

El hechizado por fuerza (1698) como proyecto social: sobre versiones hacia la modernidad¹

Jordi Bermejo Gregorio²

Recibido: 21 de marzo de 2017 / Aceptado: 26 de diciembre de 2017

Resumen. El presente trabajo analiza la importancia que tuvo la regeneración social en la comedia de figurón *El hechizado por fuerza* (1698) de Antonio de Zamora, además de esclarecer la datación de la pieza. La preocupación por censurar vicios y malas costumbres populares evidencia el peso ideológico aperturista de un teatro de entre siglos como condicionante para la escritura teatral hacia la modernidad. Para ello se utiliza una técnica dramaturgica que armoniza la actualización de la comedia anterior y la asimilación del teatro extranjero —como en el caso de *Duendes hay alcahuetes y espíritu foletto* (1709) o el propio *El hechizado por fuerza*—.

Palabras clave: Antonio de Zamora; *El hechizado por fuerza*; finales del siglo XVII; refundición; comedia barroca; ideología novator.

[en] *El hechizado por fuerza* (1698) as a social project: on versions towards modernity

Abstract. This paper analyzes the importance of social regeneration in Antonio de Zamora's *El hechizado por fuerza* (1698), apart from clarifying the dating of the piece. The concern of censuring vices and bad popular customs makes evident the open-minded ideology of the theatre between 17th-18th centuries as a condition for theatrical writing towards modernity. For that purpose, a dramaturgical technique will harmonize the previous comedy updating and the foreign theater assimilation —as *Duendes hay que son alcahuetes y espíritu foletto* (1709) or the same *El hechizado por fuerza*—.

Key words: Antonio de Zamora; *El hechizado por fuerza*; Late 17th century theater; theatrical remakes; baroque comedy; novator ideology.

Sumario: 1. *El hechizado por fuerza* como diálogo entre la España y la Francia del siglo XVII; 2. Comparaciones entre realidades cambiantes: de la luz del desengaño a desengañar con la luz; 3. La espectacularidad como marco carnavalesco de la crítica social y moral; 4. Datación de *El hechizado por fuerza* (martes de Carnaval de 1698); 5. Conclusiones.

Cómo citar: Bermejo Gregorio, J. (2019). *El hechizado por fuerza* (1698) como proyecto social: sobre versiones hacia la modernidad, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 37, 75-98.

¹ Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación “Digital Música Poética. Base de datos integrada del teatro clásico español” (FFI2015-65197), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad e integrado en el Grupo de Investigación Consolidado “Aula Música Poética” (2014 SGR 941), financiado por la Generalitat de Catalunya.

² Universitat de Barcelona
j.bermejo.gregorio@gmail.com

En los albores del siglo XVIII Antonio de Zamora (1665-1727) siguió, como antes Calderón, Antonio de Solís o Francisco Bances Candamo, entre muchos otros, la práctica de hacer reír al rey con un teatro que pretendía ser reflejo de su majestad. Entre sus mayores éxitos estará la comedia de figurón *El hechizado por fuerza*. Halagada desde Luzán hasta Leandro Fernández de Moratín³, toda la crítica ilustrada advirtió claramente que “esta comedia hace ver la vana creencia de los hechizos y brujerías” (*Memorial literario*, 1784: 96) del común de la sociedad, como lo declaró la reseña del *Memorial literario* en 1784. En efecto, la acción dramática principal versa sobre la burla y el engaño al figurón clerizonte don Claudio, quien sufre el miedo de la superstición a las brujerías como consecuencia de su negativa a casarse. Sus familiares y más allegados le hacen creer que está embrujado y que solamente el matrimonio con doña Leonor podrá salvarlo. Todo esto a pesar de la leyenda que se había tejido sobre el monarca apodado, precisamente, “El hechizado”.

1. *El hechizado por fuerza* como diálogo entre la España y la Francia del siglo XVII

El éxito que tendría Zamora con *El hechizado por fuerza* contrasta con lo que supuso el exilio de Bances Candamo. El asturiano, tal como apuntó fray Isidoro Carillo en la censura de sus *Poesías cómicas póstumas* (1722), “acabó injustamente desgraciado porque fue sumamente entendido” (Bances Candamo, 1722: f. [3v]). Bances Candamo puso el dedo en la llaga de la cuestión sucesoria. Mediante una trilogía de fiestas reales representadas entre 1692 y 1693 (*El esclavo en grillos de oro*, *La piedra filosofal* y *Cómo se curan los celos y Orlando Furioso*) expuso un teatro palaciego —especialmente en la segunda pieza— con directísimas referencias políticas hacia la cuestión sucesoria y las intrigas de la reina Mariana de Neoburgo y sus partidarios mediante figuras alegóricas tanto del rey y los ministros como de España y otros territorios⁴.

En efecto, y como se habrá intuido en estas líneas, la obra de Zamora de Carnaval de 1698 —como se demostrará detenidamente en el último apartado de este trabajo— remitía directamente al supuesto hechizo de Carlos II y jugaba con ello de una forma aparentemente suicida. Pero el madrileño, advertido del caso de su amigo asturiano⁵, supo tratar de manera muy inteligente el problema sucesorio al saber utilizar, en un ambiente carnalesco, tanto la tradición cómica española como corrientes extranjeras que indudablemente eran conocidas en el Madrid de la última década

³ A modo de pequeña muestra de la positiva valoración de esta comedia por parte de la crítica neoclásica, Ignacio de Luzán en 1737 dirá que “*El hechizado por fuerza*, de don Antonio de Zamora, es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática” (Luzán 2008: 598-599). Por su parte, Leandro Fernández de Moratín —que vio la comedia, como mínimo, tres veces entre 1804 y 1806 (1867, III: 282 y 288)— resalta, en relación a la transición de escenas, que “el buen ingenio de Zamora halló por este medio una situación cómica, verisímil, oportuna, desempeñada con el chiste que tanto abunda en aquella celebrada comedia” (1867, II: 79).

⁴ La zarzuela *La piedra filosofal* será la razón principal de la enemistad con la camarilla de la reina, las amenazas y la dimisión. En consecuencia, y como dice Duncan W. Moir, “parece que *Cómo se curan los celos* debió de representarse en versión de zarzuela, en el Coliseo del Buen Retiro el 4 de noviembre de 1693, para celebrar el santo del Rey, pero es muy posible que cuando se representó esta zarzuela, Bances ya hubiese dimitido de su cargo y se hubiese marchado de la Corte y de la villa de Madrid” (Bances Candamo, 1970: xxxi). Para un mayor conocimiento de este asunto y de la utilización política del teatro de Bances, véase Sanz Ayán (2006: 165-174).

⁵ “Debido el fin que Bances había tenido por resultar tan directo en sus lecciones teatrales, los dramaturgos que por aquellos años servían en la Corte debieron sacar conclusiones para su propia supervivencia” (Sanz Ayán, 2006: 175).

del siglo XVII. Y, en este aspecto, Francia era uno de los centros de la modernidad⁶. No obstante, Zamora seguiría a Bances Candamo en cuanto a la finalidad que ha de tener toda comedia para el pueblo: “Quien divierte al rudo pueblo tiene dos obligaciones: la primera, que es de divertirle inculpablemente, es indispensable en el que escribe; la segunda, que es de divertirle aprovechándole, es muy conveniente y muy conforme a su instituto” (Bances Candamo, 1970: 80). Como se irá viendo, la obra insigne de Zamora representará una muestra más de la “conciencia de un país que está viviendo un periodo de crisis: crisis de renovación con anhelo de resurgimiento” (Pérez Magallón, 2002: 68), que caracterizará la generación de los novatores.

El hechizado por fuerza es el resultado de la unión de dos maneras de hacer teatro y la correspondiente adaptación y cohesión con la situación social e ideológica que la ocasionó. La primera es el del teatro satírico-cómico francés de Molière en *L’Avare* (1668), *Le malade imaginaire* (1673) y, sobre todo, *Le mariage forcé* (1664). De las dos primeras aprovecha la hipocondría supersticiosa y galénica para don Claudio⁷, que a su vez convierte en motivo para la actuación codiciosa proveniente de la última pieza: el casamiento por interés y por distinción social. La explotación de la mentalidad débil e inocente de don Claudio por doña Leonor —su prometida—, doña Luisa —su hermana—⁸, la criada Lucía —versión andaluza de la Toinette molieresca—, el doctor Fabián Carranque⁹ y casi todos los restantes personajes materializan el en-

⁶ Sobre la importancia de la cultura francesa como adelantada y símbolo de la modernidad, el conde Fernán Núñez escribirá en 1680 que “la lengua francesa es preciso saber hoy con perfección, así por lo mucho y bueno que ha escrito en ella, como por lo general que es casi en toda Europa, donde hay rara corte de príncipe o república donde no se hable mejor o igualmente que las maternas” (Gutiérrez de los Ríos, 2000: 137). Claro ejemplo de ello será la estancia del marqués de los Balbeses en París y, a su retorno, la implantación de la moda y la vida cortesana versallesca en el Madrid de finales del siglo XVII.

⁷ Muy sintomático del aprovechamiento por parte de Zamora de recursos teatrales de Molière es la primera intervención en la comedia del protagonista don Claudio, que es una evidente recreación española del comienzo de *Le malade imaginaire*:

Sale don Claudio en cuerpo de jubón con un rosario en la mano y Pinchaúvas en cuerpo.

DON CLAUDIO Pues está la cuenta errada
volvamos a ella.

PINCHAÚVAS ¿Por un
cuarto vuelves a tomarla?

DON CLAUDIO Pues digo, ¿es moco de pavo
un cuarto cada mañana?

PINCHAÚVAS ¡Sea por Dios!

DON CLAUDIO Pan y carne,
son treinta, y entra la vaca (Zamora, 1722: 140).

⁸ De esta manera tan directa Luisa describe a su hermano y Leonor manifiesta el objetivo de su desposorio con don Claudio:

LUISA Es tan raro mentecato
mi hermano, que solo él pudo
sujetarse a miedo igual,
y aun de ti me admira el ver
que así te empeñes en ser
esposa de un animal.

LEONOR Ya reconozco cuán injusto
es mi deseo o mi error;
mas por salvar el honor
quiero maltratar el gusto. (Zamora, 1722: 165).

⁹ El doctor está ciegamente enamorado de Luisa, y esta, para llevar a cabo el engaño a su hermano, se aprovecha del galeno y lo manipula: “Porque no penséis que tiene / otro motivo el mandaros, / que concurráis a que crea / mi hermano que está hechizado” (Zamora, 1722: 147).

gaño al “feo, tacaño, glotón, supersticioso y hostil al matrimonio” (Londero, 2002: 1178) clerizonte asturiano, para que, al fin, se case con doña Leonor —y permita así la boda de doña Luisa con don Diego, tal como estipuló el tío de Leonor y de este último—. Resulta más que sugerente que sea la prometida de don Claudio la que trace el plan para conseguir que tanto Luisa como ella se casen y conseguir así la distinción social y el beneficio económico:

LEONOR Ya le he dicho a Luisa, como
 valiéndose nuestra maña
 de la aprehensión con que siempre
 vive don Claudio, de que haya
 quien le hechice, pues jamás
 mordió pan que no acabara,
 gastó cinta que no quemé,
 ni tomó dulce ni alhaja
 de mujer que consiguiese,
 que uno muerda y otra traiga.
 [...]

 Hacerle creer que anda
 hechizado, y tú esforzando
 con tus enredos la traza,
 según es poco avisado,
 será posible que caiga
 en el engaño (Zamora, 1722: 139-140).

Es importante resaltar que, si bien el aspecto hipocondríaco, temeroso y cobarde del protagonista parece provenir de *Le malade imaginaire* —como en alguna ocasión se ha observado (Mancini, 1988: 260)—, es menester dejar constancia del parecido argumental y de los personajes —e incluso del título— de la obra de Zamora con la comedia-ballet en un acto de Molière, con música de Lully, *Le mariage forcé* (1664). Aunque es cierto que el protagonista de esta última, Sganarelle, no está pintado con la exageración de caracteres propia del figurón don Claudio ni tiene reticencia a casarse con la joven Dorimène, sí coincide con este en su perfil rico, avaro y entrado en años, así como su reticencia a casarse por desconfianza en el casamiento. Si bien en *El hechizado por fuerza* las razones del protagonista son la batería del clerizonte¹⁰, mientras que en *Le mariage forcé* las dudas le asaltan de golpe a Sganarelle y rechaza casarse (Molière, 1981: 227-228), en ambas comedias sendas prometidas buscan con los matrimonios la prosperidad económica y la posición respetable. Para ello, a pesar de no sentir amor alguno por sus futuros maridos, las dos jóvenes se las ingeniarán para engañarlos y conseguir sus deseados matrimonios.

Los dos protagonistas, antes de reflexionar por sí mismos sobre las razones del matrimonio, buscan las respuestas en segundas personas para así liberarse de la responsabilidad de su decisión. Por ello no dudan en acudir o seguir testimonios ajenos radicalmente a la razón y lógica. En *Le mariage forcé* serán los dos ladinos doctores,

¹⁰ Don Claudio declarará que “a Dios gracias, nací / dos mil leguas del amor” (Zamora, 1722: 143) y que “yo, en fin, no he de sujetar / mi libertad a tener / ama que satisfacer / ni chiquillos que criar” (139). El figurón clerizonte se define su vida como la de “un ermitaño” (148).

el obtuso y charlatán aristotélico Pancrace y el ambiguo pirrónico Marphurius (Molière, 1981: 229-238 y 238-242 respectivamente), a los que ridiculiza Molière —de la misma forma que Zamora al médico galenistas e incompetente en su obra—, y dos egipcíacas medio adivinas, medio bailarinas (Molière, 1981: 243-244); en *El hechizado por fuerza* será la criada andaluza Lucía hecha nigromántica de vudú —y guatemalteca— Lucigüela¹¹. Todos estos personajes, de una manera u otra, representan el elemento mágico y supersticioso, incluidos los filósofos en Molière y el doctor Carranque en Zamora¹². Sus supuestos conocimientos y sabidurías filosóficas y científicas están tan alejadas de la realidad y son tan dañinas para la sociedad que su valoración no difiere mucho de la misma pseudo-brujería de Lucigüela o la adivinación de las egipcíacas —con la diferencia de que estos personajes de baja condición social aprovechan su condición esotérica para el beneficio material propio—¹³. La ridiculización de los personajes mediante la evidencia de aceptación y confianza de todo lo que dicen esas figuras irracionales preparará el camino para que las partes interesadas de ambas comedias —es decir, la futura esposa Dorimène y los tres hombres a los que su matrimonio con el viejo rico beneficiará en *Le mariage forcé*¹⁴, igual que doña Luisa, doña Leonor y el resto de confabulados en la obra del madrileño— puedan doblar las débiles y supersticiosas voluntades de los protagonistas mediante el chantaje en Sganarelle y el engaño del hechizo en don Claudio. De esta manera aprovechan sus cobardías para resolver el problema de la acción principal de cada pieza, es decir, el enriquecimiento interesado mediante el matrimonio con un viejo. La codicia de Leonor y de los otros personajes, como se ve, queda también perfectamente retratada como bajeza de una masa social excesivamente preocupada por medrar a cualquier precio¹⁵.

Ante tales semejanzas, es indudable que Zamora conocía a Molière. Ya fueran las representaciones en las embajadas o las impresiones llegadas desde el extranjero¹⁶, las farsas cómicas y el teatro francés era tan conocidos en España como lo había sido el español en Francia. *El hechizado por fuerza* será una muestra más de que la impregnación de la cultura francesa como modelo literario fue mucho antes que la

¹¹ Leonor le indica a la criada su papel en la argucia. Ella será “criolla, / venida de Guatemala, / [que] le has hecho creer que en las Indias / hacer hechizos es gala” (Zamora, 1722: 139).

¹² La postura de Zamora ante la ciencia (abominación del galenismo aristotélico y partidario de una apertura científica hacia la experiencia) se aproximará al perfil novator y será un punto fundamental en el reconocimiento ideológico del madrileño. No será anecdótico que Zamora escriba un romance jocoserio en apoyo a la publicación científica experimental de Miguel Marcelino Boix y Moliner, *Hipócrates defendido* (1711). Este castellanense fue seguidor de las primeras obras de una nueva visión científica: la *Carta filosófica, médico-química* (1687), de Juan de Cabriada, y *Avisos del Parnaso* (1690), de Juan Bautista Corachán—, donde se refutan los antiguos y se defiende la experiencia como único criterio científico.

¹³ Continuando con el aspecto de la ciencia moderna, la crítica de la medicina antigua por Zamora se muestra mediante su ridiculización. No es banal que sea Lucigüela quien haga la valoración del doctor Fabián Carranque que ha de tratar los males de don Claudio:

LUCIGÜELA Él es médico de chapa,
y en su vida ha errado cura.

ISABEL ¿Por qué?

LUCIGÜELA Porque siempre mata (Zamora, 1722: 139).

¹⁴ Es decir, a Alcantor, Alcidas y Lycaste, padre, hermano y enamorado de Dorimena respectivamente.

¹⁵ Para un mayor conocimiento del aspecto de la sátira en las relaciones amorosas en esta comedia de figurón, véase Londero (2000: 87-98).

¹⁶ Como escribió Henry Kamen “dondequiera que atracara un buque extranjero (en Bilbao, Barcelona, Alicante, Valencia o Sevilla) podía introducirse un libro”, y de ahí podía viajar a cualquier punto de la geografía española, muy especialmente a la corte de Madrid (1981: 500).

llegada de la dinastía Borbón al poder¹⁷. Las continuas guerras entre ambos reinos durante todo el siglo XVII no impidieron que, por ejemplo, la compañía de José de Prado conociera por propia experiencia y actuación la comedia-ballet *Ballet des Muses* (1667), de Molière y Lully, y —datos muy significativos en lo que aquí se está tratando— figuraran españoles en las “comedias-ballet de Molière, ya sea en 1664, en el concierto español del *Mariage forcé*, o en 1671, en el *Ballet des Nations* que cierra *Le bourgeois gentilhomme*” (Couvreur, 2002: 222). Entonces, es comprensible que las compañías españolas, al regresar a Madrid, trajeran estas obras como recursos innovadores para la renovación de la cartelera española. Es por ello que, especialmente en lo relativo a *Le mariage forcé* y *El hechizado por fuerza*, no es casualidad que en las dos piezas cómicas tanto el grupo de los ignorantes y cobardes protagonistas como el de los codiciosos burladores aparezcan como los destinatarios de las críticas y reprensiones de ambos dramaturgos. La intencionalidad reformista surgida de una revisión del conocimiento y costumbres tradicionales —que expone las primeras manifestaciones de la cultura pre-ilustrada que se desarrollará en el siguiente siglo— es muy pareja en ambas piezas, por lo que está el estudio en profundidad de las semejanzas e influencias de esta determinada comedia-ballet de Molière en la obra cumbre del teatro de Zamora todavía por hacerse.

La segunda vertiente teatral de la que nace *El hechizado por fuerza* es la que recoge Zamora de la comedia barroca española anterior. Se han reconocido grandes similitudes o rasgos en los que el madrileño se inspiró para todo el elemento mágico y relacionado con la brujería o hechizo —es decir, la crítica de superstición y la ignorancia popular en materia religiosa— con *La dama duende*¹⁸ (1629), *El astrólogo fingido*¹⁹ (1632) y —propiamente el aspecto mágico y fantástico— *El jardín de Falerina*²⁰ (1648), todas de Calderón de la Barca. Además, en Zamora se ha constatado la misma “atmósfera de burla y de insinceridad” (Martín Martínez, 2002: 57) que en la calderoniana *Las manos blancas no ofenden* (h. 1640).

Ahora bien, aunque, como se ha demostrado, la influencia francesa es clara y evidente, la ridiculización burlesca de un personaje por la exageración de sus caracteres enfocados desde una perspectiva crítica —es decir, los vicios y malas costumbres— que conforman el figurón no es únicamente molieresca. Parte de la comedia de caracteres alarconiana que fue después desarrollada por Moreto, Solís, Calderón y Rojas Zorrilla. Como brillantemente ha estudiado y desarrollado Olga Fernández

¹⁷ Si bien esta influencia se acrecienta, es más directa y se hace más evidente a partir de 1701, Ana Cristina Tolívar Alas no tiene en cuenta la admiración de Molière en España o la introducción, por ejemplo, del baile minué en la corte de Carlos II en piezas de Bances Candamo cuando declara lo siguiente: “en el tercer lustro del siglo, la influencia del regalista Macanaz y el propósito de algunas personalidades de congraciarse con la dinastía a la que poco antes habían combatido, abren paso, bajo los auspicios de la poderosa Madame des Ursins, a la primera gran infiltración cultural francesa que, en el ámbito teatral, se plasma en el fomento del drama ajustado a reglas y en el apoyo a la traducción de los tres grandes clásicos transpirenaicos: Corneille, Molière y Racine. De este último adapta José de Cañizares *Iphigénie en Aulide*, que transforma en *El sacrificio de Efigenia*, sin duda poco antes de 1715, año en el que Isabel de Farnesio destierra a la princesa de los Ursins” (Tolivar Alas, 1995: 61-62).

¹⁸ “Zamora actúa de una forma bastante explícita: esto se revela sobre todo cuando reescribe un momento central de *La dama duende* —la incursión del aterrorizado gracioso Cosme en el cuarto de Manuel “visitado” por Ángela/duende— transfiriéndolo al clímax de la acción de *El hechizado por fuerza*, o sea la escena de la lamparilla” (Londero, 2018).

¹⁹ “El tono desenfadado de Calderón se convierte en un ataque patente de la superstición, por lo que gracias a este aspecto *El hechizado por fuerza* se muestra enraizada en la mentalidad y cultura ilustrada” (Londero, 2018).

²⁰ Londero, 2002: 1179-1180.

Fernández²¹, el principal mecanismo que provoca el personaje grotesco llamado figurón es el de romper “el equilibrio entre las esferas cómica y seria de la comedia áurea y diluye también la separación de estamentos sociales que ambas marcaban” (Fernández Fernández, 2000: 135)²². El resultado será un personaje de clase social noble por nacimiento y linaje pero que por comportamiento y aspecto físico entra dentro de la clase popular, del pueblo llano. Pero donde el figurón guarda toda su fuerza es, precisamente, en lo transversal que supone: relaciona la ignorancia y las supersticiones, propia de las clases bajas y de poca cultura, con aquellos que, por la formación y conocimientos de su posición social, no deberían ser “medrosos, crédulos y fácilmente ridiculizables por su fe en supercherías” (Fernández Fernández, 2000: 135). De este tipo serán comedias del siglo XVII como *El lindo don Diego* (1662), de Agustín Moreto; *Un bobo hace ciento* (1671), de Antonio de Solís; y *El sordo y el montañés* (1676), de Melchor Fernández de León. Y, claro está, así serán los perfiles de los protagonistas de *El hechizado por fuerza*, de *El domine Lucas* (1716), *El honor da entendimiento y el más bobo sabe más* (1715) y *Yo me entiendo y Dios me entiende* (1718), estas tres últimas de José de Cañizares.

No obstante —y al centrarnos en *El hechizado por fuerza*—, la clara y declarada intención de seguir los preceptos de Calderón por parte de Zamora²³ no impide que irremediadamente su dramaturgia varíe según la del maestro y los coetáneos de este. Del mismo modo que ocurre en todas las refundiciones de piezas anteriores por parte de la generación de Zamora, en esta comedia de figurón —como en *El domine Lucas* de Cañizares²⁴— el aspecto burlesco y satírico está adaptado a las circunstancias socio-políticas e ideológicas propias del final de siglo. Esto tendrá mucho que ver, como más adelante se demostrará, en la datación de la pieza. Ann Mackenzie observó sobre la influencia de obras anteriores en la comedia de don Claudio que: “en *El hechizado por fuerza* —según algunos críticos, la mejor obra de su autor— Zamora se deja influir hasta cierto punto por *El castigo de la miseria* de Hoz, pero desarrolla al figurón en su mundo para reflejar la realidad social nueva del nuevo siglo dieciocho” (Mackenzie, 1993: 150). Por ese motivo, las censuras de las malas costumbres

²¹ Es merecedora de mención la definición de la comedia de figurón que la investigadora desarrolló: “La comedia de figurón es un tipo de comedia popular humorístico-satírica que se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII y que tiene como principales características el estar protagonizada por un personaje ridículo, tanto por su aspecto físico como por su psicología, mediante el cual se critican defectos humanos, más o menos graves, y comportamientos sociales negativos, casi siempre llegando a lo grotesco. Dicho personaje es el soporte fundamental de la comicidad de la obra y supera la importancia del gracioso en la comedia áurea” (Fernández Fernández, 2000: 133).

²² Es imposible pasar por alto la observación que Paul Mérimée hizo sobre las novedades del figurón de Zamora y Cañizares, y que marcaría el proceso de la modernización del teatro español. Según el investigador francés —y a raíz del análisis de *El domine Lucas*— son dos las novedades del género. Por un lado, la relativa destrucción por lo cómico del modelo formal de la comedia áurea y la comicidad omnipresente gracias a una paulatina introducción de las costumbres contemporáneas. Por el otro, la consecuente puesta en tela de juicio del ideario aurisecular (Mérimée, 1983: 159-160).

²³ Así lo declararía Antonio de Zamora en el “Prólogo” a las *Comedias nuevas* de 1722: “Osadía fuera decir que he acertado a imitar los preceptos del mayor maestro de esta arte difícil y desgraciada, nuestro célebre español don Pedro Calderón de la Barca. Pero también mintiera si no dijese que lo he procurado seguir” (Zamora, 1722: [xix]).

²⁴ En relación a la base que Cañizares tomó de la comedia de Calderón *Guárdete del agua mansa* (1649), Marc Vitse declara que: “Los recursos formales que utiliza para formularla son, si se considera como valedero el parangón propuesto entre *Guárdete del agua mansa* y *El domine Lucas*, de índole claramente calderoniana. Pero esto no significa, ni mucho menos, que el contenido de dicha respuesta se constituya como una mera reduplicación, suavizada o apocada, del ideario del segundo Calderón” (Vitse, 1988: 391).

y de los vicios para el progreso social no podrán ser iguales que en la época de Lope, Calderón, Moreto y Rojas Zorrilla, aunque provengan de ellos. Consecuentemente, tampoco podían ni Zamora ni Cañizares representar teatralmente lo mismo, por lo que estos autores, “sin ser capaces de innovar por completo, introducen elementos nuevos que alteran de forma evidente los esquemas formales e ideológicos de la comedia barroca” (Fernández Fernández, 2000: 140), que a lo largo de este trabajo se irán viendo.

Como se sabe, esa generación de dramaturgos propios del siglo XVII no dejó de configurar gran parte de sus obras como versiones de anteriores²⁵. Pero, ante la necesidad de revisión actualizada de los temas y la expresión teatral respecto a estos, Zamora y Cañizares se fijaron en otros referentes cronológicamente más próximos. Una gran cantidad de dramaturgos franceses partieron durante el segundo tercio de siglo XVII de obras españolas para escribir las suyas. En esos casos, “cuando copian explícitamente a un autor español, sucede que los dramaturgos cambian el marco de la acción. Es el caso de Pierre Corneille, que, inspirándose abiertamente para *Le menteur* en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, desplaza la intriga a París con el fin de extraer nuevos efectos de un contexto sociológico más cercano a sus espectadores” (Couvreur, 2002: 222). Para estos autores franceses fue necesaria la adaptación del argumento y personajes de las comedias españolas a las coordenadas culturales, políticas y sociales de esas refundiciones o versiones, de su presente francés. Como principio que rige la validez social de cualquier pieza teatral, la adecuación de la verosimilitud de la cultura receptora alterará las coordenadas dramáticas exteriores y circunstanciales para, consecuentemente, condicionar y modificar las internas. En esa línea, el propio Zamora ya advirtió en 1722 que la comedia ha de “vestir al uso del siglo la historia, fingir un solo cuerpo al caso y al episodio y, para perfección de la obra (sin perder de vista la cronología y la demarcación), afeitarse al espejo del ajeno gusto el propio trabajo” (Zamora, 1722: [xix]). Y, ante la necesidad del cambio de paradigma, este proceso de los dramaturgos franceses se tomará como base para realizar el necesario cambio en España durante los últimos años del siglo XVII. Como se ve, el proceso de referencias había cambiado de sentido. Lo que habían hecho hacía poco los franceses ahora lo volvían a realizar los españoles con obras tanto de aquellos como de los antecesores del teatro castellano.

En consecuencia, son las refundiciones y versiones una característica y atributo propio del cambio de época y mentalidad, y referencias de un indudable aperturismo europeo²⁶. Sobresale en Zamora —aunque no es la única— la versión a la realidad de los petimetres y de los majos madrileños de *No hay deuda que no se pague y convidado de piedra* (1713)²⁷. No sin razón será la etapa entre siglos donde más versiones

²⁵ “Varios fueron los dramaturgos que en el Siglo de Oro retomaron comedias anteriores y las vistieron con nuevos ropajes. Así Lope, Calderón de la Barca, Montalbán, Moreto y otros. Estos autores alteraban el texto de comedias antigua pero se mantenían dentro de una misma cosmovisión Antiguo Régimen” (Álvarez Barrientos, 1995: 27).

²⁶ A propósito de las refundiciones, Marc Vitse declaró que “todas ellas son actos de traslación de una circunstancia primera a una circunstancia segunda, productos caracterizados [...] por su dimensión temporal” (Vitse, 1998: 7).

²⁷ Este nuevo don Juan fue pura *imitatio* y pura verosimilitud del presente social, acierto según la preceptiva cómica, tal como lo declaró Leandro Fernández de Moratín: “Zamora trató de refundirla, y conservando el fondo de la acción, la despojó de incidentes inútiles: dio al carácter principal mayor expresión y toda la decencia que permitía el argumento, haciéndole más agradable mediante la feliz pintura de costumbres nacionales con que le supo hermosear; y añadiendo a esto las prendas de locución y armonía, conservó al teatro una comedia que siempre repugnará la sana crítica y siempre será celebrada por el pueblo” (Fernández de Moratín, 1830: vii). Actualmente estoy trabajando en el aspecto de censura social inherente en la forja de esta importante comedia de Zamora.

y refundiciones de obras del teatro anterior habrá: nunca sin romper drásticamente con ellos o cuestionarse críticamente su arte —porque se sienten herederos de su teatro, pero ya no los mismos—, han de revisar la dramática de Lope, Calderón y muchos otros porque los temas y los valores que representan empiezan a no corresponderse con los de la generación de Bances, Zamora y Cañizares y, por consiguiente, a cuestionarse²⁸. Así pues, y como declaró Lucas Constantino Ortiz de Zugasti en relación al primero de estos últimos, el teatro de entre siglos seguirá el “estilo de su tiempo y adelantó en su tiempo el estilo” (Bances Candamo, 1722: f. [3r]).

2. Comparaciones entre realidades cambiantes: de la luz del desengaño a desengañar con la luz

Contradiendo la opinión de gran parte de la crítica que los trató posteriormente, la evaluación de la generación de Antonio de Zamora y José de Cañizares —y en la que, por edad, estaría Bances Candamo— como simples repetidores, pobres dramáticamente y —cuestión que se presenta como obsesiva— carentes de una capacidad creadora resulta parcial²⁹. Tal como arguyó Julio Caro Baroja, ante generaciones que, si bien una es hija de la anterior, representan mundos en constante y diferente evolución, el error de percepción reside en esa canónica comparación cualitativa:

con añadir que Cañizares no hizo más que plagiar y con clasificar las comedias de un modo externo, ya se ha cumplido con las normas de la crítica al uso tradicional en institutos y facultades. Lo curioso, luego, es abrir un tomo de comedias, leerlo y pensar, con independencia, sobre su contenido. Porque los escalafones se rompen y las ideas empiezan a rebullir tan libremente que el meter casi en la misma hora a Lope y a Montalbán, a Calderón y a Cañizares, nos parecen cosas escandalosas (Caro Baroja, 1974: 14).

Lógicamente, los dramaturgos de finales de siglo atenderán a unas necesidades sociales y políticas —que, por otra parte, siempre ha tenido el teatro español— que distarán mucho de las anteriores. La crisis de mediados del siglo XVII que caracteriza y motiva ideológica y moralmente la generación calderoniana se superará con la búsqueda de un discurso que otorgue la modernidad como medio para el resurgimiento intelectual, cultural y de conciencia. Ahora los dramaturgos de entre siglos se

²⁸ “Al redactar piezas de este tipo en su madurez, el comediógrafo madrileño se coloca frente a su maestro con una actitud más independiente e innovadora, llevando a cabo transposiciones que modifican o matizan, omiten o añaden episodios y motivos desarrollados en los modelos áureos, con la mirada puesta en la edad de las luces” (Londero, 2018).

²⁹ Jerry L. Johnson declara que “el drama posbarroco de finales del XVII y del XVIII carece de toda intensidad dramática, originalidad y frescura” (1972: 21). Francisco Ruiz Ramón define genéricamente a Zamora y Cañizares —los únicos que destaca por conservar cierta dignidad dramática— como “simples herederos empobrecidos, incapaces de revitalizar ni formal ni temáticamente ni ideológicamente el instrumento dramático recibido. Su labor consistía, casi exclusivamente, en refundir, sin capacidad para crear, el haber dramático heredado. Poseían tan solo un mecanismo de construcción teatral, una habilidad técnica y unas formas teatrales al servicio de una temática estereotipada y desustanciada” (Ruiz Ramón, 1971: 332). Por su lado, Paul Mérimée señala su dramaturgia como anacrónica a su tiempo, que “présentent à nos yeux une société qui se meurt et marquent eux-mêmes, plus u moins consciemment, les raisons qu’elle a de disparaître. Mais la *comedia*... se montre incapable de survivre au monde qui s’en va et est en train de mourir avec lui” (1983: 152).

preocuparán por analizar a fondo y representar un individuo hijo de su tiempo y de ese irrefrenable desarrollo hacia un cambio de mentalidad³⁰. La mirada se centrará en la realidad de un ser que, no es que haya de sobrevivir resignadamente en la salvaje y despiadada corte que es el mundo, sino que, al reconocer y comprender sus males, empieza a vivir en él de forma pragmática y distinta al desengaño gracianesco anterior con el fin de cambiarlo hacia el progreso. Precisamente, este es el mensaje que se transmite en *El hechizado por fuerza*. Es el cambio de enfoque del desengaño individual hacia una preocupación desengañadora y crítica de la sociedad³¹; es lo que Jesús Pérez Magallón definió como el paso de “la luz del desengaño (de origen divino) a desengañar con la luz (de origen racional y experimental o experiencial)” (Pérez Magallón, 2002: 32). Y, como principio categórico de la generación novator, la desconfianza en los dogmas de todo tipo hará que el papel de los sentidos empiece a revalorizarse, no como fin en sí mismo, sino como medio para la transmisión del conocimiento regenerador³². El cuestionamiento del mundo de entre siglos partirá del inmediatamente anterior representado, ahora, con una nueva teatralidad marcadamente dirigida hacia lo sensorial con finalidad social. Como en adelante se verá, esta leve pero significativa modificación estética se desarrollará tanto a nivel dramático, lingüístico como escénico. En Zamora este aspecto transversal y generacional se apreciará tanto en *El hechizado por fuerza*, en *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (1709) como en *No hay deuda que no se pague* (1713)³³.

Entonces, será necesario cambiar la perspectiva de los temas de antes y, por descontento, también el lenguaje: la esfera de lo cotidiano y de la naturaleza aparecerá con más fuerza como estética que permita una pintura más empática y próxima con el público respecto a una realidad que hay que analizar y corregir³⁴. Por este motivo al burlarse Zamora de la mentecatez del que cree en los embrujos y hechizos está luchando contra un vicio que, si en tiempo de Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla y Solís era supersticioso e irracional, ahora —a finales del siglo XVII— a esos atri-

³⁰ Ann L. Mackenzie hará énfasis en la diferente motivación que autores como Hoz y Mota, Zamora o Cañizares tendrán la existencia y la naturaleza del género humano de esa cambiante España: “Importa insistir ahora en que su misma resolución artístico-analítica nunca dejaba de funcionar simultáneamente como una fuerza protectora y muy positiva contra la decadencia dramática, operando continuamente para estimular no sólo a los dramaturgos superiores sino también a los inferiores a que explotasen sus reservas más íntimas de aptitud e intuición creadora” (1991: 147).

³¹ Francisco Sánchez-Blanco, yendo más allá, resumió sobre este asunto: “el desengaño deja de ser vivencia clave, porque en lugar del engaño inicial (la confianza en la verdad dogmática o en los sentidos) parte ya de la desconfianza y de la ignorancia. El término de la actividad intelectual no es el famoso desengaño, sino la búsqueda de un consenso basado en la experiencia y en las matemáticas” (1991: 17).

³² “No se trata de considerar como engaño lo que nos indican los sentidos, sino que el error será aquello que niegan nuestros sentidos ayudados por la razón, pues ambos son y serán los jueces últimos para valorar la verdad o mentira de lo que percibimos” (Pérez Magallón, 2002: 27).

³³ Las modificaciones de *No hay deuda que no se pague* respecto del *Burlador de Sevilla* como la aportaciones de Zamora atienden a las necesidades morales, ideológicas y sociales —las cuales son el origen de las variaciones estructurales—. En la clasificación que Paul Mérimée y Marc Vitse hicieron de las tres etapas en la refundición teatral española, la segunda —encabezada por Zamora y Cañizares— se siguió a grandes rasgos la preceptiva barroca anterior, pero empezaron a observarse variaciones de tipo estructural e ideológico. Para más conocimiento de este tema, véase Mérimée (1983: 48-49); y Vitse (1998: 8).

³⁴ En ese sentido, Alain Bégue llegará a esta conclusión: “Se trataba de una escritura de transición marcada por la práctica pública del arte poética y la consiguiente impronta de la oralidad, una escritura anquilosada todavía llena de fórmulas gongorizantes confrontadas con otras, triviales, sencillas, hasta vulgares, pero cuyo contraste con las primeras resultaba altamente significativo, al tiempo que subrayaba la búsqueda, consciente o inconsciente, de nuevos cauces de expresión poéticos, en un estado de búsqueda constante” (2010: 63-64).

butos hay que añadirle el de anacrónico e ignorante. La eficiencia de la crítica pasa por una buena adecuación de las costumbres, de las actitudes cotidianas —y de los vicios— y por reproducir la realidad lingüística popular. Es el caso, por ejemplo, de la famosa declaración de don Claudio a la luz de una lámpara que supuestamente ha de salvarlo del hechizo:

Lámpara descomunal,
 cuyo reflejo civil
 me va, a moco de candil,
 chupando el óleo vital,
 en que he de vencer me fundo
 tu traidor influjo avieso,
velis, nolis, pues para eso
 hay alcuzas en el mundo.
 Otra panilla por mí
 arda, y aunque airada estás,
 si vivo ocho días más,
 ¡ay de Lucial! (Zamora, 1722: 168)

El juego satírico entre el discurso de la invocación a la luz —del conocimiento, del raciocinio— por alguien que solamente ve en ella un medio supersticioso para evitar la presencia del diablo y su condena es más que sugerente. La ridiculización de la trascendencia del demonio y del miedo por ignorancia de don Claudio consigue una escena de lo más cómica y, por lo tanto, incisiva respecto a la realidad de los hechizos. Como se ve, la pieza de Zamora evidencia la evolución de la literatura y cultura española a finales del siglo XVII: el código burlesco español se nutre de las influencias francesas para una actualización —modernización, según Marc Vitse³⁵— y adaptación eficientes y dinámicas de la comedia anterior en el contexto social y cultural de entre siglos³⁶.

3. La espectacularidad como marco carnavalesco de la crítica social y moral

Como se ha dicho antes, en el redescubrimiento del mundo en la reacción a la crisis barroca que es la literatura de entre siglos los sentidos adquirirán ahora un valor importante como medios del conocimiento para el *desengaño*, en este caso, social

³⁵ El investigador francés lo define como “adaptación a los tiempos modernos”, y puntualiza que esta modernización “no supone una sátira o una crítica negativa del legado del Siglo de Oro. [...] Lo que en ellas se observa [en las comedias de figurón] no es ninguna subversión de los principios del honor —a los que obedecen tanto los galanes como las damas—, sino más bien la inscripción de los mismos y de sus obligaciones en un tejido temporal de trama lo bastante aflojada para que puedan gozar los protagonistas de ese tiempo que siempre les falta, o siempre les agobia, a los héroes calderonianos” (Vitse, 1988: 391-392).

³⁶ En ese aspecto, es interesante subrayar que, si bien durante más de medio siglo la literatura española había ejercido un fuerte influjo sobre la francesa del XVII donde sobresale la influencia de “Guillén de Castro, Alarcón, Lope sobre Corneille; la de Rojas Zorrilla sobre Rotrou, Thomas Corneille o Scarron; la de Tirso de Molina sobre Molière, Villers y Dorimond” (Pérez Magallón, 2002: 310), más adelante se cambiará de dirección. En la corte del último Austria tanto Corneille como Molière producirán una enorme admiración que inclinará a los dramaturgos españoles a seguirlos —como es el caso de *Le Cid* en *El honrado de su padre* (1658) de Juan Bautista Diamante (1625-1687) o *Le bourgeois gentilhomme* en la farsa palaciega *El labrador gentilhomme* (1680) de Pablo Polop—.

y moral. Para esta intención regeneradora se aprovechará el desarrollo técnico de la escenografía en el teatro palaciego anterior —especialmente en el teatro de Calderón y los escenógrafos italianos— para abrir las posibilidades de la representación de aquello que se quiere mejorar, la realidad, y transformarlo en espectáculo popular³⁷. Lo censurable pasará de la palabra a la vista, por lo que, para una mayor eficacia, se deformará de manera burlesca —los personajes de reprobables costumbres y conductas— y se ‘fiscalizarán’ esos vicios abstractos —es decir, los duendes, los hechizos, las apariciones, etc.—. Este hecho permite abrir un gran abanico de posibilidades³⁸. Por lo tanto, lejos de desvincularse del mundo y de la realidad, la teatralidad espectacular en Zamora y Cañizares permite aquello de que estaban necesitados: pasar a revisión y examen el mundo mediante técnicas nuevas, heredadas del teatro anterior y extranjero. El elemento espectacular y tramoyístico —que se asentará como una característica importante del teatro de entre siglos— formará parte tanto de las comedias de figurón³⁹, las de santos, heroicas e incluso las de capa y espada. Pero, por encima de todas, será en la comedia de magia donde lo maravilloso se convertirá en el nuevo código de elementos y signos que constituyen la realidad, tal como brillantemente declaró Joaquín Álvarez Barrientos:

La comedia de magia no supone alejarse de los problemas del mundo, entrar en lo irreal para conseguir la evasión. Lleva a cabo el análisis del mundo, no de una forma razonada y lógica, sino mediante la inversión de la realidad, mediante su deformación. Este recurso permite más fácilmente y con mayor intensidad hacer la denuncia de los hechos, de las situaciones, mostrarlas con mayor claridad pues se han individualizado y exagerado (Álvarez Barrientos, 2011: 332-333).

Como se ve, la estimulación de los sentidos mediante la espectacularidad escenográfica y teatral de aquello propio que denuncia será utilizado como medio para expresar el mensaje de forma atractiva y entretenida⁴⁰.

Si bien *El hechizado por fuerza* carece de número tramoyístico como tal, la espectacularidad basada en la experiencia sensible resulta capital para su correcto desarrollo. La vivencia por parte de don Claudio del terror al elemento fantástico y nigromántico reafirmará el miedo supersticioso del figurón, a la vez que se convertirá en el acto más evidente de burla y crítica a la creencia de lo que se está “viendo”. En la última escena de la segunda jornada, don Claudio entra, engañado por el cómplice del embuste Picatoste, a la oscura y misteriosa estancia de la supuesta hechicera

³⁷ “Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento *de juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (Bajtín, 2003: 12).

³⁸ Joaquín Álvarez Barrientos subrayó este aspecto debió a la importancia y riqueza teatral que aportaba el desarrollo escenográfico: “poder ver en 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 aparecer 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” (2011: 83).

³⁹ Julio Caro Baroja ya advirtió que “el uso del figurón va unido al despliegue de tramoyas complicadas” (1974: 155)

⁴⁰ No sin razón el propio Zamora declaró en el “Prólogo” a sus *Comedias nuevas* de 1722 que el arte teatral es “un empeño que, pasando de necio a loco, emprende, en la corta duración de una comedia, divertir tres horas al docto, engañar otras tantas al ignorante, enmendar los casos a la naturaleza, empedrar de chistes la seriedad” (Zamora, 1722: [xviii]).

Licigüela⁴¹, donde está la lámpara de aceite cuya luz mantiene la vida del figurón. Allí, previamente, Lucía, Isabel y otras mujeres habían colgado “*algunas pinturas de mascarones, sierpes y otras cosas ridículas, y poniendo en medio un velador, y en él una lamparilla*” (Zamora, 1722: 167). Desde el primer momento se deja constancia que el episodio que va a suceder es completamente ridículo e inofensivo para una mente racional y crítica, pero no para el clerizonte asturiano, “cuyas estrañas figuras / espanto horror le dan” (167). La fantasía de don Claudio alimentada por su superstición a la brujería y a las criaturas a ella relacionada le hace que “una danza aquí se alcanza / a ver, aunque no muy bien, / de borricos”⁴², visiones “de diablos y matachines” (167). Ese clima siniestro para don Claudio —y divertido y burlesco para los demás⁴³, incluido el público— irá creciendo con una verdadera actuación teatral de las criadas de la comedia: entre ruido de cadenas, truenos, penumbra y sombras alargadas, “*Lucía vestida de negro, con velo en el rostro y una hacheta en la mano*” (168), que empezará a cantar cual sibila de ultratumba coplas terroríficas para el “hechizado” y chistosas para los demás, en las que va describiendo a don Claudio su destino si no se casa (168-170). Incluso danzarán un baile macabro “*Isabel, Juana y otras mujeres, con velas o hachas negras, y sacan una estatua que imite a don Claudio*” (168), en clara alusión —pero con el fin contrario en la trama— a la estatua del Comendador de *El burlador de Sevilla* de Tirso. Poco a poco la representación oscurantista y siniestra de estatua, música, coro y hechicera amenazando al crédulo don Claudio construyen una escena donde lo sublime y lo terrorífico, lo fantasioso e irreal, adquieren una importancia espectacular significativa. Esta escena —en la que la magia negra y los hechizos nigrománticos se hacen número espectacular— es el punto álgido tanto en cuanto a la trama de la comedia, a su teatralidad y a la significación de la misma.

Por la naturaleza sobrenatural de la crítica, es indudable que la comedia de figurón de Zamora tenga influencia, como se ha dicho, del elemento mágico aparecido antes en *El astrólogo fingido* o *La dama duende* —incluso de *El Jardín de Falerina*⁴⁴—. Pero ahora, ese elemento, debido a su posible puesta en escena y la crítica que conlleva, estará despojado de cualquier connotación real de trascendencia espiritual o esotérica, pues, como dijo Caro Baroja, “la sátira se refiere a una esfera también del mundo sobrenatural. Ataca a lo que se considera ya supersticiones populares y prejuicios” (Caro Baroja, 1974: 17).

No obstante, lo que Zamora empezó a utilizar en su comedia de figurón más famosa advertirá una expansión con el cambiante de siglo. Es el caso de la comedia de magia de Zamora *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* (1709), considerada como la pieza fundacional del género en España. En ella el madrileño vuelve a utilizar la influencia dramática extranjera —esta vez de la comedia de magia italiana

⁴¹ Tras preguntarle don Claudio a Picatoste todo lo que sepa de la criada de Leonor, este le responde: “que Lucía / es hechicera famosa, / con pacto explícito *ad intra* / en la magia negra” (Zamora, 1722: 157). El gracioso le dice que, “según las acciones lo denotan, / no te mira Lucía / desde lo de su ama” (157).

⁴² No extraña, pues, que un siglo más tarde Francisco de Goya recreara en la pintura *El hechizado por fuerza* (1798, ubicada en la National Gallery) la sensación de terror fantasmagórico y de brujería desde la mente perturbada por ese sueño de la razón. Obviamente, como en Zamora, se ridiculiza la vanidad y supercherías de las creencias populares mediante la sátira de un beato ignorante y avaro, tan dado a la gula como a la superstición y la santidad religiosa.

⁴³ Leonor dirá que “en mi vida vi / chiste de mejor gusto” (Zamora, 1722: 169).

⁴⁴ En la primera copla que canta Lucía, le dirá a don Claudio que “venid, pues rompiendo el aire / al encantado jardín / de Falerina, en quien es / asturiano paladín” (Zamora, 1722: 168).

y de la *commedia dell'arte* de los Trufaldines⁴⁵— para converger con la comedia nacional⁴⁶. Y, como antes con los antecedentes de *El hechizado por fuerza*, el resultado sobrepasará comedias de la talla de la *Dama duende* de Calderón⁴⁷. Después de toda la comedia y de las fechorías y travesuras en la casa del duende —el cual los personajes de condición más baja, como el criado del protagonista Octavio, Chicho, creen que es un diablo y le temen igual que don Claudio el hechizo de Licigüela—, Zamora pone en palabras del propio duende protagonista la clave para entender la comedia de magia: lo que hizo la supuesta criatura se fundamenta en que “sin que haya / intención más que juguete, / hice mis Carnestolendas” (Zamora, 1722: 151). Aquí reside la clave de la comedia de magia: “no hay que tomarse en serio ni la magia blanca ni la creencia en trasgos, pues estamos ante un juguete, una diversión propia del Carnestolendas” (Doménech Rico, 2005: 321)⁴⁸. La deformación y la burla sin el Carnaval pierde su razón de ser y la protección civil, por lo que el marco festivo y carnavalesco en todas las piezas con efectos tramoyísticos será fundamental para que cumplan su función: desacreditar mediante la risa cualquier posibilidad de creencia seria y trascendental en el asunto de esas comedias, además de ridiculizar a quien lo cree⁴⁹. Ese es el espíritu carnavalesco desde donde se concibieron y se desarrollaron *Duendes son alcahuetes y el espíritu foletto* y *El hechizado por fuerza*. Así que, en el fondo, el ideario pre-ilustrado o novator de Zamora le hizo batallar al mismo enemigo con distintas tácticas, pero siempre aprovechando lo goloso y atractivo de la exposición espectacular del mismo mal para evidenciar el bien y, con ello, intentar ser sugerente noticiero del progreso. Y esto mucho antes

⁴⁵ Zamora configuró *Duendes hay alcahuetes y espíritu foletto* mediante la “trova” —es decir, versión burlesca— de la comedia *all'improvviso* muy común en las compañías italianas —las *tropas*— *Spiritu folletto*. Irina Bajini, al estudiar esta comedia de magia, concluyó que Zamora no imitó el texto italiano, sino que reelaboró de forma paródica algunos elementos de ella y, por eso, el resultado obtenido es distinto al de la obra italiana y adecuado a sus necesidades teatrales: “Zamora, tuttavia, exagera quando parla di spettri e folletti come si fossero tipicamente italiani, ovvero come se fossero correntemente presenti nel teatro italiano. In verità, in Italia, almeno nel repertorio della Commedia dell'Arte, non c'è una grande tradizione ‘magica’” (Bajini, 1994: 198).

⁴⁶ Fernando Doménech Rico ha estudiado las influencias italianas y calderonianas en la comedia de magia de Zamora (2005: 279-297). Del mismo modo, Renata Londero (2011: 297-304) ha estudiado la importancia espectacular de la misma comedia, así como la influencia —además de la italiana— de la francesa *Arlequin esprit follet* (1670).

⁴⁷ “*Duendes son alcahuetes* pertenece a esta tradición de comedia con duende. A la altura de 1709, la deuda de este tipo de obras con *La dama duende* había quedado tan desdibujada que muy probablemente Antonio de Zamora, teniendo como modelo alguna de las farsas de los Trufaldines, nunca pensó en hacer una nueva versión de la comedia calderoniana. [...] Hay que plantearse la duda de si Zamora, que conocía sin duda la comedia calderoniana, tomó estos elementos de la tradición italiana o los incorporó directamente de la obra original. En todo caso, no parece que la comedia de Zamora disuene de toda la corriente de espíritus foletos que venía de Italia, y bien puede darse el caso de un doble origen, como ocurre con toda la obra, que debe mucho a los Trufaldines, pero mucho también a la tradición de la comedia española, y concretamente a Calderón” (Doménech Rico, 2005: 310-311).

⁴⁸ En relación al código entre realidad y ficción burlesca del Carnaval, Mijail Bajtin reflexionó que “De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval” (2003: 12-13).

⁴⁹ “De allí que todas las formas y símbolos de la lengua carnavalesca estén impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes. Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtin, 2003: 16).

que Feijoo, quien “no sospechó probablemente, que por medio de farsas se pudiera combatir con más eficacia que por medio de escritos doctos tal o cual creencia” (Caro Baroja, 1974: 164)⁵⁰.

4. Datación de *El hechizado por fuerza* (martes de Carnaval de 1698)

Según Paul Mérimée la primera representación de *El hechizado por fuerza* fue el 26 de mayo de 1697 ante Carlos II y Mariana de Neoburgo (Mérimée, 1983: 62 y 72). El hispanista francés asegura que la obra fue repetida el martes de Carnestolendas⁵¹ y, precisamente, el 26 de mayo del año siguiente por la compañía de Juan de Cárdenas, en el Palacio Azeca (Shergold y Varey, 1979: 226), residencia oficial del cardenal Luis de Portocarrero en Toledo. Es posible que Mérimée confundiera una fecha —dejando de lado una supuesta problemática de coincidencias— que, por otro lado, deduce sin entrar en más explicaciones ni mostrar las fuentes testimoniales⁵². John Dowling ya trató el tema de la datación de la comedia y su problemática: “se ha supuesto que el estreno de la obra fuera el martes de Carnaval de 1698. Por otra parte, y sin entrar en explicaciones, Paul Mérimée, en la obra citada, afirma que el estreno se verificó el 26 de mayo de 1697 en el teatro del Palacio Real del Buen Retiro y al parecer ante los reyes” (Dowling, 1989: 275). No obstante, John Dowling —y todos los demás estudiosos— acepta “la precisión de Mérimée en cuanto al estreno, ya que la portada puede referirse a otra representación que ocurriera unos meses después” (275). Entonces, se acepta como válida la datación de 1697 y, por lo tanto, se valida la hipótesis de que *El hechizado por fuerza* no se estrenó en un contexto carnavalesco. Este hecho, como se ha ido viendo, resulta, cuanto menos, improbable, más todavía a tenor de la significación de la pieza en las circunstancias histórico-políticas.

Importantes resultan también los datos parateatrales que circunscriben *El hechizado por fuerza* a un año u otro. La compañía de Juan de Cárdenas estará ligada en esa etapa a representaciones de Antonio de Zamora. Cuatro veces representará ante los reyes la comedia de figurón *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia* —de Zamora en colaboración con Fernando de la Peña y Pedro de Castro (Bègue, 2013a: 54)—: en el estreno el 19 de febrero de 1697, martes de Carnaval, en Palacio⁵³; las

⁵⁰ En relación a *El hechizado por fuerza*, Julio Caro Baroja declaró al respecto que “parece que bastantes conciencias debieron irritarse cuando el mismo palacio, el viejo alcázar madrileño, se vio dominado por la noción del hechizo o los hechizos, que se decía tenían achicado hasta grados inverosímiles a Carlos II y creo muy posible, como he dicho, que de un modo más o menos deliberado, se hiciera una campaña contra la credulidad, popular o popularizada: campaña que se manifestó luego, de modo diverso, a lo largo del siglo XVIII mismo y que abarca, poco más o menos, todo lo que toca Feijoo en el *Teatro crítico*. Pero habrá que advertir, siempre, que el otro teatro, el considerado decadente y postcalderoniano, es más viejo que el del monje” (Caro Baroja, 1974: 153-154).

⁵¹ Justamente, las primeras impresiones de la pieza dicen esto: *Comedia famosa, El hechizado por fuerza: fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas del año de 1698. De don Antonio Zamora*, [s. l.], [s. n.], BNE: T/14965; y lo mismo en Sevilla, Francisco de Leefdael, [s. a.], BNE: T/14982. Después se encuentran ediciones modificadas el 1703 (*Comedia famosa. El hechizado por fuerza. Fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas, del año de 1698, enmendada en el año 1703. De Antonio de Zamora*, Valladolid, Alonso de Riego, [s. a.], BNE: T/6366) y otra “enmendada en el año de 1721” (Madrid, Herederos de Juan Sanz, [s. a.], BNE: T/15005 5).

⁵² Además, no aparece esta representación en los registros del año 1697 en la base de datos CATCOM.

⁵³ “Consta en un certificado notarial, fechado en Madrid el martes de Carnaval [19 de febrero], en el que se declara que este día la compañía de Juan de Cárdenas representó *De esto es comedia* [sic.] —Shergold y Varey apuntan

reposiciones en Palacio del 5 de mayo de ese año y otra del 26 de enero de 1698 en el mismo lugar⁵⁴; y el 12 de mayo de 1698 en el palacio toledano del cardenal (Shergold y Varey, 1979: 298). Justamente, parece muy improbable que esta compañía pudiera ensayar y representar obra nueva si tenemos en cuenta la proximidad de las representaciones de *Esto es comedia* en mayo de 1697 y de *Obrar contra su intención* del 2 de junio del mismo año —también en Palacio (Shergold y Varey, 1979: 298)— con la fecha propuesta por Mérimée. Por ende, el año de 1697 no puede ser considerado como fecha de estreno de la comedia de figurón de Zamora.

No ocurre lo mismo con el siguiente. También ante los reyes se tiene constancia notarial que la compañía de Cárdenas representó *El hechizado por fuerza* el dicho 26 de mayo de 1698 en Toledo, y el 10 de enero de 1700 en Palacio (Shergold y Varey, 1982: 226). Incluso el auto sacramental de Zamora *La honda de David* fue representado por esta compañía “a S. M. en público” (Shergold y Varey, 1982: 259) para el Corpus Christi de 1698 —4 de junio— en la plaza de Palacio de Toledo. Y, por último dato procedente de documentación, los títulos de las primeras impresiones de la pieza constatan que *El hechizado por fuerza* fue “fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas del año de 1698”⁵⁵, si bien podría tratarse de impresiones de una hipotética reposición posterior al estreno —como supuestamente entendió Mérimée—.

La falta de más documentación fehaciente sobre el estreno de la pieza de Zamora obliga a que, una vez puesta en duda la datación tradicional, se requiera de la interpretación de la “ocasionalidad”⁵⁶ de la obra con el fin de deducir para qué circunstancias espaciales, temporales e histórico-políticas se creó y se estrenó *El hechizado por fuerza*. Por la intención política de la pieza y las repercusiones que podía acarrearle al dramaturgo, el estreno de *El hechizado por fuerza* solamente puede concebirse en el marco festivo carnavalesco de 1698. La naturaleza burlesca de la comedia se adereza con la del contexto en que se estrena, con lo que se obtiene un claro efecto reflejo y de auto-representación escudado tras la permisividad política y social de las Carnestolendas, tal como el propio autor declaró en el final de la comedia, cuando el “hechizado” accede a casarse, muy a su pesar:

que el título debe ser *Esto es comedia*— en el Alcázar de Madrid (*Fuentes VI*, p. 298)” (*DICAT*, entrada Juan de Cárdenas, año 1697).

⁵⁴ Subirats, 1977: 443; Shergold y Varey, 1982: 298.

⁵⁵ *Comedia famosa, El hechizado por fuerza: fiesta que se hizo a sus majestades martes de Carnestolendas del año de 1698. De don Antonio Zamora*, [s. l.], [s. n.], BNE: T/14965; y lo mismo se dice en Sevilla, Francisco de Leefdael, [s. a.], BNE: T/14982. Después aparecen ediciones modificadas, como la de 1703 (*Comedia famosa. El hechizado por fuerza. Fiesta que se hizo a Sus Majestades el martes de Carnestolendas del año de 1698, enmendada en el año 1703. De Antonio de Zamora*, Valladolid, Alonso de Riego, [1703], BNE: T/6366) y otra enmendada en 1721 (Madrid, Herederos de Juan Sanz, [1721], BNE: T/15005 5). Renata Londero estudió la historia textual de la pieza durante los siglos XVIII y XIX (Londero, 2004).

⁵⁶ El espectáculo palaciego habitualmente está motivado por una precisa y determinada “ocasionalidad” espacio-temporal e histórico-política. Según Hans-Georg Gadamer, “ocasionalidad quiere decir que el significado de su contenido se determina desde la ocasión a la que se refiere, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiese tal ocasión” (Gadamer, 1977: 194). Aplicado al ámbito y a la dimensión palaciega, la “ocasionalidad” está configurada mediante el mensaje oficial y panegírico-propagandístico y la intencionalidad extraoficial del autor según su interpretación de las circunstancias políticas próximas a esa ocasión por la que se hace la pieza, enlazándose con la función del espectáculo en sí como reflejo de la persona homenajead y de lo que esta representa. Para un mayor conocimiento del tema, véase Bermejo Gregorio (2013).

DON CLAUDIO Pues Leonor de mis entrañas,
 sabe Dios cuánto me pesa
 de haber de casarme en
 martes de Carnestolendas;
 mas si me importa la vida,
 esta es mi mano derecha; [...]

LEONOR Que por ver la comedia
 es fuerza que acabe en boda,
 le doy la mano (Zamora, 1722: 195).

Estas referencias parateatral y metateatral en la misma comedia aportan pruebas para validar la datación que aquí se está proponiendo. También lo son para la significación de la misma⁵⁷. Tal y como se ha visto, Zamora aprovecha la notoriedad y actualidad del asunto de los hechizos del rey y lo combina con la arraigada creencia popular de la existencia en embrujos y esoterismos diabólicos. Del mismo modo que el clerizonte asturiano, el monarca creía seriamente que la razón de la falta de un heredero y de la inestabilidad política era producida por un hechizo. Al final de la ficción de la comedia, una vez don Claudio ha aceptado desposarse con doña Leonor y, así, permitir también la boda de su hermana Luisa y de don Diego, uno de los cómplices del grupillo conspirador, el doctor Fabián Carranque, decide desvelarle a la víctima toda la verdad de su ‘hechizo a la fuerza’⁵⁸. Seguidamente el burlado quiere la nulidad matrimonial, pero lo sagrado del enlace es utilizado por Luisa como contraargumento. Además, se simboliza el matrimonio de don Diego y doña Luisa, con el que se da por concluida la trama de la comedia. No obstante, el final de la representación otorgará al público importantes referencias para la correcta interpretación de la comedia, tal como sucede con las piezas palaciegas:

ISABEL Don Fabián, métase fraile.
 PINCHAÚVAS Bien Isabel le aconseja.
 DOCTOR ¿Cómo fraile? Daré al rey
 cuenta de esta desvergüenza.

⁵⁷ Los dramaturgos y todos los artistas que participaron en la creación de estos espectáculos auto-expresivos de la corte y de la monarquía no dejaron escapar la oportunidad de utilizar las fiestas reales como plataformas tanto de críticas y de sugerencias pedagógicas como de mensajes propagandísticos de la autoridad, políticos, ideológicos e incluso sociales y culturales. En ese caso “la lección, si es que se podía extraer alguna, consistía en que nadie podía oponerse a los deseos del dios-rey. No obstante estas lecturas quedaban camufladas bajo los enredos de la acción” (Sanz Ayán, 2006: 167).

⁵⁸ ¿Qué ha de ser? Celos y afrentas.
 Don Claudio, Luisa, Leonor
 y don Diego, pues ya llega
 el tempo de hablaros claro,
 os han hecho creer por fuerza
 que estáis hechizado, por
 obligaros a que dierais
 la mano a Leonor;
 [...]; todo
 ha sido embuste y cautela,
 y si yo concurri, fue
 engañado de ellas mismas (Zamora, 1722: 195-196).

TODOS Pues se va, démosle vaya:
 ¡ah, doctor, échale fuera!

DOCTOR Luego lo veréis, canalla.

LUCÍA Y yo que he sido tercera
 de estas bodas, ¿qué de hacer?

CLAUDIO Irte a hechizar a tu abuela;
 mala venta te dé Dios.

TODOS Y pedir que tengan venia
 los yerros a que dio asunto
 El hechizado por fuerza (Zamora, 1722: 196).

Tras la evidente localización de la comedia en el marco festivo y satírico del Carnaval, y después de evidenciar la estrechísima relación con el presente del estreno (esa “ocasionalidad”) mediante la metateatralidad expresa al final, la comedia se finaliza con un clarísimo mensaje. Al final el doctor no solamente destapa el embuste del hechizo, sino que dará cuenta de eso al rey para, precisamente —tal y como se finaliza, expresado como contestación de la pretensión de boda a la fuerza de la “hechicera” Lucía—, para que no vuelva a sucederle a nadie. El objetivo, el mensaje final, es desengañar al rey de su supuesto hechizo del mismo modo que se ha hecho en la conclusión de la comedia con don Claudio. Esto no puede evitar que sea burlado —pues como don Claudio no podrá deshacer el matrimonio— pero sí podrá desenmascarar y a apartar de él a aquellos que ya le habían “hechizado” una vez.

La relación alusiva de semejanza que se crea en el estreno palaciego entre la realidad y la trama en unas precisas circunstancias políticas es incuestionable: la pieza hace sugerir a la reina Mariana de Neoburgo y la camarilla de fieles —la ‘Cantina’⁵⁹— el papel de manipuladores y engañadores que se aprovechan de la credulidad del que se cree hechizado. Además de las prácticas de nepotismo entorno al círculo de la reina, el interés en que Carlos II designara al Archiduque Carlos de Austria heredero era uno de los principales objetivos de este grupúsculo de poder —y que chocaba de bruces con el cardenal Portocarrero, el hombre más fuerte del gobierno, totalmente opuesto a la candidatura austríaca⁶⁰—. Como doña Leonor, doña Luisa, Lucigüela y hasta el criado Picatoste de la comedia, estos aprovecharon “la credulidad del ‘hechizado por fuerza’ en un grupo en el que nadie parece creer en hechizos” (Caro Baroja, 1974: 144). Entonces, era evidente ver en Leonor a Mariana de Neoburgo, aquella que manipulaba al hombre de personalidad débil y dubitativa para sacar beneficio personal. Así pues, la intención política de Zamora era desengañar al rey de forma pedagógica que los hechizos no son más que chantajes y manipulaciones de sus más allegados⁶¹. Después

⁵⁹ Así se denominó peyorativamente al grupo fuerte de tendencia austríaca, dirigida por la reina consorte, formado por: la condesa Berlips, el Almirante de Castilla, el conde de Aguilar, Enrique Wisser, el conde Lokowitz y el príncipe Darmstadt (Sanz Ayán, 2006: 167). Gabriel Maura y Gamazo, por su parte, declaró que “a principios de 1698 era un enigma para Europa entera (salvo media docena escasa de personas) si subsistía o no el testamento de 1696 [el cual dictaminaba José Fernando de Baviera heredero]. Las criaturas de la reina se jactaban (al oído de su confidentes) de haber su señora logado destruirlo, y aun ella misma lo aseguró alguna vez” (Maura y Gamazo, 1942: 165).

⁶⁰ Si bien Portocarrero fue un partidario del infante José Fernando de Baviera, después de la Paz de Rijswijk (30 de septiembre de 1697), hubo de ir ampliando sus contactos y buenas relaciones —lo que significaba favorecer— con los partidarios franceses.

⁶¹ El modo en que Zamora quiso mostrar el problema específico del rey a partir del vicio común muy posiblemente agradó a Bances, precisamente, por la pedagogía directa. Todas las piezas teatrales que se representaban delante

del estreno, el cardenal Portocarrero utilizaría la comedia de Zamora en el retiro de la corte en Toledo en mayo de 1698 con el objetivo de anular el poder de la ‘Cantina’ de la reina y convencer al rey de la sucesión más adecuada a sus intereses, a pesar de las reiteradas prohibiciones del propio Carlos II para tratar este tema. No dejó Portocarrero de hacer lo mismo que la ‘Cantina’: provocar la aceptación de sus objetivos mediante el engaño y el abuso de la confianza de un rey temeroso de lo trascendente⁶².

Recapitulando, pues, lo esencial del marco carnavalesco para su representación —tal como han indicado las primeras impresiones de la comedia y la referencia explícita en la comedia— y la filiación a unas circunstancias políticas favorables para el estreno de una obra satírica como *El hechizado por fuerza* hacen que deba contemplarse su estreno enmarcado en las celebraciones de unas Carnestolendas en Palacio cuyo ambiente fuera propicio para los planes del cardenal Portocarrero de alejar al soberano de la reina. Solamente las de 1698 —no las anteriores, como se ha visto por la disponibilidad de la compañía de Juan de Cárdenas y por las circunstancias políticas—, pues, se presentan como las más indicadas para ello: justo antes del retiro temporal del rey en Toledo —y adonde, a partir del 4 de mayo, se desplazará también la comentada compañía⁶³—. A pesar de que la compañía tuvo que preparar “fiestas que estaban prevenidas a S. M.” (Shergold y Varey, 1982: 299) a finales de enero o el primero de febrero, pudieron tener tiempo suficiente para ensayar las ineludible comedias para las fiestas del Carnaval de entre el 11 y el 14 de febrero⁶⁴.

Así pues, las múltiples representaciones entre 1697 y 1698 de *El vizconde de Corchuela o Esto no es comedia* testifican el éxito que tuvo la comedia entre el rey y, muy probablemente, entre el cardenal Portocarrero. La misma naturaleza

de Carlos II, para Bances Candamo, debían estar encaradas a un único motivo: “son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de los que ve tome las advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción que da más aplauso al que la sufre que al que la dice” (Bances Candamo, 1970: 57). Además, el contexto carnavalesco y la deriva de crítica a la sociedad general aportó a Zamora otro parapeto tras el que desviar futuras acusaciones.

⁶² Fue más que claro que el retiro del rey en Toledo por parte del cardenal estaba dirigido principalmente a conseguir que el futuro heredero fuera el que Portocarrero proponía. Pero, como antes, nada hubiera podido hacerse si no se separaba a la reina del soberano que debía signar testamento. Y este último, ante lo vetado del tema por el propio monarca, no podría tratarse directamente con él a no ser de correr serio peligro su vida, como así fue en 1696 (Maura Gamazo, 1942: 105), o se le incitase a creerlo. Así que, para conseguir tal objetivo, y ante lo visto en Palacio el Carnaval anterior, el cardenal Portocarrero supo interpretar esa primera representación en palacio de manera aislada del ambiente carnavalesco y centrándose en la utilidad para su causa que pudiera tener el miedo real del rey a estar embrujado. No hay que descuidar que “en enero de 1698 el propio Carlos II confesó a Rocaberti sus temores respecto a ser víctima de un embrujo” (Sanz Ayán, 2006: 180). Por esta razón le interesaba especialmente que en Toledo Carlos II viera teatro, mucho teatro: teatro que le divirtiera y le abstraiera del nocivo ambiente de la corte, y teatro con una intencionalidad pedagógica y política. Por lo tanto, “la programación de *El hechizado por fuerza* no parecía inocente en un contexto tan delicado respecto a la salud del Soberano” (Sanz Ayán, 2006: 180).

⁶³ Dicha compañía “dio fin a sus representaciones en los corrales con la comedia *El bruto de Babilonia*” —de Juan de Matos, Agustín Moreto y Gerónimo Cáncer— el 4 de mayo (Shergold y Varey, 1982: 268), para irse seguidamente a Toledo con los festejos reales programados (Shergold y Varey, 1982: 262).

⁶⁴ Varios datos circunscriben este intervalo en el que *El hechizado por fuerza* pudo ser estrenado. El primero es el de las retribuciones que desde Palacio se hicieron a los responsables de las fiestas en Carnestolendas fue una “merienda para los comediantes en 11 de febrero de 1698” (Shergold y Varey, 1982: 258). El segundo es una carta del doctor Geleen al Elector Palatino, fechada el 14 de febrero de 1698 en Madrid, en la que dice que “la única actualidad son las fiestas de Carnaval y consisten en comedias, seguidas de batallas de huevos” (Baviera y Maura Gamazo, 2004: 718).

cómica —dos comedias de figurón⁶⁵— la vincula a *El hechizado por fuerza*, al contexto carnavalesco del estreno y, aplicado este a la coyuntura política, a la programación teatral en Toledo. Pero, como la primera comedia, la del figurón don Claudio también debía haber sido estrenada en Carnaval. El aspecto satírico y burlesco interesó al cardenal para utilizar el arte cómico de Zamora para su beneficio político propio, resguardándose tras el afianzado gusto del rey por las obras del dramaturgo y el género festivo y carnavalesco desde el que se presentó la obra. Esta situación fue aprovechada brillantemente por el cardenal, por lo que ese pudo ser el motivo por el que se planificaron dos obras del mismo autor —más el auto sacramental— representadas apenas cuatro meses antes en palacio por la misma compañía —lo que facilitaba mucho la producción de las representaciones—. Así pues, la única fecha que puede contemplarse como la datación de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora es el martes de Carnestolendas de 1698 en el Alcázar de Madrid.

5. Conclusiones

El hechizado por fuerza (1698) —entre otros muchos como *Duendes hay alcahuetes y espíritu foletto*, *No hay deuda que no se pague* y *Don Domingo de don Blas*⁶⁶— es un ejemplo de la actualización de la tradición en un mundo en plena transición; es un testigo del proceso de formación de un teatro más adecuado a las necesidades que el paso del tiempo infunde a los hombres y a sus civilizaciones. Respecto a la pieza aquí tratada, la superstición en hechizos —y duendes— y en la determinación que estos pueden tener en la vida y destino de los individuos —y las repercusiones en la sociedad y en la política, claro está— son, como se ha visto, alguno de los errores que Zamora denunció mediante la ridiculización y la sátira espectacular —es decir, sensorial—. Esos vicios no aparecen, en absoluto, como apología del “atropellamiento del orden público, el vilipendio de la justicia, las deshonestidades, los hechos y dichos de gente desalmada y perdida” (Luzán, 2008: 458), tal como se refirió Luzán al teatro barroco. Los hechos de que se sirvieron los dramaturgos de entre siglos como base espectacular de sus proyectos cómicos no son sino retrato satíricos y burlescos del error⁶⁷. El efecto de ridiculización directa del vicio, pues, ha de guiar al público en esa disyuntiva —más si el público es del estrato regio, como fue con *El hechizado por fuerza*—. Apoyándome en las palabras de Pérez Magallón, ese “error tiene, por lo tanto, una dimensión social o colectiva, ya que lo que se pretende es fomentar un espíritu crítico necesario al fin y al cabo para acometer las adapta-

⁶⁵ *El vizconde de la Corchuela o Esto es comedia* trata sobre la obsesión de un estrafalario vizconde por demostrar su limpieza de sangre. Esto le lleva a representar —de forma metateatral— la lopesca *Los hijos de la Barbuda*, y se convierte en el precedente de la burla y la parodia de aquellos hijosdalgo que querían aparentar blasones legendarios. Si bien la atribución de esta pieza festiva y distendida, trasunto de *Le Bourgeois gentilhomme*, siempre se relaciona a Zamora, en ocasiones también aparece la autoría compartida con Fernando de la Peña y Pedro de Castro (cfr. Bègue, 2013a: 54).

⁶⁶ Zamora se basará en la comedia homónima de Juan Ruiz de Alarcón para realizar su comedia de figurón *Don Domingo de don Blas* (1706).

⁶⁷ En este sentido hay que aplicarle al teatro popular de Zamora y Cañizares lo mismo que a Quevedo le comentó Torres Villarroel en sus *Visiones y visitas* (1727): “en este teatro se registran los semblantes al vicio y a la virtud, y prácticamente se hacen visibles los modos de introducirse en las costumbres. En nuestra voluntad está elegir la una y aborrecer al otro” (Torres Villarroel, 1976: 87).

ciones que debe efectuar el país [...] Todo el proceso engaño-desengaño (o error-ilustración) se desarrolla a nivel grupal, no individual” (Pérez Magallón, 2002: 27). La preocupación de revisión de los temas ya clásicos en la contemporaneidad junto con los diferentes resultados que aparecen de las nuevas versiones son síntomas de un cambio de época. Entonces, lo que los diferencia de la dramática de Calderón es el contenido ideológico encarado desde el presente hacia el futuro, nuevo y en proceso de expresión, en detrimento de la calidad y técnica dramática propiamente dicha, la cual intentan seguir del autor de *La vida es sueño*.

Como se ha visto, no solamente el aspecto ideológico en las versiones y refundiciones funciona hacia el proyecto social. Gracias a la espectacularidad se consigue representar y hacer palpable lo inverosímil —tanto física como racionalmente— para evidenciar lo erróneo, anacrónico, ignorante y ridículo de creer que fuera del código teatral —y carnavalesco⁶⁸— puede existir. Hacia el camino de la modernidad, pues, Zamora tenía exactamente la misma opinión que Diego Torres Villarroel en materia de brujería y magia: “las brujas, las hechiceras, los duendes, los espiritados y sus relaciones, historias y chistes, me arrullan, me entretienen y me sacan al semblante una burlona risa, en vez de introducirme el miedo y el espanto” (Torres Villarroel, 1990: 153). Otra cosa es que esas comedias se hayan leído de forma literal, superficial y sesgada, al tiempo que se minusvaloraron por el aspecto espectacular. En *El hechizado por fuerza* ese rasgo posibilita su cometido social y político en lo teatral. Por eso estas líneas no pueden estar más en desacuerdo con Francisco Aguilar Piñal cuando dijo que “las obras de Zamora y Cañizares, sobre todo las refundidas, tienen menos en cuenta el estudio de los caracteres o de los problemas personales o sociales que la necesidad de asombrar a los espectadores con la exageración de las situaciones o de los efectos escénicos” (Aguilar Piñal, 1990: 35)⁶⁹. Presentados por una espectacularidad sensitiva atrayente y pintados los personajes como iguales en el pueblo, los ejemplos negativos de don Claudio y del grupo de interesados que quiere aprovecharse de la credulidad del protagonista no están encarados hacia otra dirección que no sea la rehabilitación social, pues, tal como dijera Alain Bègue, “el hombre del siglo XVIII solo puede entenderse en tanto miembro de una sociedad y a través de sus cualidades sociables. De su actitud derivarán ciertos criterios de comportamientos precisos que permitan alcanzar una convivencia ordenada, civilizada y en progreso” (Bègue, 2013b: 80). Esa preocupación es la misma que el teatro de Zamora: tanto la estructura dramática como el elemento expresivo, estético y escénico adquirirán razón de ser por la voluntad pedagógica de que “el bien común debe siempre prevalecer sobre el particular” (citado en Pérez Magallón, 2002: 283). Pero con la diferencia que, como en *El hombre práctico* (1686) de Fernando Gutiérrez de los Ríos, esto ocurrió no necesariamente en el denominado siglo de las Luces. Como

⁶⁸ “En suma, durante el carnaval es la vida misma la que interpreta, y durante cierto tiempo el juego se transforma en vida real. Esta es la naturaleza específica del carnaval, su modo particular de existencia” (Bajtín, 2003: 14).

⁶⁹ Como una observación más que apoye la entera función social en la historia de las obras de Zamora y Cañizares, basta con esta de Marc Vitse acerca de *El domine Lucas*: “La existencia, a través de la metáfora teatral, de alguna que otra relación de analogía entre el desarrollo de la historia personal de Enrique —el abandono de los “campos de plumas” flamencos— y la evolución de la historia colectiva de la España borbónica recién nacida —la pérdida de los campos de batalla de Flandes. Admitámosla, pues, y comprenderemos cómo el Cañizares de 1716, [...], lejos de abstraerse de los problemas de su tiempo como decía Lista, nos va al contrario proponiendo una reflexión —no un reflejo, sino una lectura generadora de un modo de comportamiento— sobre un momento esencial del devenir histórico de su país” (Vitse, 1988: 389-390).

tampoco con Bances Candamo, al que el madrileño tendrá siempre en cuenta⁷⁰. Así pues, el nombre de Antonio de Zamora, como se ha hecho en cierta medida con el de Bances⁷¹, ha de relacionarse con la cultura novator española, aquellos hombres del último cuarto de siglo que estarán al corriente de la cultura europea.

Este estudio de la comedia más conocida del madrileño pretende arrojar clarividencia para el inicio de la verdadera comprensión de su dramaturgia. En ella la progresiva apertura parte de la tradición anterior como signo de identidad pero nunca lanzándose a la imitación, para salvaguardar la autonomía y representatividad nacional. Por lo tanto, esa supuesta decadencia o degeneración del teatro de entre siglos no es tal cuando se observa detenidamente el panorama escénico conjuntamente con la situación histórico-social. *El hechizado por fuerza* es, pues, muestra paradigmática de lo que se percibe en el último cuarto del siglo XVII, proyecto de creación de una nueva España en el que la tradición y las innovaciones extranjeras mantengan una relación dialéctica a la par que aglutinante⁷². Las comedias de Zamora fueron las manifestaciones de la ideología del dramaturgo que, como proyectos sociales, evolucionaron desde unas posiciones coherentes y comprometidas al vaivén de las circunstancias histórico-políticas, sociales y culturales hacia la modernidad.

Obras citadas

- Aguilar Piñal, Francisco, “Las refundiciones en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 33-41.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, “Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX”, en Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), “*El siglo XIX... y la burguesía también se divierte*”. *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Puerto de Santa María, Ayuntamiento del Puerto Santa María – Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 27-39.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 2011.
- Bajini, Irina, *Il mito, la maschera e la musica nell'opera di Antonio de Zamora. Intersezioni culturali nel teatro spagnolo tra '600 e '700*, tesis doctoral, Roma, Università La Sapienza, 1994.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 2003.
- Bances Candamo, Francisco, *Poesías Cómicas. Obras póstumas*, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados, 1722, t. I.

⁷⁰ La dimensión reformista de las costumbres y pedagógica que tenía la poesía dramática para Bances Candamo —aunque poco amigo de la tramoya y efectos escénicos— la expresó magníficamente en la que se puede considerar última gran preceptiva teatral del teatro del siglo XVII, especialmente en la tercera versión del *Teatro de los teatros* (1692-694): “la Historia nos expone los sucesos de la vida como son; la comedia nos los exorna como debían ser, añadiéndole a la verdad de la experiencia mucha más perfección para la enseñanza” (Bances Candamo, 1970: 82).

⁷¹ Por ejemplo, Pérez Magallón lo considera directamente novator al comentar la naturaleza eminentemente racionalista y de supuesta estructura ordenada de su obra perdida *Reglas y método para formar una librería selecta, al Excelentísimo señor duque de Alba* (Pérez Magallón, 2002: 99).

⁷² Esa relación dialéctica dará lugar, en palabras de Jesús Pérez Magallón, “a un ambiente cultural rico e innovador, en el que la curiosidad por la cultura francesa tiene un papel importante, aunque no exclusivo, y que obviamente no hace desaparecer ni perder significación cuantitativa a quienes permanecen anclados en la tradición, es decir, en la dejación de su autonomía individual ante el poder de la autoridad” (2002: 309).

- , *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, London, Tamesis Books, 1970.
- Baviera, Adalberto de, y Maura Gamazo, Gabriel, *Documentos inéditos referente a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, Madrid, Real Academia de la Historia – Centro de estudios políticos y constitucionales, 2004.
- Bègue, Alain, “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)”, en Aurora Egido y José Enrique Laplana Gil (coords.), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 97-121.
- , “Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus Majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II”, en Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013a, pp. 45-119.
- , “Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo”, *Cuadernos AISPI*, 1 (2013b), pp. 63-88. En línea, <http://dx.doi.org/10.14672/1.2013.1078> [fecha de consulta: 23-03-2019].
- Bermejo Gregorio, Jordi, “La importancia histórico-política de los dramas mitológicos: la ‘ocasionalidad’ en *Muerte en amor es la ausencia*, de Antonio de Zamora”, en Miguel Soler y María Teresa Navarrete (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX*, Roma, Aracne, 2013, pp. 215-223.
- Caro Baroja, Julio, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Couvreur, Manuel, “La presencia de España en el teatro”, en Mercedes Boixareu Vilaplana y Robin Lefere (coords.), *La Historia de España en la Literatura Francesa*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 215-228.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT). Edición digital*, ed. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Doménech Rico, Fernando, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Dowling, John, “La farsa al servicio del naciente siglo de las luces: *El hechizado por fuerza* (1697), de Antonio de Zamora”, *Diálogos hispánicos de Amsterdam*, 8.II (1989), pp. 275-286.
- Fernández Fernández, Olga, “Las estructuras funcionales de la comedia de figurón: la función del figurón en *Entre bobos anda el juego*”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coords.), *XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, 2000, pp. 133-150.
- Fernández de Moratín, Leandro, *Orígenes del teatro español*, Madrid, Aguado, 1830, t. I.
- , *Obras póstumas de don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1867, 3 ts.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- Johnson, Jerry L., *Teatro español del siglo XVIII. Antología*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, pp. 11-39.
- Kamen, Henry, *La España de Carlos II*, Madrid, Crítica, 1981.
- Luzán, Ignacio de, *Poética*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Londero, Renata, “Le maschere del riso: l’amore burlato ne *El hechizado por fuerza* (1697) di Antonio de Zamora”, en Romana Rutelli y Luisa Villa (eds.), *Le passioni tra ostensione e riserbo*, Pisa, ETS, 2000, pp. 87-98.
- , “Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza*”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, II, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2002, pp. 1176-1185.

- , “Formas de teatralidad en *Duendes son alcahuetes...* (I-II, 1709-1719) de Antonio de Zamora”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, III, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 297-304.
- , “El teatro de entresiglos de Antonio de Zamora: más allá de Calderón”, en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin, *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo (1651-1750)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, pp. 237-247.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Mancini, Guido, “Sobre la herencia barroca de Antonio de Zamora”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Editore, 1988, pp. 255-266.
- Martín Martínez, Rafael, “De epígonos y sombras. Antonio de Zamora y Calderón de la Barca”, en Héctor Urzáiz Tortajada, Javier Huerta Calvo y Emilio Javier Peral Vega (coords.), *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, 2002, pp. 45-59.
- Maura Gamazo, Gabriel, *Vida y reinado de Carlos II. T. III. La sucesión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, Madrid, Imprenta Real, enero de 1784.
- Mérimée, Paul, *L’art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983.
- Molière, *Comédies burlesques*, Barcelona, Edicions 62, 1981.
- Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971.
- Sánchez-Blanco, Francisco, *La mentalidad ilustrada*, Madrid, Taurus, 1991.
- Sanz Ayán, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- Shergold, Norman D., y Varey, John E., *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1979.
- , *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- Subirats, Rosita, “Contribution à l’établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin hispanique*, 79.3-4 (1977), pp. 401-479.
- Tolivar Alas, Ana Cristina, “El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones”, en Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 59-70.
- Torre Villarroel, Diego, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- , *Vida*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Vitse, Marc, “Tradición y modernidad en *El domine Lucas*”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Editore, 1988, pp. 383-398.
- , “Presentación”, *Criticón*, 72 (1998), pp. 5-8.
- Zamora, Antonio de, *Comedias nuevas, con los mismos sainetes con que se ejecutaron, así en el Coliseo del Sitio Real del Buen-Retiro, como en el Salón de Palacio y Teatros de Madrid*, Madrid, Diego Martínez Abad, 1722.