

ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICO-DRAMÁTICOS DE EL ENCANTO DEL OLVIDO DE JUAN DE LA HOZ Y MOTA

ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ
Universidad de Valladolid

Con este trabajo nos proponemos abordar los elementos más relevantes de técnica dramática que aparecen en *El encanto del olvido*, comedia de Juan de la Hoz y Mota, escrita en 1710.¹ Se trata de una refundición de *La sortija del olvido* de Lope de Vega,² fechada entre los años 1610-1615.³

Consideramos que la refundición teatral y, en concreto la del Siglo de Oro,

1. Para la elaboración de este trabajo, hemos utilizado un manuscrito autógrafo, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Está registrado con el n. 15.350. Dicho manuscrito lleva fecha de 1710 y consta de 53 hojas en 4º; procede, a su vez, de la biblioteca del duque de Osuna. En la Biblioteca Municipal de Madrid existe otro con sig. 64-1, leg. 33, n. 3. Al final aparecen recopiladas las censuras que se hicieron a la obra en los años 1751, 1763, 1777 y que la consideran apta para representarse. A. PAZ Y MELIA, *Catálogo de las piezas de teatro y manuscritos que se conservan en la Biblioteca Nacional*, Madrid, I, 1934, p. 18. Nos dice que además existe otro manuscrito titulado, *La sortija del olvido* o *El encanto de la sortija* de un tal Buzano en parte, de mano de Valladares y con fecha en Barcelona, 18 de abril de 1787. *El encanto del olvido* de Juan de la Hoz y Mota se representó en Madrid los días 6 y 8 de septiembre de 1710 en el teatro de la Cruz, por la Compañía de Prado. Vid. L.K. STEIN, «El Ms. Novena. Sus textos, contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró», *Revista de musicología*, Madrid, 1982, pp. 94-95; también se representó en Valencia en 1737. Vid. E. JULIA, «El teatro en Valencia en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XX, 1933, p. 129. Para el estudio de la vida y obra de J. DE LA HOZ, vid. E. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *La obra dramática de Juan de la Hoz y Mota*, Valladolid, Universidad, 1966.

2. Aparece mencionada en la lista de la segunda edición de *El Peregrino* (1618) con el título de *La sortija del olvidado*, y se imprimió en la *Parte XII de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, 1619, fols. 25 y ss. El texto que hemos manejado para nuestro trabajo es el que editó La Academia, IX, Madrid, 1930, pp. 590-625.

3. S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 396. Aproximan la fecha de esta comedia (1610-1615) porque el último caso de un acto que comience en tercetos es de 1617 y tampoco se hallan dos actos que empiecen en tercetos en las comedias fechadas después de 1603.

ha sido una técnica dramática muy olvidada por la crítica, sin embargo es de gran importancia para obtener una visión de conjunto del teatro del XVII y comienzos del XVIII. Nuestro estudio se centrará prioritariamente en esta técnica. Por ello se harán continuas referencias intertextuales, en cuanto a semejanzas y diferencias que se establecen entre la obra de Hoz y Mota respecto a la de Lope, que nos permiten reflejar la evolución de un tema dramatizado en épocas distintas y dentro de estéticas aparentemente opuestas, al tiempo que se destacará la aportación del refundidor, que ha sido capaz de incorporar a su obra unos resortes teatrales muy del gusto de su época.

El encanto del olvido es una de las llamadas comedias de magia, que tanto éxito tuvieron hasta bien entrado el siglo XVIII.⁴ Son obras que responden a un cierto «desclasamiento», pues lo mismo pobres que ricos acudían a su representación. Estas piezas suponen la síntesis del mejor teatro popular barroco y posbarroco con una puesta en escena compleja. En este sentido *El encanto del olvido* es un caso atípico dentro de este grupo porque sus «efectos mágicos» se encaminan más a provocar la hilaridad del espectador (era preciso divertir a un público que, tal vez había perdido el sentido de lo verdaderamente dramático). La magia se usa, en esta comedia, para urdir un enredo en el que la esfera amorosa es el resorte esencial que conduce la acción, porque el público de los primeros años del siglo XVIII acude al teatro para pasarlo bien y «agotar en una sesión todas las posibilidades de logro personal que le obsesionan».⁵ De ahí que los dramaturgos elaboren textos según su «horizonte de expectativas», con unos temas capaces de divertir por su polivalencia.

En cuanto al análisis de técnica dramática, comenzamos por la construcción argumental, semejante en los textos de Lope y Hoz y Mota, por el instrumento provocador del encanto: un anillo⁶ con propiedades mágicas que hace «desmemoriado» a quien lo lleva puesto. En las dos comedias el rey es el portador de tal prenda y con sus desvaríos trastrueca los proyectos de los demás personajes (víctimas «pacientes» del encanto).

4. R. ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976. Nos proporciona una documentada visión de las representaciones de estas comedias de magia en los principales teatros madrileños, así como la buena acogida que el público dispensaba a estas obras. También citamos otros estudios acerca de la magia y su contexto real en la sociedad de fines del XII y comienzos del XVIII, así como de su proyección teatral. J. CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974. J.M. DIEZ BORQUE, «Teatro popular y magia en el siglo XVIII español», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1975, n. 301, pp. 213-218. J. CARO BAROJA, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.

5. R. ANDIOC, *Teatro y sociedad...*; *op. cit.*, p. 104.

6. El tema del anillo mágico aparece en varias piezas teatrales. Además de la obra de Lope, *La sortija del olvido* existen otras que tuvieron gran éxito de público como *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas, comedia escrita en 1645. José DE CAÑIZARES tiene una obra acerca del tema del anillo, *El anillo de Giges*, que se representó hasta fines del siglo XVIII.

Los motivos que conducen a que el hechizo se realice son diferentes intertextualmente; en Lope es la ambición de Adriano (cuya cómplice es la hermana del rey Menandro) por alcanzar el trono lo que le lleva a contactar con el mago. En *El encanto del olvido* entra en juego la astrología; el mago colabora con Alejandro para que se cumpla el vaticinio que pesa sobre el monarca desde su nacimiento: al cumplir veinticinco años, un vasallo le arrebatará el trono. Juan de la Hoz tiene una visión de la ciencia astrológica un tanto satírica ligada a las «creencias» de su época.⁷ En el XVII hay un fuerte arraigo popular de estos fenómenos que hizo necesaria la intervención de la Iglesia; en el XVIII habían entrado en descrédito. Hoz propugna en su obra, que los astros inclinan la voluntad pero no la determinan (el rey vencerá su desfavorable oráculo).⁸ A este propósito dice Ángel Valbuena Briones:

Los instintos e inclinaciones que operan sobre el hombre y que se originan en su naturaleza corpórea pueden ser dirigidos, en una lucha interior, por la razón.⁹

Las unidades de acción y de tema, válidas en ambas piezas, se vertebran en torno al binomio amor-celos. Tanto en *La sortija del olvido* como en *El encanto del olvido* hay unas historias amorosas paralelas que se enquistan en la acción principal.¹⁰ A partir de aquí, aunque los acontecimientos siguen un curso similar en líneas generales, se observa, no obstante, un par de matices diferenciadores en ambas comedias: el primero estriba en la forma en que se deshace el encanto de la sortija. Lope hace que sea Lirano, el músico, quien le descubra al rey la traición de que es objeto contribuyendo, en mayor o menor medida, a desbaratar la trama:

7. J. CARO BAROJA, Teatro popular..., *op. cit.*, p. 160.

8. Destacamos algunos trabajos que reflejan una buena panorámica acerca del Hado y la Astrología en la literatura del período barroco. En el teatro es, tal vez, Calderón el dramaturgo que más atención ha recibido, en relación a este hecho. Juan de la Hoz, casi de un modo inconsciente plantea en *El encanto del olvido* una visión del destino un tanto calderoniana. Los trabajos mencionados anteriormente son: M.N. PAVIA, *Drama of The Siglo de Oro: a Study of Magic Múchcraft and Other Beliefs*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States, 1959, pp. 124-127. G. BONTEMPELLI, «Astrología e Letteratura nella Spagna del Secolo d'Oro», *Studi Ispanici*, Pisa, 1977, pp. 22-25.

9. A. VALBUENA BRIONES, «El concepto del hado», *Bulletin Hispanique*, LXVIII, 1961, n. 1-2.

10. En las dos comedias tanto el rey como el duque constituyen los elementos distorsionadores que, con sus decisiones, complican el enredo argumental. En la obra de Lope, la relación amorosa «no oficial» entre Menandro y Lisarda se desbarata por los planes de matrimonio que el padre de ésta, el duque Sinibaldo, ha concertado con el conde Amaldo. Por otro lado, Menandro pretende casar a su hermana Arminda —enamorada de Adriano y correspondida— con un noble, hecho éste que provoca el contacto de Adriano con Ardenio. En *El encanto del olvido*, el rey ama secretamente a Teodora, hija del duque, siendo correspondido por ella. El padre de Teodora le ha concertado matrimonio con Rugero. El rey quiere casar a su hermana (que está enamorada de Alejandro y es «correspondida») también con Rugero, con lo que el lío que se origina es tremendo. El mago Ardenio ayudará, con su magia, a Alejandro para que se cumpla el oráculo.

MENANDRO: ¡Oh quién pudiera saber
quién me pretende poner
en tan miserable estado!

LIRANO: Pues esto también lo sé.

MENANDRO: ¿Cómo?

LIRANO: Aquí vino Adriano
muy triste de verte sano,
y a ver tu hermana se fue.
Como dije que tenías
seso, luego preguntó
si este anillo te vi yo,
de que las sospechas mías
quedaron más confirmadas.
Él hizo los generales,
y dio otros cargos iguales
para fronteras y armadas,
en que se ve que quería
quitarte el reino.

MENANDRO: Es verdad.
Y que es de su deslealtad
cómplice la hermana mía.
*(La sortija del olvido, III.
vv. 2625-2643)*

A Lope le interesa destacar la cuerda sensatez del mundo social de los criados (con los que por motivos de vida común se identificaba la mayor parte del público que acudía a ver la obra), cordura que no se da entre los señores.

Juan de la Hoz y Mota concede más importancia a la traición amorosa de Alejandro hacia la infanta (también muy en relación con el gusto popular) y, como consecuencia de esto, descarga el efecto de anagnórisis intelectual en la infanta, la cual se venga de su amante, descubriéndole a su hermano la verdad de los hechos, pero ocultando su participación en los mismos:

REY: ¿Qué es lo que dices?

INF: Señor, que en aqueste anillo,
según lo que he visto ahora
consiste tan fuerte hechizo,

y porque mejor lo creas (Aparte)
(el callarle que yo he sido
partícipe en esta acción
importa al decoro mío
pues fue tan otro mi intento)
con el has de ver prodigios,
ya de evitar con mi industria
la ruina a que dio motivo.
Sígueme, más disimula,
pues conoces advertido
lo que importa hasta saber
los cómplices del delito.

El encanto del olvido. III
vv. 2386-2401.

El segundo matiz diferenciador lo proporciona el desenlace argumental. Lope ciñe los hechos a una justicia poética: el rey Menandro se casa con Lisarda; la infanta es castigada a «entrar en religión de por vida»; Adriano es desterrado y Lirano recibe como premio la cantidad de cincuenta mil ducados.

Hoz y Mota deja a salvo la dignidad de la infanta eludiendo su complicidad en los hechos; al final, contrae matrimonio con el rey de Escocia; Alejandro y Ardenio marchan desterrados; el gracioso Comino es recompensado con mil ducados.

La unidad de tono también se mantiene en las dos piezas; la comicidad se desprende por igual de los comentarios de los señores y de los criados.

La unidad de lugar se asegura en la comedia de Hoz y Mota, ya que no se dan mutaciones de decorado llamativas. La de Lope presenta al menos tres ubicaciones distintas aunque dentro de un mismo marco (siempre la ciudad). Como Lope, en su *Arte Nuevo*, no dice que estas unidades tengan que ajustarse a unas normas matemáticas estrictas sino que la única exigencia que se impone es la de la coherencia y ésta se cumple en *La sortija del olvido*, podemos considerar que el texto tiene unidad de lugar. La acción no transcurre en períodos dilatados, por lo que no se viola la de tiempo.

En cuanto a los personajes, *La sortija del olvido* refleja una nómina más amplia e individualizada que la de *El encanto del olvido*, menos extensa y más general. En ambas se cumple la ley de subordinación dramática.¹¹ El protagonista es el monarca, caracterizado como rey-joven, con visos de galán

11. J.J. DE PRADES, *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, CSIC, 1963. En la comedia de Lope el esquema de subordinación dramática queda del siguiente modo:

(habitual en las comedias en las que el enredo amoroso envuelve la trama).¹² Tiene la autoridad moral que se desprende de su cargo y toma decisiones que afectan a la vida personal de sus súbditos. En él se detecta un doblete de personalidad, como simple ser humano y como hombre político. En el primer caso, es capaz de expresar sentimientos amorosos como cualquiera de sus vasallos:

MENANDRO: ¡Ninfa desta sierra helada,
diosa destes altos montes
de cuyos extremos bajan
copos de plata deshechos,
a mezclar entre esmeraldas
el tributo que hoy ofrecen
a nuestras hermosas plantas!
(*La sortija del olvido*
I, vv. 817-823)

<i>Menandro</i>	<i>Ardenio</i>
Lisarda	Arminda
Clavela	Adriano
Lirano	
Camilo	
Sinibaldo	
Amaldo	

El de la comedia de Hoz y Mota se vertebra del siguiente modo:

<i>Rey</i>	<i>Ardenio</i>
Rugero	Alejandro
Duque	La Infanta
Comino	
Teodora	
Silvia	
Criados	
Infanta	

Existen dos polos generales que estructuran la acción: el que gira en torno a la figura del rey y los personajes que lo secundan y el del mago. En *El encanto del olvido*, un personaje que aparece en los dos grupos es el de la infanta porque su conducta es cambiante, como ya se explica en el trabajo.

12. R. YOUNG, *La figura del rey y la institución real en la comedia lopesca*, Madrid, Porrúa, 1979, pp. 71 y ss.

REY: ¿Y cómo hermosa Teodora
quieres que a tus ojos bellos
muera ausente de sus lides
quien vive de sus incendios?

(*El encanto del olvido*
I, vv. 274-278)

En el segundo, despacha asuntos de estado. Así, en el texto de Lope, el rey concierta un matrimonio para su hermana por motivos políticos que le son provechosos a él:

MENANDRO: En resistirme hace mal
pues la paz de tanta guerra
consiste en su casamiento.
(I, vv. 283-285)

En el de Juan de la Hoz, el monarca escucha con verdadera atención las hazañas bélicas de sus soldados, Alejandro y Rugero (I, vv. 427-610).

Una última característica que «adorna» la personalidad de esta figura es la de su capacidad para ejercer justicia; al final, casi de un modo divino, premia o castiga a los personajes según sus obras.

Por lo que se refiere a la caracterización de las damas, las de *El encanto del olvido* ofrecen una mayor riqueza de matices. Tanto Teodora como la infanta se mueven por impulsos amorosos y están sometidas a la autoridad de padre y hermano respectivamente;¹³ las dos manifiestan su disconformidad por las «decisiones impuestas» en un intento claro de reivindicar su feminidad.¹⁴ En relación con los personajes de la comedia de Lope, lo más llamativo es la capacidad de maldad que se perfila en Arminda, muy superior a la de la infanta.

El mago Ardenio constituye una pieza clave en ambas obras. El enredo de la acción se produce por los efectos de sus «artes».¹⁵ El tratamiento que ambos autores dan a esta figura es semejante en la forma pero no en el fondo. Están de acuerdo en que la magia que practica Ardenio es una magia blanca o

13. J.M. DÍEZ BORQUE, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 94. Nos describe la situación real del sometimiento de las hijas hacia sus padres en asuntos concernientes al matrimonio.

14. Sobre feminismo tenemos algunos estudios importantes como M.P. OÑATE, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938. V. AZA, *Feminismo y sexo*, Madrid, 1982. L. PFANDL, *Introducción al Siglo de Oro*, Barcelona, Araluce, 1942.

15. Recomendamos la consulta del estudio de J. CARO BAROJA, «Mágicos y más mágicos», *Teatro popular...*, op. cit., pp. 89-131.

natural que nada tiene que ver con la diabólica, generalmente de corte más científico.¹⁶

Lope construye este personaje con una mayor superficialidad precisamente, porque es consciente de que en su época existe una fuerte proclividad del pueblo a la fe en la astrología. Al final, Ardenio es el único que «escapa» al ejercicio de la justicia real, hecho del que podemos deducir que, aunque el Fénix no quisiera mostrarse partidario de las prácticas astrológicas, tampoco podía manifestarse intolerante.

Juan de la Hoz trata este personaje de un modo satírico, pues existe una intención, por parte del autor, por deshacer supersticiones que, si en años anteriores habían sembrado el terror entre las gentes, ahora, aunque con menor peso específico, seguían gravitando entre las capas sociales más depauperadas.¹⁷

Un personaje ligado al mago es Alejandro que comete traición por dos razones humanamente justificables: una personal, al no poder contraer matrimonio con la infanta y otra política, al quedar en una posición militarmente inferior a la de Rugero. Esta doble faceta le distingue respecto a Adriano de *La sortija del olvido*, a quien sólo le mueve a actuar la ambición por sí misma.

El duque y Rugero de *El encanto del olvido* con sus homólogos en la obra de Lope, Sinibaldo y Arnaldo, son tipos de padre y galán diseñados según los cánones de la comedia áurea.¹⁸

Especial interés reviste la figura del gracioso. Lirano, en *La sortija del olvido*, es más un criado fiel a su señor que un típico gracioso de comedia.¹⁹ Comino, de la obra *El encanto del olvido*, provoca con sus intervenciones la hilaridad del espectador. En él se dan los recursos dramáticos indispensables para ser un gracioso: es pragmático, antepone el dinero a cualquier otra cosa:

COMINO: Si hay libranza
que firmar, manda un millón
que no vas a perder nada.
(III, vv. 2747-2749)

16. A nuestro juicio, el mejor ejemplo de oposición entre la magia negra y la blanca es *La cueva de Salamanca* de Juan RUIZ DE ALARCÓN, que se imprimió en la parte primera de sus comedias en 1622. En relación con estos dos tipos de magia, resulta oportuno, por la documentación que aporta, el estudio de J. CARO BAROJA, «Magia blanca y magia negra», *Teatro popular...*, op. cit., pp. 89-91. También J. DERRIBA ha abordado, desde otra perspectiva, el tema en sus estudios sobre «El Pharmacon».

17. J. CARO BAROJA, *Teatro popular...*, op. cit., pp. 240 y ss.

18. J.M. DÍEZ BORQUE, *Sociología...*, op. cit., 86-96. J.J. DE PRADES, *Teoría...*, op. cit., pp. 156 y ss.

19. Vid. M. HERRERO GARCÍA, «Génesis de la figura del donaire», *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 46-78. CH.D. LEY, *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1954.

Por cobardía es capaz de negar su origen:

COMINO: No señor que me llaman Alcaravea,
Cominillo es un pícaro bergante.
Si queréis que os le llame, en un instante
le haré venir...
(II, vv. 998-1001)

A imitación de sus señores, mantiene una relación amorosa con la criada, la cual se limita a ser testigo, rara vez confidente, de las cuitas amorosas de su ama.

En cuanto a la métrica, *La sortija del olvido* tiene una gran abundancia de redondillas (54%) para situaciones amorosas o cotidianas no exentas de ternura, según lo previsto por Lope en su *Arte Nuevo*; le sigue el romance (23,1%) para todo tipo de relaciones; las quintillas (4,9%) para relaciones cotidianas; las octavas reales (2%) para asuntos solemnes...²⁰

Hoz y Mota usa combinaciones que implican una mayor flexibilidad muy acorde con su época.²¹ El romance es la forma estrófica con más porcentaje (81,77%) para toda clase de relaciones pero, en especial, para el diálogo dinámico serio o cómico; le sigue la redondilla (12,39%) para diálogos amorosos; la silva (3,80%) y la octava real (2,02%) para asuntos solemnes.

Existe una mayor variedad métrica en Lope²² que proporciona a su obra un ritmo superior a la de Hoz, monocorde a pesar de la adecuación de la forma métrica y del contenido.

El último aspecto de técnica dramática, cuyo tratamiento nos parece imprescindible es el de la escenografía que, en ambas obras, supone una excepción frente a la tónica habitual de las comedias de magia, donde el «vuelo», «balancín», «rastrillo» o «escotillón» eran casi inevitables en los textos dramáticos de la época.²³

20. Según este esquema métrico, S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología...*, *op. cit.*; fechan la obra entre los años de 1610-1615.

21. E. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *La obra dramática...*, *op. cit.*, pp. 37-38.

22. J.M. ROZAS, *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976. Lope en su *Arte Nuevo*, vv. 305-312, nos habla de la importancia que tiene el adecuar las formas métricas a distintos contenidos. De ahí que sus comedias se caractericen por tener un ritmo variado. El profesor Rozas comenta estos versos y añade apuntes bibliográficos de gran interés para el estudio de la métrica en el teatro de esta época.

23. Para la técnica escenográfica de la comedia áurea, citamos algunos trabajos que «orienten» al estudioso del teatro del XVII y comienzos del XVIII acerca de la complicada mecánica de la puesta en escena de muchas obras. O. ARRONIZ, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977. D. CASTILLEJO, *El corral de comedias (Escenarios, sociedad, actores)*, Madrid, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, 1984. J.J. GRANADA, «Escenografía y dirección escénica», *El teatro en Madrid (1583-1925)* bajo la dirección de Mercedes Agulló, Madrid, Delegación de Cultura del

Tanto en *La sortija del olvido* como en *El encanto del olvido*, atípicas comedias de magia, se destaca la función dramática de la música. En la comedia de Lope, la desarrolla Lirano, calificado en la nómina inicial como músico (el propio nombre es simbólico). En la de Hoz y Mota, la música adquiere entidad «per se» con una fuerza dramática superior que la hace aparecer como elemento semiológico ligado al personaje alegórico y su misión consiste, en unos casos, en poner al público en conocimiento de lo que va a ocurrir:

LIRANO: (*Canta*)
«Que si no sabéis de celos,
corazón
ahora sabréis quién son».
Si nunca sufrido habéis
las penas que celos dan,
cómo vienen, cómo van,
ni su experiencia tenéis,
si apenas los conocéis
corazón,
ahora sabréis quién son.
(La sortija del olvido
I, vv. 213-220)

MÚSICA: Festeje la selva
alégrese el prado
de que hoy ilumina
su florido espacio
la hermana Teodora,
envidia del Mayo.
(El encanto del olvido
I, vv. 3-8)

En otros momentos, sobre todo en la comedia de Hoz, se usa la música como técnica de aparte para expresar la verdadera actitud de un personaje en contraste con la conducta que aparenta. De esta forma, Alejandro le comunica a la infanta los planes que ha urdido para conseguir casarse con ella. Inmediatamente interviene la música que expone las verdaderas intenciones de Alejandro.

Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 35-51. El público de la época buscaba algo parecido a los «efectos especiales» del cine de nuestros días, por lo que la tramoya se supeditaba a un espectáculo en el que, a menudo, entraban elementos circenses.

MÚSICA: Este amor que yo alimento
dentro de mi corazón,
no nace de inclinación
sino de conocimiento.

(*El encanto del olvido*

II, vv. 1098-1101)

Resulta paradójico que el texto de Lope presente una escenografía (a base de cortina y tramoya) mayor que *El encanto del olvido*. En la comedia de Hoz el carácter atípico ya comentado es doble puesto que en su época todo el teatro experimentó un aumento de los efectos escenográficos —lógicamente, en la comedia de magia. Aunque es posible que esta escasez de recursos se debiera a las condiciones del teatro concreto para el que se escribió la obra. Nos inclinamos a pensar que el propósito del autor fue más bien, la búsqueda de una intensificación de los efectos derivados de la comicidad lingüística, puesto que en el texto aparecen elementos que acercan la figura del mago al «figurón», por lo que la comedia adquiere, en algún caso, tintes paródicos. No debe extrañarnos, por otro lado, que un dramaturgo base una obra sobre el propio lenguaje, puesto que como ha apuntado Julio Caro Baroja:

El teatro no es pura materia literaria, porque es también, siempre, prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo. Desde un punto de vista de los espectadores tanta importancia tendrán los efectos de una buena perspectiva, o una imitación escenográfica complicada, como la acción de la fábula en sí y de las pasiones puestas en escena.²⁴

En resumen *El encanto del olvido* es una comedia de magia peculiar, puesto que no se adapta plenamente a los tradicionales cánones que caracterizan a este género; en ella se busca la espectacularidad, no por efectos visuales o auditivos, sino a través de un lenguaje dramático que provoca situaciones teatrales tan complicadas como las tramoyas.

El dramaturgo de principios del siglo XVIII está sujeto a las pautas marcadas por un público que acude al teatro con unos objetivos muy concretos. A esto se debe que Juan de la Hoz y Mota, en su refundición, aborde el tema desde un planteamiento ideológico diferente al de Lope. En *El encanto del olvido* la ironía juega un papel determinante, porque la sociedad de principios del XVIII era bastante opuesta a la del siglo anterior, donde el apasionamiento por este tipo de «artes» llegó a extremos exacerbados.

El teatro de los Siglos de Oro, en todo caso, es un teatro educativo y como dice Maravall «demagógico».²⁵ Ni Lope de Vega ni Hoz y Mota, que encarnan

24. J. CARO BAROJA, *Teatro popular...*, op. cit., p. 22.

25. J.A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

el punto de vista del poder, fueron proclives a aceptar la licitud de la magia, porque veían en ella un posible foco de desorden social. Sea como fuere, en el siglo XVIII continuaron apareciendo obras literarias que reprobaban o defendían los almanaques, vaticinios y demás profecías mágicas, como demuestran las obras del P. Feijoo y de Diego de Torres Villarroel respectivamente.