

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



TRES TIPOS DE ILUSIÓN EN LOS ENTREMESOS DE AGUSTÍN MORETO

Diana Alejandra Granjeno Nava
Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa

Agustín Moreto ha sido reconocido por la comicidad de sus piezas dramáticas de corta y larga extensión. Dirigimos nuestro interés por su obra hacia los entremeses debido a que, al estudiarlos, resulta inevitable notar el complejo uso de los recursos dramáticos. Uno de estos lo desarrollamos en la presente investigación: la ilusión. Los entremeses moretianos la utilizan para sorprender al espectador con giros inesperados a la mitad o final de la trama e, incluso, con argumentos ilusorios completos. El dramaturgo utiliza todos los elementos disponibles para la representación de las piezas, no solo los que resultan sin duda visibles, sino los que logra crear en la imaginación del público.

Tenemos como objetivo analizar las diferentes formas como se configuran las ilusiones y proponer una clasificación a partir de lo que vamos a considerar su base: magia, magia falsa y engaño escénico. Utilizamos el siguiente *corpus* de seis entremeses: *La loa de Juan Rana*, *La campanilla*, *Las brujas*, *El retrato vivo*, *La Perendeca* y *El reloj y los órganos*. Veremos que, a pesar de pertenecer al mismo grupo, Moreto no repite sus procedimientos, si no que los reinventa constantemente, ya sea al cambiar su ubicación o duración dentro de

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.), «*Multum legendum*». *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (ISO 2022)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2023, pp. 319-329. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 71 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-780-6.

la pieza, ya sea al modificar su función y propósito. Comencemos a explicar cada una.

En la ilusión de magia falsa únicamente colocamos el *Entremés de las brujas*. La obra trata de cómo un grupo de ladrones engaña a un pueblo entero fingiéndose brujas “reales”, hacia el final, burlan al alcalde y escapan con el dinero robado. En esta pieza, Moreto prioriza lenguaje y vestuario para crear la ilusión. Desde el inicio, los personajes engañadores explican sus intenciones de estafar al pueblo crédulo, por lo que el espectador se entera de que todo lo “brujeril” que suceda en la obra será esencialmente falso, provocado por los estafadores.

La atmósfera artificial creada por los embusteros utiliza las creencias populares para sustentarse, por lo tanto, en cuanto los pobladores relacionan las mentiras del personaje de Tringintania con sus propias ideas, la información se tuerce a gusto del engañador, así el convencimiento y embuste se logran. Retomemos la cita de Zamorano sobre 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»¹. El dramaturgo pone en boca de los personajes diferentes crímenes cometidos por las brujas, así como los castigos correspondientes, el alcalde dice lo siguiente:

ALCALDE [...] en esto de las brujas que han venido
diez noches y la gente no ha dormido,
de la sangre de niños tan sedientas
para hacer sus hechizos avarientas².

La conversación del alcalde con el resto de los habitantes ayuda al espectador a comprender las creencias generales del pueblo en relación con la presencia de las brujas, desde las líneas que acabamos de citar para hablar de los supuestos crímenes, hasta el castigo enunciado por los regidores:

¹ Zamorano, 2018, p. 598.

² Moreto, *Entremés de las brujas*, vv. 37-40.

- REGIDOR 1.º ¿Por eso te entristeces?
 Menester es hacer un mandamiento,
 castíguese tan grande atrevimiento.
 ¡Oh, quién hubiera alguna ya cogido
 para ya desterrarla del partido!
- REGIDOR 2.º ¡Qué gentil alcaldada!
 ¿Una bruja tan solo desterrada?
 Ahorcallas es más justo,
 que no vuelvan a darnos más disgusto.
 En espíritus van y pueden verte³.

A lo anterior aunamos el monólogo de presentación de Tringintania como «Dómine nigromante» y tenemos el reforzamiento perfecto de la ilusión. Por otro lado, así como vemos las especificaciones de la falsedad de la magia en esta categoría, en la magia real se nos explica de manera muy contundente la veracidad de todos los eventos maravillosos a partir de la demostración del efecto mágico. Resulta imperativa la ausencia de cualquier clase de “artificio” preestablecido por los personajes para falsificar la magia.

La ilusión de magia real abarca los entremeses de *La campanilla* y *La loa de Juan Rana*. Ambas 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, esto se logra mientras los personajes en escena actúen como si cada truco mágico fuese real. Lo vemos en el *Entremés de la campanilla*. La pieza trata de cómo un hombre intenta probar a su esposa la naturaleza mágica de una campanilla capaz de “pausar” a quien la escuche en la posición en la que se encuentre, al menos hasta que suene música y el hechizo desaparezca. Ahora bien, en cuanto les llega «la hora»⁴ 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. Por ejemplo, el primer personaje en salir está en proceso de vestirse, sin embargo, suena la campanilla y queda a la mitad de la acción, como vemos:

³ Moreto, *Entremés de las brujas*, vv. 44-53.

⁴ Debido a la expresión «la hora» resulta innegable la evocación de obras como *La hora de todos* y *la fortuna con seso* de Francisco de Quevedo o el motivo pictórico del árbol del pecador.

DON BRAULIO ¿Cómo ha de quedar airosa
la cinta de esta jareta?
Ea, venga la ropilla.

*Al tocar la campana se quedan en la acción que les co-
ge.*

ESCAMILLA Mira, atiende.

MANUELA Toca, aprieta.

¡Cómo los cogió la hora!⁵

Lo mismo sucede con *La loa de Juan Rana*, donde se cuenta cómo un hombre intenta convencer a Juan Rana de que es capaz de representar a seis personajes en una misma obra gracias a un espejo mágico. En este caso, 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, no obstante, es menester de todos los recursos escénicos proporcionar el apoyo necesario para 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 ambas piezas se muestran evidencias y se provoca la sorpresa de los personajes, como vemos 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.

⁵ Moreto, *Entremés de la campanilla*, vv. 63-67.

Y para que más lo crea
saque con su mano aprisa
su estatua, para que haga
su papel⁶.

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. Dicha ilusión se apoya mucho en las didascalias 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. Por otro lado, las didascalias explícitas en estos entremeses también están en función de la cantidad de personajes “oficialmente presentes” en el tablado. Tenemos un desfile de figuras a manera de galería de estatuas en *La campanilla*, quienes necesitan indicaciones de vestuario y utilería para llevar a cabo la actividad donde los agarra la hora. Esto lleva a un ligero aumento de didascalias explícitas en el texto.

A diferencia de lo anterior, en las situaciones de ilusión por engaño escénico se requiere de una justa colaboración de lenguaje, movimiento, utilería, vestuario, etc. En esta categoría ubicamos los entremeses de *El reloj y los órganos*, donde vemos cómo varios personajes engañan a dos vejetes para conseguir sus objetivos amorosos; *La Perendeca*, en donde tres hombres fingen ser objetos inanimados para evadir a un vejete y escapar de su casa, y *El retrato vivo*, donde una mujer hace creer a su marido que es una pintura. En los tres casos tenemos personajes transformados en objetos. Ahora bien, la ocultación no se da solo a partir de un elemento como una cortina o una puerta, implica toda una colaboración de recursos para construirse en el escenario y llegar al punto de incluso mimetizarse con el espacio dramático. El ejemplo más claro lo tenemos en *La Perendeca*. Hacia el final del entremés, los galanes se transforman en mesas y sillas bajo las indicaciones de Perendeca. No solo son muebles “decorativos”, por decirlo de algún modo, sino que adquieren completa utilidad, tal como leemos en la siguiente cita:

PERENDECA Pónganse ellos dos de bancos,

⁶ Moreto, *Entremés de la loa de Juan Rana*, vv. 135-144.

ponles tú esas dos carpetas,
yo le pondré estos manteles
a él, que ha de ser la mesa.

VEJETE Muchacha, que hace sereno,
 ábreme.

CALDERERO ¡Por medio sea!

BARB. Y ESPORT. Señora mesa, ¡chitón!

CALDERERO Señores bancos, ¡paciencia!

Sale el vejete y el convidado, que es otro vejete.

VEJETE Si no fuera por el huésped,
 relamida, yo os hiciera...

PERENDECA ¿Piensa vuested que podemos
 acudir con tal presteza
 de la cocina a la sala,
 y de la sala a la puerta?

*Siéntanse en los bancos. Ha de haber en la mesa unos
panecillos y candelero con luz⁷.*

La ruptura de la ilusión en esta categoría es la más peligrosa porque su existencia implica demasiados elementos. Esta fragilidad también se distingue como un recurso utilizado por Moreto para aderezar la pieza dramática. El hecho de que la ilusión se dirija a los propios personajes de la trama debido a su naturaleza de “engaño” permite insertar deliberadamente errores motrices o gestuales para jugar con la inestabilidad de la situación; estos juegos obligan a que la ruptura deba ser aparatosa y sin remedio para considerarse tal. En cada caso, podemos hallar el peligro de caer en la disolución del embuste 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 engaño en *El reloj y los órganos* resulta el más complicado de sostener debido a que Ramplón continúa dando instrucciones a los otros personajes frente al propio engañado, lo vemos cuando están por hacer funcionar el órgano:

VEJETE Vaya, pues.

RAMPLÓN Vaya.

⁷ Moreto, *Entremés de la Perendeca*, vv. 203-216.

(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!⁸

Al considerar que el público ya sabe del engaño, la expectación está más orientada hacia cómo será descubierto, más aún si 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 de manera correcta y, al mismo tiempo, no dejar de dar la impresión de ser creadas improvisadamente.

En esta categoría se contempla la ilusión en todas sus facetas: idea, construcción y destrucción. Incluso si *El retrato de Juan Rana* comienza *in medias res*, el personaje de Bernarda enuncia una recapitulación donde justifica la idea de hacer creer al marido que ahora es un retrato. A lo largo de la pieza vemos la continua construcción de la pintura, 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, como vemos en la siguiente cita:

MUJER 2. ^a	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 ⁹ .

Ahora bien, antes de pasar a las definiciones de nuestra clasificación, revisemos brevemente el uso moretiano de diferentes recursos dramáticos en los entremeses de nuestro *corpus*. Alonso Mateos ex-

⁸ Moreto, *Entremés del reloj y los órganos*, vv. 238-242.

⁹ Moreto, *Entremés de la loa de Juan Rana*, vv. 43-48.

plica 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»¹⁰. El vestuario de los personajes permite su identificación, así como su correcto desenvolvimiento e impacto visual en el desarrollo de la trama, como comprobamos en el *Entremés de las brujas*. En el mismo sentido, «la utilería de personaje tanto como la de escena, siempre perseguía un objetivo determinado [...] sea este funcional o de carácter simbólico o temático»¹¹. Con frecuencia la utilería complementa al personaje, por ejemplo, la guitarra del Barbero (*El reloj y los órganos*) o la carta del Correo supuestamente enviada por Juan Rana a su esposa (*El retrato vivo*), en cuyo caso simboliza al marido ausente y pretende engañar al verdadero para dar continuidad a la ilusión.

Rozas explica que «nos faltan dos dimensiones imposibles de reconstruir: el ademán y la entonación»¹². Si bien es cierto que no se puede especificar el tono y el ademán de una representación porque no somos testigos de ella, sí podemos inferir algunas cuestiones. 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 consiste en engañar a los otros personajes, necesita utilizar varias modulaciones de voz para lograr recrear diferentes disfraces. Asensio comenta que «en el entremés el lenguaje exige la gesticulación, el gesto»¹³; al igual que la entonación, se utiliza el gesto para crear impacto visual en el espectador. Un rostro o una voz sin emociones o modulaciones no podrían recrear la ilusión en el escenario.

Acerca del espacio, la ilusión se instaura de maneras diferentes según el entremés; sin embargo, en todos los casos notamos una singular maestría en su aprovechamiento 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 refuerzo para mantener la veracidad de la ilusión. En este sentido, Arellano indica que «palabra y gesto sustituyen a los efectos propiamente escenográficos que mues-

¹⁰ Alonso Mateos, 2007, p. 38.

¹¹ Ruano de la Haza, 2000, p. 111.

¹² Rozas, 1980, p. 191.

¹³ Asensio, 1971, p. 40.

tran los prodigios de los magos sobre el propio tablado»¹⁴. Como sabemos, 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, quienes se convierten en muebles (*La Perendeca*), esbozan lugares invisibles (*Las brujas*) y se mueven de un espacio a otro solo con entrar y salir del tablado (*La loa de Juan Rana*).

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 a un personaje, en realidad se utiliza a este para mostrar al espectador que el objeto mágico funciona. En la magia falsa los destinatarios de la ilusión son los personajes en escena y los medios para el engaño resultan completamente entendibles por el público, de esa manera, la atmósfera mágica se cierne sobre los propios personajes de la obra. 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.

La totalidad de los recursos mencionados cobran mayor o menor importancia según los requisitos de la representación de la pieza breve, aunque todos se encuentran presentes de alguna manera. Al final, todos tienen como objetivo lograr que el espectador decodifique correctamente sus significados y participe de la ilusión. Ahora bien, con el propósito de generar una definición de los diferentes tipos de ilusión, tenemos lo siguiente:

1) 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.

2) 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.

3) Ilusión por engaño escénico. Aquella dirigida a un personaje individual o colectivo sostenida por medio de la conversión de una o

¹⁴ Arellano, 1996, p. 30.

más figuras en escena en objetos reconocibles por el público y casi funcionales.

Hasta aquí hemos hecho un análisis de las distintas maneras como Agustín Moreto construye sus ilusiones más vistosas en escena valiéndose de todos los recursos a su alcance. Hemos realizado esta clasificación a partir de las piezas breves moretianas; no obstante, dedicaremos trabajos posteriores a aplicarla en otros entremesistas de la época con el fin de ver hasta qué punto encontramos similitudes e, incluso, saber si existe alguna clase de combinación. Si resulta necesario, estableceremos nuevas categorías.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MATEOS, Abel, «El teatro barroco por dentro: espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea», *Per Abbat*, 2, 2007, pp. 7-46.
- ARELLANO, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en José Juan Berbel Rodríguez (ed.), *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, pp. 15-35.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- MORETO, Agustín, *Entremés de la campanilla*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 582-591.
- MORETO, Agustín, *Entremés de la loa de Juan Rana*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 612-626.
- MORETO, Agustín, *Entremés de la Perendeca*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 279-301.
- MORETO, Agustín, *Entremés de las brujas*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 707-723.
- MORETO, Agustín, *Entremés del reloj y los órganos*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 737-756.
- MORETO, Agustín, *Entremés del retrato vivo*, en *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto II*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pp. 408-420.

ROZAS, Juan Manuel, «Sobre la técnica del actor barroco», *Anuario de estudios filológicos*, 3, 1980, pp. 191-202.

RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

ZAMORANO HERAS, Miguel Ángel, «El motivo del engaño en cuatro entremeses cervantinos», en Francisco Cuevas Cervera, Mariana Beauchamps, Valéria Moraes, María Augusta da Costa Vieira y Karina F. Zittelli (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, pp. 597-608.