

Fantasma en escena
o la balumba de Chirinos.
Magia manipuladora y actuación
en *El retablo de las maravillas*
de Miguel de Cervantes

ÁLVARO LLOSA SANZ

EL RETABLO DE LAS maravillas como artefacto queda rodeado por una supuesta magia que lo activa y permite ver sus figuras tan sólo a aquellos que no son ni conversos ni bastardos. Sin embargo, la burla y la ironía que caracterizan a este entremés—y ya sólo por el mismo hecho de serlo—diluye notablemente la posibilidad de considerar cualquier tipo de magia en lo que se presenta, en palabras de sus autores Chirinos y Chanfalla, como un embuste.²⁴ Sin embargo, me gustaría mostrar que, atendiendo a las teorías de la magia como ciencia de la manipulación mediante la creación de vínculos espirituales entre los seres, expuestas por el dominico Giordano Bruno en sus *De magia* (1591) y *De vinculi in genere* (1592), este embuste, sin dejar de serlo,

24 Dice Chanfalla: “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del Llovista.” El texto utilizado para las referencias al *Retablo de las maravillas* pertenece a la edición electrónica realizada por Vern G. Williamsen en 1996, basada en la edición príncipe, que forma parte del volumen *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados, compuestas por Miguel de Cervantes Saavedra*, impresa por la Viuda de Alonso Martín, en Madrid en 1615. Por ello no cito paginación en ninguna de las citas. Se han consultado también las ediciones impresas de Asensio y Spadaccini.

se beneficia del carácter mágico otorgado por Bruno a ciertas técnicas manipuladoras efectuadas sobre los individuos y las masas,²⁵ en las que imágenes e imaginación, a las que añadiremos todo un arte de la memoria de trascendencia escénica, tienen un papel principal.

Para Bruno, la doctrina de la magia queda contenida en la cuestión del “múltiple vínculo de los espíritus” (47). Su práctica se basa en la cosmovisión desarrollada en el Renacimiento a partir de Marsilio Ficino y el neoplatonismo hermético, por la cual el universo es un todo—como organismo vivo—que queda múltiplemente ligado en sus partes desde lo superior—la divinidad—hasta lo inferior—la materia—, formando una escala de los seres intermedia que es posible para el hombre recorrer si se conoce bien la naturaleza de las ligaduras que unen a cada uno de los elementos. Ese conocimiento dota al sabio de un poder manipulador al obtener así la capacidad de alterar dichas relaciones, produciendo cambios en el universo a partir de su intervención en las relaciones establecidas entre los espíritus contenidos en el cuerpo de los elementos. La fuerza general vinculadora en el universo es el *eros*, que se explica como atractor o repulsor universal de los espíritus contenidos en los elementos, por cuya amistad o enemistad estos se unen o separan, y así dan movimiento, producen cambios y se transforma el universo. El mago, en fin, debe poder manipular el vínculo o vínculos que el *eros*—de la naturaleza que sea—establece entre diversos seres para ejercer su control sobre ellos, creando nuevos nudos que lo aten a su voluntad. Aplicado lo anterior al comportamiento de los seres humanos y sus relaciones afectivas, esto se concreta en varios aspectos, y el primero de ellos es que “en la manipulación bruniana se necesita tener un conocimiento perfecto del sujeto y sus deseos: sin tenerlo, no puede haber ningún vínculo” (Culianu 133). De hecho, “cuantos más conocimientos tenga el manipulador sobre aquellos que quiere vincular, mayores serán sus probabilidades de éxito puesto que sabrá escoger el momento propicio para crear el *vinculum*” (Culianu 133). El comienzo del entremés no deja dudas de que Chirinos y Chanfalla lo traen todo preparado²⁶ para un familiar público rural, de

25 Pérez de León ya sugiere esta idea al final de un artículo sobre los vínculos brunianos aplicados a los personajes del *Quijote*.

26 Enfatizando el papel de la memoria, que para toda trama o acto retórico en-

vieja raigambre, al que se dirigen.²⁷

Pero no sólo el conocimiento de los individuos sobre los que se quiere actuar es imprescindible, según Bruno. La operación al completo implica una triple fe en el operador, en el proceso y en la víctima,²⁸ como elemento vinculador de primer orden: “es requerido en la persona que opera, en eso sobre lo que se opera, y en eso que está junto a lo que se opera; consiste en la fe, o creencia, y en la invocación, el amor y la afición ardiente asociados a la aplicación de los principios activos a los pasivos” (Bruno 48). Chirinos muestra la disposición completa de las potencias de su alma al proyecto ante Chanfalla: “que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias”; no obstante, disposición no exenta, como recuerda Kirschner, de cierta inseguridad o miedo ante el fracaso, al reconocer que “maravilla será si no nos apedrean por solo el Rabelín” y también al exigir por adelantado el dinero de la representación (820). Una vez que explican las virtudes del retablo ante las autoridades rurales, percibimos que los truhanes vinculan a sus víctimas de tal sutil manera que estas

tretejido implica la elaboración de un orden, remito también a la primera intervención de Chanfalla: “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste, que ha de salir tan a luz como el pasado del Llovista.”

27 En este sentido, resulta también interesante que Gracia Guillén se pregunte por el nombre de Chirinos, y encuentra toda una genealogía histórica del médico Alonso Chirino que demuestra la lucha de prestigio y privilegio sociales—generación a generación—por ser judío y parecer cristiano viejo. Esta posible vinculación a un pasado converso para el personaje Chirinos, uno de los autores de la trama embustera que pone en jaque a los villanos manchegos, sugiere claramente el dilema que dicho embuste quiere proyectar sobre los habitantes del pueblo: la posibilidad de ser judío bajo la apariencia de cristiano viejo. Es evidente que, conversos o no, Chirinos y Chanfalla conocen muy bien este problema social y lo que implica frente al honor personal y familiar, al que suman por extensión el más general de la legitimidad de nacimiento. El conocimiento de esta cuestión social clave utilizada en el momento de llevarse a cabo una actividad festiva en comunidad—la muestra del retablo—revela un acertado conocimiento del modo, tiempo y lugar para atrapar a sus víctimas.

28 Que a su vez están necesariamente ligadas al proceso continuo que debe darse entre la potencia activa en el agente, la pasiva en el sujeto paciente y la aplicación en las circunstancias de tiempo y lugar, y otras (Bruno 50).

adquieren un compromiso de necesaria—y más tarde obligada—fe en la magia del retablo, ya que este pone a prueba dos virtudes esenciales e ineludibles para mantener el estatus social público del momento: su legitimidad y su casticismo de cristiano viejo, en las que firmemente confían y dan por hechas todos inicialmente.²⁹ De otro modo, negarse a la prueba sería acobardarse y además crear la problemática sospecha de sufrir una o ambas “tan usadas enfermedades.” Hay pues un componente implícito de miedo presente en las aseveraciones iniciales:³⁰ como bien describe Kirschner en su artículo, el miedo con sus efectos será un elemento central dramático para el entremés. Y con él, se establece para nosotros un vínculo fundamental con las víctimas: ese miedo activa el deseo de verse autorizados en su identidad a través de la autoridad que otorgan al artilugio mágico, y de este modo los villanos quedan firmemente atrapados por la red tejida de las condiciones impuestas por Chirinos y Chanfalla, ahora en su función de “cazadores de almas” (Bruno 84), y poder llevar a cabo su posterior manipulación al completo.

Nos recuerda Bruno que “el conocimiento de los vínculos (*vincula*) apropiados le permite al mago realizar su sueño de Dueño universal: podrá disponer como quiera de la naturaleza y la sociedad humana” (Culianu 131). En una manera microcósmica—la de las autoridades de un municipio—es lo que a su nivel burlesco—y mediante el mecanismo de la magia manipulativa—van a perseguir Chirinos y Chanfalla. El miedo ha vinculado inicialmente a las víctimas: pero dicho miedo no hubiese funcionado si el retablo mismo no estuviese poniendo en duda la legitimidad y limpieza de sangre de cualquiera que lo vea: en otras palabras, nuestros mistificadores se aprovechan del dogmatismo sobre el honor establecido socialmente en los villanos—honor del que son per-

29 Especialmente el alcalde Benito Repollo, que liderará luego las opiniones sobre las figuras que han de verse. Asegura que: “A mi cargo queda eso, y séle decir que, por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si verá el tal retablo!” A él le siguen las aseveraciones, quizá ya un poco suspicaces, del señor Capacho (“Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo”) y el regidor Juan Castrado (“Todos le pensamos ver, señor Benito Repollo”).

30 Zimic sospecha una seguridad aparente en las afirmaciones, una expresión, tono y actitud defensiva en ellas (154).

petuadores institucionalizados—para generarles la duda (Mujica 152), duda que tácitamente activa un miedo que los mantendrá obligados a creer en qué deben ver, lo vean finalmente o no.

Pero el encuentro inicial no sólo enzarza las almas de las víctimas mediante la duda y el miedo: estos quedan justificados porque la fe puesta en el artilugio les es impuesta por la autoridad de la verdad emanada de él: “Understanding the psychology of their victims, Chanfalla and Chirinos are careful to construct an image of their own legitimacy” (Mujica 154). Los embaucadores comprenden la ignorancia y la lógica supersticiosa que aún impera en los pueblos españoles (Garrote 61), y conocen bien su gusto por espectáculos itinerantes de títeres y figuras; sumado a ello, se presentan a sí mismos como importantes autores reclamados en la capital³¹ y, finalmente, se vinculan a su vez—artificiosa e irónicamente, pero justificándose en una autoridad superior mágica indiscutible que les reste responsabilidad por lo que pase—al sabio Tontonelo, creador artífice del retablo:³² esto los transforma en apariencia en médiums o mediadores entre el artilugio creado por un mago de superior conocimiento y el efecto maravilloso que posee, efecto del que gracias a Tontonelo no se responsabilizan completamente. Verosímelmente, como autores de espectáculo, Chirinos y Chanfalla no pueden aspirar a más, ya que al fin como autores-empresarios, representan por sí mismos una magia de apariencias—la teatral—de mucho menor calado que la máquina de verdad que fingen presentar ante los villanos.

Así, desde antes de la representación, los villanos ya quedan predisuestos a ver lo que haga falta, es decir, quedan a expensas de lo que Chirinos y Chanfalla quieran proponer. La manipulación del espíritu

31 “Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el retablo de las maravillas. Hanme enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella, y perecen los hospitales, y con mi ida se remediará todo.”

32 Y ante la posible duda del alcalde ante la identidad probada de Tontonelo, Chirinos da su origen—la ciudad de Tontonela—y la barba larga que lo caracteriza. Esta imagen sugerida place al alcalde, pues al recuperar en su memoria y acervo intelectual la imagen genealógica del hombre sabio en relación con la longitud de su barba, reflexiona: “Por la mayor parte, los hombres de grandes barbas son sabiondos.” Esto prefigura bien el mecanismo de imágenes y su poder simbólico que posibilitará el resto de la manipulación de afectos durante la representación posterior, como veremos.

rústico y casticista de las autoridades rurales ha sido firmemente moldeada en sus cimientos al disponerlos a ver cualquier imagen que aparezca en el retablo. Han hecho creer que, por mediación del mago Tontonelo, activarán un retablo de imágenes fantásticas sólo visibles para quienes cumplan las condiciones, cuando en realidad, con esta autoridad de poderes mágicos adquirida por esa fe inicial puesta en el retablo, lo que con ello se proponen es activar, mediante el miedo y la duda, la imaginación o aparato fantástico del alma de su público ante la certeza de que en un principio no verá nada. Desde esta perspectiva, miedo y duda se convierten en espíritus-demonios que desencadenan, por vía intermediaria de las supuestas imágenes del retablo, las reacciones y pasiones de atracción o repulsión en el público.

La magia que Chirinos y Chanfalla fingen activar en el retablo, pura ilusión de imágenes, quedaría catalogada en la tradición como *magia de los prestigios*, quizás con aspiraciones de participación en la filosofía oculta.³³ De hecho, en la presentación referida del retablo han preparado el acceso a las puertas de los sentidos que son indispensables para vincular a un individuo. Destaca Bruno que “las puertas a través de las cuales el cazador de almas lanza sus vínculos son tres: la vista, el oído y la mente o imaginación. Si logra abrirse un paso por las tres puertas, vincula del modo más riguroso, estrecha sus lazos” (84-85). Chanfalla centra el valor del retablo en la capacidad de visión, pero lo hace a través de la narración oral y discursiva de dicha propiedad, dejando una clara impronta o idea en la mente de su público objetivo: “y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo.” Esta impresión triple—oída, vista, y conectada con la imaginación por la posibilidad de ver o no ver, ser capaz de recibir o no, dichas imágenes—va a desembocar en un ejercicio consciente de la imaginación mediado por la manipulación de la fantasía, durante la representación del maravilloso retablo.

La tarea a la que se enfrentan desde lo escénico teatral quedaría resumida así: “Chirinos y Chanfalla, manipuladores no sometidos a traba

33 Especialmente por su implicación con figuras, orden, las invocaciones. Véase Bruno (13-14) para las definiciones de ambas.

alguna, puesto que manipulan el vacío escénico, poseedores de un incisivo sentido irónico (que también da libertad), gracias al poder de la palabra, son capaces, al crear un espacio dramático (espacio de la ficción), de convertir en realidad la nada” (González 197). Y desde la analogía de la manipulación mágica por la vinculación del triple sentido, resulta interesante cómo el fenómeno de la representación de las figuras, desde la inicial invocación—que conjura la autoridad de Tontonelo para abrir el espectáculo de imágenes fantásticas y reactiva por tanto el vínculo a la virtud de su retablo, ya sabido por los presentes—, se produce por la puerta de la oralidad de Chanfalla. Dicha oralidad, ante un vacío escénico, busca desde la retórica evocar una serie de imágenes visuales en el público. Puesto que todo es un embuste y las figuras no pueden verse físicamente, este discurso evocador pretende suplantar ese vacío desprovisto de significado, y activar la imaginación del público de modo dirigido, de tal forma que dicho público, recreando las figuras sugeridas en su imaginación—en el escenario mental personal, ya que no en el escenario externo—, asista o siga la representación de alguna manera, exigiéndose verlas interiormente. El sentido interno de la fantasía, en este caso, debe sustituir a la débil contribución visual del sentido externo, como se entendería por las imperantes teorías aristotélicas del conocimiento de la época.³⁴

Así, como nota Smith desde la perspectiva del concepto teatral, “el mensaje transmitido a los espectadores/receptores resulta ser casi exclusivamente acústico. Sin embargo, estos espectadores lo reciben y lo interpretan como texto *teatro visual* (es decir, no como el texto *literario* o *acústico* que parece)” (715). Esto es posible porque, desde la teoría bruniana, “las ligaduras son potentes, emanan de las palabras de hombres elocuentes de esta especie que hace nacer y favorece cierta disposición en la imaginación, única puerta de todos los afectos internos y, de hecho, vínculo de los vínculos” (Bruno 63). En su papel de embaucadores, es lo que Chirinos y Chanfalla suscitan con éxito al comenzar el espectáculo. Pero “el vínculo de la imaginación es en sí leve si las fuerzas intelectivas

34 Para una clara y breve explicación sobre la adquisición del conocimiento mediante la intervención de la fantasía y su aparato interno, véase el artículo de Serés.

no lo redoblan” (Bruno 63), y la potencia intelectual del mago debe apoyar a aquél. Por eso, la trama y orden de las figuras propuestas al público no es baladí, y busca inteligentemente reforzar de un modo afectivo el vínculo fantástico que mantiene a dicho público pendiente de unas figuras muy débiles sin el trabajo imaginativo. Este proceso podría resumirse en la idea bruniana de que la entrada principal de toda operación mágica es la fantasía o imaginación—vínculo de vínculos—, y a ella se llega por medio de la vista y el oído: sonidos y figuras ejercen su poder sobre estos sentidos exteriores, e imprimen en la imaginación ciertos afectos que son de atracción y repulsión, de goce o repugnancia, dado que el auténtico hilo instrumental manipulador de dichos afectos es el *eros*, esa fuerza vinculadora que une los espíritus del organismo vivo que es el universo (Culianu 134-135). Así, las imágenes evocadas para el retablo, junto con el efecto de las palabras de Chirinos y la música de Rabelín en los intermedios, crean precisamente en el público singulares efectos de adhesión o repulsión, cumpliéndose el mencionado principio ficiniano adoptado por Bruno y el neoplatonismo renacentista, de que el universo queda regido por el *eros*, entendido éste como atracción o ausencia de atracción entre los diversos elementos que componen el universo.

Reconsideremos el problema de la vista: “El espíritu puede ser ligado también por medio de la vista (...) cuando se presentan formas de tal o cual clase frente a los ojos. Las fascinaciones activas o pasivas parten de los ojos, y se insinúan por los ojos” (Bruno 58). En el caso del *Retablo*, si bien la sugestión oral queda muy clara, la visual ofrece más complejidad por su invisibilidad externa. Las imágenes, ofrecidas mediante un ejercicio de *ékphrasis*, al no existir no pueden ser generadas sino con la participación del aparato fantástico interno del público. La teoría aristotélica imperante en el momento asegura que todo conocimiento implica la creación previa de una imagen interna—o *phantasmata*—a través del aparato imaginativo de la fantasía, que finalmente es interpretada y comprendida por el intelecto. Cualquier impresión de los sentidos exteriores debe pasar por este proceso (Serés 210). Sin embargo, aquí la impresión sensible externa es oral y no visual, pero el conocimiento que demuestra el público que se declara capaz de ver implica una reacción claramente extraída de lo visual, si bien lanzada por el apoyo de las palabras de

Chirinos y la música de Rabelín: ¿cómo es posible entonces asegurar que se ve algo? Incluso considerando que el público miente y todos sus personajes sólo ven un escenario vacío, como asegura Zimic (171), también es cierto que no se puede mentir bien si no hay un conocimiento exacto y consciente de lo que se finge, como el propio Zimic señala respecto al alcalde cuando éste denuncia la presencia de una judía entre las figuras (162). La respuesta aquí, en mi opinión, parece proceder de la memoria, ese repositorio del cual, en ausencia de estímulo visual externo, el aparato de la fantasía rescata imágenes antes vistas y ya conocidas (Serés 211). Las imágenes evocadas oralmente por Chirinos—y con las que Chanfalla azuza al público para que reaccione, incluso físicamente—son bien familiares para su público: si no se puede conocer en nuestra mente sin haber visto antes, no se puede rescatar una imagen previa sin recurrir a la memoria.³⁵ Mientan o no, los espectadores del retablo son sacudidos con alusiones a imágenes descritas—mediante la *ékphrasis* de Chirinos—que ya previamente en su experiencia iconográfica habían pasado a la memoria de todos, y forman parte de un repositorio colectivo: además las imágenes se asocian simbólicamente con ciertos aspectos determinados y relativos al miedo que mantiene vinculados a esos espectadores. Con ello, la memoria nos lleva entonces a analizar ahora, para comprender la dimensión de su importancia, la naturaleza retórica de carácter mnemotécnico del retablo mismo en relación con la cultura de las imágenes del Barroco.

En primer lugar, hay que notar que nos encontramos ante un espacio escénico caracterizado por la presencia de un retablo de figuras o marionetas cuya polisemia lo relaciona y liga al retablo religioso de figuras y esculturas de los espacios sagrados del Barroco. Ambos son representaciones artísticas y ambos usan figuras. El retablo de la iglesia barroca se instituye además desde el Concilio de Trento (1545—1563) como pieza poderosa de lucha contrarreformista, ya que el luteranismo pugnaba por desnudar de imágenes sus escenas sagradas, sus iglesias. Para el catolicismo tridentino adquirió una gran importancia la creación de retablos pro-

35 De Armas apunta ya a esta idea de rescate mnemotécnico en un artículo donde demuestra que las figuras pertenecen a la tradición pictográfica y emblemática del momento.

gramáticos que recordasen a los fieles—ante la visión de imágenes—los principales protagonistas y principios doctrinales asociados a ellos, recuperando y adaptando así todo un arte de la memoria (Egido 61)—que se había asociado en el Renacimiento incluso a la magia hermética—con fines de propaganda religiosa,³⁶ y hasta tal punto fue así que “el antiguo arte de la memoria se asoció a la Iglesia católica mientras que la memoria sin imágenes de Ramus fue adoptada por la teología calvinista” (Culianu 99). Si bien para Kenworthy el de las maravillas es un antirretablo, “sin títeres, sin texto y con *poca balumba*” (236), precisamente eso refleja bien la discusión sobre el poder de la imagen surgido tras la propuesta tridentina, curiosamente aquí representado mediante la ironía de un retablo vacío—al estilo del espacio sagrado del enemigo luterano—que los cristianos viejos se empeñan en llenar de imágenes fantásticas para no ser acusados; quizás se desprende de aquí la ilusión, el espejismo—y ahí la crítica autorial cervantina—de tales pretensiones.³⁷ Así, la representación teatral mágica adquiere rasgos de satírico ritual religioso de afirmación de fe ante el retablo de un espacio sagrado—el del honor casticista—, y el público se instituye como comunidad de creyentes (Kenworthy 237), siendo Chirinos y Chanfalla los celebrantes.³⁸ Orozco, en un estudio ya

36 En general, la cosmovisión oficial, racionalista, intentará invadir cualquier aspecto mágico presente en la sociedad para cristianizarlo, según Garrote (63).

37 Kenworthy señala también que las imágenes del retablo maravilloso remiten a las imágenes de los retablos religiosos, por lo que se conectan con la fe (237); pero en este caso se establecería también una relación entre fe y ceguera desde el retablo mágico de Chirinos y Chanfalla: “The double meaning of retablo—a raised ledge in a church on which religious images are placed and a puppet theater—suggests the relationship that existed in Cervantes’s mind between *fait and blind*, puppet-like adherence to the social code” (Mujica 153).

38 Y Rabelín el organista. Respecto al lugar mediador de los celebrantes en la ceremonia religiosa ante un retablo, Orozco dice lo siguiente: “El hecho de que las figuras de los celebrantes pertenezcan en su ser y actuar al mundo real y sean—aún con la riqueza de los ornamentos que los transforman y destacan solemnemente—, algo acostumbrado para los fieles que regularmente asisten a los actos de culto, les hace quedar en una zona de enlace entre el mundo de ficción, que representa el retablo, y el plano real en que se encuentran los fieles. En el momento de una solemne función religiosa ante un retablo barroco, esas figuras de los celebrantes y acólitos quedan como un elemento vivo de enlace entre los dos ámbitos: el irreal de lo representado en el re-

clásico sobre teatralidad en la sociedad barroca, destaca precisamente el carácter dramático de los retablos de iglesia:

Con un carácter general, el conjunto arquitectónico-escultórico que constituye el retablo, como el gran lienzo de altar, crea una relación o comunicación con los fieles que entraña un algo paralelo al sentido expresivo de lo dramático y teatral. La función religiosa o celebración litúrgica que se verifica ante él, entraña, desde luego, en su auténtico sentido, una verdadera representación dramática cuyo decorado, diríamos, lo constituye el retablo. (Orozco 124)

En nuestro caso, las imágenes del retablo crean una comunicación con los fieles que los hará reaccionar en comunidad según el dogma de su propia fe casticista. Un teatro, que al hilo de lo comentado anteriormente, sería interior. Así, Kenworthy, cuando explica el proceso de la ilusión dramática en el entremés, sugiere la existencia de un “teatro mental” (237) proyectado sobre la pantalla de la imaginación. Esta posibilidad permitiría percibir un aspecto concreto del arte de la memoria muy ligado a las teorías vinculadoras por imágenes de Bruno y a la escena misma: la idea del teatro de Giulio Camillo.³⁹

La *Idea del Theatro* (1550) presenta la construcción de un Teatro físico en cuyas gradas se contendría todo el conocimiento intelectual del universo. El mecanismo que acciona el acceso a dicho espectáculo del conocimiento lo activaría mentalmente el espectador desde el lugar que normalmente corresponde al escenario, desde el cual se enfrentarían una serie de imágenes ubicadas por orden en cada graderío: a través de estas, como aplicación del antiguo arte retórico de la memoria, el espectador

tablo, y el real del espacio de la nave del templo desde el que asisten los fieles” (Orozco 124-125).

39 Giulio Camillo Delminio (1480-1544), humanista y filósofo italiano, cuyo pensamiento de corte cabalístico, hermético y neoplatónico, le valió la fama de interesar a Francisco I de Francia, es una figura brillante del siglo XVI que pronto fue olvidada. La idea de un teatro mental de imágenes que explicara ordenadamente el universo fue proyectada para ser construida físicamente como escenario y descrito en la póstuma *Idea del Theatro* (1550).

podría recuperar y viajar por el conocimiento universal desde el nivel divino y el planetario hasta el humano, desde lo supraceléstico a lo sublunar, a través de sus correspondencias planetarias (Yates 157-174). En palabras de Viglius, uno de los testigos de este escenario microcósmico mne-motécnico, el Teatro “pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que no podemos ver con los ojos corporales, una vez que se las ha congregado con diligente meditación, se las puede expresar con determinados signos corporales de tal suerte que el espectador puede al instante percibir con sus ojos todo lo que de otro modo quedaría oculto en las profundidades de la mente humana. Y es por causa de su aspecto corpóreo por lo que lo llama teatro” (Yates 159-160). Por un lado, nuestro retablo, si bien por satírico no aspira a ser un compendio universal del conocimiento a través del cual el sabio viaja y aprehende, en un principio sí acoge en sus figuras aquello que los ojos no pueden ver, y van a hacerse visibles (por lo tanto corpóreas en algún grado). Esta visibilidad se contiene en el microcosmos que pretende representar dicho escenario construido por un Tontonelo Camillo y se circunscribe al mundo de la legitimidad (por casta y por familia) de toda una sociedad: las imágenes que de él surgen quedan circunscritas a dicho universo, configuradas por todo un programa iconográfico diseñado por Chirinos y Chanfalla.

Moner detalla en un artículo cómo “la arquitectura del Retablo pone de manifiesto que una idea directriz influyó en su composición y que el espectáculo, lejos de ser improvisado, se ajusta, en realidad, a un plan previamente establecido” (810). Explica las seis escenas fantásticas—Sansón, el toro, los ratones del Arca, el agua del Jordán, los leones y osos, Herodías/Salomé—como una alternancia de figuras religiosas y profanas, que además poseen una relación especular entre sí.⁴⁰ De Armas, por su parte, lo apoya y matiza,⁴¹ y defiende explícitamente la idea de teatro

40 Por ejemplo, Sansón y Salomé representan la amenaza del hebreo en el Antiguo y Nuevo Testamento, pues ambos causan la muerte de los no hebreos; los ratones del Arca del Antiguo Testamento se oponen al agua bautismal cristiana del Jordán, agua que enlaza con la muerte del Bautista en la intervención de Herodías-Salomé; la cornamenta del toro de la bastardía se refleja contrapuesta en la obsesión heráldica, y por tanto, genealógica cristiana, de las figuras de osos y leones.

41 Para de Armas, la interpretación de Sansón como enemigo no sería correcta,

de la memoria—como colección de obras de arte simbólicas—rescatado a través de una *ékphrasis* teatralizada⁴² (219-220): “in *El retablo de las maravillas* Chirinos and Chanfalla merely recall preexisting artistic images and describe them to their public” (de Armas 221). Como síntesis de esta organización, el retablo dramático surge con una fuerza y coherencia retórica afiliada a un programa de imágenes cuyo poder simbólico—y reconocimiento—reside en la memoria colectiva de una comunidad perteneciente a todo un sistema católico centrado en la legitimidad y la sangre. El antiguo arte de la memoria—el desarrollado por la retórica *Ad Herenium*—sugería escoger imágenes penetrantes para poder recordar las partes del discurso, y estas *imagines agentes* son las que resucitan el punto discursivo en la memoria (Rodríguez de la Flor 116-120). Aquí, son utilizadas por Chirinos y Chanfalla como sugerencias a su público en torno al discurso prefijado del honor puesto en duda, lo cual provoca—como amenaza que representan—una reacción en cadena, liderada por el alcalde; desde esas imágenes se activa toda una serie de respuestas discursivas exultantes de odios y afectos. Una vez reconocidas por la memoria colectiva, todos pueden participar—y mentir, si es necesario—en el espectáculo. La manipulación consiste en conocer perfectamente el sentido y poder oculto de estas imágenes, que presentadas con orden y secreta arquitectura, artificio,⁴³ permiten a nuestros aprendices de magos establecer y alimentar cada vez vínculos más fuertes entre sus víctimas y el espectáculo mismo. La duda y el miedo iniciales, acicateados por estas

puesto que sobre la base visual de un probable emblema popular usado por Covarrubias, Sansón representa el hombre valiente, que muere por un fin útil (220). De Armas también ve toda esta sátira visual como ataque personal al teatro lopesco, tan obsesionado con la tradición emblemática y lo simbólico visual (221).

42 “Cervantes’ interlude then partakes of collectionism (be it through a collection of emblems or a collection of art works) and thus creates an extended theatrical ekphrasis. The many amazing images offered to the spectators can be viewed as a collection of art objects and can thus be grouped under the rubric of a collectinoist ekphrasis” (de Armas 219-220).

43 Señala Bruno que “el vinculante se predispone a ligar por tres vías: orden, medida, aspecto. El orden configura la relación entre las partes, la medida define el perfil cuantitativo de las mismas, el aspecto se expresa en figuras, contornos, colores” (Bruno 79).

imágenes poderosas de raigambre simbólica, vinculan al público de tal manera que aquellos que se mantienen escépticos al principio—los más cultivados y menos ignorantes, como el escribano o el gobernador—, se ven obligados a sumarse, y se van a convertir en los primeros que acusarán al *furrier* por no ver nada.

Para Kirschner estas figuras son “invisibles, alegóricas del miedo” que se oponen a las de carne y hueso de los villanos espectadores, y el espectáculo en su conjunto es para ella una verdadera figura moral que “materializa la idea del miedo mostrando sus raíces y efectos” (822). Desde el punto de vista bruniano, se está ejecutando una magia de enorme contenido erótico, porque se aprovechan las fuerzas de atracción y repulsión creadas en la naturaleza humana para ligar y desligar sus miembros, pues entre las virtudes que pueden transmitirse de sujeto a sujeto, las hay que inspiran “el deseo o el asco, el temor o la audacia; tales son las impresiones producidas por las imágenes externas gracias a la acción de la facultad intelectual de la que goza el hombre” (Bruno 21). En este caso, se aplica a un sistema social de valores concreto—con aspiración universal en la España de entonces—, y la manipulación de las imágenes adecuadas—hechas fantasma en el sentido interno—completa el control que el mago ejerce: “la magia erótica bruniana se propone ofrecer a un manipulador los medios para que controle a unos individuos aislados así como a unas masas” (Culianu 133). Estas imágenes rescatadas y recreadas en la fantasía representan por su calidad simbólica ese poder de carácter mágico—o talismánico—atribuido por Bruno a la capacidad superior de manipulación, y funcionan asimismo como espíritus o demonios transmisores de fuerzas—las afecciones o pasiones—desde el alma del mago a la de la víctima. Precisamente, estas afecciones contrarias—con el erotismo general que liga y desliga el universo—se ven también apoyadas por otro aspecto propiamente erótico establecido en el entremés y analizado en un estudio de Molho, quien rescata, por un lado, el simbolismo sexual relativo a las imágenes sugeridas por Chirinos (un Sansón viril, el toro semental, la lluvia fecundadora, las ratas indiscretas, los osos y leones agresivos, la sensual Salomé), que desencadenan comentarios del público de carácter fálico o en defensa de su sexualidad (Molho 205-212); y por otro lado, está el simbolismo que pesa sobre los nombres de los perso-

najes y sus respectivas actitudes, pues presentan inversiones y conflictos sexuales notables en sus identidades (Molho 180-187): ¿No hay mayor contradicción que Juan Castrado tenga una hija legítima—¡si es un femeníl castrado...!—, y esté casado con Juana Macha, una *viril* mujer?⁴⁴

Al fin, parece que todo está predispuesto y enlazado eróticamente en sus contrarios—sin duda por el artífice Tontonelo Cervantes—en ese microcosmos que es un pueblo castellano, y la escena final del retablo, la danza erótica del fantasma Herodías/Salomé, parecerá culminar y potenciar simbólicamente cada uno de los vínculos espirituales establecidos sobre los villanos:

Chirinos, buena conocedora de su público, [la] hace surgir desencadenando con ella la furia erótica en el sobrino del alcalde, es la *figura* que debería desencadenar más horror. Ella encarna todos los estigmas aludidos: la sexualidad abierta, el claro linaje judaico y el adulterio, ya que abandonó a su esposo para convivir con Herodes Antipas, Tetrarca de Galilea. Pero además, Herodías es símbolo de la falsedad, de la traición y de la manía persecutoria. Ella es la que se considera responsable del asesinato de Juan Bautista, pues Salomé, por joven, no fue más que el arma de su madre. (Kirschner 826)

En definitiva, cabría pensar en este teatro dentro del teatro, ambos en íntima conexión, como un teatro moral de figuras que, remedo bur-

44 El caso del alcalde Benito Repollo, cuyo nombre y cargo remite además al arquetipo de villano bobo, queda cargado semánticamente de connotaciones sexuales femeninas a través de la simbología popular otorgada al repollo y sus variaciones. En definitiva, Molho concluye tras un análisis laciano la existencia significativa en todo el entremés de un mecanismo castrador por el cual en estos nombres se manifiesta “la fantasía que consiste en desvalorar al hombre, quitándole su virilidad para transferirla a la mujer. El resultado es una redistribución de las funciones sexuales que desemboca en un curioso mundo al revés, en que la mujer, en todo caso, es hombre, y el hombre, reducido a su propia impotencia, es o menos-que-hombre o mujer. Debe señalarse, sobre todo, que por el lado de los hombres la desvirilización varía en sus modalidades, produciendo, sin embargo, un tipo único de infrahombre esterilizado, incapaz por definición de procrear, fisiológica y moralmente” (185). Como castrados, sólo pueden ser bastardos y estériles, pertenecientes a una casta al fin descartada.

lesco de un teatro de la memoria, nos propone Cervantes, y cuyas figuras morales no lo son tanto las figuras fantásticas propuestas por Chirinos y Chanfalla como las figuras propuestas al público real, otro tipo de fantasmas bien visibles, en las figuras de los actores villanos reaccionando ante el espectáculo del retablo. Estas figuras son movidas hábilmente por los hilos titiriteros de la red lanzada por Chirinos y Chanfalla: ante el dogma del honor, la duda de la legitimidad (Mujica) planteada por el mecanismo del retablo, lleva a activar el miedo (Kirschner) de ser acusados o cuestionados en su identidad por bastardos o conversos, y esto lleva a los villanos a forzarse a activar, bien a través de la mentira (Zimic), o de la sugestión ilusoria (Asensio), todo un aparato fantasmático desde la memoria colectiva (de Armas), que los convierte en una grotesca y obligada comunidad de creyentes (Kenworthy). Comunidad de hombres poco auténticos, ya que “el hombre, el hombre auténtico, está vinculado sobre todo por el aspecto de las cosas más dignas” (Bruno 73).

Se establece así el entremés como un mínimo *Theatrum Mundi* de la España casticista, visible ahora ya para el público del entremés. Además, en el momento de la representación fantástica, si bien el público villano es supuesto espectador de las fantasías, Chirinos lo es del efecto que estas producen en él: “durante la representación, Chirinos y Chanfalla recuerdan con insistencia a los aldeanos los peligros y las consecuencias que representan las *apariciones*: (...) El propósito obvio de esta estrategia diversionaria es hacer a los aldeanos agudamente conscientes de que son ellos mismos el verdadero blanco de la atención durante el espectáculo” (Zimic 170-171). Como un entremesil Giulio Camillo en el centro de su teatro del universo casticista, Chirinos ve el espectáculo grotesco del mundo rural castellano en las gradas, y el retablo de figuras espirituales, fantasmáticas, ejerciendo su gran poder simbólico—que es decir mágico—, posee o se transfiere—mediante el enlace a esos fantasmas sutiles que azuzan las pasiones del alma—a los cuerpos de los villanos que, ahora ya, se comportan como auténticas marionetas de un teatro mayor al descubierto regido por la duda y el miedo. En un nivel superior, para el público del entremés, por efecto del teatro dentro del teatro, ese público villano no deja de ser otro conjunto de imágenes, de fantasmas ahora grotescos, creados por un invisible y superior Tontonelo Camillo,

que está cuestionando también el estatus del graderío en el que el propio público participa.

Nos hallamos así, primero, ante “un universo en el que cada individuo e incluso cada objeto está ligado a los otros por invisibles vínculos eróticos” (Culianu 175). Recordemos además que para Bruno “existe una vía de acceso de todas las cosas hacia todas las cosas” (48), y el reflejo escenográfico que recoge dicha idea en las artes visuales es lo que Orozco llama “espacio continuo,” elaborado especialmente en los retablos, donde por medio de efectos ilusionistas, se busca la continuidad entre el mundo representado y el espacio en el que se sitúa (47); segundo, visto desde un punto de vista del fenómeno teatral tan explícito en el *Retablo*, análogamente autores, espectáculo y espectador se convierten todo en uno por la ligazón consentida que se da entre todos ellos, por ese trato teatral inicial obligado, que se refuerza voluntariamente a medida que avanza la representación, y en tal grado, que al final se amenaza con quitar la dirección a Chirinos y Chanfalla (Smith 716). No olvidemos que la acción sucede en un microcosmos, el mundo del barroco español, en el que la invasión del teatro en la vida a través de los espacios públicos “convierten a estos en escenario que enlazan y confunden a los espectadores con la ficción teatral” y a los ciudadanos personajes de una representación, y “el mismo vivir, es una representación, de que el mundo es un teatro” (Orozco 171). El espacio continuo que se establece desde las figuras a los villanos, y de estos, al público, parece cumplirse de una manera sutil y formidable en el entremés.

Pero antes, en esta versión grotesca de honor casticista como *theatrum mundi*, se produce una progresiva lucha de poder sobre las imágenes evocadas, puesto que cada cual, como demuestra Zimic, busca una mayor autoridad sobre el otro, al ver más o mejor, al dar más detalles o ampliar el número de las apariciones,⁴⁵ las víctimas devuelven el discurso oral de las sugerencias visuales de Chirinos describiendo ante los demás la relación personal, presentada como extraordinaria y exclusiva, que mantienen con las apariciones⁴⁶ (157-158). De hecho, esta participación

45 Benito Repollo añade dragones a los osos y leones, nueva imagen de aspiración heráldica.

46 Por ejemplo, con los comentarios entre Castrada y Teresa sobre los ratones:

activa con las imágenes, especialmente en la figura líder y prepotente del alcalde, entrena a las víctimas de tal modo en el manejo simulado de estos fantasmas que, con la entrada del furrier, Chirinos y Chanfalla van a perder el control de la masa por unos momentos.

La llegada del furrier desafía todo lo logrado anteriormente, y el dogmatismo de los villanos, hiperdefendido, choca con la repentina aparición del extranjero y amenazante furrier (Mujica 156). Para Zimic (162-163), el aprendizaje de la mentira usada para defenderse durante toda la representación sirve aquí para usarla como instrumento contra el furrier y proteger los propios intereses de no acoger a los soldados en el pueblo, como se les exige por ley: así, el alcalde Benito convierte inicialmente al furrier en imagen ilusoria o fantasía enviada también por Tontonelo, intentando manipular la realidad para transformarla a su conveniencia, aspiración de todo mago. Repollo representa muy bien el manipulado—por la necesidad de defender su legitimidad—que se quiere convertir en manipulador autorizado: “Digo que [a los soldados] los envía Tontonelo, como ha enviado las otras sabandi[j]as que yo he visto.” No lo conseguirá, pues no tiene trazas para ello, pero es evidente que los vínculos y la fe establecidos con la lógica del retablo y su significado es muy fuerte ahora, confirmándose en cierto modo la fuerza de la ilusión o su efecto (Smith 718), que desde nuestra perspectiva consiste en la calidad de los vínculos establecidos y la posibilidad de su manipulación. Si bien Chirinos y Chanfalla los tienen bien atrapados, hay que notar cómo, dentro del sistema establecido por el retablo, la autoridad sobre algunos aspectos de la representación es cuestionada o negociada en numerosas ocasiones,⁴⁷ pero esto los enreda más en la red del embuste. El furrier, ignorante de las reglas del juego mágico, llega desvinculado, sin fe, *desatontonado*, y su aparición, como si de un fantasma o figura más se tratase, y desde

“Castrada: ¡Jesús!, ¡Ay de mí! ¡Ténganme, que me arrojaré por aquella ventana! ¿Ratones? ¡Desdichada! Amiga, apriétate las faldas, y mira no te muerdan; ¡y monta que son pocos! ¡Por el siglo de mi abuela, que pasan de milenta!” “Teresa: Yo sí soy la desdichada, porque se me entran sin reparo ninguno; un ratón morenico me tiene asida de una rodilla. ¡Socorro venga del cielo, pues en la tierra me falta!”

47 Por ejemplo, cuando Castrada pide los osos y leones a pesar de las protestas de su padre por las apariciones tan temibles.

luego inesperada por todos, va a convertirse en la trasposición a la realidad de todos los demonios evocados anteriormente mediante el retablo; de otra forma, es el miedo corporeizado en el “representante de la clase ciudadana, de ese público amplísimo al que se dirige el entremés” (Kirschner 827): una clase distinta que desafía—y ya no ve del mismo modo dogmático—la genealogía familiar, y sustenta un honor que se basa en los títulos profesionales logrados; al fin, como tanto gustaba a Cervantes, en ser hijos de sus obras.⁴⁸ Un cristiano nuevo frente al cristiano viejo. En el furrier parece cumplirse también que “los espectros que ligan y encadenan el espíritu del idiota, del sonso, del crédulo y del pobre supersticioso son objeto de burla, despreciados y considerados sombras vanas por una inteligencia sensata, bien nacida y rigurosa” (Bruno 63). Por eso, ante la negación de no ver nada, pues nada ha de ver quien no participa ni está vinculado al microcosmos reflejado por un pueblo de Castilla, y aceptado el furrier ya como parte de la propia realidad del público, es considerado ahora amenaza realmente aparecida y corporeizada, y se le acusa violentamente por todos de converso y bastardo—*¡de ex illis es!*—, de lo cual aquel se defiende a mandobles como un valiente Sansón.⁴⁹ Para completar el espectáculo y el cumplimiento de la magia con su casualidad, la ironía de Chirinos admite para sí casi una inter-

48 Spadaccini resume bien esta idea: “La lección cervantina viene a centrarse en la sátira de los linajes y reafirma, implícitamente, la noción humanista de que la verdadera honra no emana de la pureza de sangre o del apellido y del blasón, sino más bien de la capacidad o habilidad individual: cada uno es hijo de sus obras” (67). Esto, unido a la afeminación castradora que domina a los villanos defendida por Molho, adquiere un sentido de impotencia de toda una clase social: “Los villanos ricos-administradores del Retablo son unos impotentes, pese a una riqueza que hasta les permite dar una fiesta de teatro en su casa. Esa impotencia se revela no sólo en términos morales y fisiológicos, sino también en las esferas sociales y económicas. Se trata de una parálisis total frente a cualquier tipo de actividad creadora. Pues además de representar a una clase que no invierte su capital en actividades comerciales, los villanos del Retablo ni son «hijos de sus padres», ni son «hijos de algo», ni son «hijos de sus obras” (Spadaccini 65).

49 Y Sansón podría ser el hombre valiente y al mismo tiempo efectivamente la amenaza que el converso o el hijo de sus obras representa para el rancio casticismo, en la figura síntesis del furrier. Dice Benito: “Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes; y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!” El furrier los insulta igualmente como bastardos y conversos.

vención diabólica en el desenlace al atribuir la entrada de la soldadesca como traída por la llamada del diablo:⁵⁰ “El diablo ha sido la trompeta y la ven[i]da de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla.” Y un ejército de demonios es el que en realidad ven, bajo los efectos de su vinculación al retablo, los villanos en los soldados.

En último caso, si de magia hablamos, por ese carácter vinculador y manipulador que ejercen Chirinos y Chanfalla, hemos de señalar que, dado el carácter burlesco y al fin grotesco del entremés, ésta lo es también. Hay una magia fingida que busca la diversión y el beneficio monetario para sus autores. Eso sí, la farsa organizada simula esa magia de prestigios a la que ya he aludido, pero gracias a ella se activa una magia manipuladora menos elevada pero de efectos no menos sofisticados y completamente modernos. Zimic, frente al resto de la crítica tradicional, niega de cualquier forma que Chirinos y Chanfalla hayan creado una ilusión teatral (171); para él las “apariciones que inventan son, en realidad, ante todo, un instrumento del miedo que, como tal, incluso inhibe y hace imposible la entrega libre a la imaginación; y su palabra es un mero *bouton d’appel*, con que despiertan e incitan los más bajos instintos de los espectadores” (171). Sin embargo, reconoce Zimic inmediatamente que, ante la *poca balumba* que traen los autores, detalle explicitado por el alcalde Benito, “de hecho, los astutos y aprovechados autores no la necesitan en absoluto, porque cuentan con la balumba monstruosamente enorme que los espectadores ya traen en su pecho al acudir al retablo” (171). Precisamente, en mi opinión esta balumba es la que activan Chirinos y Chanfalla por medio de la aplicación bruniana de la manipulación, y la que permite un juego de fantasmas compartido por medio de poderosas imágenes simbólicas, que funcionarán a modo de ilusión teatral en

50 Esta resolución inesperada, al modo de un oportuno y verosímil *Deus ex machina*, y la referencia de Chirinos, hacen pensar a Molho en una intervención realmente diabólica: “¿Qué diablo? ¿El metafórico de las frases hechas (...), diablo inocente que se cita casi sin pensarlo? ¿O el Luzbel de veras, cómplice seguro, incomparable traxista, que todo lo organiza y manipula, sacando a los suyos de apuros cuando menos se lo sospechan? Si así fuera, no habría inconveniente ya en reconocer que ese furriel y sus hombres de armas sí que vienen enviados—como si los llamaran con campanilla—por el sabio Tontonelo, o por quien se encubre bajo ese nombre” (191-192).

la fantasía personal—bien que generada por la necesidad de mentir. El peligroso juego de fantasmas compartido lo es hasta tal punto que es utilizado o aplicado por los propios espectadores a la realidad externa del retablillo mágico, en su pelea contra el furrier y el orden, autoridad y clase que representa. Si en ese momento son víctimas o manipuladores, eso depende de la ilusión atribuible a su estado o a la mentira consciente ejercida por ellos. En cualquier caso, si bien matiza la situación, la mentira frente a la ilusión no desautoriza todo un mecanismo ejercido por la manipulación a través de las imágenes, de carácter mágico según Bruno.

Dicho mecanismo ha estado implícito desde las primeras palabras del entremés. Memoria, entendimiento y voluntad, es decir, la conjunción completa de todas las potencias del alma, son las que Chirinos promete poner a disposición del embuste que con Chanfalla y Rabelín va a inaugurar en un pueblo de la Mancha. “Chanfalla ilustre, lo que en mí fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta una voluntad de acertar a satisfacerte, que excede a las demás potencias.” La memoria—que implica tanto el orden memorizado del discurso como las sucesión y rescate de las imágenes evocadas para su público—será manejada por la imaginación o fantasía, que se convierte en instrumento mediador del entendimiento, urdidor intelectual de la trama del embuste. Sobre todo ello, la voluntad de llevar a cabo el artificio posibilita la fe en poder cumplir la empresa que se transmite en la fe suscitada en las víctimas sobre las virtudes del retablo. Virtudes que posibilitarán la activación de un vínculo inicial sobre un colectivo regido por ciertas ligaduras preestablecidas en sus relaciones civiles, confirmándose efectivamente que “los hombres vinculan o están bajo vínculos o circunstancias vinculantes” (Bruno 70). La fe en la operación viene así determinada por la previa fe en dichos presupuestos. Pero como pide Giordano Bruno, la fe imprescindible en la operación vinculatoria debe ir acompañada de un ejercicio sobre la imaginación que a su vez sólo tiene éxito si se apoya por el intelecto. Entonces puede producirse la vinculación del espíritu de la víctima y lograr cierta manipulación sobre ella. Chirinos se muestra, con su actuar, excelente conocedor de todo un aparato de dominio psicológico aplicado a las masas, ya prefigurado por Bruno para el moderno mago; eso sí, como truhanes de

un entremés burlesco, y bajo el auspicio de un sin par Tontonelo, no son precisamente de aquel tipo de mago que busca la excelsitud o el digno bien común, porque su calidad y circunstancias dotan tanto a Chirinos como a Chanfalla de un carácter pragmático que les incita a controlar todo un grupo social sólo por ánimo de lucro.⁵¹ Con todo ello, y una balumba dramática de imágenes mentales bien programada, Chirinos y Chanfalla crean un simulacro de la magia de prestigios—inclinada en este caso a la filosofía oculta⁵² a través del artificio escénico que provee el mundo teatral, la actuación. Con ella logran un poder manipulador de almas ejercido sobre las pasiones de su público, ligando al fin escena y vida en mutua influencia mediante el uso del fantasma o imagen fantástica simbólica de la memoria colectiva. Habilidad notable que no es de extrañar en unos cómicos de marionetas y figuras que, “in fact, they are in the business of manipulating appearances” (Mujica 155). Con todo ello parecen haber cumplido el principio bruniano de que “sabe vincular sólo aquel que penetra en la razón de todo; o al menos en la naturaleza, disposición, inclinación, aptitud, utilidad y finalidad de aquella realidad que debe ser vinculada” (Bruno 75). Respecto del honor casticista de los rústicos, dieron en el clavo, y, como todo en este entremés de apariencias, donde la magia lo es de un modo distinto a como esperábamos,

51 En todo caso, son unos primitivos antecesores del productor de espectáculos de masas capitalista. Zimic los considera pícaros y bribones que se aprovechan de la ignorancia—la cual alimentan con sus embustes—para ganar la vida con ello, y que carecen de interés alguno en ser conciencia social o promover algún fin altruista; su función es más bien de parasitarios sociales (167). De Armas ve aquí una crítica al teatro lopesco, completamente comercial (219).

52 El retablo es maravilloso y, por tanto, sobrenatural. En cuanto artificio o máquina creado por un mago, pertenece más bien a lo mágico creado con ayuda de medidas y recursos de la filosofía oculta, relacionada con la magia matemática y el control de ciertas figuras, que lo alejan un tanto de la magia natural. Como el retablo se dedica a mostrar maravillas entretenidas, no parece un artefacto condenable, y sí un intermedio entre la tecnología novedosa aceptada y la magia peligrosa. Pero este paradigma es sólo un recurso de ingenio muy necesario, y Chirinos y Chanfalla, para operar la magia que buscan, en realidad fingen un funcionamiento debido a esa voluntad divina-demoníaca o sobrenatural que lo activa cuando en realidad va a funcionar debido a su voluntad humana. Confróntese Bruno (13-19) para más detalle sobre los tipos de magia y sobre la fuerza eficiente en las operaciones mágicas.

también la aparente maravilla invocada encubre la pura fantasmagoría de los demonios del espíritu desatados, y esas prometidas “maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer sin escándalo alguno” se convierten finalmente en un terror encubierto y un auténtico escándalo y alboroto, ante el caos de unos valores colapsados al final de un entremés roto en su armonía porque carece de baile de despedida.

A esto se suma el efecto metateatral creado por el teatro en el teatro (Gobat), la evocación de un *theatrum mundi* y la continuidad de espacios, que imprimen por tanto una dimensión que obliga al público real a implicarse en los efectos de la trama manipulatoria. Por ejemplo, Kirschner señala que el doble requerimiento para ver el retablo (legitimidad y limpieza de sangre) permite alborotar a la vez al público-actor de los villanos y al público-espectador de la sala o corral, es decir, implica o incluye a ambos públicos (823). Ese vínculo específico desencadenante de la trama permite potenciar otro que a nivel teatral recupera Smith cuando señala que “como demuestra Cervantes ampliamente en el *Quijote*, la creación imaginativa es también mágica: efectivamente, lo que transcurre entre transmisores y receptores (ya sean estos lectores o espectadores) ha de ser una experiencia que transforme a ambos participantes” (721). Como público, en un sentido amplio, cada cual puede cuestionarse o identificarse en las figuras de ese teatro moral que se propone, y tomar distintas actitudes según sufra los vínculos lanzados por ellas; o como parece querer Cervantes, podemos reír con Chirinos y Chanfalla y apalear a los villanos con el furrier. Para Bruno, “el artífice liga a través del arte” (Bruno 71), y en este caso, filtrado a través de un entremés mago creador de retablos mágicos, Cervantes ejecuta sutilmente la transformadora magia artística sobre una pieza burlesca, confundiéndola hábilmente en su tema y formas con la magia de prestigios, aquella que, según Bruno, surge con el “fin de acarrear la admiración por esas ilusiones” (14).

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS
lectorespa@yahoo.es

Bibliografía citada

- Armas, Frederick A. de "Painting with Blood and Dance: Titian's *Salome* and Cervantes's *El retablo de las maravillas*." Frederick A. de Armas, ed. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lenisburg: Bucknell UP, 2005. 217-233.
- Asensio, Eugenio. Introducción. Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Madrid: Castalia, 1987. 7-49.
- Bruno, Giordano. *De la magia. De los vínculos en general*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
- Cervantes, Miguel de. *El retablo de las maravillas*. Ed. Vern G. Williamsen. 1996. Trinity University. 07/08/2008 <<http://www.trinity.edu/org/comedia/cervantes/retmar.html>>
- Culianu, Ioan P. *Eros y magia en el Renacimiento*. Madrid: Siruela, 1999.
- Egido, Aurora. *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnica y Arte en el Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2004.
- Garrote Pérez, Francisco. "Universo supersticioso cervantino: su materialización y función poética." Coord. Manuel Criado del Val. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981. 59-74.
- Gobat, Laurent. "Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes." Ed. Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997. 73-97.
- González, Aurelio. "El poder del encanto: de los molinos de viento a *El retablo de las maravillas*." Ed. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger. *Cervantes y su mundo III*. Kassel: Reichenberger, 2005. 189-200.
- Gracia Guillén, Diego. "Chirino en *El retablo de las maravillas*." *Papeles de Son Armadans* 274 (1974): 9-27.
- Kenworthy, Patricia. "La ilusión dramática en los *Entremeses* de Cervantes." Coord. Manuel Criado del Val. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981. 235-238.
- Kirschner, Teresa J. "*El retablo de las maravillas*, de Cervantes, o la dramatización del miedo." Coord. Manuel Criado del Val. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981. 819-827.
- Molho, Mauricio. *Cervantes, raíces folklóricas*. Madrid: Gredos, 1976.
- Moner, Michel. Las maravillosas figuras de *El retablo de las maravillas*." Coord. Manuel Criado del Val. *Cervantes: su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, 1981. 809-817.
- Mujica, Barbara. "Cervantes' use of Skepticism In *El retablo de las maravillas*." Ed. Barbara Mujica y Sharon D. Voros. *Looking at the Comedia in the year of the Quintacentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, el Paso. March 18-21*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1992. 148-157.
- Orozco Díaz, Emilio. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

- Pérez de León, Vicente. "Sobre alterar el orden natural de las cosas. El *Quijote* en la teoría del vínculo de Giordano Bruno." Coord. John P. Gabrielle. *1605-2005: Don Quijote Across the Centuries*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 51-63.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- Serés, Guillermo. "El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca." *Anales de literatura española* 10 (1994): 207-236.
- Smith, Dawn L. "Cervantes frente a su público: aspectos de la recepción en *El retablo de las maravillas*." Ed. Antonio Vilanova. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona: PPU, 1992. 713-721.
- Spadaccini, Nicholas. Introducción. Miguel de Cervantes. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.
- Zimic, Stanislav. "El retablo de las maravillas, parábola de la mentira." *Anales Cervantinos* 20 (1982): 153-172.