada de la «brava mina» de Moreto: su teatro menor” donde afirma que el poco acercamiento de los estudiosos se debe en buena parte a la inexistencia de una edición crítica con la calidad y especialidad que el ingenio del dramaturgo merece. Más próximos a nosotros, encontramos algunos trabajos que se limitan a un acercamiento general, como la ponencia de 2018 titulada “Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto” de Abraham Madroñal; algunos son más específicos y tratan una menor cantidad de piezas con mayor profundidad. Por ejemplo, en 2010 Yuri Porras publica su artículo “Cosme Pérez/Juan Rana (1617-1672) y la perspectiva del espectador en *El ayo*, *El retrato vivo* y *La loa a Juan Rana* de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)”. En otros casos, se han hecho análisis de piezas moretianas en relación con otros dramaturgos; en 2013, se publica el artículo "Inversión y alteración de las normas sociales en tres entremeses de brujas: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas fingidas* y *berza en boca* (anónimo) y *Entremés de las brujas* (F. de Castro)" de Glenda Y.

Nieto-Cuebas¹. Como vemos en las fechas, desde hace poco el interés por los entremeses del dramaturgo ha ido creciendo y, definitivamente, hay muchos aspectos aún por estudiar en estas piezas de manera cada vez más pormenorizada.

Uno de estos aspectos lo desarrollamos en la presente investigación: la ilusión. Como antecedente, encontramos en 2005 que Ruth Sánchez Imizcoz publica su artículo “Tres entremeses, varios juguetes cómicos y una lectura de su puesta en escena” donde explora lo que nosotros vamos a llamar “ilusión escénica”. El análisis se basa más bien en cómo se representaron las obras que trabaja y establece su propia clasificación a partir de los “tipos de cosas” que se recrean. Resulta bastante ilustrativo a la hora de pensar en una puesta en escena.

Por otro lado, nuestro enfoque pretende profundizar todavía más en todos los recursos con los que no sólo se construyen los “juguetes” o “aparatos”, sino que apoyan su función dentro de la trama. En este sentido, el interés por la ilusión se extiende hacia su presencia en el resto de los entremeses moretianos. Hemos encontrado que éstos la utilizan para sorprender al público con giros inesperados a la mitad o final de la trama e incluso argumentos ilusorios completos. Hay una curiosa abundancia del recurso, el dramaturgo toma como base la magia y el engaño para crear piezas complejas de objetos maravillosos como en *La campanilla* o de magia fingida en *Las brujas*. La ilusión constituye un recurso sumamente interesante debido a las múltiples maneras como se puede presentar en escena. Cabe destacar la importancia del engaño y desengaño en la propia época barroca donde los artificios de este tipo se popularizaron.

¹ En el apartado 1.3 colocamos todo el estado de la cuestión y comentamos los trabajos aquí mencionados.

El dramaturgo utiliza todos los elementos a su alcance para la representación de las piezas, no sólo los que resultan sin duda visibles, sino los que logra crear en la imaginación del público. A pesar de su brevedad, la complejidad en la composición de las obras es fascinante una vez que se analizan. Moreto explota muy bien los recursos dramáticos en escena, por lo tanto, merece un análisis pormenorizado que explique cómo se utilizan, qué función cumplen y cómo se relacionan entre sí. Pretendemos desarrollar un trabajo con el fin de llenar ese vacío y así contribuir a los estudios del teatro breve moretiano.

Tenemos como objetivo analizar las diferentes formas como se configuran las ilusiones a partir de los recursos dramáticos utilizados por el dramaturgo, posteriormente las clasificamos a partir de su base: magia, magia falsa y engaño escénico. Explicamos las características particulares de cada categoría, hacia el final de la investigación establecemos sus correspondientes definiciones. Utilizamos el siguiente *corpus* de seis entremeses moretianos: *La loa de Juan Rana*, *La campanilla*, *Las brujas*, *El retrato vivo*, *La Perendeca* y *El reloj y los órganos*. Hemos elegido estas piezas debido a que en ellas se desarrollan diferentes tipos de ilusión, desde el uso de la magia hasta la construcción de ilusiones en pleno escenario. Éstas resultan claves en la estructura de cada pieza y se recrean con gran vistosidad.

Ahora bien, expliquemos de manera general cómo se constituye nuestra investigación. En el capítulo 1 explicamos nuestro concepto de “ilusión”, así como los diferentes niveles en los que la dividimos. El capítulo 2 se dedica al marco teórico del proyecto. Lo hemos dividido en tres grandes apartados: “Ilusión”, “Aspectos con los que se establece la ilusión” y “Teatro breve moretiano”. En el primero se agrupa todo lo concerniente a los temas sobre los que se instauran los tipos de ilusión detectados y establecidos en el capítulo 3, éstos son “Magia” y “Engaño”. Los teóricos consultados y

citados para esta sección abarcan estudios de Eva Lara Alberola, José Roso Díaz, Ignacio Arellano, Juan Antonio Martínez Berbel y María de Jesús Zamora Calvo, entre otros. Hacemos una aproximación a la percepción de conceptos como magia y engaño en el Siglo de Oro, resulta necesario comprender mejor cómo funcionan ambos en su contexto para moderar y determinar nuestro estudio de los seis entremeses.

En el segundo apartado, abarcamos los recursos teatrales a partir de los cuales el dramaturgo configura sus obras: Espacio, Vestuario y utilería, Lenguaje y enunciación, Desplazamiento escénico y gesto. Nuestros teóricos y críticos citados son José María Díez Borque, Eugenio Asensio, Teresa Ferrer Valls, José Luis García Barrientos, Aurelio González, María José Martínez López, entre otros. El recorrido por los diferentes medios con los que se establece la obra de teatro y la ilusión dentro de ella permite tener presentes los conceptos con los que vamos a trabajar a lo largo de los análisis del capítulo 2.

Finalmente, en el tercer apartado colocamos el Estado de la Cuestión acerca del teatro breve de Agustín Moreto. Hacemos una revisión exhaustiva en torno a los estudios moretianos desde las ediciones de su producción breve, artículos publicados, tesis doctorales acerca de su obra, menciones en diccionarios, congresos, libros, recopilaciones, otros estados de la cuestión, incluso referencias aisladas como un tomo de la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolás Antonio escrito en latín y fechado en 1783. Incluimos también sitios web de tinte más bien biográfico acerca de Moreto. Aunque el acercamiento a sus obras breves no ha sido tan cuantioso como a sus comedias, el teatro breve del dramaturgo se ha abierto paso poco a poco entre los académicos y estudiantes de la literatura del Siglo de Oro.

En el capítulo 3 llevamos a cabo un análisis puntual de cada uno de los entremeses del *corpus*. Debido a que hemos establecido tres tipos de ilusión, cada uno titula su respectivo apartado de la siguiente manera: “Ilusión por magia real”, “Ilusión por magia ficticia” e

“Ilusión por engaño escénico”. Dedicamos una breve introducción para esbozar parámetros y contexto necesarios antes de proceder al análisis de las piezas breves clasificadas en cada categoría. Hemos dividido los entremeses como sigue: en la primera categoría, *La loa de Juan Rana* y *La campanilla*; en la segunda, *Las brujas*; en la tercera, *El retrato vivo*, *La Perendeca* y *El reloj y los órganos*. Cada entremés se examina a partir de la ilusión que identificamos en su trama. Explicamos el desarrollo de ésta y su función dentro del argumento, cómo se construye en escena a partir de los diferentes recursos dramáticos definidos en el capítulo anterior y justificamos las razones por las que cada pieza corresponde a su respectiva categoría.

En el capítulo 4 delimitamos los tres tipos de ilusión propuestos en el capítulo previo. Establecemos una comparativa entre las diferentes categorías, explicamos los recursos que cada una explota más que otra y aislamos las características básicas que permiten dividir la ilusión moretiana en tres tipos diferentes. Determinamos las diferencias y semejanzas entre los entremeses asociados dentro de la misma categoría para comprender cómo, a pesar de pertenecer al mismo grupo, Moreto no repite los mismos procedimientos, si no que los reinventa constantemente, ya sea al cambiar su ubicación o duración dentro de la pieza, ya sea al modificar su función y propósito. De esta manera podemos determinar con mayor solidez los requisitos para que una pieza pueda ser reconocida y ubicada dentro de la clasificación.

Hemos dedicado el capítulo 5 de la investigación a establecer las conclusiones. Recuperamos brevemente algunos conceptos de capítulos anteriores, los relacionamos con las obras del *corpus* y los vinculamos con la delimitación de características de los tipos de ilusión al final del capítulo 3. Nuestro propósito es precisar una definición para cada categoría y de esta manera facilitar el cumplimiento de uno de los propósitos del proyecto: abrir la

posibilidad de aplicar esta clasificación a la obra de otros dramaturgos de la época. Por último, incluimos el apartado de bibliografía ordenada alfabéticamente.

CAPÍTULO 1

PRECISIONES EN TORNO A LA ILUSIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Para hablar de ilusión teatral en el Siglo de Oro, resulta imperativo partir de la ilusión que constituye el propio lugar de representación como espacio donde se lleva a cabo la obra de teatro. Anne Ubersfeld explica que el “personaje es a la vez comediante x, con su propio cuerpo y su voz, cuyos signos son recibidos por el espectador, y Julio César, personaje histórico muerto, en el lugar del cual se encuentra ficticiamente. El actor no sólo imita acciones humanas, sino que también las ejecuta simultáneamente” (1997, 47). A partir de la cita anterior, explicamos los dos niveles en los que se divide la ilusión teatral, el primero meramente físico atenido a una realidad palpable donde se desarrolla una obra en un escenario con diferentes personas sobre él frente a una audiencia. Percibimos la calle de una gran ciudad, el interior de un palacio o el claro de un bosque, así como pastores, caballeros, damas refinadas y reyes; en este sentido, el primer nivel establece la interacción obra-espectador, por otra parte, en la presente tesis no vamos a profundizar en esto porque requiere otra clase de investigación y diferentes precisiones para su análisis². Nos dirigimos ahora hacia el segundo nivel, las ilusiones construidas dentro de las piezas dramáticas, nos vamos a acotar específicamente a nuestro *corpus*, los entremeses de Agustín Moreto. Ya no sólo vamos a percibir esa calle de ciudad o con esos caballeros y reyes, sino un pueblo donde un ladrón crea su propia atmósfera de magia para engañar a campesinos y alcaldes. Lo que en un principio se entiende como una montaña pasa a ser una ciudad de brujas gracias al manto ilusorio colocado por los propios personajes de la obra.

En principio, establecemos lo que vamos a considerar como “ilusión” a lo largo de toda la investigación. Críticos como Ignacio Arellano y Aurelio González han tratado la

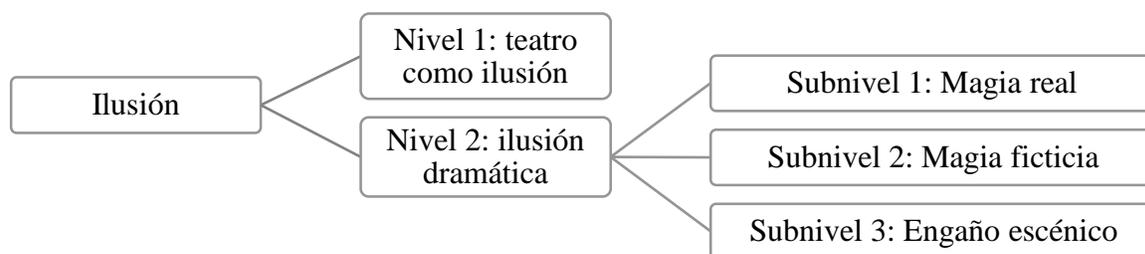
² Véase Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Silvia Ramos (trad.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

ilusión en torno a la representación de elementos maravillosos o sobrenaturales, pero nosotros vamos un poco más allá al considerar también la cosificación de personajes. Por lo tanto, y con base en el marco teórico extensamente explicado en el capítulo 2, determinamos que la ilusión dramática es la que tiene como propósito representar sensorialmente aquello imposible de percibirse previamente como verdadero en el plano de la realidad del destinatario, su creación invade esta realidad ficcional y, gracias a todos los recursos empleados a elección del dramaturgo (tales como vestuario, lenguaje, espacio, utilería, gesto y movimiento), se vuelve verosímil; en consecuencia consigue la aceptación del destinatario frente al que se ubica.

El receptor tiene enfrente la ilusión, ya sea una mesa, una banca, un reloj o un efecto mágico, incluso una bruja o una ciudad llena de ellas. En este punto, si el destinatario es instruido en lo que tiene que percibir y la ilusión resulta convincente según esas instrucciones, no tiene más remedio que aceptarlo como parte de la realidad en donde habita. Independientemente de si el teatro es una ilusión en sí mismo, el espectador barroco no sólo está presenciando una pieza dramática de hechos cotidianos o apegados a lo que conoce, está observando algo que va más allá, recrea ese universo de magia y misticismo que también rodea la sociedad del siglo XVII, lo ve actuar verosímilmente y lo toma por verdadero incluso si consideráramos que la magia no existe.

Vamos a dividir esta ilusión dramática en tres partes, según la manera como se construyen. La ilusión de magia real exige la aceptación de cualquier maravilla ocurrida en la pieza como magia verdadera. Por otro lado, tenemos la magia ficticia, ésta se ubica dentro de la trama, toma como pretexto la credulidad y su objetivo es lograr la aceptación de los personajes dentro del universo ficcional. Finalmente, tenemos la ilusión por engaño escénico

en donde se cosifican los personajes para recrear muebles y artefactos ausentes en el tablado, pero perceptibles para los personajes de la obra en tanto que cumplen, bien o mal, las funciones de dichos objetos. Sirva el cuadro siguiente para esquematizar los tipos de ilusión:



Adelantamos un poco acerca de nuestra clasificación propuesta. Las ilusiones del nivel 2 se construyen a partir de los recursos dramáticos elegidos por el dramaturgo al momento de componer la pieza. Las ilusiones de magia real utilizan el recurso “mágico” (en el caso de *La campanilla* y *La loa de Juan Rana* se trata de objetos, un espejo y una campanilla), este elemento tiene características maravillosas y se pretende convencer a quien lo observe (personajes dentro de la historia y el propio espectador) de su autenticidad. Los recursos son los siguientes: la utilería, debido a que resulta indispensable la posibilidad de darle un cuerpo a ese poder mágico; lenguaje, ya que se necesita enunciar el funcionamiento concreto del objeto; gesto, porque depende del efecto visible en los personajes convencer de la veracidad de la ilusión; sonido, en el caso de la campanilla y sus consecuencias al sonar.

En el caso del subnivel 2, la magia ficticia, los recursos más utilizados por Agustín Moreto son el vestuario y el lenguaje. El primero debido a que la identidad fingida de los personajes exige el cambio de vestido para pasar de ladrón cualquiera a *domine nigromante* y luego a bruja; el segundo permite la creación y el reforzamiento de la ilusión. En el caso

que estudiamos, el *Entremés de las brujas*, la magia falsa equivale a una ilusión colocada sobre todo un pueblo, esa ilusión se queda dentro de ese mundo ficcional, no se extiende hacia el espectador como la magia real, por ejemplo, aquí no se tiene que convencer a nadie más que a los personajes embaucados.

Por otro lado, la ilusión por engaño escénico explota todos los recursos dramáticos, tanto en las ilusiones que abarcan la obra completa, como en las que sólo aparece y desaparece tan pronto se requiere de su construcción. En piezas como *El reloj y los órganos* y *La Perendeca* la ilusión no necesariamente se presenta durante todo el entremés, sino que se convierte en una consecuencia del enredo. Zugasti explica lo siguiente: “lo que distinguirá a las obras de enredo del resto es la sobredosis, la desmesurada concentración de episodios equívocos, casualidades, disimulos, malentendidos, ocultamientos y lances inverosímiles, llegando al punto de que estas artimañas del ingenio rebasan con claridad lo que es el esqueleto de una obra para convertirse en todo” (109)³. La cosificación de los personajes se lleva a cabo de manera espontánea a raíz de las situaciones que se van concatenando para provocar en los galanes la confusión y desesperación por evitar a la autoridad. Las ilusiones creadas sirven para pasar desapercibidos, debido a la premura de transformarse en un objeto u otro el peligro de la ruptura de la ilusión se agrava cada vez más. De cualquier manera, mientras la ilusión se construye de forma adecuada, el efecto resulta y se convence al destinatario de que este “objeto” es uno más dentro de su realidad, no obstante, en cuanto la ilusión cae justo frente al destinatario, la falsedad y el saberse engañado llevan a otra clase de consecuencias hacia el final del enredo y termina en la reprimenda de los involucrados.

³ Aun cuando Zugasti se refiere a las comedias en su artículo, también lo aplicamos a los entremeses, dada la naturaleza de las obras que estudiamos.

Como vemos, la creación de las ilusiones se lleva a cabo de maneras diferentes según el destinatario de ésta y se desarrolla igualmente a partir de una necesidad específica en la pieza dramática. Los entremeses estudiados contienen una ilusión cada uno; sin embargo, no descartamos la posibilidad de incorporar en una obra del Siglo de Oro más de un tipo de ilusión, incluso aventuramos que se trataría de una de larga extensión. Ahora bien, procedamos a la explicación del marco teórico sobre el cual sustentamos las observaciones aquí vertidas y la aplicación de cada uno de los recursos dramáticos utilizados por Moreto para la construcción de los entremeses de nuestro *corpus*.

CAPÍTULO 2
MARCO TEÓRICO

2.1 ILUSIÓN EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Una de las características del teatro del Siglo de Oro es el aumento gradual de la exigencia del público en cuanto a lo que se veía representado en las tablas. Las puestas en escena aumentan el uso de maquinaria escénica y los recursos dramáticos se hacen cada vez más complejos con juegos de identidad o la discutida metateatralidad, entre otros. El dramaturgo busca componer cosas cada vez más intrincadas y sorprendentes para un espectador que, según Díez Borque, “no iba al teatro buscando el cotidianismo, el reflejo de su vida con sus afanes diarios. [Lo que busca] es el mundo de lo extraordinario, de la «aventura», de lo inhabitual. Esto no significa que hechos y conceptos de la vida del XVII estén excluidos de las tablas” (2011, 30). Por supuesto que los hechos cotidianos dan tema a numerosas piezas teatrales, gran número de ellas fueron escritas en honor de algún evento principal o en homenaje a algún miembro de la realeza. Por otra parte, Teresa Ferrer explica que

el gusto por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan «suspender» al público, utilizando un término de la época, dejarlo absorto con lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de este tipo de acontecimiento (2003, 27).

Los dramaturgos utilizan gran variedad de recursos para crear eso “maravilloso” y “asombroso” en sus obras. La palabra y el gesto no sólo crean el espacio dramático, también colaboran en la percepción del espectador: “[con la creación de la comedia nueva] se irá intensificando la presencia de elementos con los que se buscará generar un impacto visual directo en el espectador. Con ello se menoscabará en alguna medida el poder evocador de la palabra, que había funcionado hasta ese momento [...] a la hora de recrear cualquier realidad” (Sáez y Cortijo, ix).

Estas realidades creadas en el espacio dramático parten de las didascalias implícitas, al igual que otros objetos en la puesta en escena probablemente invisibles o con características imposibles de ver, pero relevantes para el desarrollo de la trama. Ignacio Arellano explica que:

la función complementaria o sustituyente de la palabra tiene que ponerse en práctica cada vez que algo sea imposible de representar a la vista, bien por razones técnicas (entonces se suele recurrir al decorado verbal y a la ticoscopia), bien por razones éticas, de decencia moral: en el teatro anterior al Barroco ciertas escenas truculentas, sangrientas o lastimosas se escamoteaban a la vista sustituyéndolas por una narración o una descripción ticoscópica (1995, 418)

El espectador es libre de imaginar los eventos “invisibles” en su mente con los componentes recibidos por medio del lenguaje. Lo enunciado por los actores y sus movimientos contribuyen a mostrar al público lo que ellos quieren que vea (o imagine, en caso de tener que completar algunos elementos). Arellano comenta que “la mirada del espectador es una mirada discriminatoria, selectiva. Y es precisamente el texto el que desempeña la función orientadora e interpretadora de lo visual que debe ser percibido como componente activo del espacio escénico” (1999, 204-205).

Estos elementos invisibles o representados a partir de objetos en el escenario corresponden a la ilusión creada por el dramaturgo a través de los recursos que ya hemos mencionado. “La ilusión teatral remite a un mundo de apariencias en el que el espectador suspende su juicio y «cree» al dramaturgo” (Baldwin, 105). En adelante examinamos más acerca de esta idea y consideramos dos tipos de ilusión.

Anne Ubersfeld dice que “lo que se nos muestra en el lugar escénico es un *real concreto*, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda” (1989, 33). El público cree en la existencia de los personajes porque ve a los actores en escena,

acepta el enredo porque mira los eventos y puede emitir su propio juicio, es decir, cree en lo que el dramaturgo ha diseñado. García Barrientos menciona el concepto de “distancia espacial”, “cuanto menor sea tal distancia, mayor será la «ilusión de realidad»” (172), el autor continúa y explica que un antónimo de esto podría ser la “identificación”, “pero en un sentido particular: el del espectador que se identifica con el mundo ficticio hasta el extremo – y esto es lo decisivo – de que pierde la consciencia de ser eso, espectador de teatro. Es lo que considero más preciso llamar «ilusionismo»” (243). Esta dualidad distancia-identificación se puede entender mejor con el siguiente ejemplo:

[...] el espectador, tanto cuando su ilusión de realidad es absoluta y quiere avisar a Romeo que Julieta no ha muerto, como cuando totalmente distanciado, no llega a percibir más que la cara representante, real, del espectáculo, sea por una recalcitrante “mala fe” o, más probablemente, por ineptitud de los actuantes. (244)

Según lo anterior, se busca que el público crea todo lo posible el espectáculo en el escenario, eso implica creer en la existencia de todos los eventos narrados, los objetos invisibles, las propiedades mágicas de los objetos y los engaños de los que tenga noticia durante el tiempo que pase en el teatro. Esta ilusión teatral parte “del *decorado verbal*, de la poesía de los versos que creaban el fluir espacial dentro de la muy específica estructura arquitectónica del corral” (Baczynska, 48), la palabra se refuerza con el gesto y ambos se convierten en “realidad” mientras los actores y los elementos escénicos le dicen al espectador que todo es verdad.

Ahora bien, algunas manifestaciones de ilusiones en escena pueden ocurrir, por ejemplo, cuando “palabra y gesto sustituyen a los efectos propiamente escenográficos que muestran los prodigios de los magos sobre el propio tablado” (Arellano 1996, 30). En este sentido, Aurelio González menciona que “la ilusión teatral, sin propósito de engaño se crea cuando se trata de representar seres sobrenaturales. Desde luego que la representación

adquiere tintes más complejos cuando se refiere a seres relacionados con las creencias religiosas” (2007, 216). Estos eventos maravillosos constituyen parte fundamental de las piezas en cuestión y, si no es posible representarlos de manera convincente ante el público, se utiliza alguna técnica que permita su percepción.

Así como la ilusión puede relacionarse con maravillas “reales”, también puede resultar falsa, un mero truco o invención para alcanzar un fin de algún personaje según el argumento de la obra. Al respecto, Díez Borque explica lo siguiente:

El desacuerdo entre realidad y apariencia, puede aparecer, ocasionalmente, como motivo de tensión en cientos de obras, o ser el apoyo de toda la estructura argumental de una pieza, como técnica de efectismos calculados, basados en que el espectador *sepa la verdad*, frente al mundo de manifestaciones engañosas en que viven personajes de la acción dramática, pero contemple sobre los escenarios los encadenados sucesos «contra esa verdad», que como en cascada genera el equívoco continuado (1987, 4-5).

El teatro del Siglo de Oro tiene numerosas variantes, tanto de ilusiones “mágicas” como de ilusiones “engañosas”. De hecho, el *Diccionario de Autoridades* define el término “ilusión” con dos acepciones que funcionan para nuestro análisis y corresponden con los dos tipos mencionados: “Se toma también por falsa o engañosa aparición: como las que suele hacer el Demónio, transformando en Ángel de luz, o de otro modo” y “Engaño, falsa imaginación o aprehensión errada de las cosas”. Debemos resaltar que, apoyados en la enorme cantidad de variantes de estos temas, tanto en obras largas como en teatro breve, inferimos que eran muy populares y aplaudidos por el público. Elma Dassbach considera que “la sociedad barroca se siente cómoda en un mundo de realidad y apariencia [...] Para el hombre del siglo XVII, la respuesta a todo fenómeno inexplicable es más sencilla: será magia o milagro” (433). En este sentido, desarrollamos un poco más tanto magia como engaño.

2.1.1 LA MAGIA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Para entender mejor el funcionamiento de la magia en el Siglo de Oro explicamos un poco su contexto. Kazimierz Sabik establece como una característica de la sociedad española del XVII que “a pesar del severo control y vigilancia del Santo oficio, [existe] su curiosidad e interés por el mundo de las ciencias ocultas, astrología, magia y hechicería extendidos hasta las esferas más altas del poder político” (136). Dentro de las universidades, según Eva Lara Alberola, “la recuperación de textos de los autores griegos antiguos sobre astrología y magia formaban parte del programa humanista. También se discutía mucho [...] sobre el libre albedrío, tema que conducía a reflexionar sobre la fortuna, la magia y la astrología, situadas en la cima de las disputas humanistas” (2010a, 82). Este interés creciente en torno a la magia aumenta al grado de que “en el siglo XVII convivirán armoniosamente magia y razón, tratando cada una de estas de explicar la existencia humana desde enfoques distintos” (87). De la misma manera, Joaquín Álvarez Barrientos establece en su tesis doctoral que “los estímulos que llevaron a la magia [fueron]: saber más, lograr la explicación del Universo, conseguir el amor, el deseo” (37), todos éstos son posteriormente retomados como elementos importantes en los argumentos de muchas obras no sólo teatrales, sino de la literatura en general de la época.

Ahora bien, hay que destacar la existencia de dos clases de magia: “magia natural” y “magia negra”, una más aceptada que la otra debido a sus diferentes orígenes y la gravedad de su utilización en un ambiente de mucha injerencia religiosa sobre la población. El *Diccionario de Autoridades* define la primera como “la que con causas naturales produce efectos extraordinarios. Llámase Mágia blanca, a diferencia de la diabólica”. Tiene una mejor aceptación porque no se considera ligada a un pacto demoniaco o que sea abiertamente en contra de las leyes de la Iglesia. Al respecto, María de Jesús Zamora Calvo explica que “en

general, el Siglo de Oro es bastante favorable a la noción de magia natural, sobre todo a dos de sus vertientes: la de la astrología y la de la alquimia. Para el hombre de este tiempo la magia no es más que una mera bifurcación casual en los vínculos de simpatía o de antipatía con los que queda comunicado todo el universo” (80).

La relación magia-astrología resulta relevante porque se relacionan las cualidades del astrólogo con las del mago, estas figuras “disponen del poder sobrenatural que les permite intervenir en la vida de los hombres e influir en sus decisiones vitales” (Sabik, 139). Por otra parte, aun si el mago utiliza magia natural o blanca, se le atribuye la posibilidad de hacer mal uso de ella: “es inherente a este tipo de artes una tendencia a la ejecución del mal. De ahí que toda persona que la practique inspire socialmente desconfianza y repulsión” (Zamora Calvo, 72).

La magia negra, a diferencia de la blanca, se define como “el abominable arte de invocar al demonio, y hacer pacto con él, para obrar con su ayuda cosas admirables y extraordinarias” (*Dicc. Aut.*). Esta vertiente se relaciona con lo conocido como “brujería”. Zamora Calvo dice que “la magia se convierte en brujería cuando la tendencia por dominar las fuerzas de la naturaleza adquiere un carácter nocivo. En este caso, los maleficios están ideados para producir daños, enfermedades, pobreza o cualquier otro daño” (19). Se trata de la clase de magia condenada y perseguida por el Santo Oficio, temida por la población en parte gracias a las historias de carácter folklórico tan difundidas entonces.

Una vez claro esto, lo relacionamos con el ámbito teatral. Aurelio González explica que el teatro “como género, resulta especialmente atractivo para la inclusión de estos elementos relacionados con la magia por la posibilidad que implica de la representación efectiva y visual del prodigio, algo mucho más atractivo que la simple narración que deja todo a la imaginación, con las ventajas y desventajas que esto implica” (2016, 197). Si bien

la comedia de magia⁴ se coloca como el exponente principal de esta clase de temas, el siglo XVII tendrá “comedias *con magos y magias*, y en modalidades y funcionamientos variados” (Arellano 1996, 17).

Como receptores del siglo XXI, podemos pensar que somos conscientes de la inexistencia de lo mágico en escena debido a nuestras circunstancias sociales; sin embargo, debemos recordar lo siguiente:

[...] hay que tomar en cuenta que para que el engaño apoyado en la magia prospere se tiene que apoyar en una serie de creencias en lo extraordinario y lo maravilloso, mismas que para ser verosímiles en la creación dramática tienen que tener su correspondencia en la realidad del espectador que acepta que la magia y el encantamiento son algo más que tópicos de una literatura de aventuras. Es el ámbito de la maravilla, que de acuerdo con la mentalidad y el imaginario colectivo de la Edad Media y los siglos posteriores tenía una existencia real y no entraba en el terreno de la simple fantasía. (González 2007, 212).

La composición de piezas dramáticas con elementos mágicos representables ante el público provoca que los dramaturgos “se vean abocados a defenderse de posibles acusaciones por parte de los censores, que consideran sus escritos como incitadores a la magia y, más bien informantes de los mecanismos que se deben seguir, como de las técnicas para hacer pactos, etc., que demostradores de la malignidad o falsedad de estas artes” (Álvarez Barrientos 2011, 25-26). Debido a lo anterior encontramos piezas donde el personaje hechicero termina condenado frecuentemente debido a sus acciones por medio de algún destino mortal o castigo, también es común el asunto mágico falso utilizado para la consecución de un fin burlesco. A propósito de lo anterior, Lara Alberola menciona que “la

⁴ Ignacio Arellano define la comedia de magia como “género particular que pertenece al siglo XVIII, y que tiene fundamentalmente objetivos de diversión escénica sin mayores trascendencias ideológicas o religiosas y con apoyo casi exclusivo de los efectos de la tramoya” (1996, 17). Por motivos prácticos no vamos a desarrollar demasiado el tema de la comedia de magia.

crítica o la burla y el reflejo real e histórico suele ser una constante. La efectividad, de otro lado, aparece en algunos textos no sujeta a ambigüedad, y esto sucede usualmente en las obras en las que el humor tiene un papel preponderante, se trataría de un breve lapso de concesión. Por ello esto ocurre a menudo en los entremeses” (2010a, 329).

Entre los usos de la magia dentro del teatro, Aurelio González menciona dos tipos de discursos mágicos, “uno que son las invocaciones que buscan atraer o hacer presentes a los seres del Más Allá o simplemente para poner a funcionar la magia, y otro que sirve para dominar, o en algún caso alejar a los espíritus malignos que implican un ritual, como pueden ser los encantamientos y exorcismos” (2016, 209). Llevados a escena, estos elementos utilizan los mecanismos de la ilusión, ya sea con algunos objetos visibles que ayuden a demostrar la veracidad de la magia frente al público, ya sea por medio de elementos narrados/invisibles que estimulen la imaginación, “[the magician character] propels the dramatic action and controls the perceiver reality of a given scene through his powers of illusion and transformation” (Buck, 256).

Por otro lado, la inserción de estos elementos mágicos en el argumento de la obra⁵ quizá se coloque en mundos maravillosos y diferentes, pero ya que esto puede provocar el aumento en la distancia del público y la obra, “no siempre se sitúa en una geografía fantástica o un contexto maravilloso o mitológico. En muchas ocasiones magos y demonios se representan en contextos reales” (González 2016, 199). Como vimos en apartados anteriores acerca de la ilusión de realidad, ubicar elementos mágicos en un sitio más próximo al del

⁵ Cabe mencionar que en las comedias hagiográficas “la magia se asocia con los personajes diabólicos, y tiene, por ello, un carácter negativo, mientras que el milagro, al asociarse con personajes divinos o sagrados, representa aspectos positivos [...] El mago trata de imponer su poder sobre la naturaleza, mientras que el santo pide a Dios que el milagro ocurra” (Dassbach, 430). Esto significa que se hace una distinción aún más fuerte entre lo que podríamos considerar poder divino y humano.

espectador ayuda a que la ilusión tenga mayor impacto. En este sentido, Álvarez Barrientos especifica lo siguiente:

poder ver sobre el escenario lo irreal, lo imaginativo y fantástico, lo ideal también, supuso dar realidad y concreción a un mundo que hasta entonces había permanecido en el mundo fluctuante y vago del inconsciente. Al parecer en la escena adquieren una dimensión, una forma determinada que será la asimilada por todos, pero también consigue hacerse real, entrar en el campo de lo posible (83).

Si bien la ilusión de magia partirá de mecanismos “reales” que, por ende, delatarían lo falso del asunto a partir de lo que se puede considerar “detrás de escena”, hay ocasiones donde la magia se desmiente en el propio tablado y queda claro que todo es un engaño tramado por un personaje o grupo de ellos según la trama de la pieza en cuestión.

2.1.2 EL ENGAÑO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Debemos considerar que “la mentira en el teatro es un reflejo de [...] la preocupación por la apariencia y las disquisiciones acerca del ser y el parecer [que] son moneda común de la sociedad de la época. El Barroco, de este modo, contiene el engaño como una de sus características definitorias” (Martínez, 49). Si bien el recurso es ampliamente utilizado por los dramaturgos, éste responde a un momento en el que, como explica José Antonio Maravall, no se puede divulgar lo extraño o novedoso “en cuanto afecte al orden político-social; pero, en cambio, [es posible] una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios – y respecto al orden del poder, intrascendentes –, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina [...] cerradamente anti innovadora,

conservadora” (453)⁶. Esto significa el ocultamiento de las verdaderas intenciones de aquello que se da a conocer “públicamente” y una mayor dificultad para comunicar el propósito real de algo sin recibir algún tipo de acusación.

En este sentido, el *Diccionario de autoridades* define el engaño de la siguiente manera: “falta y méngua de verdad en lo que se dice o hace, en lo que se piensa, cree o discurre”. El recurso del engaño funciona para ocultar contenidos y hacerlos pasar por otros a través de diferentes claves y códigos, al propio teatro se le considera un engaño, “una de las razones del teatro como espectáculo en el XVII es su carácter de artificio, en cuanto tal muy particularmente adaptable a los objetivos del Barroco” (Maravall 466)⁷. Hay una amplia variedad de obras de teatro de larga y breve extensión acerca de enredos ocasionados por personajes capaces de urdir elaborados engaños con el propósito de burlarse de otro o la consecución de un bien. Al respecto, Martínez Berbel menciona que “la presencia extensa e intensa de numerosísimos mecanismos que tienen que ver con el engaño, con la mentira, con la simulación en el teatro áureo, implica y demuestra [...] no ya lo rentable del recurso en sí, sino su carácter medular dentro del teatro” (36).

Alrededor del engaño se ubican algunos conceptos como “disimulación”, “simulación”, etc., con funciones similares, pero matices distintos. Texeira cita a Accetto y explica lo siguiente “la disimulación es la acción de no hacer ver las cosas como son. Se simula lo que no es, se disimula lo que es” (172). Vemos dos tipos de ocultamiento, “simular”

⁶ Maravall explica la situación política de España: “Cuando el absolutismo monárquico del XVII [...] cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita [...] un grave recelo contra la novedad. Se la excluye de todas aquellas manifestaciones de la vida colectiva que puedan afectar al orden fundamental y se la recluye en aquellas áreas que se juzgan inocuas o, por lo menos, no graves para el orden público” (451).

⁷ Vale la pena repetir que el tema específico del “teatro como artificio” no lo vamos a tratar a profundidad en este trabajo.

más falso que “disimular” porque el primero crea una mentira nueva y el otro oculta a partir de algo ya existente con el afán de retrasar el conocimiento de su verdadera naturaleza. Por su parte, Álvarez-Ossorio explica que “disimular es ocultar los sentimientos ante los demás, o encubrir lo que se quiere ejecutar a fin de facilitar la acción y prevenir posibles obstáculos o contrariedades” (115). Disimular funciona para evitar determinados sucesos, retrasarlos, “es la técnica básica de ocultar o posponer la verdad, pero no de producir la mentira” (Costa, 90). Podemos inferir que la simulación efectivamente crea una mentira, pero la otra establece una ilusión que durará hasta que el dramaturgo lo decida conveniente.

Zamorano cita un término importante propuesto por Américo Castro, el de “error moral”, éste funciona de la siguiente manera: “porque sostengo una creencia, me reafirmo en una convicción o habito un prejuicio, mis sentidos traducen torcidamente los datos del entorno y los representan mental y conductualmente de acuerdo con la creencia, convicción o prejuicio” (598). Este error no es ni simulación, ni disimulación ni engaño (a menos de que sea provocado con toda la intención), consiste meramente en un error comunicativo producido por diferentes factores forzosamente aderezados con las creencias morales de los personajes e incluso del espectador/lector. Se traduce como engaño cuando las circunstancias lo convierten en él debido a que se trataría de un error creado a propósito “para que dicha apariencia construida por el discurso del tracicista se aleje del sentimiento inmanente que subyace a la forma original, permaneciendo este sentido primario oculto para el engañado pero desvelado para el espectador” (Zamorano, 606).

Propiamente dicho, el engaño se trata de ocultar, fingir, alterar la realidad de alguien de manera verosímil para ganarse su confianza y completa credibilidad durante el tiempo que el engañador considere necesario o hasta que un elemento externo intervenga. García Gallarín menciona que “el engaño, más que efecto, es procedimiento; pero el efecto también puede

producir reacciones secundarias: diversión, sorpresa, obstinación, etc.” (102). Vemos que lo interesante de engañar no necesariamente es lograr que otro caiga en el embrollo, sino el conjunto de acciones llevadas a cabo para urdir un engaño aceptable y eficaz, por este medio el espectador de una obra de teatro se convierte en cómplice al conocer toda la información y la verdad que la víctima ignora. En este sentido, Díez Borque explica lo siguiente: “la estrategia de que el espectador sepa más que los personajes de la acción, conozca la verdad, con lo cual la tensión escenario-espectador, es básicamente una expectativa de que las aguas vuelvan a su cauce, de que la realidad se imponga, resolviendo tantos conflictos en suspensión” (2011, 21).

Ahora bien, en el apartado anterior del presente trabajo vimos la ilusión creada por magia teóricamente real; sin embargo, no sólo se utiliza de esa manera. En muchas ocasiones los dramaturgos exponen la magia falsa en escena por medio de personajes embusteros que estafan y convencen a los otros de poseer cualidades maravillosas u objetos encantados. Arellano menciona que en el caso de los motivos mágicos fingidos como parte del mecanismo de enredo no hay “propriadamente magia ni magos, sino personajes ingeniosos, que utilizan la credulidad de los demás para maquinan sus trazas, apoyándose en fingimientos y apariencias artificiosas que convencen a otros personajes de cualidades mágicas inexistentes” (1996, 29).

En estos casos, la magia se produce a través de medios engañosos generalmente con un fin burlesco o como parte del plan más ambicioso de un personaje para conseguir dinero u otros bienes materiales. Lara Alberola comenta que “el autor de la pieza [a menudo entremesil] prefiere sacar a escena algunas brujas fingidas. Por tanto, la bruja se transforma en una máscara. Este hecho era posible por lo muy definida que estaba la bruja y lo inamovible de su imagen” (2010a, 337). También puede tratarse de un elemento de ayuda

para llevar a cabo la infidelidad al marido, en caso de las obras burlescas de maridos celosos o mujeres busconas, “pueden ser engaños elaborados pero espontáneos, llevados a cabo por la esposa o amante ingeniosa [...] que deja al marido o amante (o a los dos) avergonzados y cornudos” (Martin, 438).

De forma general, tenemos dos grupos de personajes implicados, los que engañan y los engañados, aunque en algunas piezas más complejas un mismo personaje puede pertenecer a ambos grupos. En el primero está el personaje cuyas habilidades le permiten crear “un discurso que desfigura unos hechos, moldea una realidad y manipula una mente” (Zamorano, 597), es decir, el engañador⁸, y, en el segundo, el personaje engañado para quien “algo significará x si el interés porque signifique x es mayor que el interés porque signifique y , p o q ” (Zamorano, 600).

El personaje encargado de urdir los planes y dar inicio al proceso de engaño generalmente se presenta con “la voluntad firme de mentir para la consecución de sus fines, maneja casi desde el principio la construcción de la acción, permitiendo el nudo y el desenlace de la pieza” (Roso, 74). Según la trama y las circunstancias de la pieza en cuestión, el personaje se apoya en su vestuario y la utilería que le permitan resultar más convincente. Por su parte, los engañados o víctimas tienen como característica principal que “no reconocen, identifican o descubren engaño alguno, jamás controlan la acción ni generan de manera consciente o indirecta otros enredos y únicamente conocen la verdad en el momento

⁸ Al mencionar un “engañador” es inevitable recordar a Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* con los versos “El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien [...]” (vv. 319-320). Al respecto, Víctor de Lama dedica todo un estudio en su artículo “«Engañar con la verdad» *Arte Nuevo*, v. 319”, *Revista de Filología Española XCI I* (2011): 113-128. El autor explica que “Lope no pretendía engañar con la verdad al espectador, sino que era un personaje cualquiera quien engañaba a otro con la verdad para regocijo del público. Era este juego de perspectivas el que interesaba al dramaturgo: un personaje [...] interpretaba en sentido equivocado una frase o una situación cuyo sentido correcto conocían los espectadores” (119-120).

del desenlace” (Roso, 74). La víctima puede ser desde un bobo, marido cornudo, celoso, hasta un caballero o dama de la corte, todo esto según la clase de pieza teatral estudiada.

Debido a los múltiples usos del recurso, José Roso Díaz ha planteado diferentes tipos de engaño de acuerdo con su propósito y ejecución. Estos pueden ser “menores”, es decir, no tienen gran desarrollo o duración en la obra, “cumplen funciones concretas como la de provocar el humor para relajar la tensión dramática, caracterizar de manera indirecta a los personajes o atrasar el desenlace” (Roso, 66). Este tipo de engaños podrían extraerse de la acción o corresponden a un solo episodio o fragmento de la obra sin tener influencia directa en el resto.

Los “engaños maliciosos” suelen tener una duración más larga y se busca que tengan repercusiones importantes en la trama, “ejercen una influencia negativa sobre las decisiones de otros, suelen aparecer pronto, crear el nudo de la acción, tardar en resolverse y suponen al final, en la mayoría de los casos, el castigo del personaje engañador” (Roso, 71-72). Son similares los llamados “secretos engañosos”, su propósito consiste en ocultar información⁹ a otros personajes y representa “el poder en la comedia. De esta forma se registran secretos (verdades que permanecen ocultas), conocidas por pocos agonistas, que van a producir situaciones de incomprensión, confusiones y enredos a lo largo de las obras” (Roso, 71). La información puede ocultarse de múltiples maneras, incluso estar representada en el escenario por medio de cartas u objetos (del disfraz hablaremos más adelante) necesarios en caso de que el secreto engañoso sea medular para el desarrollo de la pieza y sea preciso verlo.

⁹ Al respecto de la información oculta, José Roso Díaz explica que “la presentación de engaños como verdades para aclarar luego que no lo son, o engaños que para ser reconocidos como tales precisan del desarrollo de la acción, la ocultación de datos necesarios para interpretar de manera correcta determinados sucesos o el desfasaje de información constituyen elementos de primer orden para alcanzar una total comprensión de la utilización que se hace del recurso” (66).

Los “engaños en eco” pueden parecer menores al principio, pero “suponen un fenómeno de expansión del engaño al llegar a un número mayor de actantes. Éstos, que crean embustes mayores, son reproducidos siempre por personajes que ya «hayan caído en él»” (Roso, 67). Podríamos considerarlo especialmente lúdico, ya que el espectador se familiariza con el mecanismo del engaño, al igual que los “engaños reincidentes” donde la acción se repite “con la intención de que determinados agonistas la crean y el público los conozca” (Roso, 67). El efecto cómico producido por este tipo de engaños podría funcionar perfectamente en un entremés de figuras debido al mecanismo repetitivo de la acción.

Tenemos el “engaño sin escenas”, caracterizado por su ausencia exacta en la trama, ya que se inserta fuera de la acción en el tablado, “guarda estrecha relación con los comienzos *in media res*, las voces en *off* y la prehistoria de la comedia, con la sucesión de hechos no representados paralelos a una escena concreta” (Roso, 67). En este sentido, podemos encontrar otro tipo de engaños de larga duración, ya sean “engaños cruzados” o “engaños múltiples”. Los primeros “generan situaciones peculiares de confusión que el público siempre domina. Se trata de la reciprocidad por parte de los personajes en el hecho de mentir” (Roso, 67). Los segundos reúnen “mentiras sencillas o simples que aparecen casi juntas, bajo una misma intención de fondo, para provocar un fin determinado” (Roso, 67). Se apoyan comúnmente en otros recursos para mantener el efecto en la trama y al espectador interesado no sólo por los eventos, sino porque es quien tiene el mayor poder en la pieza al conocer la mayoría de los secretos y verdades.

Ahora bien, uno de los engaños más comunes en el Siglo de Oro, quizá por su notoriedad visual, es el “cambio de identidad” o la “identidad oculta”. Si bien resulta similar al “secreto engañoso”, éste merece su propia explicación debido a la visualidad del recurso. El personaje que cambia su identidad por otra para llevar a cabo un fin específico de cualquier

índole “presenta matices y gradaciones variadísimas” (Roso, 70). Se modifica su vestuario, maquillaje, postura, comportamiento, hay “un cambio en el carácter, en la calidad del personaje” (Martínez Berbel, 42). Generalmente el disfrazado resulta de vital importancia para la trama y el engaño se lleva a cabo durante la mayor parte de la obra. La develación de la identidad se llevará a cabo en cuanto sea oportuno para la trama debido a que su ocultación a menudo constituye “el motor del enredo principal con un margen de influencia sobre la macro secuencia dramática” (Higashi, 39).

Como vemos, el recurso del engaño puede ser moldeado y utilizado con tantas variaciones como el dramaturgo lo decida. No son pocas las obras de teatro que incluyen desde engaños menores hasta otros de larga duración con el fin de mantener la tensión dramática y la atención del espectador. El uso del recurso permite crear obras cada vez más complejas conforme avanza la época barroca con ayuda de materiales cada vez más especializados y convincentes para el público.

2.2 ASPECTOS CON LOS QUE SE ESTABLECE LA ILUSIÓN.

En el apartado anterior explicamos las particularidades de la ilusión en escena, tanto la producida por el engaño como por la magia. En este sentido, ahora vamos a revisar ya no el propósito o circunstancia en que se presenta la ilusión, sino la manera como se coloca en la puesta en escena a partir de tres elementos sustanciales: el espacio dramático, vestuario y utilería, lenguaje y enunciación, desplazamiento escénico y gesto. Todos éstos representan los medios principales para llevar a cabo una ilusión convincente en el tablado sin importar si la trama nos cuenta una situación de magia “real” o un engaño.

2.2.1 ESPACIO

Debemos reconocer que es posible tomar una obra teatral impresa y leer “en plan novelesco las aventuras del héroe del teatro-novela [...]”; pero el texto de teatro necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes” (Ubersfeld 1989, 108). La obra de teatro puede llegar a nuestras manos en manuscritos o volúmenes editados con las “obras completas”, pero debemos recordar que “los dramaturgos del XVII, como buena parte los del XVI escribían sus piezas no para ser leídas en primera instancia, sino para ser puestas en pie sobre un tablado ante un público heterogéneo, bullicioso y exigente” (Florit, 122). Todas las obras teatrales están escritas para un público físico asistente a un corral, sala de palacio, etc., para escuchar a los actores dar vida a los personajes por medio de la enunciación de los versos escritos por el dramaturgo y verlos utilizar toda clase de recursos necesarios para llevar a cabo esta enorme experiencia visual y auditiva preparada con antelación.

Alfredo Hermenegildo explica lo siguiente: “el teatro sólo es teatro en el momento de la representación. Antes es texto, potencialidad teatral, máquina técnica, institución social, etc., en situación de desconexión no funcional” (13, 2001). Los elementos constitutivos del teatro necesitan un lugar físico para existir, no deben dejarse en la hoja de papel, deben llevarse a un escenario, “es siempre a nivel del espacio donde se realiza la verdadera articulación texto-representación” (Baczynska 49). El crítico literario requiere concentrarse no sólo en el estudio del texto dramático, sino en las implicaciones de éste dentro de la puesta en escena, es decir, el contenido del texto espectacular¹⁰. Anne Ubersfeld menciona que “el

¹⁰ Entenderemos por “texto dramático” el concerniente a la historia que cuenta la pieza teatral, “un texto llamado a ser puesto en escena, es un texto cargado de signos de representación” (Hermenegildo 17) y por “texto espectacular” el relacionado con las indicaciones para la puesta en escena “que a fin de cuentas se puede resumir como la relación entre lo que se ve, lo que se oye y lo que se dice en escena” (González 13, 1997).

texto de los diálogos nos llega conjuntamente, como palabra (con su doble destinatario) y como poema (objeto poético). Pero la representación es también la imagen visual, plástica y dinámica de las redes textuales, aspecto este que no por ser menos visible deja de ser capital” (1989, 121). Esta doble implicación palabra-espectáculo de la obra se desarrolla en el espacio teatral, el cual, a su vez, según la división de José Luis García Barrientos, se divide en tres: escénico, diegético/argumental y dramático. En los siguientes párrafos los definimos, profundizamos más en el tercero debido a su relevancia en la presente tesis.

El espacio escénico constituye el “espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular” (García 153). En el Siglo de Oro, éstos proporcionan oportunidades distintas al dramaturgo, por lo tanto, éste considera el lugar de la representación en la composición de las piezas para sacar el mayor provecho de éste. Jessica Castro Rivas menciona que los espacios “diversos y definidos [...] de representación escénica, ya fueran estos los patios y corrales o los coliseos y teatros cortesanos, [...] delimitaban las posibilidades escenográficas (tramoyas, vestuarios, etc.)” (10). Un ejemplo del aprovechamiento del espacio escénico ocurre en las comedias de eventos sobrenaturales donde “se amplía abriéndose en todas las direcciones: hacia arriba para representar unos espacios intermedios de comunicación entre lo humano y lo divino, y unos superiores reservados para el cielo; y hacia abajo para representar el abismo” (Tobar 593-564).

El segundo espacio, el diegético o argumental, es aquél descrito en la ficción de la obra. Bien puede tratarse de una lejana ciudad amurallada, un pueblo pequeño cerca de la frontera o cualquier otro en donde se llevan a cabo los enredos de la obra y a donde el público se sentirá transportado durante el espectáculo. García Barrientos lo define como el “componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o

aparecen de la forma que sea, en la fábula o argumento. [...] El espacio de la ficción, sin determinación genérica o modal ninguna: listo para ser narrado en una novela, lo mismo que para ser filmado en una película o representado en un teatro” (153). En cuanto éste se hace visible en escena se convierte en el tercer espacio: el dramático.

El espacio dramático corresponde a la “relación entre los espacios diegético y escénico, es decir, la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios teatrales disponibles para su escenificación” (García 154). Su producción se da de diferentes maneras, para la “construcción” debe considerarse todo el espacio disponible para la representación, ya sean escenarios múltiples o uno mismo que cambie su aspecto según se requiera. En el Siglo de Oro, generalmente las obras se llevan a cabo en escenarios como este último, es decir, “la mutación de un espacio a otro, de unas ambientaciones de la acción en otras sobre el mismo espacio escénico” (156).

Este proceso de transformación del espacio escénico a partir del espacio ficticio se lleva a cabo conforme a las marcas de representación “fijadas por los escritores en todos los niveles de los textos conservados. Esas marcas de representación son las didascalias. Y sólo a través de ellas, y de forma verosímil, podemos acercar los textos, los diálogos mismos y las informaciones que los acompañan, a los momentos en que tuvieron y tienen lugar las correspondientes ceremonias teatrales” (Hermenegildo 14)¹¹. Las didascalias implícitas y explícitas nos permiten comprender mejor el aspecto visual de la pieza en escena, uno obtiene

¹¹ En adelante utilizaremos el término didascalia a partir de lo determinado por Alfredo Hermenegildo en su libro *Teatro de palabras*, debidamente citado en la bibliografía. Entenderemos por didascalias explícitas aquellas que “incluyen las llamadas acotaciones escénicas, engloban la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial [...] con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de segmentación de la pieza (escenas, cuadros, actos, etc.)” (21). En el caso de las didascalias implícitas, éstas comprenden “los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes” (21).

información “a partir de la palabra, de la gestualidad, del vestuario, de la música, de la métrica, de la escenografía y de las entradas y salidas de los personajes, que en ocasiones dejaban vacío el tablado. Sin embargo, obsérvese que muchas de estas indicaciones no fueron recogidas o traducidas de modo satisfactorio en el texto escrito que se nos ha conservado” (Rubiera 2004, 1547). Resulta interesante plantear la posibilidad de que los textos teatrales estén incompletos, por otra parte, no debería ser tan extraño, ya que muchos de los textos conservados son libretos pertenecientes a los propios actores; a excepción de los volúmenes de comedias publicados en vida de los dramaturgos, no podemos asegurar que no haya errores o correcciones por parte de los autores de comedias.

De cualquier manera, las descripciones de espacios suelen ser bastante limitadas, en cuanto a didascalias explícitas, “se trata, por lo demás, de descripciones funcionales – raramente poéticas – orientadas no hacia una construcción imaginaria sino, más bien, a la práctica de la representación, es decir, a la puesta en espacio” (Ubersfeld 1989, 109). Encontramos mayor cantidad de detalles a lo largo de la obra por medio de los diálogos de los personajes, ya sea de su entorno, ya sea de su propia caracterización, aunque “a menudo no podemos precisar si ciertos elementos escénicos tenían en una representación traducción material en el escenario, o quedaban en el nivel verbal” (Arellano 33, 2020).

En las tablas, el espacio dramático visible para todos los espectadores de la pieza puede crearse por medio de los signos de decorado¹², “encargados de representar

¹² Me parece pertinente mencionar el artículo de Francisco Sáez Raposo y Antonio Cortijo Ocaña, “La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro”, en donde mencionan tres momentos clave en torno a la espectacularidad de las piezas teatrales. “En primer lugar, la llegada a España del escenógrafo italiano Cosimo Lotti en 1626, a la inauguración en 1640, del Coliseo del Buen Retiro como espacio áulico teatral europeo por antonomasia, y que, precisamente, había sido diseñado por él, y, por último, como punto álgido del recorrido habría que señalar las colaboraciones entre Pedro Calderón de la Barca y el también escenógrafo Baccio del Bianco en algunas fiestas desarrolladas a partir de 1650” (ix).

estrictamente el espacio de la ficción y su campo de acción coincide con el de las artes plásticas: arquitectura, pintura, escultura y artes decorativas” (García 163). La manera más común de representar lo ficticio en lo escénico se da a través de “imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza, [...] espacio icónico o metafórico” (174). Para este propósito, García Barrientos explica que “*decorado, iluminación y accesorios*, [están] tan íntimamente ligados entre sí que podemos integrarlos en la unidad que cabe denominar escenografía y abarca todo cuanto ve el espectador sobre el espacio escénico” (159). A esto se suma la afirmación de Sonia Alonso Vega acerca de cómo “la utilería en escena puede utilizarse para situar el lugar de la acción de una escena, pero lo habitual es que posea una función práctica: permitir a los actores desarrollar acciones cotidianas como comer, sentarse, escribir, etc.” (37). Lo anterior disminuye muchísimo en el caso de las obras breves, ya que suele prescindirse de un elaborado decorado en escena, éste se sustituye por la escasa utilería de personaje.

Por otro lado, elementos como “la música y los efectos sonoros, en el grado quizás más excéntrico, pueden también significar espacio. Sonidos que llegan de fuera de la escena son en muchas ocasiones el procedimiento más eficaz para sugerir, para hacer presente, un espacio invisible contiguo al que vemos” (García 161). El mismo autor llama “espacio metonímico o indicial” (175) a este tipo de espacios creados por decorados sonoros. Los actores tienen una función similar según el recurso utilizado por el dramaturgo; Aurelio González explica que “la creación del espacio dramático, como es habitual en el teatro de corral, se hace con el poder de la palabra, y el actor transforma el multifuncional espacio escénico del corral con el gesto y el desplazamiento corporal” (2006, 67). Primero tratamos los espacios dramáticos contruidos con la voz y luego los producidos a partir del movimiento.

Los creados por medio de lo verbal suelen darse debido a la “completa falta de acotaciones explícitas, [...] se convierte la palabra de los personajes en creadora de espacio y tiempo [...] La palabra se hace corporeidad, es capaz de llenar un lugar vacío y transformarlo en un espacio de sentido” (Colombo, 298). La cantidad de didascalias explícitas aumenta conforme avanza la complejidad de la maquinaria escénica, hacia el Barroco las obras (más que nada las de larga extensión) utilizan mayor cantidad de utilería; sin embargo, en muchos se percibe según indiquen las didascalias implícitas en los diálogos de los personajes, por lo tanto, el autor de comedias decide qué de todo lo mencionado se colocará físicamente en escena y qué será meramente verbalizado. Al respecto, dice Ignacio Arellano que “muchos espacios teatrales no tienen por qué traducirse necesariamente en materialidad escénica; pueden mantenerse en su dimensión de espacios dramáticos convocados por la palabra con la ayuda de algunos objetos simbólicos” (2017, 20).

Entre los descritos a partir del habla se encuentra el contiguo y el ausente. El primero refiere al que se presenta como “parte de un espacio más amplio que se prolonga o continúa más allá de los límites del espacio escenográfico. Así, si lo que vemos es una habitación, presuponemos más allá de sus paredes la casa de la que forma parte, la calle, el barrio, la ciudad, etc.” (García 165). Éstos resultan de mucha utilidad para las comedias y refuerzan la ilusión y anticipación del público por las entradas y salidas de los personajes, “a través de ellos, los personajes pueden desaparecer rápidamente de la escena principal para evitar un encuentro no deseado o, en su lugar, situarse en un espacio seguro desde el que poder obtener información privilegiada” (Gutiérrez, 477). En cuanto a los ausentes, Jesús G. Maestro no los considera “propriadamente teatrales, pues no se presentan en escena, sino que son resultado y efecto del relato que un personaje hace de un hecho acaecido fuera del escenario” (53).

Ahora bien, los gestos pueden significar el espacio de manera “imaginaria” o “invisible”. Ubersfeld menciona que “un trabajo gestual (mimo u otra variante cualquiera) puede, sin duda, construir un espacio paralelo o un espacio que iría al encuentro del espacio que imaginariamente podríamos hacer surgir del texto” (1989, 128). Estos gestos se dan a partir de las didascalias implícitas “de tipo motriz que condicionan un gesto, [éstas] van atadas indefectiblemente a una serie de deícticos, de vocativos o de interpelativos, que controlan el gesto o el ademán realizado por el representante” (Hermenegildo 50). Con la ayuda de gestos resulta posible que el actor recree en escena el espacio sin ayuda de elementos escenográficos.

Los espacios creados por movimientos y desplazamientos escénicos son el lúdico¹³ y el itinerante respectivamente. Jesús G. Maestro define el primero como “independiente de los objetos escenográficos reales, ya que puede crearse en un espacio escénico vacío, por medio de la palabra, de los movimientos y de las posiciones relativas de los personajes” (55). El segundo tiene que ver con el desplazamiento del personaje de un sitio a otro, Javier Rubiera dice que “con la técnica del espacio itinerante se muestra, entonces, una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo” (2004, 1547-1548).

2.2.2 VESTUARIO Y UTILERÍA

Una vez explicado el espacio de la representación, tratemos al personaje. En cuanto el actor sale al escenario, primero observamos su atavío. Aurelio González explica que “el

¹³ Si bien puede implicar palabras, depende mucho más de los movimientos, por lo tanto, parece oportuno colocarlo en este a estas alturas del trabajo y no en el espacio creado por medio de la palabra.

maquillaje, el vestuario, los accesorios, etcétera, son signos que en el escenario [...] pueden no solo indicar sexo, condición o estado social, sino incluso una época histórica o un lugar o un espacio geográfico determinado” (1997, 12). Todos los elementos mencionados ayudan a tener una caracterización más certera del personaje en cuestión, ya que permiten el reconocimiento por parte del público e incluso crean un impacto visual cuando son muy elaborados. Varey menciona que se utiliza a menudo el inicio de la pieza con una “escena destinada a tener gran impacto visual y auditivo en el público, con la intención de enfocar la atención hacia el escenario” (77). Este tipo de recursos dependen de la creatividad del dramaturgo o de los requerimientos de la propia obra.

En determinadas piezas, especialmente las que incluyen personajes alegóricos, el vestuario llega a ser tal que “no sólo estuvo a punto de sustituir a los actores, sino también a los decorados” (Ruano 2000, 77). Lo anterior, claro, requiere de un fuerte presupuesto para la representación, esto se da más que nada en las puestas en escena palaciegas donde existe una mayor cantidad de dinero disponible. El «hato» del actor resulta sustancial y costoso, “algunos actores de éxito y directores [...] podían llegar a reunir importantes «hatos» de vestuario, el bien máspreciado del actor de la época” (Ferrer 2000, 64)¹⁴. Las compañías más grandes tenían mayores posibilidades de conseguir mejores vestuarios. Ruano de la Haza esboza una idea acerca de los precios: “basta recordar que, en 1602, Juan de Tapia, Luis de Castro y Alonso de Paniagua pagaron 2,053 reales a Diego López de Alcaraz por unas veinticuatro vestimentas teatrales, y solamente 600 reales por seis comedias” (2000, 75).

¹⁴ Véase Teresa Ferrer Valls, “Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de teatro clásico* 13-14 (2000): 63-84.

Ahora bien, el vestuario se reconstruye a partir de las didascalias provistas por el dramaturgo en el texto dramático, ya sean implícitas o explícitas¹⁵. Las características propiamente físicas de un personaje, según Martínez López, son “tributarias de las circunstancias del actor en que se materializa. Rasgos como el de la altura (alto-bajo) o la corpulencia (gordo-flaco) y otros, cuando no son simulados por medios artificiales, pertenecen al actor” (174). También de esto comenta el Pinciano, “en la persona, después considerado el estado, se debe considerar la edad, porque claro está que otro ornato y atavío, o vestido, conviene al príncipe que al siervo; y otro al mozo que al anciano” (523). En general los actores de compañías grandes están previamente elegidos para papeles de galán, dama, etc., debido a sus rasgos físicos y potencial de caracterización, ya con la edad cambian sus papeles para continuar lo mejor posible con la idea de verosimilitud debido a lo ridículo de ver un “galán viejo” a menos de que se trate de una pieza burlesca.

Desde su confección, el vestuario teatral está diseñado para dar a entender rápidamente las características sociales del personaje en cuestión, por lo tanto, el atuendo debe resaltar “elementos del traje de la vida cotidiana que lo hagan ser precisamente un traje concebido para una realidad distinta, la teatral, que se expone abierta y explícitamente, porque para eso está concebido, a través de quien lo lleva, al ojo de los demás” (Rivera, 477). Lo anterior implica que, si bien reconocemos tipos específicos en escena, no por fuerza están utilizando ropa idéntica a su “versión real” fuera del teatro, sino una versión adaptada y creada para el escenario. Ruano de la Haza lo explica de la siguiente manera: “la indumentaria

¹⁵ Octavio Rivera hace un estudio acerca del vestuario en el teatro novohispano y explica que con frecuencia los personajes alegóricos “se «auto presentan» o son identificados a través de otro personaje en la escena, que lo llama por su nombre [...] Aunado a estos recursos, se encuentra el de la información que ofrece el traje y/o las insignias o atributos, es decir, cualquier objeto o conjunto de objetos, colores o algún otro tipo de señal que, de acuerdo con la tradición iconográfica, descubriera visualmente la identidad del personaje” (480).

teatral era, pues, artificial, concebida no tanto para reproducir con realismo el vestuario de un campesino o el de un emperador como para comunicar con claridad y brevedad al público [...] la condición social del personaje” (2000, 78). Así como el atavío ayuda a la identificación, también puede provocar rechazo del público si está mal utilizado. Vale la pena mencionar el comentario de Ugo acerca de un pastor mal vestido en una obra de teatro en la *Philosophia Antigua Poética* del Pinciano:

Otra cosa – dijo Ugo – había más que considerar en el hombre, digo en su hábito: el pellico tan galano y caperuzo que no usan los pastores y parece falta de buena imitación y, más que todo, la contradice aquel cuello tan ancho como un harnero y cada abanillo tan grande como la mano del mortero que los hizo o majadero que los trae. (521)

Por otro lado, el vestuario también tiene usos cómicos, por ejemplo “la aparición de personajes desnudos en camisa o con ropa de levantarse. Más divertidas aún son las piezas en que los personajes están forzados a desnudarse” (Martínez López, 187). Como ejemplo de estas situaciones encontramos el entremés moretiano de *La campanilla* donde sale un personaje vistiéndose y se queda inmóvil a la mitad de la acción.

En su libro *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Ruano de la Haza distingue entre diferentes tipos de vestuario según los personajes más frecuentados por los dramaturgos¹⁶, tenemos de tipo religioso, según sus oficios y profesiones, los trajes regionales y nacionales, de personajes con rasgos específicos físicos como enanos, negros, etc. Por otra parte, y para efectos de la presente tesis acerca de piezas entremesiles, vamos a considerar también la clasificación en cuatro incisos de Rodríguez Cuadros en torno a los

¹⁶ El autor desarrolla una serie de listas de didascalías relacionadas con el vestuario, bastante explícitas y ricas en cuanto a su variedad. Véase: José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

tipos de vestuario en los entremeses. El primero consiste en “un vestuario realista o, más bien, que opera por una fuerte convergencia o selección emblematicadora de elementos para significar un tipo (o arquetipo) social recogido de modo deformado, según sus propias leyes estéticas, por el entremés” (1988, 85), por ejemplo, “Sale Bernardo, de bobo”. El segundo “conlleva una connotación burlesca [...] Hay en este grupo dos direcciones: la que opera con la brevedad y contundencia de la acotación *a lo ridículo*, tan propia del entremés, y con la que pormenoriza la situación o indicación grotesca” (1988, 85-86), como ejemplo, “sale un vejete a lo ridículo”.

El tercer punto “propone para la puesta en escena un paralelismo entre el signo/vestuario y lo que se trata de designar. Este sistema de *iconicidad* podrá presentarse de modo metafórico, en una fragmentación o descomposición simbólica del personaje, de acuerdo con la cultura de la época. [Ej.] «Sale Bezón, de muerte, con vara de Alguacil y en ella una guadaña»” (1988, 87). Por último, el cuarto punto menciona el “atuendo o instrumentos que separan radicalmente al entremés del sistema de lo real – no dramático para incluirlo en un contexto cultural específico como sería lo carnavalesco” (1988, 88). Todas las categorías mencionadas se encuentran con mayor o menor frecuencia en diferentes piezas breves; contribuyen a la caracterización más apropiada de los personajes entremesiles con el fin de ayudar a la consecución de la risa del espectador, muchas veces desde la salida del personaje. Como ejemplo indiscutible de esto último, tenemos a Juan Rana con un marco alrededor en el *Entremés del retrato vivo*.

En este sentido, como mencionamos al principio de este apartado, el vestuario en ocasiones va acompañado por objetos de utilería sacados al tablado por los propios personajes. El accesorio escénico constituye “todo objeto o utensilio movible o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática” (Ruano

2000, 101). Si bien hay utilería de uso más bien práctico, muchos de los objetos sacados a escena pueden ser símbolo de una cosa, persona o elemento importante cuya representación se reduce o entiende a partir del objeto. Alonso Mateos menciona que “hay obras en las que un accesorio se convierte en parte fundamental del desarrollo de la trama argumental, inclinando el desenlace hacia la tragedia o hacia el final feliz” (39). En el mismo sentido, Walde menciona que “gracias a su empleo [de los objetos] se alcanzan momentos espectaculares de suma intensidad que llegan a cumplir cometidos patéticos” (554). Como vemos en ambas citas, la importancia de los objetos en escena puede ser medular para la progresión de la obra teatral, por ejemplo, están los entremeses moretianos de *La reliquia* o *La campanilla*.

Ruano de la Haza distingue entre dos tipos de utilería, la escénica y la de personaje. La utilería de escena “posee una función más práctica: permitir a los actores comer, sentarse, escribir, etc. de una manera más o menos realista [...] Puede ser mostrada en el espacio de las apariencias del «vestuario» o sacada al tablado por los mismos actores” (2000, 105). Este tipo de utilería permite un desarrollo más verosímil de la acción a la hora de crear un receptor en el espacio dramático o algún otro escenario interior. En esta categoría, destacan sillas y mesas¹⁷, por ejemplo.

Por otro lado, la utilería de personaje constituye propiamente el complemento del vestuario, permite “transmitir información al público sobre el portador, más allá de la proporcionada por la ropa que lleva. Espadas, varas de alcalde, lanzas, cadenas, martillos,

¹⁷ Ruano menciona que “las sillas eran comúnmente sacadas de escena por los mozos de la comedia o «metesillas», como los llama José Alcázar [...], o por los mismos representantes; pero a veces el dramaturgo convertía su desaparición, a través de las cortinas del «vestuario», en parte de la acción teatral” (2000, 107). Vemos que dependerá de la pericia del dramaturgo el aprovechar incluso las entradas y salidas del tablado de los objetos escénicos.

astrolabios, suministran noticia precisa sobre su posición social, oficio, o situación actual” (Ruano 2000, 109). La utilería de personaje puede convertirse en su símbolo o de sus acciones previas y futuras, por ejemplo, un objeto heredado o un objeto robado.

2.2.3 LENGUAJE Y ENUNCIACIÓN

Ya que tenemos al personaje correctamente ataviado, lo siguiente a considerar son sus diálogos. El actor debe enunciar los diálogos previamente escritos por el dramaturgo, pero, como lo menciona Quintiliano, “no importa tanto qué cosas hemos preparado dentro de nosotros mismos, como el modo con que es transmitido” (207). El impacto de los diálogos radica esencialmente en la enunciación por parte del actor, las inflexiones de voz deben ocurrir en el momento adecuado, con buen volumen, entre otros aspectos.

Ubersfeld explica el fenómeno del lenguaje en el teatro como un proceso comunicativo de *doble enunciación* dado “entre «figuras» – personajes que tiene lugar en el interior de otro proceso de comunicación: el que une al autor con el público; se comprende así que toda «lectura» que se oponga a la inclusión del diálogo teatral en el interior de otro proceso de comunicación no puede menos errar el efecto de sentido del teatro” (1989, 177). Este doble proceso implica los diferentes significados atribuidos al discurso teatral por parte de ambos receptores: el personaje receptor de un diálogo en el escenario y el público receptor ubicado fuera del mismo. La manera de enunciar las palabras indicadas tiene determinadas consecuencias en la trama y otras quizá parecidas, pero diferentes en el público.

Debido a la importancia del impacto en el receptor, entre las cuestiones a considerar están “los modos de elocución, cuyo conocimiento corresponde al arte del actor y al que sabe dirigir las representaciones dramáticas; por ejemplo, qué es un mandato y qué una súplica, una narración, una amenaza, una pregunta, una respuesta y demás modos semejantes”

(Aristóteles 1974, 197). Todo este conocimiento previo resulta pertinente para la comunicación del diálogo ya que, si bien la recepción varía entre las dos vías comunicativas previamente mencionadas, el actor está encargado de entregar un mensaje general.

Como lo mencionamos en torno al vestuario, el lenguaje teatral no es creado como un reflejo “con una exactitud referencial [...] del ente social que suponemos representa [...] En el *discurso* del personaje lo socialmente codificado es sólo un préstamo de tal o cual tipo de discurso ya existente en la sociedad que lo rodea, discurso que él utiliza como sistema codificado” (Ubersfeld 1989, 192). Recordemos las quejas en contra de las obras escritas en verso porque la gente comúnmente no se expresaba de esa manera. Al final todo es una construcción lingüística llena de significados y construcciones artificiales que emulan una realidad a partir de un referente, una especie de sinécdoque.

Ahora bien, el actor encargado de la enunciación de los diálogos debe comunicar las emociones pertinentes en la situación correcta. Así como debe saber el modo de enunciar una orden, pregunta o respuesta, debe comprender la emoción correspondiente a la representación. En relación con las situaciones en escena, tenemos las implicaciones del estatus social de los personajes en el tablado, ya que cada uno utiliza el lenguaje acorde a su condición, pero con alteraciones mayores o menores si el interlocutor es o no del mismo rango. Ubersfeld plantea lo anterior como una “relación de fuerza” y lo considera la base del diálogo, ya que “el que desea, suplica, implora y, en consecuencia, adopta una posición de «inferioridad» respecto al poseedor del objeto del deseo” (1989, 197-198). Estas implicaciones determinan las circunstancias del diálogo, las modifican y provocan la necesidad de recurrir a las inflexiones de voz para alcanzar el modo correcto de suplicar, llorar, exclamar, etc. En cuanto a las situaciones comunes en el drama barroco, Rozas distingue tres diferentes:

Una, doctrinal, donde se expone, o un dogma teológico, como en los autos sacramentales, o político, como en la segunda acción de la comedia, que en último término es también, a través de la monarquía teocéntrica, teológica. Otra situación, factual y existencial – héroe, santo, enamorados –, donde la acción y la pasión dominan. Y otra tercera, cómica, en diversos grados y mezclada o no con la anterior (201).

Los cambios de tono se dan según la situación donde se inserta el personaje y su propósito, “pues no hay nada más útil para mantener la voz que cambiar frecuentemente de registro, y nada hay más funesto que prolongar un mismo tono sin cambiarlo” (Cicerón 2002, 491). Mal haría un actor si mantiene el mismo tono para todo tipo de obras o a lo largo de una; a menos, claro está, que las didascalias así lo marquen. Al final, el actor en escena persigue el objetivo de representar un personaje de la manera más convincente posible, la idea es “crear una ilusión total – la ilusión cómica –, una alienación, un arrebatamiento que mude incluso – por un tiempo – lo profundo de cada ser para hacerse el *alter ego* del personaje y saborear sus desbordadas pasiones” (Rozas, 196-197). Esta ilusión, como hemos desarrollado desde el principio del presente trabajo, debe estar bien estructurada para evitar su destrucción antes de finalizar la pieza teatral.

En cuanto a las didascalias acerca de la voz, Ruano menciona que “el menos común de los tres tipos de acotaciones es el relacionado con la voz” (2000, 309). La mayoría matiza emociones específicas y da una mejor idea de la atmósfera de la situación escénica, Rodríguez explica que las “acotaciones *yusivas* de *tono* implican una modulación (si no queremos hablar de trabajo técnico) de la voz: «dando voces»; «Muda tono»; «En alta voz»; «Lo que hablaben en el discurso del baile sea en pausas» (lo que implica cierta técnica de respiración); «Respóndele cantando *en tono lastimoso*», [...] etc.” (1988, 78-79). Si bien los

ejemplos son breves, dan bastante información a la hora de la representación porque sirven de guía para el actor en escena.

Vale la pena mencionar un par de precisiones acerca del actor entremesil. Rodríguez establece que éste debe “tener una formación *etimológicamente melodramática*, debiendo dividir su técnica en los dos grandes espacios que diseñan las acotaciones: «cantando» VS «representando». Y junto a esto el actor será muchas veces soporte de elementos de *ruido* (botarga, cascabeles o campanillas en el atuendo)” (1988, 79). El actor de la pieza breve tiene como propósito provocar la risa ayudado de su caracterización y la correcta enunciación¹⁸ con los cambios de tono necesarios. Los sonidos producidos por la utilería y demás elementos llevados a escena permiten juegos de silencios o estruendos que, bien utilizados, contribuyen a la funcionalidad de la obra.

2.2.4 DESPLAZAMIENTO ESCÉNICO Y GESTO

Ya que tenemos un actor inserto en un espacio con todas las características visuales del personaje a interpretar y un diálogo con todas las indicaciones de enunciación, pasamos a los desplazamientos y gestos a efectuar en el escenario para complementar la interpretación. Ruano menciona diferentes tipos de didascalias¹⁹, las “*acotaciones kinésicas* determinan el movimiento y posición del actor sobre el tablado; las *acotaciones gestuales* tienen como objetivo hacer que dé con su cuerpo expresión externa de un estado anímico o físico o de una emoción, sentimiento o pasión” (2000, 303). Ambos tipos pueden estar previamente

¹⁸ Conviene mencionar que, debido al uso de palabras más bien comunes en torno a lo burlesco y risible del mundo propuesto por el género entremesil, retomamos la clasificación de los tipos de estilo expuesta en la *Retórica a Herenio*, el estilo que el entremés adopta es el «estilo simple» “que desciende hasta el uso más corriente del lenguaje correcto” (Anónimo, 230).

¹⁹ Vamos a omitir el tercer tipo, las relativas a la voz, porque la observación del autor ya se mencionó en el apartado anterior.

especificados en cuanto a didascalias escritas por el dramaturgo o funcionar según la propia improvisación del actor²⁰. Recordemos que difícilmente una representación será idéntica a otra; sin embargo, lo importante es que tanto movimientos como gestos estén acordes a la trama.

Las acotaciones kinésicas pueden determinar tanto las salidas y entradas de los personajes al tablado como otro tipo de desplazamientos más coreografiados. Martínez López menciona que la aparatosidad de estas salidas al escenario reside en las “carreras, huidas, persecuciones y otros efectos de rapidez o de sorpresa, que se recogen en las acotaciones de la siguiente manera: «Vase corriendo», «Hace que se va y encuentra de golpe con María», [...], «Éntrale con bulla»” (162-163). El desplazamiento escénico provee de dinamismo a la obra y permite generar mayores emociones en el público, incluso anticipación, por lo que sucederá a continuación en cuanto un personaje entra corriendo a buscar algo o alguien, o planea impedir un evento fuera de la escena. Por otro lado, estos movimientos pueden comunicar cosas menos aparatosas y plantear cambios de lugar. Rubiera explica lo siguiente:

Lo más frecuente en la comedia española es que el paso de un espacio dramático a otro [...] se marque con la salida de los personajes de escena dejándola vacía por unos instantes, hasta la entrada de los personajes en el nuevo espacio. Hay otros casos muy interesantes, en que la acción pasa de un lugar a otro sin ruptura de cuadro, es decir, sin que el tablado quede vacío (2005, 108).

Estos momentos en donde el tablado no queda vacío y se pasa de una calle a una casa o a otra calle o cualquier cambio de escenario puesto en boca de los personajes están relacionados con el espacio itinerante mencionado en apartados previos. Ahora bien, otro

²⁰ Rodríguez Cuadros menciona que “esta técnica [de improvisación] (accional y declamativa) se vincula en el Siglo de Oro a la esfera del gracioso, al mapa intersticial, en definitiva, del entremés” (1988, 70). Acerca de la improvisación y su conexión con la técnica del actor barroco, véase Evangelina Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.

tipo de desplazamientos en escena son los “específicamente coreográficos: *cruzados, corros, vueltas hechas y deshechas, mudanza, reverencias o hacer un paloteado*” (Rodríguez 1988, 90). Esta clase de movimientos coordinados por uno o varios personajes responde a las necesidades de la obra y, en el caso de los bailes, está acompañado por música. También se dan desplazamientos rápidos o de mucho patetismo en algunas obras, “el entrar corriendo, rodando, cayendo constituye un cierre convencional del entremés y suele darse en los casos en los que el elemento sorpresivo del final consiste bien sea en la aparición de un animal, por lo general un toro, bien en la exagerada expresión del miedo, o bien [...] en una caída arbitraria y risible en sí misma” (Martínez López, 164-165). Si bien muchos entremeses terminan a palos, otros terminan con bailes populares en escena o situaciones como la citada donde el tablado podría quedar vacío cuando todos los personajes entran corriendo por una persecución y, aunque el tablado llegue a quedar vacío, la acción potencia la carcajada del público.

Por otra parte, tanto el movimiento escénico como el diálogo van acompañados del gesto para cobrar mayor fuerza. Aurelio González establece que “en buena medida los gestos son signos codificados, en cuanto son una forma de comunicación de una comunidad, el código pertenece al acervo tradicional colectivo” (2005, 182). En consonancia, Evangelina Rodríguez dice que “cada *papel* o al menos algunos de ellos, marcados por la tradición, supondrían en realidad un encadenamiento o repertorio de gestos codificados” (1998, 381). De lo anterior podemos extraer dos cosas, “acervo tradicional colectivo” y “repertorio de gestos codificados”, resulta de vital importancia comprender que un gesto teatral emula los ya existentes en la realidad, pero, al igual que el vestuario, movimiento y demás, los gestos están exagerados para comunicar de manera más clara y vistosa el mensaje en las tablas.

Especialmente en el entremés “la gestualidad [...] puede llegar, claro, a la exageración y por ello, al desdoblamiento y distanciamiento del actor y del personaje (Rodríguez 1988, 77). Los gestos entremesiles buscan la comicidad y la burla, por lo tanto, los gestos exagerados permiten la ridiculización al grado de producir el distanciamiento. Si ya sabemos que el personaje no es un ejemplo total de la realidad, la exageración²¹ enfatiza el hecho. El Pinciano establece en su conocida epístola XIII que “según el affecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con su concepto declara la cosa y, con la palabra, al concepto; el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar, y manifestar, y dar fuerza a la palabra del poeta” (527). Vemos la importancia de la correspondencia de los gestos con el género y propiamente la obra a representar, si bien los gestos entremesiles se exageran bastante, en comedias o tragedias corresponden al ánimo de éstas.

Rodríguez cita la clasificación de Georges Mounin en tres diferentes gestos. En primer lugar, coloca el “gesto tomado por el actor de la realidad mediante una ósmosis analógica, seleccionando rasgos pertinentes e introduciéndolos en escena de modo más estilizado. Son posiblemente los más abundantes: ojéales, revuélcales, llora, dale [...] [Otro tipo de gesto] mediante la fórmula *como que, hace que, hacen que, vese que*” (1998, 373-374). En muchos casos encontramos estas últimas como didascalias explícitas. El segundo inciso implica “la transposición a la escena de *gestos* formalizados o altamente socializados que parten del ceremonial y que, sin duda, implican una conexión directa con el contexto

²¹ Debemos mencionar que “en el siglo XIV, el Papa Juan XXII en su decretal *Docta Sanctorum patrum* condenaba el *ars nova* de músicos y juglares a causa del exceso de los gestos que sustituyen las palabras cantadas” (Rodríguez, 1998, 133). Rodríguez Cuadros menciona que esto tal vez se deba a que las autoridades eclesiásticas pretendían hacer prevalecer el carácter moral de la liturgia y, a su vez, controlar y disciplinar los gestos y expresiones de músicos y juglares. Véase Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Julián Presa (trad.), Madrid: Cátedra, 1989.

histórico” (1998, 374). Éstos son los gestos más identificables por parte del público durante la representación porque la exageración en el escenario funciona más bien para enfatizarlos, dado que ya son entendibles.

En el último inciso están los de “transposición *arbitraria* y *paródica* de gestos de la realidad que cobran un nuevo y específico significado en la dinámica de la puesta en escena. Se realiza una mimesis [...] orientada a conseguir esta vez un efecto interesadamente teatral o grotesco” (1998, 375)²². Esta última clasificación contiene las muecas y gesticulaciones destinadas muchas veces al gracioso, también aquellos pertenecientes al entremés. Con frecuencia intervienen en situaciones donde “lo feo y lo descompuesto serán los rasgos que prevalecerán en la actitud del personaje y que se plasman en la exageración de los gestos miméticos o no miméticos, como las caídas y los golpes” (Martínez López, 151). Vale la pena insistir en que esta clase de caídas escandalosas y actitudes casi grotescas destacan más bien en los entremeses y contribuyen al ridículo del burlado, especialmente cuando son gestos y movimientos provocados o encaminados a la burla de un tercero.

La gestualidad en escena se lleva a cabo con diferentes partes del cuerpo, ya sea la cabeza, ya sean las manos, ya sean los pies. En este sentido, el Pinciano explica de manera minuciosa varios de éstos, acerca de la cabeza menciona lo siguiente: “en la cabeza toda junta hay también sus movimientos como el movella al uno y otro lado para negar y el declinalla para afirmar; y la perseverancia en estar declinada para significación de vergüenza” (529). La cabeza inclinada también podría deberse a una reverencia hacia alguien de rango mayor,

²² Aurelio González menciona gestos “generados por la creatividad del dramaturgo para subrayar o ampliar el sentido de la escena y que son los realmente significativos, los cuales muchas veces están implícitos en el texto dramático” (2005, 192). Éstos pueden relacionarse con el inciso tres de Mounin en cuanto a los gestos más bien teatrales ya que tienen la semejanza de estar específicamente ideados para destacar determinada acción o situación en escena.

indicar atención si la acción es breve y se dirige hacia alguien, incluso asomar la cabeza podría implicar la observación de un hecho.

Ahora bien, la inclinación de la cabeza surte mayor efecto acompañada de la expresión del rostro. En su *Retórica*, Aristóteles explica que “la expresión *refleja las pasiones*, si, tratándose de un ultraje, se muestra llena de ira; si de actos impíos y vergonzosos, cargada de indignación y reverencia religiosa; si de algo que merece elogios, con admiración; y si de algo que excita la compasión, con humildad” (1999, 514). La expresión en el rostro enriquece muchísimo el diálogo pronunciado e incluso los silencios, probablemente sea uno de los gestos más importantes para crear una reacción en el público. Quintiliano hace algunas precisiones acerca de la curvatura de las cejas para acentuar la expresión, menciona que “con las cejas *encogidas* se muestra ira, *bajándolas* tristeza, *relajadas* alegría. También en relación con *anuencias* y *renuencias* (afirmación y negación) se bajan o se levantan” (239). El movimiento de las cejas y los ojos ayudan a reforzar la emoción, a pesar de que no todos los espectadores son capaces de notarlo, detalles como éstos importan mucho en la actuación.

Acerca de las manos, el Pinciano explica que “es de advertir la misma presteza y tardanza en las edades y regiones, y, más allende, la variedad de los afectos, acerca de lo cual se considera que, o se mueve una mano sola o ambas; que la sola debe ser la derecha, que la siniestra no hará buena imitación, porque los más hombres son diestros” (527). El movimiento de las manos debe ser preciso y estar conectado con lo que se dice o hace (en caso de la ausencia de diálogos), los movimientos vacíos pueden parecer mala improvisación y confundir al espectador. Algunos ejemplos específicos son los siguientes: “cuando abominamos de alguna cosa [y] ponemos en la palma de la mano siniestra la parte contraria (que dicen empeine) de la diestra y las apartamos con desdén; suplicamos y adoramos con

las manos juntas y alzadas; con los brazos cruzados se significará humildad” (Pinciano 528). Estos gestos entran en el segundo inciso de la clasificación de Mounin porque se retoman de los socialmente aprobados y repetidos en diferentes actividades del día a día.

Ahora bien, lo relativo a los pies podría entrar ligeramente en el desplazamiento escénico; sin embargo, no aludimos a cambios de escenario o persecuciones, sino a pequeños movimientos para comunicar miedo, valor, etc. Por ejemplo, “el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza pasa adelante contra su voluntad” (Pinciano, 527). Éstos matizan las acciones y palabras, incluso pueden resaltar elementos de la utilería (como cascabeles y campanillas en la ropa) o el propio vestuario.

Vale la pena mencionar aquí mismo una clase de gestos y ademanes señalada por Quintiliano que implica la referencia a objetos no visibles en el escenario, pero que entregan un mensaje de semejanza, “como cuando se indica un enfermo por el parecido además de un médico que toma el pulso, o un citarista si se han puesto las manos a la manera de quien toca las cuerdas de un instrumento” (241). Esta imitación de objetos promueve la imaginación de ambos tipos de receptores del proceso comunicativo mencionado con anterioridad, implica una reacción y respuesta del personaje interlocutor y también un trabajo imaginativo extra para el espectador. También se presta a múltiples interpretaciones y podría reforzar la comicidad.

El actor elegido para determinado papel utiliza todo lo anterior, gestos, movimientos, vestuario, objetos de utilería y una convincente y excelente dicción para convertirse en el personaje y representar frente a un público ya sea cortesano, ya sea de corral (con sus adecuaciones según sea el caso). Todos estos elementos constituyen lo que Rodríguez llama “las claves del edificio en el que se alberga el perfecto representante” (1998, 145). En los entremeses encontramos situaciones exageradas, risibles y grotescas encaminadas a la burla

y la comicidad, en este género especialmente encontramos la destacada figura de Juan Rana²³, quien al parecer cumplía de sobra con los requisitos para interpretar brillantes papeles entremesiles. Todos los aspectos mencionados en los cuatro apartados anteriores contribuyen a la creación de la ilusión en el escenario barroco en donde lo importante “no era que lo imaginario se representase de una manera realista, sino que los actores se comportasen y lo tratasen como si fuera real” (Ruano 1989, 86).

2.3 TEATRO BREVE MORETIANO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La producción dramática de Agustín Moreto resulta más bien vasta debido a la gran cantidad de comedias y piezas breves de temas diversos que comprende. Si bien Moreto pertenece aún a los escritores que trabajaron durante el siglo XVII, su ubicación dentro del ciclo calderoniano a finales del Siglo de Oro lo ha catalogado durante mucho tiempo como uno de los “menores” o “segundones”. Poco a poco se ha dedicado mayor interés a la obra del dramaturgo, tanto en su estudio como en su edición y divulgación; sin embargo, esta atención se ha dirigido de manera desigual a la obra moretiana.

Críticos como María Luisa Lobato, Ruth L. Kennedy, Judith Farré, Javier Rubiera y Francisco Sáez Raposo, por mencionar algunos, han dedicado trabajos al teatro de Moreto. En su mayoría, estos estudios giran en torno a las comedias del dramaturgo, importantes, por supuesto, y de grandiosa riqueza dramática, pero no constituyen la totalidad de su

²³ Juan Rana fue uno de los actores más importantes y solicitados de la época. “[...] no se sabe ningún detalle de su juventud ni tampoco qué despertó su interés por el teatro o cómo fue exactamente el comienzo de su trayectoria de actor en aquellas compañías ambulantes. No es hasta la edad de 24 años en que a Pérez se le vincula a la compañía que dirigió Juan Bautista Valenciano con quien trabajaría hasta trasladarse a la de Antonio Prado en cuya compañía en 1624 representó por primera vez lo que sería el desdoblamiento de su personalidad, Juan Rana, en *Lo que ha de ser* de Lope de Vega” (Sáez Raposo, 48). “Pertenebió a la ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Novena de Madrid y fue el comediante favorito en la corte de Felipe IV” (Porras, 146).

producción. El acercamiento a las piezas breves se ha visto mermado a raíz de la ausencia de ediciones críticas y la infravaloración del genio de Agustín Moreto al establecer comparaciones con otros dramaturgos de su época; sin embargo, en los últimos años el número de ponencias y artículos acerca de estas obras ha ido en aumento, así como los esfuerzos editoriales por rescatar la producción dramática moretiana.

El presente estado de la cuestión recopila menciones y observaciones acerca del teatro breve de Agustín Moreto, desde referencias pequeñas hasta libros y artículos dedicados esencialmente a nuestro tema. He clasificado la bibliografía y le he dado el siguiente orden: Entradas de diccionario, Libros, Ediciones de teatro breve, Ponencias presentadas en congresos, Artículos académicos, Recopilaciones de trabajos académicos, Estados de la cuestión, Pequeñas menciones de Agustín Moreto entremesista, Sitios Web, Tesis, Cursos extraescolares, posteriormente se ubica el apartado bibliográfico. Como inciso extra se enlista la bibliografía que por desgracia no pude localizar.

- DICCIONARIOS

En el libro titulado *Teatro español [de la A a la Z]* publicado en 2005, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada dedican una entrada a Moreto donde mencionan datos básicos de su biografía. Acerca de la obra dramática, mencionan varias comedias famosas de capa y espada, hagiográficas, etc. A pesar de que consideran la obra breve moretiana como “otro aspecto importante de su producción” (492) no hay mayor mención de las piezas, a excepción del entremés de *El poeta*, dado que representa el inicio de la producción moretiana. Si bien es una entrada de diccionario, considero que podrían haberse reducido las líneas dedicadas al estigma de “plagiario” del autor y aumentado las correspondientes a su producción breve. El público con acceso a diccionarios o libros con este formato ya obtiene información general, por lo tanto, resultaría más enriquecedor

conocer y nombrar parte de la producción breve (bailes, entremeses, loas, etc.) que profundizar en temas como la refundición de textos, ya de por sí tratados en múltiples artículos.

Por otra parte, en el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, volumen I, María Luisa Lobato escribe la entrada dedicada a nuestro dramaturgo. Lobato enuncia algunos datos biográficos de Moreto, la composición de obras en colaboración con otros ingenios de la época, etc. La mayor parte de la entrada detalla la interesante tradición textual de la producción moretiana, Lobato nos da cuenta de tres entremeses autógrafos: *La Perendeca*, *El vestuario* y *Los galanes* y comenta la existencia de “más de sesenta y cinco manuscritos, y ciento veinte impresos que han llegado hasta nosotros” (1052). Resulta sumamente interesante tener noticia de la existencia y localización de los diferentes testimonios y manuscritos de la producción moretiana porque nos ayudan a comprender mejor el alcance de las obras y el público potencial que tuvieron.

- LIBROS

Ermanno Caldera propone, en su libro titulado *Il teatro di Moreto* publicado en 1960, un interesante recorrido en torno a las características de la producción moretiana. En el capítulo III revisa y explica algunos elementos de diferentes entremeses y bailes, también ejemplifica y detalla similitudes y contrastes entre el estilo de Moreto como comediógrafo y como entremesista. Si bien se analizan de manera general entremeses como *La campanilla*, *El vestuario*, *La reliquia*, entre otros, considero que puede funcionar para abrir diferentes caminos de investigación alrededor de cada una de las piezas breves o incluso entre las mismas. Sin duda se trata de una aportación relevante en torno al estudio del estilo del dramaturgo.

Ahora bien, en 2003 se publica *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto* de María Luisa Lobato. Se trata de dos volúmenes, comentaremos el primero; del segundo, edición crítica que reúne el *corpus* de treinta y seis piezas hasta ahora conocidas del dramaturgo, nos encargaremos en apartados posteriores. El volumen I constituye un estudio minucioso que abarca varios aspectos de la producción breve de Moreto, incluye datos biográficos del madrileño, su lugar como dramaturgo del siglo XVII, datos de la representación de las diferentes piezas, y un análisis detallado en sus respectivos subapartados de elementos folklóricos, cuestiones métricas, las principales características de su teatro breve, temas más populares, la configuración de los personajes e incluso un diccionario de los comediantes que representaron sus obras en las tablas. Sin duda un estudio introductorio al teatro breve moretiano que invita al lector, estudiante o académico a interesarse aún más por estas obras y profundizar en su complejidad.

- ACERCA DE LAS EDICIONES DE LAS OBRAS BREVES MORETIANAS

En cuanto a publicaciones de la obra breve de Moreto, podemos mencionar un manuscrito en la Biblioteca Nacional de España fechado entre 1701 y 1800 bajo el título de *Estos sainetes son de los dos mejores Yngenios de España Don Pedro Calderón, y Don Agustín Moreto, los que no se han impreso porque lo rehusaron sus authores*. No hay mayores detalles de quién es el compilador, tampoco se especifica a quién pertenecen las piezas teatrales. Si bien en el título sólo se atribuyen a Moreto y Calderón, en la descripción proporcionada por la Biblioteca Digital Hispánica ya se atribuyen a otros ingenios como Alonso de Olmedo, Juan Vélez de Guevara, Francisco de Avellaneda, etc. Valdría la pena llevar a cabo análisis estilístico de las piezas que hagan falta para hacer las atribuciones debidas.

Más tarde, en 1856 aparece la colección de Don Luis Fernández-Guerra y Orbe con el nombre *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña* como parte de la *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. El volumen está dedicado al excelentísimo e ilustrísimo señor Don Cándido Nocedal, ministro de la gobernación del reino, recopila las comedias moretianas en formato a tres columnas sin aparato de notas, únicamente se trata del texto completo de la comedia. Luego del discurso preliminar se coloca un “Catálogo razonado” de las comedias y se incluyen las atribuciones y colaboraciones con otros ingenios. También aparece un catálogo de “Autos, loas, bailes y entremeses”; aunque el volumen impreso no incluye el teatro breve, en este índice se mencionan los lugares en donde es posible localizar las piezas. No es menester de este trabajo, pero llama la atención hacer el rastreo de esas ubicaciones para corroborar dicha lista.

En 1911 se publica *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, tomo I de Emilio Cotarelo y Mori. En el estudio preliminar del libro se incluyen varias menciones acerca de la obra breve de Moreto en los respectivos géneros a los que dedicó su escritura: entremeses, loas, etc. Cotarelo menciona diferentes piezas y comenta algunas atribuciones, representaciones y reelaboraciones de éstas. En el apartado 4 referente al entremés se habla de los dramaturgos coetáneos de Calderón, el subapartado I se titula “De Quiñones a Moreto”. Cotarelo dedica varias páginas a hacer un repaso, si no exhaustivo sí muy ilustrativo y dedicado, de los diferentes entremeses escritos por nuestro dramaturgo. Explica varios aspectos del teatro moretiano, menciona "la gracia y potencia cómica, que es uno de los rasgos distintivos de su gran teatro" (XCI) y establece algunas comparaciones con escritores contemporáneos para ejemplificar los alcances del genio de Moreto. Considero que se trata de un texto fundamental para acercarse

al teatro breve del madrileño y conocer más acerca de sus relaciones con otros dramaturgos, algunos de los eventos para los que escribió, etc.

En 1944 se publica la antología *Piezas teatrales cortas* a cargo de Eduardo Julia Martínez donde se incluye el “Entremés para la noche de San Juan” en el apartado de “Teatro profano”. En las observaciones preliminares se explican algunos aspectos del género teatral y cuáles han sido los detalles considerados para la reproducción de los textos. El apartado de Teatro profano se subdivide en dos incisos: “loas y bailes” y “entremeses y sainetes”, el segundo es el que nos interesa más. Julia hace una revisión rápida acerca de los orígenes de estas piezas breves y su popularidad en la época, así como la transición del entremés al sainete del siglo XVIII. El aparato de notas no tiene mayor detalle y las observaciones tanto al teatro religioso como al profano aportan datos generales para contextualizar cada género e introducir a los dramaturgos. Considero que la edición funciona bien para un primer acercamiento por parte de estudiantes universitarios en busca de conocer más acerca del teatro breve del Siglo de Oro.

Hannah E. Bergman publica en 1970 su conocida antología *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España* donde se incluyen los entremeses moretianos *El retrato vivo* y *La loa de Juan Rana*. Bergman coloca una amplia introducción acerca de las características de los géneros menores, explica los elementos de los diferentes subgéneros como los entremeses cantados, entremeses bailados, etc. Comenta los diversos autores y comediantes más importantes y populares en lo que a teatro breve se refiere. Me parece una introducción bastante completa para comprender los elementos que constituyen las piezas breves, en nuestro caso, los entremeses. Aún si las clasificaciones que propone son difíciles de llenar debido a la variedad de piezas breves, considero que son un buen punto de partida para explicar los pormenores de las estructuras de las piezas breves.

Javier Huerta Calvo edita la *Antología del teatro breve español del siglo XVII* en 1999. El volumen incluye una amplia introducción acerca de los llamados géneros menores, su historia, edición, transmisión, temática, personajes comunes, etc. El único entremés moretiano incluido es el de “Doña Esquina”, está precedido por un brevísimos comentario acerca del genio de Moreto y la descripción general de la pieza. Las notas al pie se limitan a aclaraciones muy específicas del léxico que podría dificultar la lectura de la obra. Por supuesto las piezas reunidas resultan de sumo interés y, como buena antología, contiene una extensa variedad de las obras breves de la época; sin embargo, considero que la riqueza de este volumen reside más bien en la amplia introducción de Huerta Calvo, ya que aporta datos de suma importancia para entender mejor los géneros menores.

En 2003 se publica en dos tomos *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto* a cargo de María Luisa Lobato. Del volumen I ya hemos hablado en páginas anteriores, el volumen II contiene la edición crítica de todas las piezas conocidas y preservadas del dramaturgo. Previo a cada pieza se incluye la noticia bibliográfica con los datos de cada testimonio cotejado para llegar a la edición crítica que sigue; posteriormente hay un resumen donde se cuenta la trama de la obra. Las notas ilustran muy bien los elementos folklóricos aludidos en algunas piezas y explican palabras que puedan dificultar la comprensión del entremés. Finalmente se enlistan las variantes entre testimonios. Este título representa el mayor esfuerzo editorial para dar a conocer la producción breve moretiana tan escasamente editada hasta el momento, a partir de ahí se ha creado mayor conciencia en torno a la importancia de estas piezas.

En el 2006 Tania de Miguel Magro publica su edición del entremés de *El cortacaras* en la revista *RILCE* 22.1. El estudio introductorio sitúa la pieza dentro del teatro de su época con todos los valores sociopolíticos aplicables y explica los elementos cómicos con énfasis

en el personaje del valiente protagonista de la obra. Posteriormente, Miguel Magro enlista los diferentes testimonios existentes a partir de los cuales crea su edición crítica, así como los errores generales encontrados en su análisis. Llama la atención esta edición porque dista sólo tres años de la ya mencionada de Lobato, lo que nos muestra el interés que está generándose en la edición del teatro breve moretiano.

En 2008, Clara Blanc publica en el número 10 de *Tinkuy. Boletín de investigación y debate*, una traducción al francés del *Entremés del poeta* de Moreto bajo el título “La traducción de textos literarios: El *Entremés del poeta*, de Agustín Moreto”. El entremés va precedido de dos párrafos con información biográfica del dramaturgo y una justificación para llevar a cabo la traducción. Refiere a la edición del entremés de Ruth Sánchez Imizcoz en 1998, se puede asumir que ése es precisamente el texto base que Blanc reproduce y traduce para llevar a cabo su trabajo, ya que no lo especifica en ninguna parte.

En este sentido, en 2013 se publica el monográfico dedicado a Agustín Moreto de la revista *eHumanista* donde se incluyen varios artículos orientados al estudio de las comedias del dramaturgo. Destaca la edición y traducción al francés del *Entremés del aguador* a cargo de Hélène Tropè y titulado “*Intermède du porteur d'eau* (Agustín Moreto)”. La autora explica en una nota al pie que el texto se traduce a partir de la edición de 2003 a cargo de María Luisa Lobato. Considero que tanto la traducción de Blanc como ésta de Tropè permiten que el teatro de nuestro dramaturgo llegue a cada vez más estudiantes e investigadores potencialmente interesados en el teatro breve español del siglo XVII.

- CONGRESOS

Subdivido este apartado en los diferentes congresos acerca de la literatura del Siglo de Oro o propiamente de teatro. Vale la pena destacar que los congresos de la Asociación Internacional Siglo de Oro y la Asociación Internacional de Teatro Español, Novohispano y

del Siglo de Oro cuentan con su respectivo inciso debido a su periodicidad. Por otra parte, no encontré rastro de ponencias presentadas en la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH) relacionadas con el tema que nos ocupa.

- Jornadas de Teatro Clásico

En las XX Jornadas de Teatro Clásico celebradas en 1997, Miguel Zugasti presenta el trabajo titulado: “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”. El contenido del artículo estudia diferentes elementos en torno al enredo, tales como el disfraz en muchas de sus variantes, el lenguaje, utilería, entre otros. El artículo centra su atención en comedias tirsianas; sin embargo, el análisis da luz acerca de diferentes cuestiones aplicables a nuestra investigación, particularmente los entremeses de *El reloj y los órganos* y *La Perendeca*.

En el 2018 se celebraron las XLI Jornadas de teatro clásico en honor al IV centenario de Agustín Moreto. De todas las ponencias, nada más encontramos una dedicada al teatro breve, se trata de “Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto” de Abraham Madroñal. El académico hace una larga introducción acerca de los mecanismos cómicos desde los pasos de Lope de Rueda, detalla un poco el entremés cervantino *El retablo de las maravillas* y realiza varias menciones de la producción de Quiñones de Benavente. Ya en materia, Madroñal distribuye el teatro breve moretiano, especialmente los entremeses, según sus temáticas o características más prominentes: metateatro, gestualidad y movimiento, figuras, de disparate, acerca de Juan Rana, mujeres engañadoras, de ladrones, de crítica social. Considero que la ponencia resulta relevante más bien por la “evolución” de los medios cómicos a lo largo de la tradición teatral; sin embargo, su análisis de los entremeses podría haber sido más interesante si le dedicara menos espacio a hablar de la producción de otros dramaturgos, ya que cada pieza se queda en dar a conocer la trama y, con suerte, un par de

datos más específicos. Los últimos párrafos los dedica a mencionar el caso del entremés *La condesa Fregatriz* el cual aún no se sabe si se debe atribuir enteramente a Moreto, pero Madroñal explica la relación entre la obra y un fragmento de la comedia *El lindo don Diego*. Finalmente, llama la atención que en un congreso dedicado exclusivamente a la producción moretiana sólo encontremos una ponencia acerca del teatro breve, esto nos dice que hace falta un mayor interés por parte de los académicos hacia este género.

- Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular.

En el congreso *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular* celebrado del 18 a 21 de septiembre de 2005 en Gargano, María Luisa Lobato presenta el trabajo titulado “Agustín Moreto: ¿un autor menor de teatro áureo?”. La académica se cuestiona acerca de las razones para afirmar si un autor es o no "menor". Hace un recorrido por las décadas de mayor producción de Moreto, las piezas que escribió especialmente para fiestas palaciegas, la crítica de sus contemporáneos, la representación de sus obras fuera de España y las adaptaciones de varias de sus comedias a los escenarios ingleses y franceses. Como Lobato lo dice, se trata de "aspectos apenas esbozados" (131) para tratar la popularidad del dramaturgo en su época, pero funciona perfectamente para replantearse el tan utilizado término "autor menor" con el que se refieren comúnmente al madrileño.

- AISO

En el I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (1987), María Luisa Lobato presentó la ponencia titulada “La edición de textos teatrales breves”. En el trabajo se explica la interesante y difícil situación editorial del teatro menor del Siglo de Oro. Se mencionan algunos volúmenes de la época donde se agruparon determinadas piezas según las fiestas donde se representaron. Lobato nos cuenta parte del proceso de edición de estos

textos para lograr llegar al público meta. En este sentido, en la segunda edición del Congreso (1990), Germán Vega García-Luengos presentó su ponencia titulada “Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII”, donde detalla la situación de los textos teatrales en las imprentas más reconocidas de Sevilla. Si bien las menciones a Moreto en ambas ponencias consisten únicamente en un entremés mencionado en la primera (*La reliquia*) y, en la segunda, la cantidad de ediciones impresas con respecto a otros dramaturgos, todos los datos que se puedan aportar en torno a la situación editorial de los entremeses moretianos definitivamente son interesantes.

En el tercer congreso de la AISO (1993) ya se hace un poco más patente la mención de nuestro dramaturgo. Catalina Buezo presenta su ponencia titulada “El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII”, explica varios pormenores acerca de la configuración del personaje del niño al principio en la escena general del Siglo de Oro para explorar cómo llegan estos infantes actores a las tablas, después se concentra en el teatro breve y explica el tipo de personajes que interpretaban comúnmente. Buezo cita el *Entremés de la loa de Juan Rana* a propósito de la actriz Manuela Escamilla (quien inició su actividad teatral a los 7 años) y la frecuencia con que aparecía en la escena como pareja de Juan Rana. Si bien no nos aporta mucho acerca de la obra moretiana, considero que el trabajo da un repaso interesante y necesario alrededor de la participación de los niños actores en las tablas.

Ahora bien, en el IV congreso de la AISO (1996), Abraham Madroñal presentó la ponencia titulada “Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario”. El académico hace una revisión acerca del popular personaje de “Juan Francés” y su acogida dentro del género entremesil. Madroñal enlista un buen número de dramaturgos y obras breves que utilizan la figura del francés/gabacho muchas veces como protagonista. Como parte de la lista de ejemplos, menciona el *Entremés del aguador*, el cual tiene como protagonista a un

francés aguador quien se ve enredado en los embustes de doña Estafa. De un modo similar sucede en el VII congreso de la AISO (2005) donde, si bien María Luisa Lobato nos habla enteramente de nuestro dramaturgo, la mención a los entremeses en su ponencia titulada “Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto” se reduce a la mención de los dos volúmenes publicados en 2003 con el teatro breve completo de Moreto. Lobato dedica su ponencia a explicar el enorme trabajo que está llevando a cabo con su equipo para realizar la edición de las comedias moretianas.

Posteriormente, en el congreso VIII de la AISO (2008), Judith Farré presenta una ponencia titulada “La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*”. La académica hace un análisis de la comedia en relación con diferentes estrategias dramáticas “para engastar episodios protagonizados por graciosos” (1025). Hacia la mitad de la ponencia, Farré menciona el motivo del amor a palos y trae a colación los entremeses de *El hijo de vecino* y *La reliquia*, cuyas tramas se desarrollan alrededor de dicho motivo. No se dan mayores detalles debido a que no resultaría prudente, pero las relaciones que establece Farré entre la comedia y los entremeses a lo largo de su comunicación nos hablan mucho de las estrategias y motivos más comunes dentro de la producción moretiana; sin mencionar las interesantísimas notas finales acerca de las posibles representaciones de obras moretianas en la Nueva España.

Ya en el IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (2011), Héctor Briosó Santos presentó una ponencia bajo el título de “«He hallado las Indias en este hombre»: América en el teatro de Agustín Moreto”. Ésta se trata de la primera ponencia hasta ahora abiertamente sobre los entremeses moretianos. Briosó Santos hace un recorrido por algunas piezas breves donde Moreto incluye alusiones a las Indias: tabaco, chocolate, riquezas, etc. Explica que, aún si los elementos son escasos, vale la pena conocer los

elementos más presentes en el ideario popular ya que, si consideramos que las piezas analizadas son entremeses y éstos contenían personajes y situaciones más bien identificadas por el un público heterogéneo, podríamos suponer la imagen general de las Indias que se tenía popularmente. El análisis atiende un amplio número de piezas ubicadas en diferentes momentos de la producción entremesil moretiana, en este sentido, considero que la presencia de elementos americanos en todas éstas nos hace coincidir con Briosó Santos en cuanto a que Moreto no tenía reparo alguno en aludir al Nuevo Mundo y utilizar algunos de sus elementos como recursos dramáticos.

- AITENSO

La primera mención de la producción breve moretiana la encontramos en el 2003, en el XI congreso de la AITENSO donde se presentó la ponencia titulada “¿Personajes en busca de entremeses? La presencia y degradación de los romances y la novela en los entremeses” de Ruth Sánchez Imizcoz. En su trabajo, la académica hace un breve análisis de varias piezas breves de tres dramaturgos, selecciona tres bailes de Agustín Moreto y explica cómo el dramaturgo retoma personajes literarios previamente conocidos y los reconfigura para subirlos al tablado en bailes burlescos. Sánchez Imizcoz concluye que la manera de llevar a estos más o menos ilustres personajes es a partir de la “vulgarización del lenguaje” (426). Considero que la ponencia resulta enriquecedora debido a que logramos conocer más acerca de las tan famosas “reelaboraciones” de Moreto y su comicidad exagerada y, por qué no, algo macabra.

Luego, en el XII Congreso de la AITENSO en 2005, Judith Farré presenta una ponencia bajo el título de “La locura fingida de los actores como «defensa» de su *tejné*. El caso de algunas loas de presentación de compañía”. Como lo dice el título, Farré hace una detallada explicación del recurso de la locura como elemento principal de las loas de

presentación de compañía. Menciona cómo los recursos metateatrales permiten que los personajes “locos” se desenvuelvan y las confusiones y realidades se desarrollen de tal manera que se consiga el fin de la loa: conseguir la benevolencia del público. Uno de los ejemplos utilizados es la *Loa para la presentación de la compañía del Pupilo en Madrid* de Moreto. Queda establecido cómo los recursos dramáticos permiten obtener la benevolencia del público y, a su vez, la presunción de la técnica actoral de los propios actores.

Ya en el XV Congreso de la AITENSO, Hélène Tropé presentó la ponencia titulada “La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino*, de Francisco Rojas de Zorrilla, y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino* de Agustín Moreto”. En su trabajo se explican los factores alrededor de la reelaboración de la leyenda de Lucrecia, cómo ésta fue modificada según el género y las fuentes posibles que influyeron en los dramaturgos a la hora de su composición. Tropé explica que la versión moretiana deja de lado los aspectos más nobles como el honor y los tintes políticos para crear una pieza breve enteramente burlesca. Me parece un trabajo de mucho interés, queda claro que el dramaturgo retuerce y reconfigura los contenidos para servir a sus propios intereses y a los del género que está creando. Sin duda se pierden muchos aspectos originales, pero la adaptación permite aflorar la perspectiva cómica característica tanto del baile como del propio estilo moretiano.

- Jornadas del teatro del Siglo de Oro

En las actas de las jornadas I-VI de teatro del Siglo de Oro (1991) aparece publicada la ponencia titulada “Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés” de María Luisa Lobato. La académica analiza la presencia del refrán que da nombre a su trabajo desde su raíz en el folklor hasta el entremés calderoniano *Guardadme las espaldas*. El análisis resulta minucioso; sin embargo, la ponencia nos importa más que nada por la mención que hace de los entremeses moretianos *Los galanes* y *Los cuatro galanes*. Hacia el final del

trabajo, Lobato explica las enormes similitudes entre el primero de Moreto y el calderoniano en cuanto a la trama y varios parlamentos de los personajes. Ella considera a *Los galanes* como una recreación no tan afortunada de *Guardadme las espaldas*, por otra parte, *Los cuatro galanes* se aleja un poco más de las anteriores y del refrán. Si bien se trata de una mera comparación de entremeses y el análisis se centra en la pieza de Calderón, la intertextualidad entre las obras y las alusiones métricas podrían funcionar para establecer futuros análisis de las piezas moretianas, sin mencionar que podría haber más refranes recreados en otras piezas moretianas.

- ARTÍCULOS

En 1989 se publica “Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto” en el número 46 de la revista *Criticón*. María Luisa Lobato hace una revisión de la obra dramática breve moretiana y la influencia de las circunstancias de la época en la producción teatral de Moreto. Se anota la fecha de composición aproximada de la mayoría de las piezas (a excepción de unas pocas sin datos suficientes) y las compañías de cómicos que las representaron. Como lo explica Lobato, "la periodización de sus obras teatrales cortas [de Moreto] abre los cauces a estudios acerca de la evolución de su proceso artístico" (133).

En 2005 Ruth Sánchez Imizcoz publica el artículo “Tres entremeses, varios juguetes cómicos y una lectura de su puesta en escena”. La autora analiza los entremeses de *Los órganos y el reloj*, *Los sacristanes burlados* y *La Perendeca* y clasifica las figuras creadas por los actores en escena en "mecánicas", "juguetes de fuego" y "juguetes de muebles". Todas las figuras requieren únicamente la actuación corporal del actor y un par de objetos de utilería, todo al servicio de la trama. Considero que el artículo resulta muy ilustrativo, ya que no deja de lado la potencial representación en escena, Sánchez Imizcoz explora el texto espectacular y esboza las entradas y salidas de los personajes con la utilería necesaria.

En el número 20 de la *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* (2006) se publica el artículo “Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve” de Judith Farré. En el artículo se explora la reconocida figura de Juan Rana y su presencia en diferentes obras teatrales, Farré observa esta "máscara" interpretada por el actor Cosme Pérez a partir de lo que conocemos como la *commedia dell'arte*; desarrolla la triada máscara-actor-personaje en relación con todos los factores que influyeron en la constante confusión e incluso apreciación y fama del cómico. La autora refiere al teatro breve como las piezas donde mejor se pudo apreciar la transformación alrededor de Juan Rana debido al ambiente carnavalesco y la *tejné* exagerada y ridícula utilizada para su representación. Entre las obras con las que ejemplifica el artículo se encuentra el *Entremés de la loa de Juan Rana* de Moreto. La figura de Rana fue muy apreciada en su momento y, sin duda, esta perspectiva de análisis permite adentrarnos más en el complejo mundo actoral del teatro barroco, en la manera en cómo influyen y se aprovechan las características de los actores en la obra de teatro.

En 2008, María Luisa Lobato publica el artículo “De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto. Introducción”, donde comenta los diferentes grupos de académicos dedicados a los estudios de dramaturgos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz con el fin de llegar a la conformación del grupo Moretianos, dedicado expresamente al rescate de la obra de Agustín Moreto. Enumera los monográficos ya existentes dedicados al dramaturgo e introduce y detalla el libro titulado *De moretiana fortuna* al que pertenece la introducción originalmente. Por desgracia no logré localizar dicho monográfico para su consulta, sin embargo, es una más de las aportaciones relevantes para conocer más de la producción moretiana.

En 2010, Lobato publica el artículo “La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)” en el número 4 de *Studia Aurea*. La autora trata los procesos de recopilación de la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* (1654), la *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto* (1676) y la obra moretiana en general producida en la década de los 60. Comenta las fiestas a las que se dedicaron varias piezas, especialmente las breves, y da fechas y otras especificaciones acerca de las puestas en escena a cargo de diversos autores de comedias. Considero que conocer la enorme producción moretiana, aunque sea de manera muy general, permite al investigador no mirar a Moreto sólo como dramaturgo de comedias, también de teatro breve, así como advertir su relación con otros dramaturgos de su época.

Por otro lado, Yuri Porras publica en 2010 su artículo “Cosme Pérez/Juan Rana (1617-1672) y la perspectiva del espectador en *El ayo*, *El retrato vivo* y *La loa a Juan Rana* de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)”. La autora analiza los tres entremeses moretianos mencionados en el título de su artículo a partir de la presencia de la figura de Juan Rana. Porras explora el impacto de la actuación de Juan Rana en el público de su época, explica cómo las características físicas le permitían representar papeles ideados específicamente para él debido a la popularidad de su ridiculez en escena y al éxito seguro que significaba tenerlo en las tablas. No cabe duda de que la frecuente presencia de Cosme Pérez/Juan Rana suscita un gran interés, los entremeses escritos esencialmente para él se prestan para estudiarse en torno a su singular figura.

En el 2012, Tania de Miguel Magro publica su artículo "La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto" en el número 33 de la revista *Cincinnati Romance Review*. Miguel Magro trata la presencia e implicaciones de la comida en nueve piezas breves moretianas. La autora considera la comida y el acto de comer como un asunto

de jerarquía social que se manifiesta en la literatura para remarcar los deseos de personajes bajos y el estatus de personajes nobles. De igual manera explica cómo el vocabulario culinario se utiliza con frecuencia en doble sentido para generar la comicidad, en este caso, del teatro breve. El artículo me llama bastante la atención porque se puede relacionar con el ya mencionado de Brioso Santos acerca de las alusiones a América que son, en muchos casos, acerca de la comida. Se trata de una aportación bastante interesante y temas que pueden y deben seguirse investigando.

El mismo año se publica el artículo "Mirror on the Stage: (Refl)Ekphrasis and Agustín Moreto's *La loa de Juan Rana*" de Felipe E. Rojas, en la revista *Laberinto Journal*. Rojas analiza el *Entremés de la loa de Juan Rana* a partir de lo que él llama *reflekphrasis* y define como "a suspension in the action to describe a reflection be it of oneself or that of another person" (6). Su objetivo es estudiar los posibles elementos homoeróticos palpables entre líneas en la obra (vale la pena destacar que el crítico considera la pieza como propiamente una loa, no un entremés, aunque a veces usa ambos términos como sinónimos). El autor plantea el uso del espejo y el mundo invertido como una suerte de metáfora para tratar el tema de la supuesta homosexualidad de Juan Rana. Personalmente, no concuerdo en que toda la obra trate de explotar la homosexualidad de Rana, seguramente encontramos algunas alusiones a actitudes femeninas que tendrían mucho que ver con la *tejné* del actor, recurso bien explotado por Moreto si consideramos que la pieza fue escrita para Juan Rana. No obstante, la relación tan marcada con el espejo y la "inversión" de sexos no me parece del todo adecuada. De cualquier manera, funciona como lectura interpretativa de la obra, definitivamente nunca sabremos cuál era la intención real de Moreto, y el artículo cumple con provocar el interés hacia la obra.

En 2013, se publica el artículo "Inversión y alteración de las normas sociales en tres entremeses de brujas: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas fingidas y berza en boca* (anónimo) y *Entremés de las brujas* (F. de Castro)" de Glenda Y. Nieto-Cuebas. La autora analiza la representación en escena de las brujas y los elementos folklóricos con los que se las relaciona. El artículo explora la inversión de roles de poder en relación con el uso de estos elementos mágicos populares; se explica que las burlas de brujas fingidas a personajes de supuesta autoridad transgreden las normas sociales y ciertas costumbres. Finalmente, notamos que el dramaturgo utiliza estos recursos con el fin de provocar la risa del espectador. Me parece un artículo bastante interesante porque se expone la cuidadosa configuración de personajes similares por parte de diferentes dramaturgos y cómo ambos mundos, teatral y real, convergen por medio de las creencias y supersticiones populares.

Para finalizar este apartado, en el número 63 de la *Revista Destiempos* publicado apenas en 2020 aparece un artículo mío titulado "Magia y comicidad para generar la risa en un entremés de Agustín Moreto". En ese trabajo exploro la presencia de la magia y cómo sus consecuencias se convierten en el núcleo cómico del entremés moretiano de *La campanilla*. El objetivo es demostrar cómo crea Moreto una estructura entremesil bastante metateatral donde la comicidad se produce a partir no sólo de lo que el espectador puede mirar en escena, sino de aquello que el propio público imagina que está sucediendo a partir de la actuación de los personajes.

- RECOPILACIONES

En 1981 se publica el libro *Studies in honor of Everett W. Hesse* donde James Agustín Castañeda colabora con el artículo "Una veta inexplorada de la *brava mina* de Moreto: su teatro breve" donde comenta la dificultad de acceso a las piezas moretianas debido al desinterés colectivo en torno a llevar a cabo una edición crítica con la calidad merecida. El

autor señala los elementos costumbristas de las obras según una clasificación temática que comprende "sátira del valentón, de las damas de dudosa reputación, de la ambición, de fondos picarescos, de los excesos del pundonor y, para terminar, una miscelánea descriptiva que enfoca varios aspectos de la sociedad" (51). La revisión de Castañeda resulta más bien general, no menciona todas las piezas del dramaturgo, ejemplifica las categorías establecidas con las obras que considera más relevantes. El trabajo se escribe en un momento donde aún no se contaba con la facilidad para conseguir los textos en una edición confiable, por lo tanto, debe considerarse como un trabajo que comienza a mostrar la enorme riqueza del teatro breve moretiano. Finalmente, cumple con el objetivo de reivindicar esta parte de la obra de nuestro dramaturgo.

Algunos años después, en 1991, se publica el libro *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 199*, donde se incluye un extenso trabajo de María Luisa Lobato titulado "Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto". Lobato se propone analizar si existe una "evolución en el modo personal de versificar" (115), intenta establecer una comparación entre los tres dramaturgos analizados y de ahí extraer "reglas que nos indiquen una posible evolución en las formas métricas del teatro breve del siglo XVII, en concreto durante los decenios en los que escriben los tres autores elegidos" (115). Sin duda se trata de objetivos bastante ambiciosos a trabajar. Resulta un artículo de mucho interés académico porque podemos notar las posibles influencias métricas que ha tenido un dramaturgo en el otro precisamente a partir de las conocidas interacciones por lo menos entre Moreto y Calderón.

Hacia el final, Lobato atribuye una mayor maestría en el uso de la métrica a Quiñones de Benavente, explica la imposibilidad de establecer generalidades comparativas en torno a los tres dramaturgos, pero sí menciona que todos "recogen en su teatro breve una

versificación semejante, centrada en torno a silvas, romances y seguidillas en los entremeses, y diversificada en múltiples facturas regulares e irregulares en las piezas en las que el texto va acompañado de música" (149). Tenemos un trabajo bastante minucioso y con fuentes muy sólidas que nos permite adentrarnos más en la composición y estructura de las piezas breves, lo que nos lleva a una mejor comprensión del estilo de tan importantes dramaturgos.

En 2007 se publica el libro *El figurón. Texto y puesta en escena* donde se incluye el artículo "Figuronas de entremés", también de Lobato. Establece una relación entre los figurones del entremés *El aguador* y la popular comedia *El lindo don Diego* debido a la cercanía de su fecha de composición. Analiza la configuración del personaje del aguador y de Doña Estafa como figurona, así como el hecho de que el núcleo cómico de la pieza está en la interacción de ambos personajes. Continúa con la explicación de los paralelismos entre la comedia y el entremés a partir de los personajes. Hacia el final, Lobato hace una digresión acerca de algunas otras piezas y dramaturgos que han tratado situaciones similares en la época, así como la importancia de la figura de Cosme Pérez/Juan Rana en la puesta en escena de varios figurones. Considero que esta digresión pudo haberse omitido en beneficio del artículo ya que no guarda estrecha relación con el tema que lo titula. De cualquier manera, el análisis de Lobato resulta bastante interesante, especialmente la relación entre ambas piezas, ya que podemos ver las diferencias de un mismo tema en dos diferentes tipos de obras y comprender mejor la configuración de los figurones y figuronas moretianos.

Más tarde en el 2009, María Luisa Lobato participa en el libro *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, con el apartado titulado "Agustín Moreto". A lo largo de todo el capítulo, Lobato menciona las diferentes ediciones de las comedias moretianas impresas en su época, la cantidad de obras compuestas de manera individual y en colaboración con otros ingenios.

Detalla los enormes esfuerzos en la edición de las comedias, congresos y diferentes publicaciones académicas por parte del equipo Moretianos, coordinado por Lobato. La única referencia a los entremeses es el ya mencionado volumen recopilatorio de la obra breve de Moreto en 2003 a partir del cual se constituye la rama Moretianos del grupo PROTEO.

Se publica *A tout seigneur tout honneur: Melanges offerts à Claude Chauchadis* en 2009. Sophie Degenne-Fernández en “Cuando la pintura sube al escenario: el retrato vivo de Agustín Moreto” hace un análisis en torno al motivo del retrato y su relación con la burla en el entremés moretiano *El retrato vivo*. La autora explora diferentes cuestiones acerca de la creación de la pintura, desde la instauración del marco hasta sus continuas enmiendas y menciona el retrato de Juan Rana conservado en la Real Academia Española. A lo largo de su análisis, establece comparaciones con las piezas tituladas *El retrato de Juan Rana*, de Antonio de Solís y Sebastián Villaviciosa, esto permite ver cómo un mismo asunto ha sido trabajado por otros dramaturgos, explora las semejanzas y diferencias entre ellas y concluye con un breve listado de las otras piezas escritas especialmente para Juan Rana. Resulta un estudio bastante interesante acerca de la configuración del retrato tanto en la época como en la estructura de la burla entremesil, sin mencionar las implicaciones de colocar una pintura en el escenario e incluso “hacer” una.

Finalmente, en el 2014 se publica el libro *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, editado por Héctor Urzáiz y Mar Zubieta. María Luisa Lobato colabora con el texto “Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios”. En el artículo, la autora comenta las primeras ediciones de comedias del dramaturgo, asuntos en torno a la reelaboración de varias obras y las comedias palatinas tan apreciadas en su momento. Posteriormente explica a detalle el proceso del enorme proyecto editorial para crear la edición crítica de todo el teatro moretiano. Menciona los soportes digitales e impresos

en donde se están difundiendo los textos, todo el tiempo con énfasis en el trabajo de rescate de la obra dramática moretiana por parte de los diferentes académicos expertos enlistados uno a uno en el propio artículo. Acerca de los entremeses únicamente se mencionan algunos nombres al tiempo que se exhorta a llevarlos a los escenarios contemporáneos, así como el ya mencionado volumen recopilatorio de todo el teatro breve. Resulta impresionante el tiempo y la dedicación a un proyecto tan grande y difícil como la edición de toda la obra de un autor, si bien poco a poco se ha ido prestando más atención a Moreto, aún queda mucho trabajo por hacer y una aportación sin duda importante es la que lleva a cabo el equipo Moretianos con monográficos, congresos, ediciones críticas, sitios web, etc.

- ESTADOS DE LA CUESTIÓN

Abraham Madroñal publica en 2004 el "Estado actual de los estudios sobre teatro breve del siglo de Oro", sin embargo, las menciones a nuestro dramaturgo, pese a ser uno de los entremesistas más prolíficos de la época, se reducen a dos libros que aparecen en la bibliografía: la edición de teatro breve moretiano de María Luisa Lobato y *El teatro menor en la España del siglo XVII: la contribución de Agustín Moreto*, de Ruth Sánchez-Imízcoz. Por otra parte, en 2006 Carlos Mata Induráin escribe el "Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro", aquí menciona a Moreto con un poco más de relevancia en el apartado "otros entremesistas" en conjunto con los nombres de varias piezas en un brevísimo párrafo. También hay un par de menciones más donde se le agrupa con otros dramaturgos.

Ahora bien, hay cuatro publicaciones de María Luisa Lobato al respecto, la primera en 2008 titulada "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto", escrita en coautoría con Ceri Byrne. Se trata de un exhaustivo trabajo de búsqueda de todos los estudios y ediciones acerca del teatro moretiano, verdaderamente una aportación de mucha utilidad para la investigación sobre el dramaturgo. En segundo lugar, tenemos la "Bibliografía selecta.

Teatro breve español del Siglo de Oro”, en el 2012, donde igualmente se reúnen bastantes estudios acerca del teatro menor, sin embargo, sólo aparecen tres estudios concernientes al madrileño.

En tercer punto, tenemos “El teatro de Moreto. Estado de la cuestión” en 2013. Lobato explica un poco acerca del estilo de Moreto y su popularidad en los corrales de comedias del siglo XVII. Divide la producción moretiana en dos partes y menciona la *Primera parte de comedias* publicada en vida del autor en 1654 y la *Segunda parte de comedias* en 1676 de manera póstuma. Acerca de las piezas breves, se alude a la edición llevada a cabo por la propia Lobato en 2003. El mismo año también se publica el número 13 de la revista *eHumanista* dedicada a Agustín Moreto donde Lobato escribe en conjunto con Antonio Cortijo Ocaña el texto “Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity” como artículo introductorio. Explican el contenido del monográfico y luego incluyen una amplia lista de bibliografía referente al dramaturgo no sin antes afirmar que con los años se ha estudiado cada vez más la obra moretiana.

- MENCIONES DIVERSAS DE MORETO ENTREMESISTA

Ahora bien, algunas de estas menciones al dramaturgo no son tan relevantes en cuanto al contenido, pero sí me parece importante ponerlas aquí ya que estas alusiones nos pueden dar indicios del alcance de la obra dramática breve de Moreto; se enlistan en orden cronológico. En primer punto, encontramos una muy breve referencia en la página 172 del primer tomo de la *Bibliotheca hispana nova* escrito en latín y fechado en 1783, escrita por Nicolás Antonio. Se menciona a Moreto como escritor de comedias y cita la *Primera parte de Comedias* publicada en 1654. También en el siglo XVIII, y quizá de mayor popularidad, está la *Poética* de Ignacio de Luzán. En el libro tercero “De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas”, Luzán destaca a Moreto entre los contemporáneos de Calderón y alaba

su genio cómico no sin cierta crítica cuando dice “le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades” (455)²⁴.

Por otra parte, en el prólogo a la edición de *El desdén, con el desdén* publicada por Crítica en 1999, Enrico Di Pastena dedica su segundo apartado a hablar de “Moreto y su época”. Entre otras cosas de sumo interés, dedica algunas líneas a explicar la construcción de los tipos que llenan los entremeses del dramaturgo. Entre valientes y busconas también señala los temas más comunes en la producción entremesil y nombra varias obras. Me parece sumamente rescatable esta mención, ya que se relaciona su producción breve con una de sus comedias más famosas y esto favorece tanto a la aparición de temas de investigación dentro de la obra moretiana como a suscitar el interés en el público que en un principio sólo estaba interesado en la comedia (esto último en un plano más idealista, por supuesto). Por otro lado, en el volumen II del *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* de Héctor Urzáiz Tortajada, publicado en 2002, se dedica un apartado más bien biográfico a Agustín Moreto. El teatro breve se enlista luego de una exhaustiva enumeración de las comedias, cada obra está acompañada de algunos datos de su representación y localización de manuscritos.

En cuanto a Historias del teatro español, nos encontramos en 1995 la primera edición de la *Historia del teatro español del siglo XVII* en donde Ignacio Arellano menciona a Moreto, más que nada como parte del ciclo calderoniano. Dedicar un apartado medianamente extenso a explicar los diferentes subgéneros de comedias que el dramaturgo llevó a las tablas; sin embargo, no les da la misma prioridad a las obras breves, en el apartado de entremeses apenas se menciona la cantidad de piezas y los nombres de algunas de ellas. Por otra parte, en la *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro* publicada en 2003

²⁴ Resulta necesario mencionar la crítica de Francisco Bances Candamo en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, sin embargo, no he podido acceder a un ejemplar de esta obra para su consulta.

y dirigida por Javier Huerta Calvo, María Luisa Lobato escribe el apartado dedicado a Moreto. Lobato hace un recorrido bastante completo desde la biografía hasta algunos detalles de la producción moretiana, clasifica en subgéneros las comedias y aporta datos acerca de las representaciones. Más adelante comenta la construcción de los personajes moretianos y los temas frecuentes. Hacia el final, trata las piezas menores, las agrupa en torno a sus temáticas y explica brevemente sus características generales.

- SITIOS WEB

De manera más bien general, Celsa Carmen García Valdés redacta la entrada correspondiente a Agustín Moreto en el portal de la Real Academia de la Historia. Cuenta a grandes rasgos la biografía del dramaturgo, su técnica dramática y la clasificación de sus obras de mayor extensión. Menciona la vasta producción entremesil y comenta la temática de entremeses como *Doña Esquina*, *El aguador* y *Las galeras de la honra*. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes tiene un portal específico dedicado a Moreto en donde María Luisa Lobato redacta varias entradas, entre ellas, la biográfica y la bibliográfica. Se remite a diferentes estudios acerca del teatro moretiano, académicos que se han dedicado a ello y ediciones llevadas a cabo por el grupo PROTEO.

El portal más prolífico acerca de nuestro dramaturgo es *moretianos.com* a cargo del equipo Moretianos, derivado del grupo PROTEO y coordinado por María Luisa Lobato. En esta página web se encuentran los textos base para las ediciones críticas publicadas en Ediciones Reichenberger. También se incluyen apartados acerca de los eventos relevantes y las traducciones de piezas breves como *El entremés del Retrato Vivo* y *El entremés de la campanilla*, el primero al italiano por Alessandro Ranaldi y al portugués por Danielle Theodoro Olivieri y Rafaela Iris Trindade Ferreira, el segundo sólo al portugués por Eduarda Vaz Guimarães e Larissa Ribas Biban.

- TESIS

Hemos localizado la tesis doctoral de Ruth Lee Kennedy titulada *The dramatic art of Moreto* y presentada en 1932, probablemente uno de los textos más populares entre los que se interesan por el teatro moretiano. El trabajo se encarga más bien de las comedias del madrileño; sin embargo, representa una de las primeras aportaciones importantes del siglo XX que llevan a cabo una investigación de rigor académico al respecto de Moreto. Kennedy comenta los mecanismos de composición de las obras moretianas, asuntos de estilo y configuración de las tramas y personajes. También expone un interesante apartado biográfico del dramaturgo, si bien estos datos son muy pocos en comparación con otros autores cuyas vidas están ampliamente documentadas, Kennedy anota sólo los datos comprobados y explica sus fuentes con bastante precisión.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS

Resulta necesario considerar que, a lo largo del Siglo de Oro, el teatro breve “se ha ido transformando hacia un fin: el espectáculo basado en reírse de lo ajeno, el entretenimiento mediante la burla despiadada” (Pérez 14). Para conseguir el efecto se utilizan gran cantidad de mecanismos, la risa debe ser una consecuencia natural de lo que vemos en el tablado. Ahora bien, los recursos utilizados por el dramaturgo durante el Barroco incluyen con frecuencia referencias a magia o hechicería, ya sea falsa o “real” e incluso meras alusiones que no terminan de expresar magia, si no acciones engañosas con el fin de que un personaje consiga un objetivo muchas veces ruin.

Se trata de piezas muy elaboradas, se valen muchas veces de la buena *tejnë* del actor y algunos elementos de utilería de personaje para lograr convencer al espectador de que cualquier objeto o personaje en escena con presumibles cualidades mágicas en definitiva las tiene. Para que estas piezas tengan éxito, el espectador debe confiar plenamente en la veracidad de lo que ve en escena y participar de los engaños urdidos entre los personajes. Aurelio González explica que “el teatro es un espectáculo fascinante porque nos permite hacer concreta la fantasía y palpables las ilusiones, pero también es un espectáculo que nos permite gozar del engaño y hacer verdadero el recurso de la magia y ver ángeles, demonios y dioses moverse a nuestro alcance” (2007, 217). No todas las ilusiones en escena se producen de la misma manera ya que presentan diferentes niveles de complejidad, van desde pequeñas mentiras para aderezar la acción hasta la representación de criaturas mitológicas o divinas en el tablado.

En la obra entremesil de Agustín Moreto, este tipo de ilusiones son bastante frecuentes. Si bien encontramos temáticas básicas como los entremeses de busconas, de galanes, desfiles de personajes, etc., en muchas ocasiones vienen condimentados con

diferentes tipos de ilusión escénica²⁵, desde engaños ridículos entre personajes (por ejemplo, *Entremés del retrato vivo*, donde doña Juana convence a Juan Rana de que se ha convertido en su propio retrato), hasta embustes relacionados con magia lo más realista posible (*Entremés de la loa de Juan Rana*). En adelante, vamos a plantear una clasificación de los distintos tipos de ilusión que encontramos en la obra entremesil de Agustín Moreto: por magia real, por magia ficticia, por engaño. Hacemos un análisis de las obras que ubicamos en cada inciso y explicamos los recursos escénicos más importantes según el tipo de ilusión. Nuestro propósito es dilucidar cómo estas ilusiones completamente funcionales en el plano del texto dramático se vuelven verosímiles frente al público del tablado.

3.1 ILUSIÓN POR MAGIA "REAL".

Si bien no podemos poner en escena magia estrictamente real, el público debe estar convencido de que sí lo es. Lara Alberola menciona que la hechicería cumplía diferentes funciones: “aderezar el texto, con (*El trato de Argel*) o sin (*Los siete infantes de Lara*) matiz burlesco; negativizar la ascendencia o entorno de un personaje, [...]; ser un visible obstáculo, un peligro social, el agente responsable de la enfermedad e incluso de la muerte de otros protagonistas de una obra” (2010a, 331). En los entremeses a estudiar en esta sección vemos que se trata de distintos matices burlescos, todos con el propósito de poner en ridículo a un personaje o a varios. En adelante realizamos un análisis de las ilusiones en *El entremés de la loa de Juan Rana* y el *Entremés de la campanilla*.

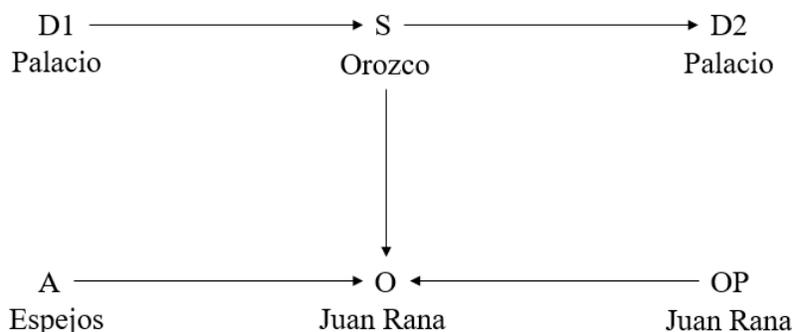
²⁵ En capítulos anteriores ya hemos establecido lo que entenderemos por “ilusión” en el presente trabajo.

3.1.1 ENTREMÉS DE LA LOA DE JUAN RANA.

Según María Luisa Lobato, “en 1662 se representó el entremés *La loa de Juan Rana*, para celebrar a la reina Mariana” (2003c, 1184). Se trata de una pieza de las escritas especialmente para Juan Rana donde se aprovechan todas las cualidades físicas y actorales del personaje, incluso su edad. Acerca del verso constante: “Pues ya estó muy deferente” (v.18)²⁶, Sánchez-Imizcoz menciona una “posible referencia a la edad del actor, pues para esta representación tenía 69 años” (2011, 90). La pieza remite a la popularidad de Rana en los tablados del momento, hace burla de sus características y al mismo tiempo hace gala del enorme actor que es Cosme Pérez/Juan Rana. Sin duda concordamos con lo que dice Huerta Calvo: “este entremés es muy interesante para la historia de las técnicas actorales” (1999b, 31).

La historia nos cuenta que Orozco acude a buscar a Juan Rana por encargo del palacio para que represente una loa donde debe interpretar los papeles de otros actores muy reconocidos en la época. Ante la negativa de Rana, Orozco le muestra dos espejos que lo ayudan a convertirse en cada uno de los actores con el fin de convencerlo. Para facilitar el análisis, vamos a esquematizar la pieza a partir del modelo actancial propuesto por Anne Ubersfeld en su libro *Semiología teatral*, de 1989:

²⁶ Todas las citas a la obra se toman de la siguiente edición: Agustín Moreto, "Entremés de la loa de Juan Rana", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Edition Reichenberger, 2003. 612-626.



En el esquema vemos que Orozco es el Sujeto porque tiene el propósito de convencer a Rana (O) de actuar por orden del palacio (D1), obviamente en beneficio del palacio (D2). El Ayudante del Sujeto para alcanzar el Objeto no será un personaje, sino los propios espejos mágicos, por otra parte, el Oponente es el propio Juan Rana ya que su constante negativa a acudir al palacio obstaculiza al Sujeto. La única oportunidad de Orozco de cumplir su cometido recae en que los espejos cumplan su función mágica y Rana vea que se puede transformar en otros actores. Ahora bien, la función de los espejos es muy específica:

OROZCO Pues si os veis en un espejo
 con una luna muy fina,
 entera vuestra persona
 desde el pie a la coronilla,
 y tocándoos con las manos
 halláis ser otra distinta (vv. 116-122)

Debemos mencionar que sólo uno de los espejos tiene propiedades maravillosas, el otro funciona para que Rana rectifique su reflejo antes de mirarse en el verdadero espejo mágico:

OROZCO Antes es cosa precisa
 veros en estotro espejo
 ¿Quién sois?
 Sale y mírase al espejo

RANA Sin quitarme pinta,
 soy Juan Rana.

OROZCO

Miraos ahora.

Mírase a otro

Aquí, ¿quién sois?

RANA

Escamilla,

¡Jesús! Desde el pie al cabello. (vv. 133-138)

Cirlot explica que el espejo “es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico” (194-195). El espejo absorbe la imagen de Rana y le devuelve la imagen del actor en quien se transforma, es decir, una imagen ajena a él, en este sentido, “by extending the field of sight and revealing images that would be impossible to view directly, the mirror questioned the visible, the appearance, and the real, and thereby demanded a critical mind” (Melchor-Bonnet 164). Lo que el público y el propio Rana consideran imposible se convierte en posible, se patentiza el efecto del espejo gracias a las descripciones verbalizadas de Juan Rana acerca de lo que está mirando frente a él, explica a detalle cómo su reflejo ha cambiado y los músicos reafirman lo que dice:

RANA

¡No es posible! ¡Ave María!

El mismo Olmedo parezco
cortada la cara.

OROZCO

Aprisa,

sáquele.

RANA

¡Qué galán soy!

¡Bien pueden darme una higa!

MÚSICA

Ya en Olmedo, señores,

Rana se ha vuelto,

el galán de la loa,

la flor de Olmedo. (vv. 163-171)

La verosimilitud de la magia del espejo radica justamente en la sorpresa de Rana al verse transformado y el hecho de que los otros personajes en el tablado corroboran el suceso. Zamora Calvo explica que “el primer efecto que cualquier manifestación mágica produce es

el de admiración” (74). Esta admiración se da en cada transformación de Juan Rana, probablemente el efecto sea más fuerte cuando se convierte en María de Prado con tanta claridad que incluso la voz de la actriz se escucha:

RANA	Sí basta. Pues, ¿qué quería? ¿Que fuese María de Prado, tan hermosa y tan polida como aceda y mal contenta con todo y consigo misma?
OROZCO	Pues miraos y lo veréis.
LA PRADO	¡Ea, valga el diablo sus tripas! Acabe pues, porque estoy ya de esperarle mohína.
RANA	El enfadarse sin tiempo lo tuvo desde chiquita.
MÚSICA	Ya en María de Prado Rana se ha vuelto, y de hoy más sus donaires serán acedos. (vv. 221-235)

Ya en la representación, seguramente la voz de la actriz se escucha detrás de una cortina, sin embargo, vemos que el poder del espejo es tal que no sólo transforma el reflejo “desde el pie a la coronilla” (v. 119), también puede mudar la voz cuando la pieza así lo requiere. A pesar de no ser propiamente una loa de presentación de compañía, el entremés cumple una función semejante gracias a las propiedades del espejo mágico, “este grupo de actores, que en realidad no habla [con excepción de las actrices], [...] nos deja constancia de los nombres y de las características, [...] tanto de personalidad como físicas, de los actores representados” (Sánchez-Imizcoz 2011, 94).

Debemos mencionar que la magia del espejo transformador lleva a un muy interesante juego metateatral: “Cosme Pérez se proyecta en Juan Rana quien, bajo esa identidad teatral,

desempeñará varios papeles dramáticos” (Farré 20). El primer espectador es el propio Rana porque “mira” su reflejo, luego está Orozco y los músicos quienes ven a Rana frente al espejo, finalmente está el público observante de toda la situación. Como lo dijimos, este segundo nivel de mirantes (Orozco y los músicos) tiene la función de corroborar la magia del espejo enunciada por Rana para que el receptor final confíe en lo que está sucediendo. La complejidad del entremés radica esencialmente en el juego metateatral, en términos de utilería y escenografía resulta “relativamente sencillo ya que sólo necesita dos espejos y una cortina [...] habría que suponer que los actores llevarían sus mejores galas ya que estaban en presencia de los reyes” (Sánchez-Imizcoz 2011, 95).

Ahora bien, vamos a analizar los recursos con los que se establece la ilusión. A diferencia de otras obras como el *Entremés de la campanilla* donde, como veremos más adelante, el objeto mágico es transportable, Orozco no lleva consigo los espejos, habla con Rana y le pide que lo acompañe al lugar donde éstos permanecen guardados. Lo anterior implica moverse de un espacio donde Rana se hace constantes preguntas casi existenciales a otro donde la magia transforma al actor en quien sea que deba convertirse. La indicación es la siguiente “*Vanse y salen los músicos, y a media copla que canten salen Rana y Orozco por otra parte*” (618). Se trata de una didascalia explícita bastante detallada en cuanto a la disposición de los actores en el tablado. Rubiera menciona que “un breve lapso de tiempo en el que los actores dejaban el tablado vacío solía anunciar un cambio temporal, de lugar y de situación dramática muy frecuentemente acompañado de una variación estrófica” (103). Si bien el tablado no queda enteramente vacío debido a la presencia de los músicos, sí se presenta un cambio estrófico mientras los personajes principales vuelven al tablado. La copla de los músicos marca el cambio de octosílabos a versos de siete y cinco sílabas, también

introduce al público lo que sucede en la segunda mitad de la pieza y genera la pregunta más importante: ¿cómo va a interpretar Juan Rana a tantos personajes?

Una vez que los personajes vuelven al tablado, éste se ha convertido en la armería tanto para ellos como para el público, “esto solo fue posible por un acuerdo tácito entre dramaturgos, actores y público que convinieron en aceptar sin problema la naturaleza lúdica y simbólica del hecho teatral, marcado por su capacidad de transformación” (Rubiera 101). Podemos decir que el cambio de espacio es la primera ilusión que el espectador acepta incluso de manera automática ya que está acostumbrado a esa clase de situaciones. Posteriormente, las transformaciones de Rana a partir de la palabra y el gesto resultan quizá un poco más difíciles de aceptar, pero no tan problemáticas gracias al refuerzo de los otros actores. Si los demás pueden percibir el cambio de Rana, el espectador también puede hacerlo.

Ubersfeld explica que “en el teatro dice menos una palabra que el modo como puede o no ser dicha” (1989, 178). La correcta entonación del discurso nos lleva a una buena interpretación y, en consecuencia, una buena puesta en escena. Todo el texto ha sido configurado para impactar en el público, más aún cuando éste debe creer que el personaje en escena se ha convertido en otro cuya imagen está fresca en sus recuerdos precisamente porque se trata de actores populares en los tablados. Martínez López explica lo siguiente:

Las imitaciones de las figuras, realizadas por los propios protagonistas de ciertos entremeses, dejarían suponer que la entonación de un Valiente o de un Vejete responden a una modalidad tan codificada como el tipo que la emite. No resulta infrecuente, por ejemplo, que la voz del Vejete se halle caracterizada [...] En el *Entremés de la loa de Juan Rana*, Cosme Pérez imita a Godoy haciendo de Vejete (146).

La transformación de Rana no sólo se limita a una descripción de su reflejo, también abarca los cambios en su tono de voz. Seguramente cada actor tiene su propia *tejné* y Rana

se vale de muletillas o algunas particularidades del habla para llevar a cabo su imitación, eso sí, bastante ridícula. Ahora bien, simular personajes masculinos parece un buen inicio de este desfile de imitaciones porque la ridiculización se produce *in crescendo* hasta la necesidad de transformarse en actrices “pus no puedo hacer la loba / sin la gente femenina” (vv. 196-197). El timbre de Rana por fuerza debió modularse al “convertirse” en María de Quiñones y María de Prado.

Estas continuas necesidades permiten a Rana lucir sus cualidades actorales. Las descripciones de su reflejo no tienen el mismo efecto en el auditorio si todas se hacen con las mismas inflexiones de voz, ya que ésta forma parte de los requisitos del “disfraz” provisto a Juan Rana por el espejo para actuar los papeles de todos los actores. Ahora bien, según Quintiliano, “toda *pronunciación* se divide en dos partes, la *voz* y el *gesto*, de las que la una produce su efecto en los ojos, y la otra en los oídos, en los dos sentidos por cuyo medio penetra en el alma toda clase de sentimientos” (213). El impacto en los oídos del receptor también contribuye a la imaginación, si bien quizá no lleguen a imaginarse a los propios Godoy o María de Prado en el escenario, lo que escuchan sí debe ser asociable a tales personas para mantener la ilusión y verosimilitud del espejo mágico.

En cuanto al impacto visual, debido a la ausencia de “medios audiovisuales, el actor debía, siguiendo la tradición de la *commedia dell’arte*, exagerar para hacerse pura semiología corporal” (Rozas 199). Ya hemos mencionado que la única utilería estrictamente necesaria en escena son los espejos, sin embargo, si asumimos que Rana está de pie mirándose al espejo, hay dos posibilidades: que éstos se encuentren en un costado y Rana se encuentre de perfil (posteriormente estaría de frente a partir del desplazamiento escénico breve que lleve a cabo al momento de la representación) o mantener los espejos al frente y Rana de espaldas al público. Personalmente creo que la primera opción es más viable ya que el reflejo del

personaje será narrado por él mismo, parece la mejor manera de ver sus expresiones parciales (mientras está de perfil) y completas (cuando se mueva de cara al público, si fuera necesario). Los gestos que hace el personaje deben resultar bastante exagerados para manifestar su sorpresa o desconcierto, aunados a las exclamaciones del diálogo. Los gestos también deben imitar a los actores en los que se está transformando. El Pinciano explica lo siguiente:

conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad, porque, si va imitando a una persona trágica y grave y él se ríe, muy mal hará lo que pretende el poeta, que es el mover, y, en lugar de mover a lloro y lágrimas, moverá su contrario, la risa (525)

Si bien el Pinciano se refiere al actor trágico, lo mismo vale para nuestro caso porque si Juan Rana pareciera afectado por alguna emoción que no es la adecuada, ni la inflexión de voz ni el gesto por más ensayado que sea tendrá algún efecto irrisorio en el público. Así como es complicado llevar a las lágrimas, todos los elementos deben estar en funcionamiento para llevar a la risa genuina. Acerca de la *tejné* de Rana, María Luisa Lobato menciona que “su figura en escena destaca por la bufonería de sus movimientos, su mímica femenil, la simpleza que lo cometía a un permanente estado de duda sobre su propia identidad, la flema de su carácter, su lenguaje tosco, los canturreos y jocosidades en escena, todo lo cual lo convirtió en un personaje cuya sola presencia concitaba el éxito” (2002, 188). Podemos imaginar las actitudes frente al espejo para imitar a Olmedo a partir de las características que da desde antes de mirar su transformación:

RANA	[...]
	Mas, ¿cómo he de ser Olmedo
	con la cara de un Macías,
	bigotillo a la francesa,
	planta de retrato, y vista
	la capita a la jineta,

y con la habla de almíbar? (vv. 156-161)

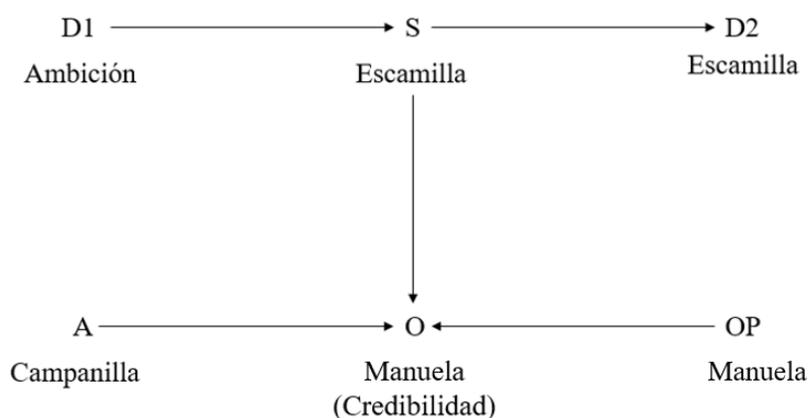
Por supuesto los gestos más cómicos en escena serían siempre los que lleve a cabo durante la imitación de las mujeres, “no solo por el contraste varón-hembra, que de por sí puede hacer reír, sino porque la figura deforme de Cosme Pérez tenía poco que ver con la presencia física de estas dos actrices estrellas del momento” (Sánchez-Imizcoz 2011, 95). Ante la dificultad de mantener la ilusión y convencer al público de que Rana ahora es una mujer, tiene mucho sentido que Moreto decidiera incluir la voz de María de Prado ya que se refuerza la transformación, así como la canción de Manuela de Escamilla hacia el final de la pieza. Probablemente las actrices están detrás de la cortina y se necesita de una excelente coordinación para que Rana haga lo que llamamos modernamente *lipsync*. Con esta voz evidentemente femenina y los gestos exagerados del personaje, el público continúa en la ilusión del espejo mágico y, antes de que se necesite otra clase de artilugio para mantenerla, la obra llega a su fin con una alusión directa a la reina Mariana, dado que la obra se presenta para festejarla.

3.1.2 *ENTREMÉS DE LA CAMPANILLA.*

No hay una fecha exacta para ubicar esta pieza; al respecto, Lobato comenta que “con dudas podemos situar en torno a 1661 la representación de los entremeses *Los gatillos* y *La campanilla*” (1989, 129). El tema de la campanilla encantada se relaciona con la famosa novela *La hora de todos y la fortuna con seso* de Francisco de Quevedo. En este sentido, se recuerda también “el tema del *árbol del pecador*, que empezó a desarrollarse iconográficamente en el siglo XVI, en el que Cristo aparece tocando una campana colgada de las ramas de un árbol que está siendo cortado por la muerte y en cuya copa aparecen gentes disfrutando de los placeres terrenales” (Lobato 2003a, 121). Debemos decir que no se trata

estrictamente de una refundición de nada, Moreto retoma el tema y lo reelabora de manera burlesca para crear una pieza indudablemente interesante y compleja.

El *Entremés de la campanilla* nos muestra la historia de un hombre que gasta todos los ahorros de su matrimonio en una campanilla encantada capaz de congelar a las personas en la posición en la que se encuentren. En cuanto su esposa se entera y lo enfrenta, él se dedica a hacer varias demostraciones de las cualidades maravillosas del objeto para convencerla de que el gasto ha sido más que conveniente. Finalmente, el hombre termina como víctima de los poderes de la campanilla en una suerte de lección moral y burlesca. Para favorecer el análisis, nuevamente vamos a esquematizar la pieza a partir del modelo actancial:



Tenemos como Sujeto de la acción a Escamilla, el hombre busca credibilidad (O) durante toda la pieza movido por su ambición (D1) en beneficio propio (D2). Ya que el Objeto debe estar presente en escena, aunque sea de manera simbólica, ubicamos a Manuela en la casilla porque es de quien se busca el reconocimiento. Como en el entremés anterior, el artefacto encantado ocupa la casilla de ayudante, ya que Escamilla se vale de las cualidades maravillosas de éste para conseguir su propósito. La magia funciona de nuevo como apoyo

y cobra suma importancia a partir de que Escamilla anuncia que va a hacer una demostración.

Alonso Mateos explica lo siguiente:

hay obras en las que un accesorio se convierte en parte fundamental del desarrollo de la trama argumental, inclinando el desenlace hacia la tragedia o hacia el final feliz. Esto es posible porque, igual que los objetos escénicos informan a los espectadores, también envían mensajes a los personajes de la comedia, que reaccionan en consecuencia (39).

El objeto mágico se convierte en la base de la pieza dramática luego de la explicación de Escamilla acerca de su función:

ESCAMILLA	Menos el que la toca, si la oyeren se quedarán del modo que estovieren todos suspensos con extraños modos, porque en su ruido está la hora de todos. Tanto, que si no acuden con las tretas de guitarra, de arpa o castañetas, remedio de un encanto tan profundo, así estarán hasta la fin del mundo. (vv. 27-34) ²⁷
-----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Una vez declarado el mecanismo del objeto, tanto el personaje de Manuela como el público se vuelven escépticos hasta que se comprueba el funcionamiento “en la primera gente que aquí sale” (v. 50). En este sentido, Escamilla está en busca de la aprobación de su esposa y, en consecuencia, también del público; todos los espectadores deben ser capaces de dar testimonio de la veracidad de los poderes mágicos, de lo contrario, la obra pierde cualquier clase de sentido. Cada vez que suena la campanilla se pone a prueba la magia del objeto, la ilusión en escena radica en la coordinación entre los personajes y el sonido de la campanilla,

²⁷ Todas las citas a la obra se toman de la siguiente edición: Agustín Moreto, "Entremés de la campanilla", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Edition Reichenberger, 2003. 582-591.

posteriormente es imprescindible que aquellos ya congelados no se muevan hasta el final de la pieza, en cuanto la música comience a sonar.

La obra resulta completamente metateatral. Vemos a los personajes desfilar en lo que parece una casa a partir de las indicaciones de salida de Escamilla, quien funge como director de escena. Una vez en el tablado, el matrimonio los observa unos segundos y luego Escamilla suena la campanilla, “la hora” agarra a todos en posiciones obviamente burlescas y cada afectado se convierte en una figura congelada. Sosa menciona que “la representación dentro de la representación evoca el tradicional *juego de las estatuas*. El metateatro se construye a través de la metáfora plástica de los «cuadros vivos» que configuran los personajes paralizados, con el consiguiente efecto de vacilación en el espectador entre lo humano y lo artístico” (3). Como hemos dicho en apartados anteriores, nada bueno depara a quienes abusan de la magia para su beneficio, por lo tanto, luego de sonar la campanilla y detener a las dos mujeres que entraron con comida, Escamilla es traicionado por su esposa:

MANUELA ¿Por qué?

ESCAMILLA Porque enteros quedan
 todos los platos, mujer.
 No seas corta, come, llega.

MANUELA ¿Qué he de comer ni llegar,
 si llegar ni comer dejas?
 ¡Hay tal prisa!

ESCAMILLA Es que yo temo
 la hora. Vaya esta pierna.

*Va a comer Escamilla y Manuela toca la campana y él se queda con el
bocado en la boca*

MANUELA Yo me vengaré de ti
 contigo de esta manera. (vv. 124-132)

Que la mujer active la magia lleva a la risa y resulta un excelente y burlesco ejemplo de “justicia poética”, dada la naturaleza del entremés. Al final de la pieza, la única “en

movimiento” es Manuela, el resto son estatuas completamente paralizadas, ninguno de los actores puede moverse ni un poco ya que, de hacerlo, la ilusión se rompe y la campanilla deja de ser un objeto mágico para convertirse en un fraude. En este sentido, Ruano explica lo siguiente: “lo importante no era que lo imaginario se representase de una manera realista, sino que los actores se comportasen y lo trataran como si fuera real” (1989, 86). En el *Entremés de la campanilla*, la magia se hace palpable a partir de la actuación de los personajes, no se trata de algo tangible y está visualmente representado a partir de las figuras estáticas; sin embargo, el hecho de que Moreto haga que el espectador note la magia invisible actuar en el tablado resulta sumamente interesante. Como lo explicamos en otro lugar, “así como los silencios bien utilizados resultan piezas claves en el teatro, lo que no se ve en escena, pero el dramaturgo consigue hacer perceptible por el público resulta igualmente poderoso” (Granjeno 32).

La primera utilidad de la palabra para generar la ilusión en el entremés es contar el origen y la función de una campanilla mágica, seguramente ésta sería mostrada en alto por Escamilla, acción que redirige la atención del espectador desde el personaje principal hacia el objeto en cuestión. Arellano explica que “en algunos casos, la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero quizá no con la intensidad que el poeta quiere” (1995, 419). A partir de la palabra también se anuncian las entradas y salidas de los personajes con diálogos como el de Manuela: “Éste es don Braulio, un galán / de medio relieve” (vv. 51-52). Posteriormente se incluye una didascalia explícita con la esencial prioridad de describir los elementos de utilería y vestuario llevados a escena por los personajes, dado que ya conocemos quién saldrá al tablado: “*Salen doña Elena y doña Rapia con merienda y jarro en una cesta*” (588). La utilería descrita resulta estrictamente

necesaria para llevar a cabo la acción en la que han de congelarse los personajes, también son objetos aprovechados por Escamilla al momento de burlarse.

Vale la pena resaltar que la utilería y el vestuario resultan tan suspendidos en escena como los actores que los portan. Las acciones congeladas que tenemos son un hombre a medio vestir, una pareja suspendida a la mitad de una entrega de dinero, un par de valientes a la mitad de un duelo, dos mujeres con la merienda lista para comer y el propio Escamilla “*se queda con el bocado en la boca*” (589). Martínez López menciona que “uno de los usos del vestuario que parece ser propio del entremés consiste en la aparición de personajes desnudos en camisa o con ropa de levantarse. Más divertidas aún son las piezas en que los personajes están forzados a desnudarse” (187). En este sentido, don Braulio sale al tablado “*en jubón y un sastre poniéndole la ropilla u ongarina*” (586), la última acción no se concreta debido al efecto de la campanilla. Si bien la salida al escenario ya resulta ridícula, congelar al personaje a medio ponerse la ropa lo ridiculiza todavía más, lo mismo sucede con la comida y el hecho de que ni quienes llevaron a escena la cesta de merienda ni quien se la ha robado logran disfrutarla. González comenta que “las referencias a la comida y al vestir son elementos realistas que apoyan la creación de un contexto verosímil e identificable y que por tanto establece un posible pacto de verdad con la historia contada” (2019, 115). De alguna manera, estas alusiones a la cotidianeidad nos permiten aceptar que toda la acción está ocurriendo efectivamente en una casa, tal como lo menciona Escamilla en los primeros versos de la pieza: “Y porque lo véais, en nuestra casa / tanta gente hay como en la calle pasa” (vv. 39-40).

Resulta importante situar espacialmente la obra, ya que se crea una imagen más completa de la situación. El matrimonio se encuentra en un vestíbulo y las entradas laterales del corral (asumimos que la representación se lleva a cabo en uno) permiten la salida de los

personajes al tablado, éstos avanzan lo necesario para hacer espacio a quienes van a seguirlos y quedan acomodados a diferentes alturas del tablado con el propósito de ser todos visibles para el espectador. Ubersfeld señala que “no se describe en él [el texto de teatro] la espacialidad [...]. Se trata, por lo demás, de descripciones funcionales – raramente poéticas – orientadas no hacia una construcción imaginaria sino, más bien, a la práctica de la representación, es decir, a la puesta en espacio” (1989, 109). La ilusión se mantiene mientras cada uno de los personajes se mantenga en su estado congelado. Aún con las salidas de más personajes al tablado, los primeros, en este caso don Braulio y el Sastre, no pueden permitirse mayor movimiento.

En cuanto al gesto, González explica que “es lo que da sentido al texto ya que se trata de una acción específica y con un sentido particular. Se trata entonces de gestos que no apoyan un significado, sino que lo poseen de manera completa tanto en la vida real como en su transposición al escenario” (2005, 187). En este caso, resultan casi precisos pues desde la didascalia explícita se menciona la utilería, en los diálogos se muestra la actitud del personaje antes de quedarse congelado en escena. Por ejemplo, la situación del Galán y la Dama:

Salen el galán y la dama, él con una bolsa

GALÁN	Mujer, ¿quieres destruirme? ¿Dos doblones, que es la hacienda de un hombre, pides?
DAMA	¿No basta? ¡Reniego de él, estar hecha una esclava por su amor! Guárdelos, que yo iré fuera esta tarde y...
GALÁN	No, no salgas, que en este bolso se encierran. Tómalos.

Al dar el bolso tocan la campana y se quedan en la acción (vv. 71-79)

La acción está enmarcada por las didascalias explícitas que perfectamente señalan los objetos necesarios para el desarrollo del fragmento y el momento exacto en que la acción se interrumpe. Por la situación, el gesto del Galán debe ser sobresaltado porque está impidiendo que la Dama se vaya al tiempo que le estira la bolsa, la Dama quizá esté de espaldas o estirando la mano para recibir el dinero, de cualquier manera, el gesto debe ser medianamente inconforme dado que no se le quiso entregar en cuanto ella lo pidió y ambos están discutiendo. Estos gestos de “dar”, “pedir”, los otros acerca de “comer”, “vestirse”, encajan en el primer inciso de la clasificación de Mounin citada por Evangelina Rodríguez, ya que cada uno es “tomado por el actor de la realidad mediante una ósmosis analógica, seleccionando rasgos pertinentes e introduciéndolos en escena de modo más estilizado” (373). A pesar de tratarse de gestos, muecas y ademanes extraídos de la realidad, éstos se exageran en el escenario, para el espectador no puede ser lo mismo ver a alguien comer en su casa a verlo comer en escena, lo mismo vestirse o entregar dinero.

Finalmente, debemos mencionar el final de la ilusión a partir de la música. Desde el principio, el público sabe que los poderes de la campanilla se anulan tan pronto como la música suene “de guitarra, de arpa o castañetas” (v. 32). La futura presencia de los músicos es anunciada por Doña Rapia poco antes de ser congelada:

DOÑA RAPIA Muy gran pesar nos espera,
 porque me dijo don Roque
 que con música compuesta
 de arpa y guitarra, vendría. (vv. 114-117)

Con esto, Moreto ha colocado el hechizo y la cura al inicio y al final de la pieza, respectivamente. Ya que se está convenciendo al público de la veracidad de la campanilla mágica, sin música no hay cómo descongelar a los afectados. La ilusión no se rompe en

ningún momento, es bastante sólida. Nunca se percibe falla alguna en los poderes de la campanilla, desde el primer hechizo hasta la veracidad de las cintas que protegen de la magia a quien las usa y la única cosa capaz de anular los poderes del objeto. Mientras los actores se mantengan quietos en sus lugares hasta la llegada de los músicos, el tablado se ha convertido en una suerte de galería de estatuas donde sólo Manuela ha sido lo suficientemente ingeniosa para no verse afectada en lo absoluto.

3.2 ILUSIÓN POR MAGIA "FICTICIA".

Montaner explica que la magia artificial “es la única de las manifestaciones mágicas del Siglo de Oro que se vincula expresa e inequívocamente a la idea de cualidades o propiedades ocultas, pero al mismo tiempo, según se ha visto, se separa de forma igualmente neta del resto de las manifestaciones mágicas” (446). Hemos colocado esta clasificación debido a que, en ocasiones, no existe la presencia de verdaderos elementos mágicos, sino que a partir de la creación de una atmósfera mágica los personajes llevan a cabo determinadas acciones generalmente orientadas a su beneficio.

En este sentido, distinguimos la magia falsa del “engaño” propiamente dicho porque, si bien la acción de fondo de ésta es crear un embuste para obtener un beneficio, el uso del elemento mágico y la creación del ambiente, aunado a que toda una colectividad de personajes efectivamente cree y “vive” en el mundo mágico inventado por el embustero, nos lleva a considerar un nivel diferente de ilusión. No es lo mismo un engaño de proporciones menores para librarse del marido celoso o ridiculizar a un personaje que instaurar todo un universo mágico a partir de creencias colectivas que requieren múltiples recursos quizá más elaborados para convencer a casi todos los tipos en escena.

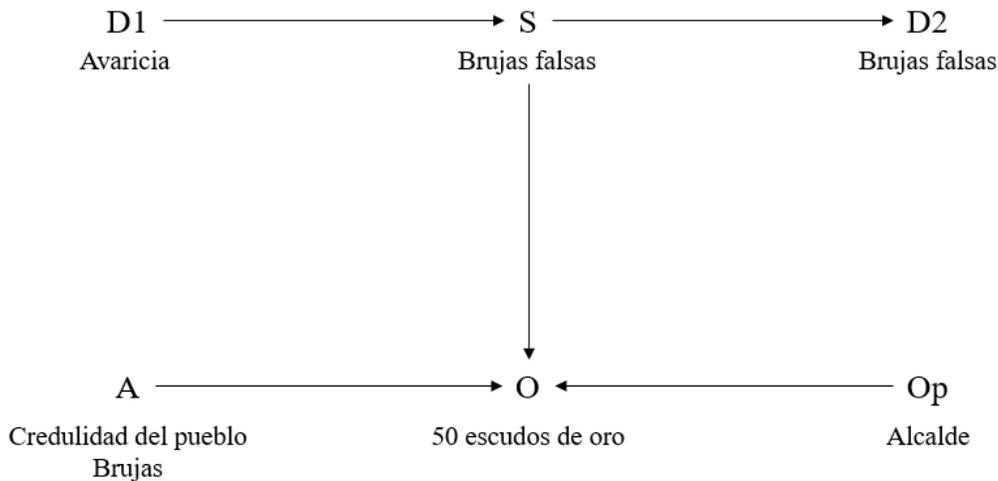
Vale la pena mencionar la clasificación de Roso para los diferentes tipos de engaño: “1) Malentendidos. 2) Fingimientos y disimulos (pequeños pecadillos de amor). 3) Identidades ocultas y mudanzas del ser. 4) El fingir enfermedades. 5) Secretos engañosos. 6) Las verdades a medias. 7) Engaños infructuosos. 8) Los engaños jocosos. 9) El engaño malicioso” (69). La magia falsa podría encajar en el número nueve; sin embargo, Roso explica que este tipo de engaños son “realizados por agonistas que ejercen una influencia negativa sobre las decisiones de otros, suelen aparecer pronto, crear el nudo de la acción, tardar en resolverse y suponen al final, en la mayoría de los casos, el castigo del personaje engañador (la deshonra, la muerte, la enemistad de los demás o el destierro)” (71-72). A partir de esto, notamos que en nuestro caso sí existe una influencia negativa, pero se da de manera completamente indirecta, lo que hace el engañador es crear una situación en la que el personaje engañado toma decisiones lógicas en el universo que cree habitar, no está completamente guiado por el engañador.

La magia falsa crea un ambiente específico sobre toda la obra, sólo el espectador es cómplice de la trampa desde el inicio hasta el final de la pieza. Esta condición lo eleva por encima de la mitad de los personajes en el tablado y provoca una risa de superioridad aún más fuerte que en un entremés de engaño cualquiera; aquí, el culpable no será descubierto ni castigado, la magia resulta completamente real para los burlados de la obra atrapados en la atmósfera urdida por los burladores, pero es falsa en un sentido más estricto porque en eso consiste la trama de la pieza y así es como el espectador (destinatario final de la puesta en escena) la reconoce. Vamos a considerar la magia falsa como aquella en la que únicamente el “creador” y el público reconocen y el tercer personaje (el burlado) experimenta. Quizá de manera muy específica podemos considerarla a caballo entre la magia real y el engaño.

3.2.1 *ENTREMÉS DE LAS BRUJAS.*

Según Eva Lara Alberola, “la bruja, a caballo entre el mito y la realidad, poblaba ya el folclore, habitaba en las historias que circulaban en los pueblos, en las aldeas, o que se emitían desde el púlpito, e innegablemente se había instalado en la mente de los hombres y las mujeres de los siglos XVI y XVII” (2012, 148). Sabemos que los personajes del género entremesil responden a tipos específicos reconocibles por el espectador, en este sentido y aunado a lo que menciona Lara Alberola, la bruja también existe en el imaginario colectivo de la gente de la época. Su aparición en escena resulta identificable y lleva consigo diferentes implicaciones, desde meras alusiones para establecer una ligera y momentánea atmósfera brujeril con el afán de aumentar la tensión, hasta la instauración de todo un argumento relacionado estrechamente con esta clase de personajes.

Para la creación de estas piezas, Lara Alberola explica que “en ocasiones, es la burla la que guía a los autores a la hora de sacar a la bruja a escena. La risa puede estar, en esos casos, relacionada con la crítica, o bien simplemente puede tratarse de la liberación del miedo a ese monstruo a través del humor, sin entrar en posicionamientos” (2010b). Si bien el dramaturgo puede colocar figuras relacionadas con brujas y hechiceras de manera real, seria e incluso temible, también se vale del recurso para crear una suerte de parodia de éste con fines más bien cómicos, como es el caso del *Entremés de las brujas* de Agustín Moreto. En la pieza vemos brujas falsas capaces de crear todo un mundo ficticio sobre otros personajes con el propósito de conseguir dinero. La trama del entremés se puede resumir con el siguiente modelo actancial:



En la casilla del Sujeto tenemos a un montón de brujas falsas dirigidas por Tringintania, motivadas por la avaricia (D1), que buscan estafar a un pueblo en beneficio propio (D2). Se valen de la credulidad de la población (A) para llevar a cabo su propósito y conseguir escapar con 50 escudos (O), luego de burlar al Alcalde (Op). Para esto, los estafadores construyen una compleja y muy bien planeada atmósfera brujeril que consigue envolver al pueblo a partir de la credulidad de éste. Resulta importante anotar que la realidad de las brujas falsas se conoce desde el inicio de la obra:

SARCOSO

[...]

Después de haber andado en esta aldea
 con cuidado que alguien no nos vea,
 diez noches por las calles brujos hechos,
 ni en cumplir nuestro intento satisfechos
 con pandorgas, con bailes y cantando,
 ya el niño y la mujer amedrentando,
 de suerte que la gente asustada
 y el que la cuenta más no ha visto nada. (vv. 3-10)²⁸

²⁸ Todas las referencias a la obra se van a tomar de la edición siguiente: Agustín Moreto, “Entremés de las brujas”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 707-723.

Vemos que el espectador se entera de que todas las muestras de supuesta brujería son completamente falsas, producidas por ladrones con el fin de utilizar la credulidad del pueblo.

En este sentido, Díez Borque explica lo siguiente:

esta clase de desacuerdos entre realidad y apariencia puede aparecer, ocasionalmente, como motivo de tensión en cientos de obras, o ser el apoyo de toda la estructura argumental de una pieza, como técnica de efectismos calculados, basados en que el espectador *sepa la verdad*, frente al mundo de manifestaciones engañosas en que viven personajes de la acción dramática, pero contemple sobre los escenarios los encadenados sucesos “contra esa verdad”. (4-5)

En el entremés, a partir del aviso inicial en boca de las propias “brujas” de que todo lo potencialmente mágico será una mentira, se patentiza que la ilusión no está dirigida al público, sino a los propios aldeanos de la obra, es decir, el juego “realidad-apariencia”, como lo explica la cita anterior, funciona como parte de la estructura general de la obra. Moreto utiliza todos los elementos brujeriles posibles para crear una atmósfera convincente, de manera que el público, como conocedor de las artimañas con las que se crean estas supuestas brujas, ría a partir de cómo se parodian los elementos de las leyendas populares durante la burla. Las referencias al mundo sobrenatural son entendidas y quizá esperadas por el espectador desde la mención de la figura de la bruja. Aurelio González explica lo siguiente:

Hay que tomar en cuenta que para que el engaño apoyado en la magia prospere se tiene que apoyar en una serie de creencias en lo extraordinario y lo maravilloso, mismas que para ser verosímiles en la creación dramática tienen que tener su correspondencia en la realidad del espectador que acepta que la magia y el encantamiento son algo más que tópicos de una literatura de aventuras. (2007, 212)

Justamente la trampa de las supuestas brujas tiene efecto debido a la genuina creencia en ellas. Nieto-Cuevas menciona que para la recreación literaria de la bruja se toman como

que no vuelvan a darnos más disgusto.

En espíritus van y pueden verte. (vv. 44-53)

Acerca de estas opciones, Nieto-Cuebas menciona que “aunque la trama no toma lugar en el Imperio, la opinión del Regidor hace referencia a las leyes que estipulaban que uno de los castigos por delitos de brujería y hechicería era el destierro y no necesariamente la condena a muerte” (2013, 28-29). Así como vemos la mención de las cuestiones legales, también aparece el elemento religioso tan importante en la época y con el que los temas brujeriles tienen más conflictos, se trata de un exorcismo burlesco por parte del Cura con intervenciones al final de la obra tales como: “Yo te conjuro, Satán, / *vade retro*, Satalín.” (vv. 350-351). Estas referencias apuntan la “existencia” de la atmósfera brujeril y refuerzan la burla debido al conocimiento previo de la falsedad de la situación. Ahora bien, veamos más de cerca la creación del ambiente.

La obra inicia *in media res*, el pueblo ya está asustado y las brujas falsas ya han establecido su poder sobre él, como vimos en el diálogo inicial de Sarcoso. En seguida, salen las autoridades para hablar acerca del castigo a las brujas. La atmósfera general en la trama ha sido establecida con todos los crímenes ya cometidos y el pánico colectivo provocado: "El terror es, en suma, lo que importa, / que a estos rústicos ata y los acorta" (vv. 21-22). Ya que sabemos que la brujería es falsa, queda claro que la ilusión sólo funciona frente a los pobladores dentro de la propia obra de teatro. La primera manifestación de la ilusión vista en escena es el monólogo de Tringintania donde se presenta como la respuesta a todos los problemas:

TRINGINTANIA [...]

Yo soy, alcaldes famosos,
un dómine nigromante
que vengo a quitar las brujas

de este pueblo miserable. (vv. 67-70)

Si bien las autoridades del pueblo ya han mencionado las actividades de las brujas, puestas en boca de Tringintania se vuelven más aterradoras, dada su presentación como “dómine nigromante” y la supuesta conversación que tuvo con Plutón. Debemos remarcar que, con la presentación de ambos grupos (aldeanos y ladrones) al inicio del entremés, Agustín Moreto establece de forma bastante sólida un universo donde el pueblo ya cree en la existencia de las brujas, por lo tanto, resulta sencillo hacerle creer en la potencial amenaza de ser maldecido por Plutón. Además, Tringintania nos avisa desde su presentación que todo lo que diga será creído gracias a su “ciencia”:

TRINGINTANIA [...]
Yo sé, por mi ciencia, hacer
que un hombre si tiene hambre
coma, si tuviere qué,
y sé hacer que mienta un sastre. (vv. 71-74)

Podríamos decir que la “ciencia” de la que habla es más que nada el grado de convencimiento que logra en sus víctimas a partir del disfraz y la palabra. El personaje instigador se construye según su propósito, es una bruja o un dómine nigromante siempre ayudado por el vestuario bien especificado desde las didascalias explícitas: “*Sale Tringintania vestida de negro, con manteo y sotana*” (711) y “*Sale Tringintania de bruja*” (715). González destaca que “cuando la caracterización se apoya en especial en los elementos audiovisuales (vestuario, utilería, etcétera) o en determinadas acciones, se hace con descripciones minuciosas en las acotaciones destinadas a la representación” (1997, 20). En general, los entremeses de Moreto no tienen didascalias explícitas muy extensas, suelen limitarse a las salidas y entradas de las figuras; sin embargo, en el *Entremés de las Brujas*, se especifica el vestuario de Tringintania porque gracias a eso se sostiene la ilusión y se logra

el embuste hasta el final. De esta manera, una vez que sale a escena notamos la dualidad del personaje y su capacidad de convertirse en quien necesita ser, tal como lo explica Martínez López: “una de las constantes del entremés consiste en la transformación del personaje en aras de las necesidades de la acción. Esta metamorfosis puede revertir bien sea en un cambio de indumentaria de un tipo en el de otro tipo, bien sea en un disfraz deformador” (180).

Podemos inferir que el cambio de disfraz va acompañado de un cambio en el tono de voz para reforzar la magia falsa creada por el embaucador y el efecto que necesita crear en sus diferentes interlocutores. En primer punto, Tringintania como dómine nigromante tiene como propósito imponer su autoridad sobre personas que técnicamente la poseen (Alcalde y Regidores 1º y 2º), con esto se refuerza el miedo y sometimiento del pueblo por la presencia de las brujas y se añade el nuevo temor por la supuesta maldición de Plutón; luego, Tringintania como bruja se convierte en esa figura que ha ocasionado inquietud desde el inicio de la pieza y continúa dibujando la ilusión en el Alcalde al punto de convencerlo de ser una bruja. Ya que difieren los propósitos, primero de persuadir a entregar el dinero por voluntad propia y luego de sugestionar para escapar con el botín, se requiere un cambio en la actuación, una suerte de doble papel interpretado por el personaje de Tringintania que a su vez está siendo interpretado por un actor. El tono, los gestos y movimientos en sus diferentes facetas contribuyen a la creación de la ilusión y a la comicidad de la pieza entremesil.

Por otro lado, el tono y la palabra no sólo resultan fundamentales para la configuración del personaje, también lo son para establecer el espacio dramático. Sabemos que “la creación del espacio dramático, como es habitual en el teatro de corral, se hace con el poder de la palabra, y el actor transforma el multifuncional espacio escénico del corral con el gesto y el desplazamiento corporal” (González 2006, 67). La escasa presencia de utilería y otros medios físicos para la representación de los entremeses implica el desarrollo de la

acción en un solo espacio o en lugares bastante genéricos, por lo que algunos espacios más complicados se crean a partir de la “narración” y el aprovechamiento de la imaginación del receptor. Ya explica Arellano que “la función complementaria o sustituyente de la palabra tiene que ponerse en práctica cada vez que algo sea imposible de representar a la vista, bien por razones técnicas [...] bien por razones éticas, de decencia moral” (1995, 418). Moreto utiliza estos recursos para la creación del espacio brujeril en el entremés. El lugar de encuentro del Alcalde con las supuestas brujas se describe de la siguiente manera:

TRINGINTANIA	¿Véis aquel cerrillo?
ALCALDE	Sí.
TRINGINTANIA	Pues id y en él aguardadme. (vv. 141-142)

Hasta ese momento, el espacio sólo es aludido, pero pertenece a la realidad ficticia ya que el Alcalde efectivamente llega al cerrillo para hacer la entrega del dinero, tal como vemos unos versos más adelante:

ALCALDE	[...] Mas ya estoy en el cerrillo y no veo a nadie aquí, ni aquel Plutón ni las brujas. (vv. 168-170)
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El espacio de la acción ha cambiado de un posible interior a un exterior oscuro, según los requerimientos establecidos por Tringintania: "Plutón sale / siempre de noche, que el sol / de día puede quemalle" (vv. 130-132). A este espacio abierto y oscuro se agrega la descripción “complementaria” de Tringintania que fortalece todavía más la ilusión puesta sobre el alcalde y el pueblo:

TRINGINTANIA	[...] Sobre aquel negro cerrillo se alojan sesenta mil en ricos palacios, llenos de perlas y de rubís.
--------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Resulta necesario destacar esta dualidad realidad-ficción en la obra. Se establecen dos niveles distintos, uno es la realidad entendida por el burlador en complicidad con el propio público y el otro es el mundo “mágico” donde están habitando los pobladores crédulos. Al respecto de la división en niveles, Fernández explica lo siguiente: “el segundo nivel se crea en el momento del hechizo, haciendo de la magia la promotora del desdoblamiento escénico” (2015, 149). La pieza inicia una vez que los crímenes y hechizos de las brujas ya se han pronunciado, esto implica que ambos niveles ya están instaurados cuando da inicio, lo único que sucede es que se remarcan y patentizan conforme avanza la acción. El segundo nivel es visible de manera interna a partir de la propia imaginación de los pobladores y permanece ahí aun después del final, ya que el Alcalde continúa dentro de su conversión a bruja e incluso es exorcizado por el Cura. El personaje se pierde completamente en la ilusión y el resto de los pobladores jamás descubre la mentira, por lo tanto, ninguno vuelve al nivel 1 en donde se movieron todos los ladrones con completa conciencia de sus acciones.

Cabe aclarar que con esta división en niveles no nos referimos a la metateatralidad, ya que a la pieza le faltan ciertos elementos de “teatro dentro del teatro” para recibir el término. Lo que hay en el *Entremés de las brujas* es un desdoblamiento del espacio, dado que un personaje se desenvuelve en un mundo y otro lo hace en uno distinto; sin embargo, ambos niveles coexisten sin problema alguno debido a que el segundo ha sido configurado a conveniencia del primero para que funcione de esa manera. En su artículo titulado “Dos entremeses «auditivos» y sus niveles: hacia un metateatro visual”, Adrián Fernández distingue entre lo “visible” y lo “visual”. El primero se refiere a lo percibido por el sentido de la vista, los elementos físicos; lo visual refiere a lo que se ve más bien a partir de la imaginación (153). En este sentido, el primer nivel es “visible” y el segundo es “visual”, aunque esta visualidad sólo importa de manera interna a la obra, es decir, está configurada

para los personajes de la trama, el hecho de que el público pueda o no imaginarla es un asunto diferente porque el propósito primario de la ilusión es quedarse en los pobladores. Moreto no le muestra la ilusión de magia falsa al público, sino cómo se lleva a cabo.

Hacia el final de la pieza, los palos no se dejan de mostrar como en la mayoría de los entremeses y, en este caso, constituyen el final perfecto para continuar con la risa del espectador. Vemos que, incluso cuando el resto de los personajes piensa que las palabras del Alcalde son disparates, el burlado nunca sale de la ilusión e incluso es él quien reparte los palos en lugar de recibirlos:

ALCALDE

Y así os pienso seguir,

Haga meneos de bailar

"Que de viga en viga,

que de fin en fin,

cantando las brujas

hemos de vivir".

Éntralos aporreando el alcalde a todos y se da fin al entremés.

(vv. 355-359)

María Luisa Lobato explica que “cuando Moreto compone obras breves – entremeses y bailes dramáticos especialmente –, la irracionalidad [...] se lleva hasta el límite de lo absurdo y genera lo ridículo, con el fin de presentar una ejemplaridad de tipo negativo” (vv. 2003c, 1189). En efecto, en el *Entremés de las brujas* el Alcalde se presenta como un burlado irracional hasta el final, debido a que se mueve dentro de una ilusión bien cimentada y reforzada.

Cualquier clase de temor que las leyendas de las brujas tomadas de lo popular puedan provocar en el espectador desaparece en cuanto se reconoce el artificio y se ve en las tablas el desarrollo del embrollo. Al respecto, Fernández Rodríguez explica lo siguiente: “la funcionalidad de la magia ya no surge de su eficacia intrínseca, sino del choque entre la

credulidad general y la perspicacia de quien se aprovecha de ella” (11). La magia falsa se construye con maestría, “hay ironía dramática, ciertamente, y es esta la que permite al público o a los lectores del entremés comprender la caracterización ridícula de los villanos en la puesta, pues su afectivo y patético *mouere* es absolutamente falso y motivo de risa” (Walde 359). El público toma un puesto de superioridad frente al personaje ridiculizado en escena debido a que está bien enterado de todo lo que sucede, la presencia de la magia falsa frente al espectador sólo puede traer la anticipación por ver si los embusteros se saldrán con la suya y qué tanto caerán los pobladores en la mentira.

3.3 ILUSIÓN POR ENGAÑO ESCÉNICO.

El engaño en escena tiene diferentes propósitos. Puede incluirse en determinadas partes de la pieza para crear tensión dramática o encontrarse en el centro de la trama como el elemento más importante. Martínez Berbel explica que “el engaño, la mentira, el fingimiento nos hacen reír” (50), por lo tanto, en el caso de los entremeses se trata de un recurso bastante útil para conseguir el propósito básico de la pieza breve. Debido a su corta duración, la extensión del engaño tiende a abarcar toda la pieza en sus diferentes variaciones, una de las más comunes (y la que veremos presente en algunos de los entremeses moretianos a analizar en apartados posteriores) es la presencia del disfraz para ocultar la identidad de un personaje. Higashi explica que “aunque las funciones y extensión de la ocultación de la identidad son variadas, a menudo coinciden en ser el motor del enredo principal con un amplio margen de influencia sobre la macrosecuencia dramática” (39).

La ilusión producida por el engaño con frecuencia está dirigida a un tipo particularmente crédulo, “en situación de inferioridad o aquejado de un defecto censurable como los celos – injustificados o no – y la necedad” (Martínez López 159). Los tipos que

responden a esta descripción pueden ser maridos cornudos, vejetes, etc., a los que un personaje o un colectivo de ellos engaña para conseguir un fin específico, generalmente en beneficio propio y de maneras variadas para lograr el convencimiento y la ridiculización. Roso enlista algunos medios técnicos para la construcción de engaños de los cuales retomamos los utilizados por Moreto para la construcción de sus piezas: las acotaciones, el lenguaje, comienzos *in media res*, las complicidades con el auditorio y la labor del actor (78). En los entremeses *El retrato vivo*, *La Perendeca* y *El reloj y los órganos* encontramos más de uno de estos elementos mezclados en el desarrollo de la trama, especialmente el último, ya que “los movimientos de los actores en el escenario o su colocación en él debieron ser muchas veces esenciales. Fundamental resultó, en cualquier caso, la dicción pues la voz era componente esencial del espectáculo” (Roso 80).

En los tres casos, la ilusión creada en escena resulta completamente visible para el público, desde el “cuadro” en el que se ha convertido Juan Rana hasta los objetos de los que se disfrazan los personajes para pasar desapercibidos ante otros de ellos. Los engaños en general son descubiertos hacia el final y las piezas terminan en cantos. Si bien el tema es fundamental en muchos más entremeses del dramaturgo, hemos elegido este *corpus* debido a que el engaño funciona como pretexto para crear una ilusión óptica visible, en contraposición con las ilusiones sustentadas en elementos reconstruidos por la imaginación tanto del público como de los personajes (magia real y falsa). No sólo se trata del disfraz de una figura para transformarse en otra, si no de la conversión en objetos. La ilusión consiste en pasar de personas a cosas inanimadas con todo y sus funciones utilitarias. Los requerimientos escénicos para crear tal efecto difieren bastante de los engaños más comunes, aquí la astucia y perspicacia del personaje (y por supuesto del actor), funcionan como el arma más importante para construir la ilusión.

3.3.1 ENTREMÉS DEL RETRATO VIVO.

Tenemos pocos datos acerca de la composición de la obra, María Luisa Lobato apunta que Agustín Moreto “se desplazó a Sevilla en 1656, ciudad en la que se representarían algunas de sus piezas breves escritas para el Corpus. Poco posteriores fueron los entremeses *El retrato vivo*, *El hijo de vecino* y *La reliquia*, impresos ya en 1658” (2003c, 1183). La trama nos cuenta el engaño creado por Bernarda para vengarse de los celos de su esposo, Juan Rana. La mujer hace creer al marido que se ha convertido en su propio retrato, una vez cosificado el hombre se ve obligado a tolerar que diferentes galanes le hacen la corte a Bernarda, así como las burlas por parte de quienes limpian y retocan “el retrato”. Al final, el engaño se descubre y Rana recupera su “forma humana”.

El *Diccionario de autoridades* define “retrato” como “la pintura o efigie que representa a alguna persona o cosa” (*Aut.*). En este caso, sucede al revés: Rana representa a su retrato y Bernarda lo explica desde el inicio de la obra:

BERNARDA

Ésta es la maña,
que es pintura ha creído, ¡es cosa extraña!
Para lo cual, amiga, fue el motivo
dar yo a entender que su retrato al vivo
se me antojaba, conque al mentecato
le hizo un pintor creer que es el retrato
de sí mismo. Y como esto lo ha creído,
desde hoy dentro de un marco está metido,
y se está sin moverse en la postura
que él le dejó, creyendo que es pintura. (vv. 17-26)³¹

³¹ Todas las citas a la obra se toman de la siguiente edición: Agustín Moreto, “Entremés El retrato vivo”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 408-420.

Arellano menciona que “el teatro está lleno de referencias a pinturas y pintores, y a menudo se presenta una descripción en metáfora de pintura” (1995, 425). En este caso, no hay propiamente una descripción de la pintura, Bernarda menciona que el hombre se ha quedado “en la postura/ que él le dejó” (vv. 25-26), ya que el espectador no necesita saber mucho más antes de ver salir al personaje. El engaño de la mujer se basa en la credulidad de Rana, el hombre es cosificado durante casi toda la representación. Degenne-Fernández explica que “una de las claves del éxito de la burla reside en la aceptación por parte de la víctima de su repentina transformación en pintura viviente, en un acto de fe propio del género que autoriza las fantasías más descabelladas” (2009). Esta “aceptación” permite que Juan Rana sólo intervenga para desatar la risa del público porque, en el plano ficcional, ha sido relegado como parte de la decoración, en cuanto la didascalía señala “*sacan el retrato metido dentro de un marco*” (412) y el personaje sale al tablado, queda excluido “de la realidad literaria, situándolo fuera del espacio de la acción principal” (Degenne-Fernández, 2009). De alguna manera, Rana existe en su propio espacio como objeto e incluso sus comentarios permanecen mudos a pesar de que son enunciados en voz alta:

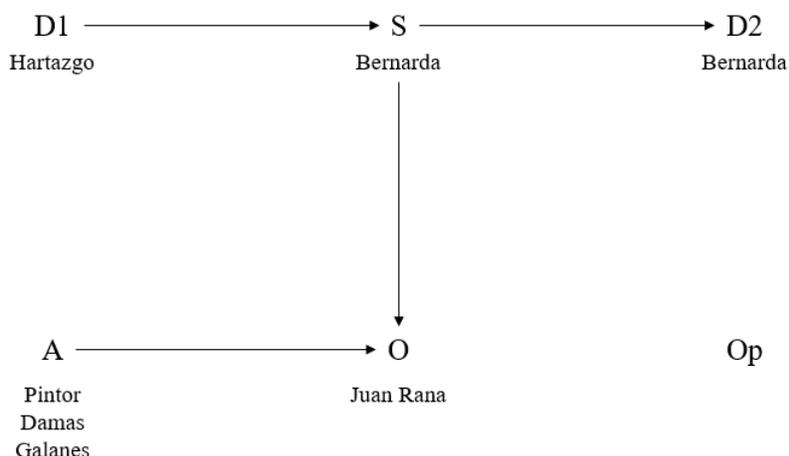
MUJER 2ª	De no comer, con las colores lacias viene el retrato.
BERNARDA	¡Sacudid!
COSME	¡Deo gracias!
BERNARDA	El polvo lo pintado desfigura. Dadle bien, porque aclare la pintura.
COSME	¡Las dos me han sacudido que es contento! Mas como esté pintado no lo siento.
BERNARDA	¿Qué te parece, amiga? (vv. 43-49)

Como Ruano menciona, “la utilería de personaje, junto con la vestimenta, pueden utilizarse también como un objeto paródico” (2000, 109). La imagen de Rana dentro de un

marco a manera de parodia del retrato representa una imagen ridiculizada; en este sentido, el conjunto visual de “actor más utilería” constituye un retrato burlesco. Ahora bien, la cosificación del personaje no sólo se queda en la aceptación de la palabra del pintor o de Bernarda, se refuerza una vez que todas las figuras hacen alguna observación acerca de la pintura. Estos comentarios e incluso la participación de las otras figuras han sido ideadas desde el inicio por Bernarda para sustentar su engaño: “según con ellos he tratado, / todos han de apoyar que está pintado / en su misma presencia” (vv. 33-35).

La intervención de los personajes permite continuar convenciendo a Rana de la veracidad de la situación, es decir, se crea la ilusión de que efectivamente se ha convertido en un objeto. Al no escenificar el momento de la “creación” de la pintura, el público no puede ver la conversión de persona a cosa, pero sí la constatación de ésta debido a la limpieza del cuadro, la burla de los galanes acerca de ausencia y los supuestos retoques del pintor. La credulidad del personaje permite que los otros construyan la ilusión del “retrato vivo” frente al espectador y más aún frente al propio Rana, ya que es el único engañado de verdad.

Procedamos ahora a plantear el modelo actancial para explicar de una manera más específica las funciones de los distintos personajes en torno a la burla y, por ende, al engaño elaborado por Bernarda:



Bernarda ocupa la casilla de Sujeto al ser quien orquesta todo el embrollo. Está motivada (D1) por el hartazgo de los celos de su marido “porque sane del mal con un donaire” (v. 13) y la única beneficiada de verdad será ella misma (D2). Su propósito es convencer a Rana de ser su retrato (O) con ayuda de sus pretendientes, las damas y el propio pintor (A). Al no tener ninguna clase de oposición, la mujer se sale con la suya. Toda la treta está centrada en Juan Rana, por lo tanto, la ilusión creada en escena sólo es real para él. A diferencia de los entremeses que hemos tratado con anterioridad, toda la ilusión se sostiene gracias a quienes pululan alrededor del retrato y actúan como si éste fuera de verdad, no hay una base mágica. Así como el espectador debe creer al actor cuando éste interpreta su papel, Juan Rana cree a todos los burladores debido a que siguen las acciones previamente acordadas con Bernarda. La pieza se desarrolla a la manera de un desfile de figuras cuyo propósito es ejercer la burla por turnos a Rana hasta llegar a la rueda donde todos señalan los defectos del retrato.

Moreto crea el engaño a partir de la palabra y la utilería de los personajes. Arellano menciona que “lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro” (1995, 419). En este sentido, desde la salida a escena del retrato, constantemente los personajes mencionan una cualidad de éste, por lo que no se pierde de vista que el elemento más importante en escena es el “retrato vivo”. Los primeros comentarios de Mujer 1ª y Cortesano sólo se dedican a resaltar el increíble realismo de esta “buena pintura”:

MUJER 1ª

Algo está esquivo,
mas no dirán a Dios sino que es vivo.
Solo le falta hablar y aunque no habla,
parece que se sale de la tabla. (vv. 49-52)

La posterior conversación con Bernarda en donde pide que le lleven de comer continúa su transición a la escena; sin embargo, para evitar la ruptura, Moreto inserta un pintor para darle algunos retoques al retrato y Rana retrocede a su estatus como “retrato vivo”. Si bien al principio existe una conversación entre pintor y retratado, esto se corrige en cuanto el hombre le retoca la boca³², ahora ya no se le va a permitir ni hablar (en cuanto a ser escuchado) ni comer: “que un poco le dejé la boca grande. / Y así vengo a achicalla y retocalle, / que el comer el color puede acaballe.” (vv. 122-124). Luego de los retoques, la intervención de Juan Rana vuelve a enmudecerse:

PINTOR	[...]	
		Ya está enmendado, y porque su trasunto se seque, al sol le cuelguen luego al punto.
COSME		Si a secarme ponéis, -¡moscas, dejdme!-, mejor de no comer podré secarme.
PINTOR		¿Qué les parece?
LAS DOS		Que se está riendo.
PINTOR		Cada cual de por sí le vaya viendo por si hay alguna falta. (vv. 133-139)

A partir de aquí, el personaje es ignorado completamente mientras se destaca su naturaleza como retrato y todos los demás señalan sus defectos, lo pellizcan, estiran y demás. Luego de semejante burla, Bernarda anuncia el término total de la ilusión con una pregunta directa a Rana: “¿Qué le parece el retrato, Juan Rana?” (v. 162). Con esto vemos que la ilusión no deja de ser dirigida por Bernarda, ella ha hecho salir a los personajes previamente

³² Al respecto de “pintar” en escena, Degenne-Fernández menciona que “ver pintar un retrato en el escenario introduce una variante de teatro dentro del teatro, de cuadro (pintado) dentro del cuadro (teatral) que suprime los límites entre teatro y realidad, siempre en clave humorística o paródica” (2009). No vamos a discutir ahora mismo las cualidades metateatrales de la obra, ya que nos saldríamos del propósito del trabajo; por otro lado, no está de más apuntar la posición primera de Juan Rana como observador de todo lo que acontece mientras “está ausente” y la posterior inversión de roles donde el pintor retoca el retrato y el resto de los personajes observa la acción.

instruidos y también decide en qué momento concluir la situación. Aun si el embuste pudo haberse roto con la intervención de Correo, se vuelve a establecer con la salida del pintor y se alarga un poco más para poner en boca de la burladora principal el fin de los engaños.

Ahora bien, en cuanto a la utilería, ya hemos mencionado la importancia del marco alrededor de Rana para simular el retrato en escena. Hay varios elementos de utilería de personaje mencionados en las didascalias, una explícita señala que el Cortesano lleva regalos a Bernarda: *Sale un cortesano y dale unos lazos de tocado* (412). El resto de los objetos podemos asumirlos a partir de las acciones de las figuras, por ejemplo, el hecho de sacudir la pintura nos remite al posible uso de un plumero, un “mazo o atado de plumas, que sirve para quitar el polvo” (*Aut.*). En la llegada del Correo no se especifica que lleve nada en la mano; sin embargo, dado que su oficio justamente es “llevar y traer cartas de una parte a otra” (*Aut.*) se asume que la carta forme parte de su utilería de personaje, aunque en este caso, Moreto agrega un paquete más y lo explicita en boca del hombre en una suerte de didascalia implícita:

CORREO	De vuestro esposo, a traer esta carta presuroso ³³ .
BERNARDA	¿Carta de mi Juan Rana?
CORREO	Sí.
COSME	¿Qué escucho?
CORREO	Y un regalo también.
BERNARDA	Lo estimo mucho. (vv. 83-86)

Los otros personajes tipo, como el valiente y el pintor, también llevan la utilería característica de sus oficios, el primero la espada y el segundo el pincel. Ambos objetos no sólo ayudan a perfeccionar el vestuario y hacerlos reconocibles al público, también se utilizan

³³ Todas las negrillas dentro de las citas a la obra son mías.

en la obra. El valiente muestra la espada para amedrentar al retrato y el pintor emplea el pincel para llevar a cabo los retoques necesarios a la pintura. Todos estos elementos funcionan para complementar las intervenciones de los burladores en torno a su papel en el engaño de Bernarda. Moreto incluye pocos elementos de utilería, todos son sacados al tablado por los personajes (incluido el retrato) y sin duda son estrictamente necesarios para llevar la pieza a buen puerto.

Finalmente, toda la ilusión se sostiene en el convencimiento de Juan Rana a partir de las participaciones en su contra de todo el elenco. El espectador tiene una función cómplice en tanto que conoce el mecanismo del engaño gracias al monólogo de Bernarda en los primeros versos. Las expectativas del público todo el tiempo están relacionadas con saber hasta cuándo el personaje se dará cuenta de la falsedad de la ilusión en la que se desenvuelve, mientras tanto, disfruta de la burla dirigida al marido.

3.3.2 *ENTREMÉS DE LA PERENDECA.*

Acerca de la obra sabemos que “en 1639 [...] la compañía de Antonio García de Prado representó en Sevilla su entremés [de Moreto] *La Perendeca*, quizá con ocasión de las fiestas del Corpus” (Lobato 2003c, 1181-1182). En esta pieza vemos la historia de tres hombres en busca de los favores de Perendeca, ésta se aprovecha de todos ellos y les pide irse antes de que el Vejete los descubra. El Vejete sale y ninguno de los galanes logra escapar, así comienza una serie de artificios urdidos por Perendeca para esconder la presencia de los tres hombres con el propósito de que no los descubran y puedan irse en la menor oportunidad. Frank P. Casa explica lo siguiente: “mientras que las acciones de un competidor de igual o levemente superior dominio pueden causar graves inconvenientes, las del personaje autoritario pueden presentar obstáculos insuperables” (2008, 81). En este sentido, los tres

competidores mantienen el conflicto al mismo nivel, dado su compartido estatus de “pretendientes”:

BARBERO	Yo no me tengo de ir hasta que me favorezcas, que basta que por tu causa ha un mes que no veo mi tienda.
ESPORTILLERO	Hase de ir, que solo yo se queda con Perendeca.
CALDERERO	¿Qué es eso, pícaro? Él es el primero que ha de ir fuera. (vv. 69-76) ³⁴

Luego, según lo mencionado por Casa, la llegada del Vejete representa el verdadero reto. En este caso, el inconveniente no necesariamente se debe a que el recién llegado compita por el amor de la mujer, sino porque su salida al escenario implica autoridad, tiene poder sobre Perendeca, ella lo sabe y lo expresa: “Él me mata si te ve, / porque tengo orden expresa / que no me junte contigo” (vv. 81-83). Desafortunadamente, debido a la premura de la situación, la mujer inventa una manera (burlesca, por supuesto) de esconder a los pretendientes:

PERENDECA	Ahora bien, póngase aquesa caldera, y con estos tres martillos vuesastedes den en ella como en real de enemigos. (vv. 85-89)
-----------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La mujer disfraza de objetos a los tres hombres y a su amiga para evitar que los descubran con ella. La ilusión frente al Vejete comienza en cuanto éste sale al escenario y asume que el objeto es de verdad. Esta situación se va a repetir tres veces, esto implica tres

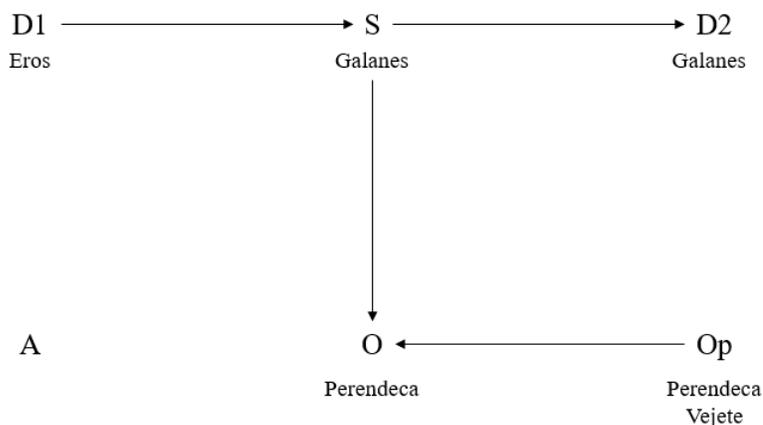
³⁴ Todas las referencias a la obra se toman de la siguiente edición: Agustín Moreto, “Entremés de la Perendeca”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 279-301.

figuras en escena formadas por los pretendientes para ocultarse del Vejete. Casa explica que “una vez establecida la causa del conflicto, los acontecimientos en la obra girarán alrededor de las estrategias necesarias para superar las dificultades presentes y conseguir el propósito deseado, sea el reconocimiento social, la adquisición de un puesto o el amor de una mujer” (2008, 81). Si bien el propósito inicial es quedarse con Perendeca, el nuevo propósito es escapar del Vejete.

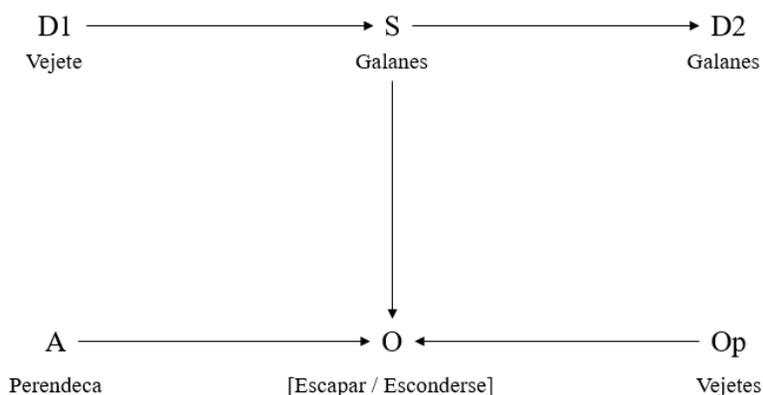
Vemos que la treta no fue previamente acordada, como en *El retrato vivo*, en *La Perendeca* Moreto crea un enredo donde los vejetes y los galanes son burlados por la mujer, los primeros por creerse los embustes y los segundos por terminar cosificados en escena sin poder alegar otra solución. Miguel Magro concluye que “Perendeca logra transformar su obligación conyugal de cocinar en un modo de engañar a su marido y establecer su poder sobre los amantes, a quienes literalmente cosifica” (2012, 125). Ella instruye a los pretendientes acerca de cómo esconderse del Vejete e incluso los amenaza con dejar que los descubran en cuanto dice “Entre y véalos” (v. 130), a lo que todos se niegan mientras piden clemencia, las figuras “se esconden como único medio de no ser sorprendidos en una situación comprometida” (Gutiérrez Gil, 479). A estas alturas, a Perendeca no parece importarle que la descubran, sino continuar con la burla de quienes le han traído tantas molestias; por su parte, los galanes no quieren ser castigados, así que ceden a cualquier maltrato mientras están disfrazados de objetos.

Explicuemos ahora el funcionamiento del enredo a partir del modelo actancial de Ubersfeld con el fin de comprender mucho mejor las causas y propósitos que van a llevar a los personajes a crear las ilusiones escénicas. Vamos a dividir la obra en dos partes. En la primera, el objetivo de los Galanes (S) es conseguir el favor de Perendeca (O), movidos por

el Eros (D1) y en beneficio propio (D2). No tienen más ayuda que las escasas probabilidades de cada uno, pero sí tienen dos oponentes, la propia Perendeca y el Vejete (Op) al que sirve.



En esta primera parte, no hay ninguna clase de ilusión porque no resulta necesaria, aparece en cuanto la situación lo demanda. La segunda parte del entremés comienza cuando el Vejete sale a escena y pone en aprietos a los galanes e incluso a Marica, la amiga de Perendeca. Establecemos ahora un esquema nuevo:



Ante la necesidad de salir del lugar, el objeto de deseo de los tres hombres se atenúa y modifica, esta vez quieren no ser atrapados (O), esto estaría representado quizá por alguna de las puertas laterales ya que sería el lugar por donde los galanes llevarían a cabo la huida. La acción es motivada por la presencia del Vejete (D1), también contarían con la ayuda, sobremanera, de Perendeca (A) para esconderse y la oposición de dos vejetes (Op), porque

su presencia obstaculiza el propósito. Como lo hemos dicho, la ayuda de Perendeca comienza como tal, pero continúa más bien como mera burla a los tres galanes; Sánchez-Imizcoz menciona que “al cubrir a los actores, éstos se «cosifican», dejan de ser personas para convertirse en muebles, a la vez que realzan la idea del engaño” (2005b, 109). La conversión de “humanos” a “cosas” resulta necesaria debido a la situación.

Las ilusiones se presentan varias veces con el mismo propósito y están dirigidas hacia el mismo objetivo. Ya que el oponente de los galanes es el Vejete, todas las ilusiones deben ser creídas por él. El embuste inicia en cuanto los personajes toman sus posiciones y se transforman en muebles, termina hasta que los objetos dejan de cumplir su función; los pretendientes no sólo se vuelven un aparato estático, sino uno que puede fingir correctamente las funciones del aparato simulado, a menos de que haya una razón completamente válida para que no sea así.

VEJETE	Veámoslo.
PERENDECA	Da un pellizco debajo de la caldera.
	<i>Dale un pellizco el viejo al calderero, base a levantar y dale con la caldera en la cara</i>
CALDERERO	¡Ay, mi brazo!
VEJETE	¡Ay, mis narices!
PERENDECA	Si tú te llegas tan cerca...
	<i>Dan todos tres sobre la caldera al son que hacen los herreros</i>
VEJETE	¡Hay tal ruido! (vv. 105-109)

Parte importante de la credibilidad de la ilusión se sustenta en que todos los objetos funcionen correctamente, de lo contrario corre el riesgo de romperse. Cada distracción del Vejete permite el traslado de los personajes y el cambio de una cosa a otra. Si consideramos que no se echan en falta los muebles modificados, podríamos pensar en un ligero traslado espacial. En este sentido, tal como lo dice Ubersfeld, el espacio “no se crea sólo en relación

ejemplo tenemos la cita anterior de la creación de la chimenea, en otros casos más simples basta con la didascalía implícita:

PERENDECA Pónganse ellos dos de bancos,
 ponles tú esas dos carpetas,
 yo le pondré estos manteles
 a él, que ha de ser la mesa. (vv. 203-206)

Por otro lado, aunque esta vez los objetos formados resultan bastante sencillos de hacer, representan la parte culmen del entremés y de la risa, ya que durante buena parte de la acción los tres hombres se “descosifican” con el fin de saciar su hambre. Alonso Vega explica que la utilería de escena puede “permitir a los actores desarrollar acciones cotidianas como comer, sentarse, escribir, etc.” (37). Así como los galanes sirven de “utilería” al Vejete y Convidado, ellos usan la utilería de verdad para llevar a cabo las naturales actividades de comer y beber mientras dejan sin viandas a los vejetes³⁵:

ESPORTILLERO (*Ap. Del mal, no tanto. Comamos.*)
 Alza la mano el sportillero y quítale el bocado al convidado
CONVIDADO ¡Zape, de la mano misma
 me le quitó!
VEJETE ¿Qué?
CONVIDADO El bocado. (vv. 228-230)

Si en las primeras ilusiones los tres hombres hacían comentarios y quejas acerca de sus deplorables situaciones³⁶, en la última ilusión comienzan los inconvenientes y ésta fluctúa por los continuos robos de comida. Se anuncia no el final del entremés, sino el del engaño.

³⁵ Acerca de la comida y la bebida robadas, Tania de Miguel Magro menciona que “puesto que la comida tiene claras connotaciones sexuales, resulta lógico que los viejos sean incapaces de comer y que sean los amantes quienes se alimenten a sus expensas” (2012, 125). Véase el artículo: Tania de Miguel Magro “La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto”, *Cincinnati Romance Review* 33 (2012): 114-132.

³⁶ Todos los diálogos de los galanes mientras son podrían considerarse como murmuraciones en el sentido de que los vejetes no les prestan atención hasta que la ilusión se rompe. Sólo entre los engañadores se pueden escuchar.

La treta se desarrolla en el segundo tercio del entremés y constituye el conflicto de la trama. El engaño finaliza en cuanto los objetos dejan de cumplir sus funciones debido a que el Vejete rompe un plato encima de la cabeza del Calderero:

CALDERERO (Ap. ¡Mas que me da en la cabeza
 con él!)

VEJETE ¡Valga el diablo el plato!
Quiébrasele en la cabeza

CALDERERO (Ap. ¡Sumidos y hundidos mueran!)

VEJETE Oigan, ¿esto tengo en casa?
 ¿Quién sois? (vv. 255-261)

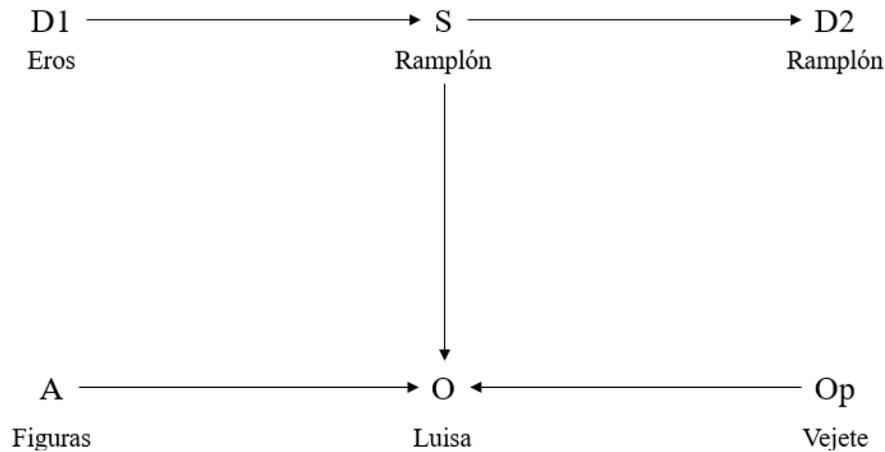
Posteriormente, Moreto dedica una larguísima didascalia a explicar la manera como han de atar a los tres galanes para escarmentarlos: “*Atan al calderero por los pies y con el mismo cordel al sportillero por la cintura, y luego al calderero por debajo de los brazos y al barbero con el mismo cordel de la cintura. Y en dando al sportillero con un matapecados, huye y arrastra al calderero, y lo mismo sucede con el barbero. Los que aporrean son los dos viejos*” (297). En este caso, así como la ilusión se creó de manera improvisada para salvar una situación urgente, se termina de manera igualmente inesperada debido a una acción sin una intención en particular más que demostrar la furia del Vejete.

La utilería en escena está relacionada con objetos domésticos comunes como platos, vasos, manteles, etc. En general, éstos complementan la cosificación de los galanes, contribuyen a la burla de los vejetes. Los diálogos de Perendeca durante todo el engaño funcionan para guiar las acciones y los movimientos de los actores con el fin de desatar la risa en los momentos oportunos. Al término de la ilusión, la mujer queda como la burladora de todos los personajes masculinos. En este entremés destaca el ingenio para crear tantas figuras en escena valiéndose de unos cuantos elementos.

Finalmente, el público se convierte en testigo y cómplice de la acción conforme ésta avanza. Si bien no se trata de un engaño prefabricado desde el principio de la pieza, el recurso de la urgencia e inmediatez para la creación de la ilusión desata la risa y permite el desarrollo de un entremés deliberadamente accidentado. No deja de ser una obra elaborada de inicio a fin con todo detalle, la puesta en escena está más que planeada para que la impresión del espectador sea la correcta, según comprobamos en la especificidad de las didascalias.

3.3.3 ENTREMÉS DE *EL RELOJ Y LOS ÓRGANOS*.

La pieza se imprimió en 1664 (Lobato 2003c, 1184) y trata de los problemas a resolver en un pueblo por parte de dos alcaldes. Un escribano enuncia los asuntos uno por uno y los alcaldes encuentran una solución gracias a los disfraces y mentiras de dos mujeres vestidas de sacristanes y un hombre disfrazado de barbero; el último problema, la necesidad de un reloj y un órgano, no tiene una solución inmediata porque los alcaldes no llegan a un acuerdo acerca de cuál requiere prioridad. Luego, Ramplón llega al pueblo fingiendo ser fabricante de órganos para poder pasar tiempo con Luisa. El hombre sostiene su mentira con el montaje en escena de un órgano luego “convertido” en un reloj con ayuda de los personajes presentados previamente. Al final, el engaño es descubierto. La aparición y el propósito del personaje los entendemos a partir del siguiente modelo actancial:



En la casilla D1 tenemos la motivación de Ramplón (S) para urdir todo el engaño y conseguir estar con Luisa (O), el beneficiario es él mismo (D2) y el Veje (Op) su adversario. En la casilla de Ayudante ponemos “Figuras” ya que los supuestos reloj y órgano fungen como la cubierta para dar soporte a la artimaña del Sujeto. En este sentido, cada uno de los participantes en la construcción de las figuras se considera un ayudante indirecto para la consecución del Objeto de deseo de Ramplón.

Ahora bien, el desfile de figuras se da según la mención de los problemas del pueblo. Todos los que salen al escenario para presentarse como solución van disfrazados y realizan su propio embuste ligado a propósitos personales. Hay una concatenación de engaños unidos entre sí por los conflictos de los personajes. Roso explica que una “acción que como mecanismo perfectamente cerrado se forma por la trabazón de unas cosas con otras, genera en su proceso de causa y efecto otros engaños que guardan coherencia con el inicial y terminan produciendo un efecto dominó en el que [...] se ven involucrados todos los personajes, o al menos los más importantes” (1999, 66). Esta consecuencia donde se involucra a todas las figuras la percibimos en el último engaño encabezado por Ramplón.

Cada treta ha sido planeada con anterioridad al grado de estar llevándose a cabo desde la primera salida al tablado: Quiteria y Teresa salen ya disfrazadas de sacristanes, Barbero

lleva una guitarra para la examinación y Ramplón acude al pueblo acompañado de un esportillero. Martínez Berbel explica que “un tipo de engaño que se presta muy bien a su mantenimiento como elemento estructural es la ocultación o el fingimiento de identidad y es de uso muy frecuente en nuestro teatro [áureo]” (42). Los personajes simulan ser otros para conseguir sus propósitos, todos tienen razones para disfrazarse, en general son cuestiones amorosas y de celos. Al respecto Higashi menciona que “el uso del disfraz en escena está ligado a la aproximación amorosa en el caso del galán o permite que la dama siga a su amado para mantener y consolidar el amor” (38). Si bien las intenciones amorosas del Barbero y *las* sacristanes no nos quedan claras en su primera aparición, éstas se especifican hacia la segunda mitad del entremés:

TOMASA	¿Qué me dices?
BARBERO	Lo que pasa.
	Ya por ti, Tomasa mía,
	soy de este lugar barbero
	u dígalo la bacía
	con que a hacer voy una barba;
	mas nunca esto corre prisa
	y así he querido primero
	que sepas que la fe mía
	te supo buscar. (vv. 180-188) ³⁷

Hay que destacar que sólo Ramplón da a conocer sus intenciones desde el principio de su aparición:

RAMPLÓN	Y oyendo que pretendía
	hacer un órgano, yo,
	aunque de esto no sé pizca,
	fingiendo que soy maestro

³⁷ Todas las referencias a la obra se toman de la siguiente edición: Agustín Moreto, “Entremés del Reloj y los Órganos”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 737-756.

vengo a hacerte una visita.
Pues por lo menos el tiempo
que durare la mentira
podré verte y podré hablarte.
y porque mejor lo finja
traigo un modelo: entra, mozo. (vv. 165-172)

Los engaños se sostienen a partir de elementos tangibles y completamente visibles por sus víctimas. En el primer caso, la credibilidad radica más bien en el uso del Barbero de su propia utilería de personaje para tocar y danzar en el escenario y conseguir el empleo. El público podría considerarlo honesto; sin embargo, el aparte establece que hay algo detrás de sus acciones: “(Ap. ¡Ay, amor, en qué me has puesto!)” (v.65). En el segundo caso, la credibilidad radica en el traje de sacristán, esta vez Quiteria y Teresa salen airoosas de su plan únicamente a ojos de los alcaldes, ya que el público nota la burla de las mujeres disfrazadas de un oficio masculino³⁸. Estos conflictos se conjugan de manera que todos los que han desfilado estén presentes en el escenario en un momento específico y colaboren con el engaño de Ramplón, ya que éste aún si cuenta con el Esportillero, al final requiere la presencia de todos los demás para pasar desapercibido frente al alcalde. Lo que comienza como un mero disfraz de una mujer en un sacristán o un hombre común en barbero se troca en la conversión de “ser humano” en “órgano” o “reloj”, es decir, la cosificación del personaje.

Esta cosificación sucede de manera improvisada a partir de la situación de las figuras frente al Vejete, quien representa la figura de autoridad no sólo sobre el pueblo, si no sobre las mujeres pretendidas por los hombres en el tablado. Casa explica que “el personaje autoritario en el teatro es una persona que debido a su posición jurídica, moral o física

³⁸ No vamos a extenderos demasiado en las implicaciones del disfraz y las mujeres vestidas de hombre, ya que el propósito del trabajo es analizar con mayor detalle el tercer engaño.

contiene en sí un poder indiscutible sobre las acciones de otras personas” (2008, 81). Debido a este poder, tanto del Alcalde Vejete como del Alcalde Villano, todos los engañadores dirigen sus tretas hacia ellos; de igual manera, la salida del Vejete lleva a todos los presentes a alterarse y esconderse. Quiteria, Teresa y Barbero al inicio salieron al tablado escondidos bajo sus disfraces para burlar la autoridad e ingresar con naturalidad al pueblo; esta vez, los tres requieren de una manta extra para escapar de cualquier clase de castigo. Por otra parte, Ramplón continúa con su disfraz original, ya que no se ha presentado frente al Vejete:

QUITERIA	Detrás de este bastidor que descolgado se mira, me he de esconder.
TERESA	Y yo y todo.
BARBERO	Yo también.
VEJETE	Baja deprisa.
TOMASA	Ya voy, señor.
	<i>Toma Tomasa un candil y llega a la puerta</i>
LUISA	Y yo en tanto, echaré esta manta encima de ellos, porque no los vean.
RAMPLÓN	Yo, que armo el órgano finja. (vv. 204-211)

Una vez que se informa al Vejete de la “identidad” de Ramplón y el hecho de que estaba armando un órgano para venderlo, comienza la ilusión. Los amantes escondidos se convierten en el aparato y logran mantenerlo durante una especie de tregua para salir bien librados del problema. Las didascalias, la utilería y la propia *tejné* de los actores ayudan a la existencia de la ilusión en escena. Martínez Berbel explica que “las situaciones de fingimiento o los engaños sobre la identidad también requieren una caracterización tónica marcada. Ello se refleja en los apartes y en las situaciones que exigen un comportamiento de

duplicidad” (144). Una vez que el Vejete pide hacer funcionar el órgano, se utiliza un aparte en boca de Ramplón para pedir ayuda a quienes están escondidos detrás del bastidor:

RAMPLÓN

Vaya.

(Ap. Esto es fuerza, reinas mías,
pues que yo finjo que toco,
vustedes que suenan finjan.)

Hace que toca y suenan los que están detrás del órgano con unas flautas de órgano

VEJETE

¡Famoso el órgano es! (vv. 239-242)

El funcionamiento de la ilusión provoca que los personajes logren su cometido y la víctima crea en la mentira. Por otra parte, apenas el Vejete se retira, todos vuelven a ser humanos y continúan con sus asuntos previos a la interrupción autoritaria; sin embargo, el regreso de la figura (esta vez acompañado del otro Alcalde) los obliga a esconderse de nuevo y, al no ser posible recuperar la forma del órgano, simulan un reloj. Solo Ramplón permanece con su identidad, los otros tres toman los objetos a su alcance para ocultarse. Ruano explica que “los accesorios escénicos generalmente permiten a los actores llevar a cabo una determinada acción en escena, como escribir una carta, pero también cumplen ciertas funciones ostensivas y simbólicas” (2000, 103). En este sentido, se aprovechan los objetos de utilería no para su uso común, sino por las cualidades de la bacía y los martillos para ayudar a simular la figura de un reloj:

ALCALDE

¿Dónde está el órgano?

VEJETE

Aquí.

¿Qué es lo que mis ojos miran?

¿Adónde el órgano está?

RAMPLÓN

No sé, señor, qué te diga;

algún encanto anda aquí,

pues sin saber quién lo inspira,

se ha convertido en reloj

requiere. El final sin baile o a palos resulta extraño, aunque podemos considerar los golpes a Barbero como un buen sustituto. La creación del órgano y el reloj de manera apresurada, sin mencionar su posterior funcionamiento, representa una suerte de aparatoso e inesperado remate cómico para el espectador.

CAPÍTULO 4

DELIMITACIÓN DE LOS TIPOS DE ILUSIÓN

Hasta aquí hemos analizado uno a uno seis entremeses moretianos y explicado la función de la ilusión en el desarrollo de las piezas, así como los recursos dramáticos utilizados para su creación. Ahora bien, exploremos y conceptualicemos puntualmente las categorías que componen nuestra clasificación. Vale destacar que las ilusiones ubicadas en cada una de las piezas se valen no sólo de la fuerza dramática de todos los recursos en el tablado (vestuario, lenguaje, utilería, espacio, etc.), un ingrediente esencial para su correcta “instauración” es el juego del dramaturgo con la imaginación del receptor a través de la manipulación de sus sentidos:

Y en el momento en el que ver y oír, y en general la percepción sensorial, aparecen en escena, se abre la puerta no sólo para la intervención de la imaginación en el proceso cognoscitivo, sino para la deformación impune de la realidad ante los inseguros ojos y oídos de los espectadores. La ilusión, entendida como deformación de la realidad, es el principal problema de las representaciones, y los sentidos, el camino que ésta utiliza para instalarse y dominar la voluntad del espectador. (Suárez 2000, 24).

Los recursos escénicos apelan a los sentidos del receptor de la ilusión para crear la “deformación de la realidad”. Este receptor no es precisamente el espectador de la pieza de teatro, ya que no todas las ilusiones están dirigidas en primera instancia a él; sin embargo, en categorías como la primera, *MAGIA REAL*, no hay duda de que la imaginación del espectador permite la asimilación de la atmósfera mágica orquestada por el dramaturgo durante toda la obra. Los dos entremeses incluidos en esta categoría presumen la existencia de objetos inapelablemente mágicos, un espejo capaz de transformar a alguien en otra persona y una campanilla con el poder de suspender a quien la escuche en la posición en la que se encuentre. En ambos casos, “magic constituted the distinctive element which unified the dramatic structure on its various social, emotional and religious levels” (Buck 1986, 256). La magia

forma parte de la “realidad” propuesta por la pieza breve, por lo tanto, queda lograr que el espectador la acepte sin cuestionar su veracidad.

Así pues, tanto en el *Entremés de la loa de Juan Rana* como en el *Entremés de la Campanilla* tenemos un personaje encargado de proveer el objeto mágico, es decir, de traer la magia al tablado. Este personaje dirige la acción, “propels the dramatic action and controls the perceived reality of a given scene through his powers of illusion and transformation” (Buck 256). En este sentido, en cuanto el elemento mágico está en escena, el dueño da las indicaciones a seguir para su correcto uso de manera que los efectos se noten “físicamente”, por ejemplo, la indicación a Rana de pararse frente al espejo o las instrucciones de Escamilla para el funcionamiento de la campanilla. Estas explicaciones resultan necesarias para establecer los parámetros de la ilusión y decirle al espectador qué debe esperar y cuáles son los límites de lo que verá. Suárez menciona lo siguiente:

[La realización de milagros] constituía de por sí una maravilla que desafiaba las leyes físicas. Pero las desafiaba si tales leyes pertenecían solamente al espacio de lo real, no si se había aceptado la invitación del autor a participar en algo sublime y maravilloso. En este caso, la problemática pasaba al mundo técnico y consistía en qué elementos del mundo imaginario podían causar mayor admiración al público y cómo representarlos para que la base de la admiración [...] siguiera de la mano de la verosimilitud. (2000, 147)

Si bien Suárez se refiere a piezas hagiográficas, lo mismo vale para nuestro caso. El espectador establece un convenio con la pieza dramática desde el momento en que escucha y acepta la explicación de Escamilla acerca de la naturaleza de la campanilla mágica. El “pacto” se reafirma una vez que los efectos son perceptibles sin errores, se establece una realidad mágica verosímil en el escenario mientras los elementos técnicos funcionen como es debido y todos los personajes continúen moviéndose dentro de la ilusión. Kristeva explica que “lo verosímil requiere de un discurso secundario que esté socialmente legitimado como

verdadero” (1973, 65). Si los miembros de la “sociedad” entremesil aceptan y se comportan dentro de la ilusión mágica, el espectador será fácilmente arrastrado a ésta y no tardará en “acceder el trato”. Por supuesto, a reserva de que el más mínimo detalle de la representación falle, esto incluye algún desliz en la coordinación de los personajes convertidos en estatuas o los reflejos de Juan Rana en el espejo maravilloso.

Ignacio Arellano explica que “la explotación visual [...] es una de las funcionalidades de los elementos mágicos en el teatro” (1996, 25). Ya que se trata de una puesta en escena, toda la magia debe ser perceptible por un medio u otro, tenemos el reflejo de Rana en los espejos se percibe a partir de las muchas explicaciones verbalizadas de lo que está viendo en el objeto o la quietud de los actores en el escenario en cuanto les “llega la hora”. Tanto las palabras de Rana como la quietud de las figuras provocan la verosimilitud del objeto mágico, el público cree que ni esos espejos son cualquier espejo ni esa campanilla es cualquier campanilla, son especiales. En cuanto se genera esta idea en el receptor, la ilusión se crea y debe mantenerse sin perder su carácter “verdadero” hasta el final de la obra. A pesar de que cada puesta en escena siempre ocurre de formas diferentes, la ilusión debe establecerse sin falla para que el elemento mágico cumpla su propósito, de lo contrario, la obra pierde totalmente su sentido y se cae frente al espectador.

Ambos entremeses dan prioridad a recursos distintos para el establecimiento de su ilusión. En *La loa de Juan Rana* vemos esta construcción a partir de las narraciones de Rana y en la posible presencia de otros actores al otro lado del “espejo”, al menos de manera auditiva en el caso de María de Prado. Por otra parte, *La campanilla* implica una excepcional coordinación de los actores con el sonido del objeto y el control total de las posturas para recrear la quietud de una estatua. Vemos que la imaginación en el primero de los casos trabaja con material visible al considerar la presencia de otros actores en escena para dar

verosimilitud a la pieza, en el segundo caso el problema resulta un poco más complejo, ya que no hay nada más a la vista que la quietud y el silencio. Ambas piezas requieren de un singular convencimiento del público para mantenerse vigentes de inicio a fin y generar la impresión de que los objetos no han dejado de ser mágicos aún después de la obra: nadie en escena puede comprobar la falsedad de los objetos. Tanto el espejo como la campanilla siempre parecen reales a los ojos del espectador y así deben continuar, de lo contrario, la magia real se convierte en falsa, como veremos en la segunda categoría.

En la de MAGIA FALSA el receptor principal de la ilusión no es el público, sino un personaje individual o colectivo dentro de la propia obra. La presencia de la magia resulta más bien una suerte de montaje a ojos del espectador con el propósito de llevar a cabo una treta. En el *Entremés de las brujas* se anuncia el embuste desde el principio; en realidad, se le muestra al público todo el procedimiento utilizado para fingir la magia. Sí existe una atmósfera brujeril en dónde envolver a un receptor, pero ésta no se extiende al público, se queda en el escenario alrededor del personaje del Alcalde. Tanto Tringintania como sus ayudantes colaboran para erigir el ambiente necesario dentro de un contexto social donde las brujas son aceptadas como reales.

La verosimilitud de la ilusión radica en el convencimiento de la víctima a partir de la colaboración de todos los recursos dramáticos. Si tuviéramos qué señalar alguno como el más importante, éste sería el lenguaje, gracias a los continuos parlamentos de Tringintania para explicar y justificar la pertenencia de todos los sucesos a la atmósfera mágica falsa. El diálogo construye la ilusión al grado de crear nuevos espacios completamente simulados para reforzar el embuste. Si en otras piezas el espacio “aludido” existente contribuye a la ilusión (*El retrato vivo*), en esta pieza el ilusionista enuncia espacios sólo presentes en la imaginación de la víctima al momento de su evocación. Todo esto funciona gracias al grado de convicción

de Tringintania a la hora de hablar. Quintiliano comenta lo siguiente: “ninguna demostración que ofrece solamente un orador es tan fuerte que no pierda sus fuerzas si no está favorablemente apoyada en la expresiva contundencia de quien habla” (207). Aunque no podemos establecer con seguridad el tono de la enunciación del personaje, sí podemos aventurar la necesidad y pertinencia de las alteraciones de tono cuando se dan sus cambios de identidad de un disfraz a otro, así como en los momentos donde explica y “dibuja” la falsa realidad mágica a los aldeanos.

Al igual que en la situación de magia real, en cuanto inicia el establecimiento de una atmósfera brujeril debe darse continuidad según los términos expuestos por el personaje a cargo de la magia, esto con el fin de que la ilusión se mantenga vigente para los receptores. Ya que la víctima inicial constituye un colectivo de personas, en mayor o menor medida los propios personajes que lo conforman colaboran para la instauración de la atmósfera con sus creencias populares en torno a las brujas. En este sentido, los propios personajes se sumergen cada vez más en la ilusión y esta situación produce la risa del espectador. Si bien el público no permanece dentro de la ilusión en la magia falsa, sí es testigo de cómo ésta se desarrolla.

Vemos que la ilusión se mantiene firme hasta el final, la naturaleza ficticia de las brujas jamás se descubre debido al excelente trabajo de los embusteros y la completa credulidad del personaje del Alcalde. La combinación del lenguaje con la entonación correcta y el disfraz como soporte logran crear un ambiente tan bien elaborado como el correspondiente a una situación de magia verdadera, con la salvedad de que todas las técnicas para su creación son dadas a conocer al espectador. El propósito no es mostrar una situación mágica “verdadera”, sino un embuste apoyado en ella. La magia pasa a segundo plano y se sostiene al mismo nivel que el engaño, lo que mantiene esta segunda categoría en un punto intermedio entre la primera, MAGIA REAL y la que comentamos a continuación.

Los entremeses de la tercera categoría establecen ilusiones dirigidas a un personaje de la trama de la obra, al igual que la magia falsa; sin embargo, en el ENGAÑO ESCÉNICO no se establece ninguna clase de atmósfera mágica. Las ilusiones son construidas “manualmente” gracias a la cosificación de uno o más personajes, en este caso tenemos una pintura, artilugios de cocina, un órgano y un reloj. A diferencia de las categorías anteriores donde se necesita establecer una atmósfera adecuada para el desarrollo de la ilusión, la construcción en escena permite su libre colocación a diferentes alturas de la trama, sin más complicaciones que la simulación del funcionamiento correcto del artefacto.

Podemos establecer una especie de gradación en los entremeses de esta categoría a partir de la duración de la ilusión. En primer lugar, el *Entremés del retrato vivo*. El engaño abarca toda la trama ya que se asiste a una ilusión casi finalizada con el inicio *in media res*. El personaje cosificado comenzó ese proceso desde mucho antes, según narra Bernarda al inicio de la obra, lo que vemos es la prolongación de la ilusión para dar pie a la burla y la posterior develación del engaño hacia el final de la pieza. Se trata de una ilusión “sencilla” en el sentido de que se limita su representación a un solo actor detrás de un marco para simular el retrato, por otra parte, la complejidad radica en la extensión de la ilusión ya que debe prolongarse mucho y cada elemento nuevo coopera para mantenerla.

Uno de los recursos empleados por Moreto para reforzar la ilusión al máximo es el espacio aludido en donde se refiere a la supuesta ausencia de Rana. García Barrientos comenta lo siguiente: “las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad, o mejor, la ilusión de realidad que provocan” (171). Gracias a las intervenciones de Correo, Rana vuelve a convencerse de que en verdad es una pintura porque ahora sabe que su “versión humana” no está en casa. Todas las intervenciones de los ayudantes de Bernarda contribuyen a la perdurabilidad de la ilusión hasta que la mujer decide detenerla.

En segundo lugar, el *Entremés de la Perendeca*. Se crean las diferentes figuras a partir de la necesidad de los galanes de ocultarse y salir bien librados de la presencia del vejete. Ya se incluyen más personajes a la construcción de la ilusión, aunque ésta se recorre al segundo tercio de la trama. Si dividimos la pieza en tres partes, “Antes del engaño” – “Establecimiento del engaño” – “Descubrimiento y reprimenda”, vemos que en el primer tercio encontramos el contexto que dará pie a la necesidad de cosificar a los personajes masculinos, en el segundo las constantes creaciones de figuras y en el tercero la develación del engaño.

Gutiérrez Gil explica que “la ocultación física se traduce en la representación en aquellas escenas en las que galanes, damas, graciosos y criadas se escabullen a una habitación contigua, tras una puerta o una cortina con el fin de no ser descubiertos” (478). Los tres hombres no recurren a puertas y cortinas donde puedan seguir siendo “humanos” mientras se ocultan, ellos se mimetizan con los muebles de la casa para pasar desapercibidos a la vista del vejete y poder escapar en la menor oportunidad. El truco es que, mientras los galanes funcionan bien como objetos, la ilusión establecida frente al vejete y luego al convidado se mantiene sin problema alguno. Ya que la ilusión se sostiene en los propios personajes cosificados, está en sus manos la posible ruptura de ésta.

En el *Entremés del reloj y los órganos*, la ilusión es muy improvisada y su propósito resulta similar al anterior: librarse del castigo de los vejetes. La construcción de objetos se ubica hacia el final de la trama para dar cierre a ésta con la construcción de los artefactos que dan nombre a la obra. Se trata de la más ambiciosa, espontánea y quizá descuidada de las ilusiones, sin mencionar la más corta. Si nos enfocamos en la ilusión, podemos dividir la pieza en dos partes: Presentación – Ocultación. Toda la primera parte consiste en presentar a los personajes que van a colaborar entre sí en la segunda parte para la creación del reloj y el órgano.

Se trata de la única ilusión de las tres analizadas que se sostiene a medias, ya que los muchos fingimientos de las figuras entremesiles se amontonan y los engaños se derrumban rápidamente debido a la presencia de un personaje que, lejos de ser víctima de la ilusión, se convierte en el agente externo delator de los embaucadores. En este entremés se da una “ruptura de la verosimilitud por la sucesión de mentiras, fingimientos y ocultaciones” (Martínez Berbel 49). Las otras piezas entremesiles presentan situaciones donde todo se concentra alrededor de un mismo artificio y gracias a eso éste se mantiene; en la pieza que nos ocupa vemos a personajes engañadores colocar disfraz sobre disfraz, en consecuencia, ninguna de las farsas tiene la suficiente fuerza para perdurar, tampoco el suficiente desarrollo dentro de la trama.

Los tres entremeses de la categoría responden a diferentes necesidades: la de Bernarda por escarmentar al marido celoso, la de los tres hombres por escapar del Vejete, la de los diferentes personajes por esconderse de los vejetes. Todo son embrollos con diferentes grados de planeación hechos por los engañadores para lograr sus cometidos. La cosificación de los personajes no es otra cosa que la representación física palpable de las diferentes ilusiones, del mismo modo, las ilusiones son el recurso de los embusteros para llevar a cabo su engaño. El espectador mira la creación de los diferentes objetos (desde la pintura del retrato hasta la “improvisación” del montaje del reloj) con plena consciencia de su falsedad, funge como testigo y quizá como cómplice ya que conoce la naturaleza del asunto. En esta categoría notamos que la ilusión requiere de un montaje organizado dentro de la misma trama de manera pre acordada o incluso improvisada. Podríamos establecer que, a mayor grado de improvisación, menor será la duración del efecto ilusorio en la trama correspondiente porque sostener la ilusión en escena requiere de un arduo trabajo de convencimiento y manipulación de los sentidos del engañado.

Ahora bien, procedamos a delimitar las tres categorías de la ilusión teatral según las características explicadas en las páginas anteriores.

ILUSIÓN POR MAGIA REAL	Implica la creación de una atmósfera mágica sustentada a partir de diferentes recursos dramáticos que permitan demostrar la veracidad de la magia de manera creíble para el espectador. No se debe poner en evidencia algún truco o artilugio técnico para su creación que pudiera romper la ilusión y provocar la impresión de falsedad.
ILUSIÓN POR MAGIA FALSA	Requiere de la creación de una atmósfera mágica dirigida a un personaje/colectivo dentro de la trama a partir de diferentes recursos dramáticos capaces de imitar y sustentar el funcionamiento mágico. Deben dejarse en claro las técnicas utilizadas para su instauración con el fin de que el espectador sea capaz de comprobar la falsedad de la magia.
ILUSIÓN POR ENGAÑO ESCÉNICO	Implica la construcción inmediata o progresiva de un objeto en escena a partir de la cosificación de uno o más personajes sin la presencia o implicación de magia o sus derivados. La ilusión está dirigida a un personaje/colectivo de la trama, por lo tanto, el objeto debe resultar verosímil bajo los requisitos de realidad aceptados en la obra en cuestión mientras el engaño esté en funciones. La construcción de las figuras se produce a partir del uso de los recursos dramáticos necesarios que ayuden al actor a cosificarse correctamente. El público debe reconocer y comprender el tipo de objeto creado en escena, así como su función en el engaño.

Como puede verse en la tabla, hemos colocado una mayor cantidad de requisitos en la última categoría. Esto se debe a la pluralidad de variantes del “engaño” en el teatro del

siglo XVII que incluso podríamos encontrar en otras piezas breves moretianas; sin embargo, el *corpus* elegido responde al tipo de ilusión planteada. Asuntos como el engaño por sí mismo y sus “ilusiones” derivadas apuntan a un *corpus* y un trabajo de investigación diferentes al que estamos realizando.

CAPÍTULO 5
CONCLUSIONES

La ilusión en el teatro del Siglo de Oro se manifiesta de maneras distintas según la obra, el dramaturgo e incluso la pertinencia de las situaciones. Como hemos venido analizando en capítulos previos, en el teatro breve moretiano se utiliza la ilusión como un recurso para contribuir al desarrollo de la trama, se les da un nuevo enfoque a estructuras populares como los desfiles de personajes o las historias de maridos cornudos. Agustín Moreto inserta diversos tipos de ilusiones para proporcionar al espectador nuevos artificios con base en los diferentes recursos teatrales a la mano.

En las seis piezas analizadas, la ilusión se vale de la imaginación del espectador y elementos como utilería, espacio, vestuario, lenguaje, gesto y movimiento; por medio de las didascalias se proporciona la información para recrear la obra en escena. Al respecto, Arellano comenta que “toda representación es única, y a menos que se observe en concreto una representación determinada, todos los análisis de la «teatralidad» de una obra se basan en las virtualidades de una representación ideal en un escenario igualmente «ideal» (no por eso arbitrario, pues está evocado en las didascalias implícitas y explícitas)” (2017, 19). Definitivamente un crítico siempre parte del texto más confiable con el que cuente y posteriormente reconstruye lo mejor posible sus propias interpretaciones de las piezas. Hemos explicado en apartados anteriores las nuestras acerca de las ilusiones moretianas, vemos que las didascalias se entienden perfectamente y existe un uso bastante preciso de todos los recursos dramáticos, recapitulemos algunas cuestiones con el propósito de precisar las conclusiones de la presente investigación.

Alonso Mateos explica que “en el teatro barroco, el hábito sí hacía al monje, porque el personaje era en gran parte el hábito que vestía o así al menos lo entendían los espectadores de la época” (38). El vestuario de los personajes permite su identificación, así como su correcto desenvolvimiento e impacto visual en el desarrollo de la trama, como en el *Entremés*

de las brujas. En el mismo sentido, “la utilería de personaje tanto como la de escena, siempre perseguía un objetivo determinado en los tabladros del Siglo de Oro, sea éste funcional o de carácter simbólico o temático” (Ruano 2000, 111). Con frecuencia la utilería complementa al personaje, por ejemplo, la espada del Valiente (*El retrato vivo*) o la guitarra del Barbero (*El reloj y los órganos*). El objetivo simbólico se relaciona con la carta del Correo (*El retrato vivo*) supuestamente enviada por Juan Rana a su esposa, si bien el marido se encuentra en escena, el objeto tiene un tono simbólico ya que representa una suerte de Juan Rana ausente cuya existencia significada a partir de la carta pretende engañar al verdadero y dar continuidad a la ilusión.

Ahora bien, Rozas explica que “ante un texto de la comedia nueva nos faltan dos dimensiones imposibles de reconstruir: el ademán y la entonación” (191). Si bien es cierto que estos elementos citados no se pueden reconstruir con precisión porque no somos testigos de la representación, sí podemos inferir algunas cuestiones mínimas. Por ejemplo, sabemos que la entonación de Tringintania (*Las brujas*) no puede ser la misma mientras se finge “Dómine nigromante” que cuando simula ser una “bruja”. Ya que su propósito es engañar a los otros personajes, necesita utilizar diversas modulaciones de voz para lograr recrear diferentes disfraces. Asensio comenta que “en el entremés el lenguaje exige la gesticulación, el gesto” (40); al igual que la entonación, se utiliza el gesto para generar impacto visual en el espectador. Un rostro o una voz sin emociones o modulaciones no podría recrear ninguna clase de ilusión en el escenario.

Acerca del espacio, González Cañal explica que “si algo diferencia a la generación de Calderón quizá sea el tratar de sacar partido a los recursos espaciales, es decir, el saber apurar al máximo el uso del espacio en el curso de la acción dramática” (1155). El espacio dramático se llena de todos los demás elementos y se reconfigura conforme la situación lo

amerita. La ilusión se instaura de maneras diferentes según el entremés; sin embargo, en todos los casos analizados hemos notado una singular maestría en el uso del espacio ya que no solo se trata de dar forma a una casa convertida en galería (*La campanilla*) o una cocina (*La Perendeca*), Moreto utiliza espacios aludidos (*El retrato vivo*) o solo verbalizados (*Las brujas*) como un refuerzo para la mantener la veracidad de la ilusión.

En este sentido, Arellano indica que “palabra y gesto sustituyen a los efectos propiamente escenográficos que muestran los prodigios de los magos sobre el propio tablado” (1996, 30). Como hemos mencionado, la escenografía no es muy abundante en los entremeses, por lo tanto, el espacio se llena a través de la actuación y los diálogos de los personajes, ellos se convierten en muebles (*La Perendeca*), esbozan lugares invisibles (*Las Brujas*) y se mueven de un espacio a otro sólo con entrar y salir del tablado (*La loa de Juan Rana*). Ruano explica que “sobre el actor, precisamente, recae la responsabilidad de conseguir que esos «significantes insuficientes» – decorados, accesorios escénicos, vestuario – se conviertan en signos teatrales y de que el tablado vacío se transforme en ente espacial determinado y específico” (2000, 291).

Todos estos recursos mencionados cobran mayor o menor importancia según los requisitos de la pieza breve a la hora de la representación, aunque todos se encuentran presentes. En el caso de las piezas analizadas, se priorizan los recursos que permitan la realización correcta de las ilusiones, es decir, aquellos que colaboren con la verosimilitud de éstas. Por ejemplo, la ilusión de magia falsa en el *Entremés de las brujas* prioriza lenguaje y vestuario, posteriormente ubicamos el espacio y al final la utilería. Retomemos la cita de Zamorano a un término importante propuesto por Américo Castro, el de “error moral”: “porque sostengo una creencia, me reafirmo en una convicción o habito un prejuicio, mis sentidos traducen torcidamente los datos del entorno y los representan mental y

conductualmente de acuerdo con la creencia, convicción o prejuicio” (598). La ilusión de magia falsa se fundamenta en el acervo de las creencias populares acerca de las brujas, por lo tanto, en cuanto los personajes relacionan las mentiras de Tringintania con sus propias ideas, la información se tuerce a gusto del engañador y el convencimiento y embuste se logran. Con lo anterior entendemos que el lenguaje a través de los enormes monólogos de Tringintania en cualquier disfraz que utilice es la base del convencimiento de la magia falsa.

Las piezas ubicadas en la ilusión de magia real priorizan el asombro del público a partir de la colaboración de todos los elementos concernientes al propio actor, gesto, desplazamiento, tono y lenguaje. Todos los eventos maravillosos deben resultar convincentes y esto se logra en mayor medida mientras los personajes en escena actúen como si cada truco mágico fuese real. Lo vemos en el *Entremés de la campanilla* en cuanto llega “la hora” a los personajes, resulta imperativa la quietud y el silencio mientras el artefacto mágico esté en funcionamiento para que el público se convenza de que la magia es verdadera. Lo mismo sucede con *La loa de Juan Rana*, la simulación del actor debe darse acorde al diálogo que está enunciando y cada gesto ha de corresponder con la nueva persona en la que se está convirtiendo.

La magia actúa en estas piezas como ayudante del sujeto en la trama; sin embargo, es menester de todos los recursos escénicos proporcionar la ayuda necesaria para hacer que esa magia cumpla su función y se perciba lo más realista posible. La ilusión de magia real requiere de pruebas para su credibilidad tanto frente a los personajes de la propia obra como al público. Estas “pruebas” permiten establecer sin lugar a duda la atmósfera mágica donde se va a desarrollar la función del objeto mágico. En ambos entremeses se proporcionan evidencias y se provoca la sorpresa de los personajes, vemos lo siguiente en *La loa de Juan Rana*:

Sale y mírase al espejo

RANA Sin quitarme pinta,
soy Juan Rana.
OROZCO Miraos ahora.

Mírase a otro

Aquí, ¿quién sois?
RANA Escamilla,
¡Jesús! desde el pie al cabello.
OROZCO ¿Diréis ahora que es mentira?
RANA ¿Y adónde hay estos espejos?
OROZCO ¿Adónde? En la armería.
Y para que más lo crea
saque con su mano aprisa
su estatua, para que haga
su papel. (vv. 135-144)

A partir de la prueba de veracidad, el público acepta el trato y el nuevo propósito es mantener el efecto. La ilusión por magia real se utiliza para evocar situaciones donde los personajes se vean beneficiados de sus propiedades maravillosas. Las didascalias en las que se apoya dicha ilusión son más que nada las implícitas, gracias a los diálogos de los personajes se enuncia el funcionamiento del objeto y las reglas bajo las que funciona, por ejemplo, el antídoto musical para el hechizo de la campanilla. Las didascalias explícitas en estos entremeses también están en función de la cantidad de personajes “oficialmente presentes” en el tablado. Tenemos un desfile a manera de galería de estatuas en *La campanilla*, todos necesitan indicaciones de vestuario y utilería para llevar a cabo la actividad donde los agarrará la hora, esto lleva a un ligero aumento de didascalias explícitas en el texto; sin embargo, la mayoría serán implícitas, de manera que todo ocurre en escena de forma muy orgánica como si de una situación normal y sin artificios excesivos se tratara.

A diferencia de lo anterior, en las situaciones de ilusión por engaño escénico las prioridades recaen sobre casi todo el conjunto de recursos escénicos. La ilusión requiere de una justa colaboración de lenguaje, movimiento, utilería, vestuario, etc. En los tres casos tenemos personajes transformados en objetos, la ocultación no se da sólo a partir de una cortina (utilería) o una puerta (espacio), implica la colaboración de todos éstos para construirse en el escenario y llegar a punto de incluso mimetizarse con el espacio dramático, el ejemplo lo tenemos en *La Perendeca* en cuanto los galanes se transforman en muebles de cocina como mesas y sillas.

La ruptura de la ilusión en esta categoría es más peligrosa porque depende de demasiados elementos. El hecho de que éstas se dirijan a los propios personajes de la trama debido a su naturaleza de “engaño” permite algunos errores de movimiento o gesto que pudieran ocurrir a la hora de la representación; ya que el público sabe de su falsedad, basta con que los otros personajes ignoren algunos detalles, la ruptura debe ser aparatosa y sin remedio para considerarse tal. En cada caso, el peligro de caer en la disolución del embuste lo podemos hallar en su nivel de improvisación, es decir, la rapidez con la que se deben implementar los recursos en escena para cosificar a los personajes. El más complicado de sostener es precisamente el engaño en *El reloj y los órganos* debido a que Ramplón continúa dando instrucciones a los otros personajes frente al propio engañado:

VEJETE

Vaya, pues.

RAMPLÓN

Vaya.

(Ap. Esto es fuerza, reinas mías,

pues que yo finjo que toco,

vustedes que suenan finjan.)

Hace que toca y suenan los que están detrás del órgano con unas flautas de órgano

VEJETE

¡Famoso el órgano es! (vv. 238-242)

La fragilidad de las ilusiones también constituye un recurso utilizado por Moreto para aderezar la pieza dramática. Al considerar que el público ya sabe del engaño, la expectación está orientada hacia cómo será descubierto, más aún porque los embusteros están improvisando de maneras desesperadas para salir bien librados de las situaciones en las que se encuentran. Aunado a esto, la complejidad de las construcciones en escena requiere de las didascalias explícitas para orientar cómo deben llevarse a cabo correctamente y, al mismo tiempo, no dejar de dar la impresión de ser creadas espontáneamente.

En esta categoría se necesita de la unión precisa de los recursos dramáticos, ya que será visible la ilusión en todas sus facetas: idea, construcción y destrucción. Incluso si *El retrato de Juan Rana* comienza *in media res*, Bernarda hace una recapitulación donde se explica la razón por la que su marido se encuentra en tal estado y a lo largo de la pieza vemos la continua construcción del retrato, desde los retoques hasta la apreciación de la supuesta obra pictórica. En este entremés se puede advertir con mayor detalle la influencia de cada elemento con respecto a la conversión del hombre en objeto. Tenemos la utilería (el marco y los objetos que cada personaje lleva a escena), gesto y desplazamiento (sacar y mover el cuadro, incluso los del propio “retrato”), lenguaje y tono (comentarios acerca de la pintura para convencer a Rana), vestuario (la caracterización de cada nueva figura y del retrato) y espacio (espacios aludidos para remarcar la ausencia de Juan Rana y su calidad como pintura).

Finalmente, el receptor principal de cada tipo de ilusión cambia según la construcción. En la magia real se trata de demostrar al público la capacidad de representar magia verdadera en el escenario, aun si las “pruebas” se dirigen al personaje, en realidad se utiliza a éste para mostrar al espectador que el objeto mágico funciona. En la magia falsa el destinatario de la ilusión son los personajes en escena, los medios para el engaño resultan completamente

entendibles por el público, de esa manera, la atmósfera mágica se cierne sólo dentro del escenario e invade el espacio dramático. Por otro lado, en el último caso, la ilusión se representa de manera momentánea en dirección a uno o dos personajes dentro de la trama con una combinación elaborada de todos los recursos disponibles; aquí el espectador es testigo y cómplice de un engaño de dudosa duración.

Ahora bien, con el fin de generar una definición de los diferentes tipos de ilusión, tenemos lo siguiente:

- ♣ Ilusión por magia real. Aquella con el propósito de impresionar al público, sostenida sobre una atmósfera mágica sólida durante el desarrollo de toda la obra desde la aparición del elemento con propiedades maravillosas.
- ♣ Ilusión por magia falsa. Aquella dirigida a un personaje individual o colectivo sostenida sobre una atmósfera mágica recreada en escena a partir de recursos identificables por el espectador y cuya falsedad sea palpable.
- ♣ Ilusión por engaño escénico. Aquella dirigida a un personaje individual o colectivo sostenida por medio de la conversión de una o más figuras en escena en objetos reconocibles por el público y casi funcionales.

Hasta aquí hemos hecho un análisis lo más exhaustivo posible de las distintas maneras como Agustín Moreto construye sus ilusiones más vistosas en escena valiéndose de todos los recursos a su alcance. El dramaturgo renueva los temas y estructuras más populares de la época para ofrecer al espectador piezas dramáticas más elaboradas y complejas. Esta clasificación la hemos realizado a partir de las piezas breves moretianas, no obstante, resultaría interesante aplicarla en otros entremesistas de la época. Lo ideal sería intentar encajar las tres categorías propuestas en las piezas breves de diferentes dramaturgos y ver

hasta qué punto encontramos similitudes, saber si existiera alguna clase de combinación de categorías o incluso si resulta necesario establecer una nueva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Mateos, Abel, “El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea”, *Per Abbat* 2 (2007): 7-46.
- Alonso Vega, Sonia, *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega*, Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2014, accedaCRIS ULPGC: <
<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/13018>>
- Álvarez-Ossorio Alvariño, Antonio, “Proteo en palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano”, Miguel Morán y Bernardo J. García (eds.), *El Madrid de Velázquez y Calderón. Vila y corte en el siglo XVII. Estudios históricos I*, Madrid: Fundación Caja Madrid, 2000. 111-138.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, Madrid.
- Anónimo, *Retórica a Herenio*, Salvador Núñez (trad.), Madrid: Gredos, 1997.
- Antonio, Nicolás, *Bibliotheca hispana nova. Tomus primus*, Matriti: Apud Joachimum de Ibarra Typographum Regium, 1783.
- Arellano, Ignacio, “La vida teatral en el Siglo de Oro”, Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a La dama boba de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona: Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020. 25-54.
- . “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes”, Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (eds.), *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, New York: IDEA, 2017. 19-44.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 2012.
- . *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999.
- . “Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro”, José Juan Berbel Rodríguez (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las jornadas XII-XIII*

- celebradas en Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación de Almería, 1996. 15-35.
- . “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.3 (1995): 411-443.
- Aristóteles, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid: Gredos, 1974.
- ., *Retórica*, Quintín Racionero (trad.), Madrid: Gredos, 1999.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1971.
- Baczynska, Beata, “Espacio teatral áureo y prácticas escénicas del siglo XX. Observaciones al margen de los montajes polacos del *El príncipe constante* de Calderón”, Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), II*, Navarra: Universidad de Navarra-Grupo de Investigación Siglo de Oro, 1996. 47-55.
- Baldwin Lind, Paula, “«Todo el mundo es un escenario»: Estudio comparativo de los espacios teatrales en el Barroco español y en la escena isabelina”, *Revista Chilena de Literatura* 102 (2020): 83-117.
- Bergman, Hannah E. (ed.), *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España - siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1970.
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, "Agustín Moreto", *Cervantes Virtual*, 05 de agosto de 2021. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/agustin_moreto/>
- Blanc, Clara, "La traducción de textos literarios: El *Entremés del poeta*, de Agustín Moreto", *Tinkuy. Boletín de investigación y debate* 10 (2008): 60-78.
- Brioso Santos, Héctor, "«He hallado las Indias en este hombre»: América en el teatro de Agustín Moreto", Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (coords.), *Pictavia aurea*.

- Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse: Université de Toulouse II-Le Mirail, 2013. 755-762.
- Buck, Donald C., "Juan Salvo y Vela and the rise of the Comedia de Magia: the magician as anti-hero", *Hispania* 69.2 (1986): 251-261.
- Buezo, Catalina, "El niño en el teatro cómico breve del siglo XVII", I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). II, Teatro*, Navarra: GRISO-LEMSO, 1996. 97-107.
- Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa: Librería Goliardica, 1960.
- Casa, Frank P., "El tratamiento del personaje autoritario en Moreto", *Bulletin of Spanish Studies* LXXXV 7-8 (2008): 81-91.
- Castañeda, James Agustín, "Una veta inexplorada de la *brava mina* de Moreto: su teatro menor", William C. McCrary y José A. Madrigal (ed.), *Studies in honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, NE: Univ. of Nebraska, Society of Spanish & Spanish-American Studies, 1981. 49-61.
- Castro Rivas, Jéssica, "Presentación", *Revista Chilena de Literatura* 102 (2020): 9-12.
- Cicerón, *Sobre el orador*, José Javier Iso (trad.), Madrid: Gredos, 2002.
- Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Colombo, Martina, "«...os iréis para Bolonia marchando»: cambios de espacio dramático en *El saco de Roma* de Juan de la Cueva", Isabelle Rouane Soupault y Philippe Meunier (dir.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2015. 297-304.
- Costa Vieira, "Discreción y simulación como prácticas de representación en *El celoso extremeño*", Beatriz Mariscal (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*. Monterrey, México. Del 19 al 24 de

julio de 2004. II, Distrito Federal: Asociación Internacional de Hispanistas – Tecnológico de Monterrey – El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, 2007. 87-97.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. I*, Madrid: Casa Editorial Bailly//Bailliére, 1911.

Dassbach, Elma, “Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos”, *Hispania* 82.3 (1999): 429-435.

Degenne-Fernández, Sophie, “Cuando la pintura sube al escenario: el retrato vivo de Agustín Moreto”, *A tout seigneur tout honneur: Melanges offerts à Claude Chauchadis*, Toulouse : Presses Universitaires du Midi, 2009.
<<http://books.openedition.org/pumi/29948>>

Díez Borque, José María, “Antes que todo es mi dama o el placer del mecanismo”, Pedro Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1987. 3-20.

—. “El disfraz y otras estrategias para el éxito de la comedia” en María Luisa Lobato (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Visor libros, 2011. 21-36.

Equipo Moretianos, *moretianos.com*, 05 de agosto de 2021, <<http://moretianos.com/index.php>>

Farré Vidal, Judith, “La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto”, Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Santiago de Compostela, 7-11 de julio de*

- 2008, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
1023-1032.
- . "La locura fingida de los actores como «defensa» de su *tejné*. El caso de algunas loas de presentación de compañía", Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007. 125-137.
- . "Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve", *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey 20* (2006): 13-34.
- Fernández, Adrián, "Dos entremeses «auditivos» y sus niveles: hacia un metateatro visual", *Edad de Oro XXXIV* (2015): 145-156.
- Fernández Rodríguez, Natalia, "El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia", *EHumanista 26* (2014): 1-17.
- Ferrer Valls, Teresa, "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", José María Díez Borque (ed.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003. 27-37.
- ., "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro", *Cuadernos de teatro clásico 13-14* (2000): 63-84.
- Florit Durán, Francisco, "Texto y espectáculo teatral en el Siglo de Oro", *Monte Agudo 2* (1997): 121-124.

García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Distrito Federal: Paso de Gato, 2012.

García Gallarín, Consuelo, “El léxico del engaño en la historia del español”, Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Novi te ex nomine. Estudios filológicos ofrecidos ao Prof. Dr. Dieter Kremer*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2004. 101-116.

García Valdés, Celsa Carmen, "Agustín Moreto y Cavana", *Real Academia de la Historia*, 5 de agosto de 2021. <<https://dbe.rah.es/biografias/13325/agustin-moreto-y-cavana>>

González, Aurelio, “Comer y vestir en el *Persiles*”, *Hipogrifo 7.1* (2019): 111-125.

—. “Conjuros, magia y demonios en el teatro cervantino”, María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 195-212.

—. “Ilusión y engaño en el teatro cervantino”, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16, 17 de julio de 2005*, Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla, 2007. 207-219.

—. “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”, Anthony J. Close (ed. lit.), Sandra María Fernández Vales (col.), *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) Robinson College, Cambridge, 18-22 de junio de 2005*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2006. 61-75.

- ., “Gesto y texto en comedias de Lope de Vega”, María José Rodilla y Alma Mejía (eds.), *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuca*, Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 181-193.
- . “Caracterización de personajes en el teatro cervantino”, Aurelio González (ed.), *Texto y representación en el teatro del Siglo de Oro*, México: El Colegio de México, 1997. 11-21.
- González Cañal, Rafael, “Rojas Zorrilla”, Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español I*, Madrid: Gredos, 2003. 1149-1180.
- Granjeno Nava, Diana Alejandra, "Magia y comicidad para generar la risa en un entremés de Agustín Moreto", *Revista Destiempos 63* (2020): 15-34.
- Gutiérrez Gil, Alberto, “Juegos de identidad y ocultación en *Primero es la honra que el gusto de Rojas Zorrilla*” en María Luisa Lobato (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Visor libros, 2011. 475-488.
- Hermenegildo, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- Hernández Gómez, David, *Interpretación del teatro del Siglo de Oro*, del 5 de marzo al 14 de mayo de 2019, Universitat Autònoma de Barcelona, <<http://filescat.uab.cat/files/p/curso-sobre-interpretacion-de-teatro-del-siglo-de-oro/>>
- Higashi, Alejandro, “La construcción escénica del disfraz en la comedia palatina temprana de Lope”, *Nueva Revista de Filología Hispánica 53.1* (2005): 31-65.
- Huerta Calvo, Javier, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1999a.
- . "El teatro de Juan Rana", *Acotaciones: revista de investigación teatral 2* (1999b): 9-37.

- Huerta Calvo, Javier, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, "Moreto y Cavana, Agustín", *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid: Espasa Calpe, 2005. 491-493.
- Kennedy, Ruth Lee, *The dramatic art of Moreto*, Tesis doctoral, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1932.
- Kristeva, Julia, "La productividad llamada texto", *Comunicaciones: lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1973. 63-93.
- Lama, Víctor de, "«Engañar con la verdad» *Arte Nuevo*, v. 319", *Revista de Filología Española XCI 1* (2011): 113-128.
- Lara Alberola, Eva, "La bruja como ente ficcional en la tradicional hispánica áurea: una nueva aproximación al controvertido fenómeno de la brujería a la luz de la literatura", *Estudios Humanísticos. Filología 34* (2012): 147-167.
- . *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010a.
- ., "Por qué y para qué: función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro", *Espéculo. Revista de estudios literarios 44* (2010b), <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>.
- Lobato, María Luisa, "Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios", Héctor Urzáiz y Mar Zubieta (eds.), *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2014. 153-176.
- . "El teatro de Moreto. Estado de la cuestión", *Ínsula 802* (2013): 15-18.
- ., "Bibliografía selecta. Teatro breve español del Siglo de Oro", *Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación*, 2012.

https://www.academia.edu/3430202/Bibliografía_selecta_del_teatro_breve_español_del_Siglo_de_Oro

- . "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", *Studia Aurea* 4 (2010): 53-71.
- ., "Agustín Moreto", *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, Salamanca: Universidad de Valladolid – Ayuntamiento de Olmedo, 2009. 135-147.
- ., "De Moretiana Fortuna: estudios sobre el teatro de Agustín Moreto. Introducción", *Bulletin of Spanish Studies* LXXXV.7-8 (2008): 1-8.
- . "Agustín Moreto: ¿Un autor menor de teatro áureo?", Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Madrid: Iberoamericana, 2007a. 119-131.
- . "Figuronas de entremés", Luciano García Lorenzo (ed.), *El Figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2007b. 273-292.
- . "Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto", Anthony Close (ed.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Madrid: AISO, 2006. 407-412.
- . *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto I*, Kassel: Reichenberger, 2003a.
- . *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, Kassel: Reichenberger, 2003b.
- . "Moreto", Javier Huerta Calvo (dir.), Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid: Gredos, 2003c. 1181-1205.

- ., "Juan Rana", *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa (ed.), Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos (dirs.), Madrid: Castalia, 2002. 187-188.
- . "Cornudo y apaleado, mandadle que baile: del refrán al entremés", Heraclia Castellón Alcalá, Agustín de la Granja y Antonio Serrano Agulló (coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas I-VI*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1991a. 19-30.
- . "Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto", Karl-Hermann Körner y Günther Zimmermann (eds.), *Homenaje a Hans Flasche: Festschrift zum 80. Geburtstag am 25. November 1991*. Stuttgart: Steiner, 1991b. 113-154.
- . "La edición de textos teatrales breves", Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London: Tamesis Books Limited, 1990. 287-294.
- . "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto", *Criticón* 46 (1989): 125-134.
- Lobato, María Luisa y Antonio Cortijo Ocaña, "Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity", *eHumanista* 13 (2013): i-xvi.
- Lobato, María Luisa y Ceri Byrne, "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto", *Bulletin of Spanish Studies* 85.7-8 (2008): 227-278.
- Lobato, María Luisa y Juan Antonio Martínez Berbel, "Moreto y Cabaña, Agustín. (Madrid, 1618-1669)", Pablo Jauralde Pou (dir.), Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique (coords.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. I*, Madrid: Castalia, 2010. 1049-1082.

- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- Luzán, Ignacio de, *La poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid: Cátedra, 2008.
- Madroñal, Abraham, “Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto”, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *El universo cómico de Agustín Moreto. IV centenario. XLI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2019. 101-114.
- . "Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro", *Arbor CLXXVII.699-700* (2004): 455-474.
- . "Juan Francés, vida entremesil de un personaje Literario", María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). II*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 1998. 963-969.
- Maestro, Jesús G., “El espacio dramático interlocutivo como modelo comparatista. Marivaux y Jovellanos”, *Castilla: Estudios de literatura 19* (1994): 51-71.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Madrid: Ariel, 1975.
- Martín, Adrienne, “Ingenio femenino y cornudez: el engaño erótico en la literatura del Siglo de Oro”, Anthony Close (ed. lit.), Sandra María Fernández Vales (col.), *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2006. 437-442.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, “Una aproximación al tema del engaño en algunas comedias de Lope de Vega”, *Hipogrifo 3.1* (2015): 35-53.
- Martínez López, María José, *El entremés. Radiografía de un género*, Toulouse: Presses universitaires du Midi, 1997.

- Martínez Navas, Vanessa, *Un viaje por el teatro del Siglo de Oro*, del 5 de octubre de 2021 al 25 de enero de 2022, Centro Ibercaja Guadalajara, <<https://www.fundacionibercaja.es/guadalajara/curso-un-viaje-por-el-teatro-del-siglo-de-oro>>
- Mata Induráin, Carlos, "Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro", *Mapocho. Revista de Humanidades* 59 (2006): 143-163.
- Melchor-Bonnet, Sabine, *The mirror. A history*, Katharine H. Jewett (trad.), New York: Routledge, 2001.
- Miguel Magro, Tania de, "La comida en el teatro breve de los Siglos de Oro. El caso de Agustín Moreto", *Cincinnati Romance Review* 33 (2012): 114-132.
- . "«El Cortacaras». Presentación y edición crítica de un entremés de Agustín Moreto y Cavana", *RILCE* 22.1 (2006): 37-58.
- Molho, Mauricio, *Cervantes: Raíces Folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976.
- Montaner Frutos, Alberto, "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro", María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. 405-474.
- Moreto, Agustín, "Entremés de la campanilla", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Edition Reichenberger, 2003. 582-591.
- ., "Entremés de la loa de Juan Rana", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Edition Reichenberger, 2003. 612-626.
- ., "Entremés de la Perendeca", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 279-301.
- ., "Entremés de las brujas", *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 707-723.

- ., “Entremés del Reloj y los Órganos”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 737-756.
- ., “Entremés El retrato vivo”, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel: Editorial Reichenberger, 2003. 408-420.
- . "Entremés para la noche de San Juan", Eduardo Julia Martínez (selección, observaciones preliminares y notas), *Piezas teatrales cortas*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1944. 247-259.
- ., *Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, Don Luis Fernández-Guerra y Orbe (comp.), Madrid: M. Rivadeneyra, 1856.
- ., aa. vv., *Estos sainetes son de los dos mejores Yngenios de España Don Pedro Calderón, y Don Agustín Moreto, los que no se han impreso porque lo rehusaron sus autores* [Manuscrito], BNE, entre 1701-1800.
- Nieto-Cuebas, Glenda Y., "Inversión y alteración de las normas sociales en tres entremeses de brujas: *Entremés famoso de las brujas* (A. Moreto), *Las brujas fingidas y berza en boca* (anónimo) y *Entremés de las brujas* (F. de Castro)", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 7 (2013): 18-38.
- Pastena, Enrico Di, “Prólogo”, Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, estudio preliminar de John E. Varey, Enrico Di Pastena (ed.), Barcelona: Crítica, 1999. xxxi-c.
- Pérez de León, Vicente, “Sobre la realidad improvisada en el teatro breve del Siglo de Oro”, *Hispania* 87.1 (2004): 13-21.
- Porras, Yuri. “Cosme Pérez/Juan Rana (1617-1672) y la perspectiva del espectador en *El ayo*, *El retrato vivo* y *La loa a Juan Rana* de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)”. *Hecho Teatral* 10 (2010): 139-153.

- Quintiliano, Marco Fabio, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte cuarta. Libros X-XII. Tomo IV*, Alfonso Ortega Carmona (trad.), Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- Rivera, Octavio, “El vestuario teatral en el teatro novohispano del siglo XVI”, Beatriz Mariscal (ed.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”. Monterrey, México. Del 19 al 24 de julio de 2004. II*, Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica – Asociación Internacional de Hispanistas – Tecnológico de Monterrey – El Colegio de México. 475-488.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del siglo de Oro”, Luciano García Lorenzo (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro. (Jornadas de Almagro 1987)*, Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de Artes Escénicas, 1988. 47-93.
- ., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.
- Rojas, Felipe E., "Mirror on the Stage: (Refl)Ekphrasis and Agustín Moreto's *La loa de Juan Rana*", *Laberinto Journal* 6 (2012): 1-25.
- Roso Díaz, José, “Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega”, *Revista de filología y lingüística* XXV.2 (1999): 63-82.
- Rozas, Juan Manuel, “Sobre la técnica del actor barroco”, *Anuario de estudios filológicos* 3 (1980): 191-202.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 2000.

- , “Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro”, José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London: Tamesis Books Limited, 1989. 77-97.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 2005.
- ., "La movilidad espacial en la Comedia española. El espacio itinerante", María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 1545-1554.
- Sabik, Kazimierz, “Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)”, Associazione Ispanisti Italiani (ed.), *Atti del XVIII Convegno: Siena, 5-7 marzo 1998, I*, Roma: Bulzoni Editore, 1999. 131-140.
- Sáez Raposo, Francisco, “Diseño y producción del espacio dramático en *Los amantes*, de Andrés Rey de Artieda”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33 (2015): 309-323.
- , “Arte escénico y teatro breve en el Siglo de Oro”, Javier Huerta Calvo (ed.). *Historia del teatro breve en España*, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008. 31-61.
- Sáez Raposo, Francisco y Antonio Cortijo Ocaña, “La puesta en escena en el teatro español del primer Siglo de Oro”, *EHumanista* 30 (2015): ix-xvi.
- Sánchez-Imizcoz, Ruth, "Algunos aspectos de la vida teatral a través de cuatro entremeses de Agustín Moreto", *Comedia Performance* 8.1 (2011): 78-112.
- , "¿Personajes en busca de entremeses? La presencia y degradación de los romances y la novela en los entremeses", Melchora Romanos, Florencia Calvo y Ximena González (eds.), *Estudios de teatro español y novohispano: Asociación Internacional de Teatro*

- Español y Novohispano de los Siglos de Oro: actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Buenos Aires, septiembre de 2003*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005a. 419-428.
- . “Tres entremeses, varios juguetes cómicos y una lectura de su puesta en escena”, *Comedia Performance 2.1* (2005b): 99-112.
- Sosa, Marcela Beatriz, "El metateatro en micropoéticas epigonales de géneros breves del Barroco español", *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 3 al 5 de junio de 2015. Ensenada, Argentina. Lectores y lectura. Homenaje a Susana Zanetti. En Memoria Académica*, Universidad de la Plata, 2015.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8725/ev.87225.pdf>
- Suárez, Juan Luis, *El escenario de la imaginación. Calderón en su teatro*, Tesis doctoral, McGill University, Montreal, 2000.
- Teixeira de Souza, Ana Aparecida, “Simulación de identidad y disimulación de los afectos en *El laberinto de amor* de Cervantes”, *Cervantes* 36.2 (2016): 169-186.
- Tobar, María Luisa, “Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía”, Anthony Close (ed.), *Edad de Oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Madrid: AISO-Vervuert-Iberoamericana, 2006. 591-596.
- Tropé, Hélène, "*Intermède du porteur d'eau* (Agustín Moreto)", *eHumanista* 13 (2013a) : 282-295.
- . "La subversión de la leyenda de Lucrecia en *Lucrecia y Tarquino*, de Francisco Rojas de Zorrilla, y su parodia en el *Baile de Lucrecia y Tarquino*, de Agustín Moreto", Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.), *El teatro barroco*

- revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, México: El Colegio de Puebla, 2013b. 459-467.
- Ubersfeld, Anne, *La escuela del espectador*, Silvia Ramos (trad.), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- . *Semiótica teatral*, Francisco Torres Monreal (trad.), Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII. Volumen II (M-Z)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- Varey, J. E., "Escenografía y teatro", *Lenguaje y textos* 3 (1993): 73-79.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Evangelina Rodríguez (ed.), Madrid: Castalia, 2011.
- Vega García-Luengos, Germán, "Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII", Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, II*, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1993. 1007-1016.
- Walde Moheno, Lillian von der, "«El retablo de las maravillas» de Cervantes: construcción metateatral y principio de realidad", Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española. Congreso extraordinario de la AITENSO (Actas selectas) Toledo 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 2016*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2017. 355-363.
- . "El tejedor de Segovia, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación", Aurelio González, Serafín González, Lillian von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y*

- otros dramaturgos del Siglo de Oro*, Distrito Federal: El Colegio de México – Universidad Autónoma Metropolitana – Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2010. 553-562.
- Zamora Calvo, María de Jesús, *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona: Calambur editorial, 2016.
- Zamorano Heras, Miguel Ángel, “El motivo del engaño en cuatro entremeses cervantinos”, Francisco Cuevas Cervera, Mariana Beauchamps, Valéria Moraes, María Augusta C. Vieira y Karina F. Zitelli (eds.), *La pluma es la lengua del alma. Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo, 29 de junio a 3 de julio de 2015)*, Alcalá: Universidad de Alcalá – Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2018. 597-608.
- Zak, Malgorzata, *Taller de Escenografía*, del 6 de noviembre de 2006 al 8 de noviembre de 2006, Universidad de Burgos, <<https://hispanismo.cervantes.es/congresos-y-cursos/jornadas-internacionales-estrategias-dramaticas-practica-teatral-agustin-moreto>>.
- Zugasti, Miguel, “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997)*, Almagro 8, 9 y 10 de Julio, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1998. 109-144.
- Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la literatura medieval*, Julián Presa (trad.), Madrid: Cátedra, 1989.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00449

Matricula: 2203802977

Hacia una clasificación de la ilusión: seis entremeses moretianos

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 17 del mes de febrero del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DR. JOSEF DANN CAZES GRUJ
MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ




DIANA ALEJANDRA GRANJENO NAVA
ALUMNA

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: DIANA ALEJANDRA GRANJENO NAVA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ



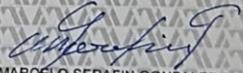
MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH



MTR. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTE



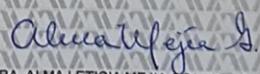
DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL



DR. JOSEF DANN CAZES GRUJ

SECRETARIA



MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ