

Magia y artilugios teatrales en *La cueva de Salamanca*, de Juan Ruiz de Alarcón

Magic and Theatrical Contraptions in *La cueva de Salamanca*, by Juan Ruiz de Alarcón

Lillian von der Walde Moheno

<https://orcid.org/0000-0002-7468-5212>

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa
MÉXICO

walde@xanum.uam.mx

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 865-880]

Recibido: 22-10-2022 / Aceptado: 13-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.50>

Resumen. En este artículo se aborda el tema de lo maravilloso áureo en función de la trama de *La cueva de Salamanca*, así como las técnicas teatrales que propone Juan Ruiz de Alarcón para transmitir a los receptores la idea de que suceden diferentes hechos maravillosos en los que se transforma lo real o en los que solo hay ilusión debido a un encantamiento. Los procedimientos técnicos, además de escenificar los sucesos maravillosos, cumplen el doble cometido de causar *admiratio* y mover a risa a los espectadores.

Palabras clave. *La cueva de Salamanca*; Juan Ruiz de Alarcón; magia; escenificación de lo maravilloso.

Abstract. In this article I study the theme of the magic in the plot of *La cueva de Salamanca*, as well as on the theatrical techniques proposed by Juan Ruiz de Alarcón to convey to the spectators the idea that different magical events happen in which there is indeed a transformation of the real, or the "enchantments" in which the illusion prevails. The technical procedures, in addition to staging the magical events, fulfill the double task of causing admiration and making the spectators laugh.

Keywords. *La cueva de Salamanca*; Juan Ruiz de Alarcón; Magic; Magic on stage, Theatrical contraptions.

Según estima Castro Leal, *lo maravilloso* se halla en una quinta parte de la producción alarconiana¹, sin que ello implique forzosamente "comedia de aparato"², como lo demuestra *La prueba de las promesas* en la que no se hace uso de la maquinaria teatral para abordar el tema del encantamiento. He utilizado el sintagma «*lo maravilloso*» y no el de «*magicus*» porque este último comúnmente se asocia con la idea del Mal y refiere «lo sobrenatural ilícito o engañoso, de origen satánico, diabólico»³, que es asunto que no se encuentra en *La prueba de las promesas*, aunque sí en *La cueva de Salamanca*, pero problematizado e, incluso, relativizado. Pienso que en los tratamientos alarconianos de *lo maravilloso* de alguna manera incide la ideología religiosa imperante; recuérdese que la posición teológica post-tridentina prohíbe los conocimientos "ocultos", los cuales consumen pensadores que no los relacionan con el Mal. Para mí, Juan Ruiz de Alarcón se inserta en esta corriente heterodoxa, pero no la defiende abiertamente para evitar ser censurado o, peor aún, ser tachado de hereje⁴; de esta suerte, es factible descodificar determinadas contradicciones o ambigüedades en *La cueva de Salamanca* como intentos por encubrir el punto de vista autorial ante lo delicado o peligroso del tema del saber proscrito.

De hecho, a lo largo de la trama de la comedia que nos ocupa no hay intervención diabólica que en verdad sea evidente, y sí empleo de *lo maravilloso natural y/o científico*. Hay que recordar que desde fines del siglo xv

natural or white magic had become a topic of great relevance and was highly regarded as a most serious research approach, irrespective of what the Church might have thought about it. They could defend it well [...] because they refused to associate this white magic with demons or the devil⁵.

La magia naturalis puede conceptuarse como

neoplatonismo hermético [...] de [...] pensadores como Apuleyo, Jámblico, Juliano el Apóstata, y siglos más tarde, Ramon Llull, Marsilio Ficino, Giovanni Pico, Cornelio Agrippa, y tantos otros que, bebiendo en Platón y el hermetismo, formularon de tal forma el problema de la existencia humana que un grupo de prácticas populares pasaron de ser simples técnicas operativas con fines muy específicos —conseguir el amor, mantener la sombra junto a uno, evitar la llegada de las cucarachas, hacerse invisible— a ser prácticas encaminadas a construir al hombre como sujeto de su propia vida⁶.

1. Castro Leal, 1943, p. 95.

2. Para usar la denominación dieciochesca (Aparicio Maydeu, 1999, p. 37).

3. Le Goff, 1986, p. 19.

4. Aunque difero de la opinión Espantoso Foley en relación con la perspectiva alarconiana sobre las artes ocultas, bien señala esta realidad: «Any deviation from Church doctrine would, in all probability, be purged by the Inquisition» (1972, p. 33).

5. Classen, 2017, p. 2.

6. Priani Saisó, 1999, p. 12.

Salvo en la voz del teólogo doctor en la *disputatio* de la jornada tercera (vv. 2506-2660), lo demoníaco en *La cueva de Salamanca* aparece de manera indirecta y bastante ambigua, según he dicho, como en las siguientes palabras que Alarcón pone en boca del estudiante marqués de Villena, presunto descendiente del famoso medieval, en las que se menciona a la magia natural, a la magia adivinatoria y a la filosofía oculta⁷:

[...] y al monstruo en ciencias Merlín
por mi dicha encontré en ella;
aquel, que según publican
o verdades o consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella,
que esto puede hacer un ángel,
si a vaso femíneo lleva
el semen viril que pierden
los que con Venus se sueñan...
Mas sigan esta cuestión
los que siguen las escuelas,
que a mí no me toca ahora
probar sus naturalezas.
Merlín, el hijo del diablo,
su apellido común era;
yo he pensado que por ser
más que humano a todas ciencias (vv. 675-692).

Enseñome los efetos
y cursos de las estrellas,
que el entendimiento humano
hasta los cielos penetra;
las quirománticas líneas,
con que en la mano a cualquiera
de su vida los sucesos
escribe naturaleza.
Supe la fisonomía,
muda, que habla por señas,
pues por las del rostro dice
la inclinación más secreta;
sutiles eutropelías
con que las manos se adiestran,
y a la vista más aguda
engaña su ligereza.
De números y medidas
las demostraciones ciertas
por matemática supe
y supe por arismética.
Estudí en cosmografía
el sitio, la diferencia,

7. Descripción de estos tipos en el capítulo de Zamora Calvo «La magia» (2016, pp. 69-124).

longitud y latitud
de los mares y las tierras.
Y por remate de todo
la arte mágica me enseña,
de cuyo efeto las causas
no alcanza la humana ciencia,
pues con caracteres, vemos,
y con palabras ligeras,
obra prodigios que admira
la misma naturaleza (vv. 697-728)⁸.

De hecho, antes de la concesión final a la *argumentatio* del teólogo (vv. 2663-2669), para el sabio Enrico —a quien se caracteriza como un hombre bueno⁹, con virtudes neoestoicas¹⁰— los prodigios se deben al conocimiento: «no obró santidad, obró la ciencia» (v. 406). Este verso a su vez responde al modo un tanto alienante¹¹ de "santificación" que el dramaturgo hizo que le dieran a Enrico los personajes don Diego («[...] un patente milagro / del varón que veis, divino», vv. 346-347) y don Juan («Razón es que conozcamos / a quien tanto con Dios puede», vv. 348-349). Se trata de un asunto subrayado mediante repeticiones, pues ya en el v. 262 se hizo expresar a Zamudio «qué prodigio! El viejo es santo». Y viene, luego, esta exageración en la que, por anadiplosis, mucho destaca la santidad: «Viejo santo, santo padre, / yo me pongo en vuestras manos» (vv. 269-270).

Como se aprecia, en la comedia que analizo es notorio el irónico distanciamiento del personaje Enrico del habitante y profesor de magia de la leyenda tradicional sobre la cueva de Salamanca: el diablo. Hay otras leyendas diferentes, dicho sea al paso, como una en la que Hércules funda una academia de estudios de conocimientos ocultos¹².

8. Las citas provienen de la edición de García Valdés; en alguna ocasión empleo la *editio princeps* por así convenir a mi demostración.

9. Amezcua, 1992, p. 46. Hago notar que, a excepción de *El Anticristo*, también Alarcón dibuja positivamente a los personajes que realizan portentos en otras obras, como *La prueba de las promesas* o *La manganilla de Melilla*.

10. Campbell, 1989; Whicker, 1997.

11. En el sentido retórico: «[...] un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes» (Lausberg, 1983, § 84).

12. García Blanco, 1961, pp. 80-81. En relación con los conocimientos que abarca la filosofía oculta remito a las páginas iniciales del trabajo de Montaner Frutos, 2016, así como al libro antes citado de Zamora Calvo, 2016. Sobre la conceptualización del mago como sabio, recuerdo que Giordano Bruno dijo que «mago equivale a sabio», y que «[...] mago equivale a hacedor de maravillas mediante la sola aplicación de los activos y los pasivos [...] y a este género se le llama comúnmente *magia natural*» (*Mundo, magia, memoria*, pp. 247 y 248). No obstante, también según Bruno, aplican el mismo término de *magos* a 'sabios' y a los 'maléficos' que hacen pacto con el demonio, «[...] ciertos *rudos*, cual fue aquel que escribió el libro *De malleo maleficarum* y así hoy en día lo usan todos los escritores de este género, como se puede leer en las apostillas [y] los catecismos de ignorantes y delirantes presbíteros» (Bruno, *Mundo, magia, memoria*, p. 251).

La apariencia de santidad del personaje de Enrico me lleva a recordar la muy exitosa comedia hagiográfica, con la que la comedia "de magia" tiene aspectos en común; sobre todo, la contundente afirmación de *lo maravilloso*, así como —claro está— los recursos técnicos para representarlo. Ahora bien, a diferencia de *lo maravilloso cristiano* de las comedias de santos, en *La cueva de Salamanca* las maravillas están principalmente en función del entretenimiento o *delectare* de los receptores o espectadores, sin mayor trascendencia en el campo del *docere*; se trata de pasajes en su mayoría triviales —y muchos se enmarcan en un contexto de burla contra un personaje gracioso—, disociados del elemento demoníaco, como ya lo he señalado. Por ello opino que tiene escasa fuerza dogmática el resultado de la disputa que se lleva a cabo casi al concluir la obra (vv. 2399-2682) en relación con los poderes que maravillan; si el diablo es quien mueve a los estudiosos de diversas ciencias y de las artes ocultas, se trata de un débil representante del Mal; de corte más bien chocarrero, utiliza a esos hombres para que lleven a cabo burlas sin importancia o para el auxilio de muchachos que han realizado alguna calaverada. Ignacio Arellano, quien sí habla de magia negra, piensa que

Los términos de la condena son suaves y sin mayores trascendencias teológicas, porque *La cueva de Salamanca* es una comedia de entretenimiento y el modelo de Enrico es el de un mago muy edulcorado, que difumina los elementos demoníacos con la imagen del sabio ansioso de conocimiento —como el marqués de Villena— y sin rasgos particularmente perversos o siniestros¹³.

No obstante, hay un pasaje en la comedia en el que los conocimientos "ocultos" se emplean con una finalidad pecaminosa, de allí que el personaje que se aprovecha de ellos pueda adquirir el perfil negativo del mago conforme con el punto de vista oficial de la Iglesia. Hago referencia a don Diego, quien vencido por la lujuria se sirve de la magia para ingresar al aposento de doña Clara e intentar violarla: «*Abrázase con ella para forzalla*» (acot. v. 1849); el plan, que excluye el matrimonio, se anuncia desde inicios de la segunda jornada:

DON DIEGO	Pues ya una traza fabrico con un encanto de Enrico para lograr mi deseo, y venga lo que viniere.
ZAMUDIO	¿Y eso sin casarte?
DON DIEGO	Sí.
ZAMUDIO	Pues, señor, ¡cuerpo de mí!, todo lo pierde el que muere. Con razón te determinas: come, si hambriento te ves (vv. 1058-1066).

Ahora bien, en concordancia con la concepción religiosa canónica, el mal nada puede hacer si se le opone la voluntad individual, «que sobre el libre albedrío / no tiene fuerza el encanto» (vv. 1863-1864), según se expresa en voz de la dama. Debo

13. Arellano, 2019, pp. 10-11.

comentar que es complejo el trazo de este protagonista violador, lo que no es infrecuente en caracterizaciones varias de la dramaturgia alarconiana; además, si bien lo realizado para algunos podría favorecer la posición del Teólogo en la disputa, «al turbulento don Diego se le deja al final sin asomo de reprimenda alguna», como con perspicacia subraya José Amezcua¹⁴, lo que puede conducir a entender lo realizado por el personaje como una "calaverada" más, aunque muy negativa.

Pero, en fin, el asunto establece un contraste entre el caracterizado como un sabio austero (en vv. 203-236, por ejemplo), y quien desea aprender los conocimientos ocultos para obtener ventajas personales, lo que quizá indique influjo del «Exemplo XI» de *El conde Lucanor* de don Juan Manuel, que es subtexto, aplicado en particular manera en otra obra del novohispano: *La prueba de las promesas*¹⁵. Y ya que rememoré una fuente, conviene al menos reiterar lo que casi todo el mundo sabe: el evidente subtexto de la comedia que nos ocupa es la famosa leyenda tradicional sobre la cueva en Salamanca, más la historia asociada a ella del fascinante cuatrocentista marqués de Villena¹⁶. Del tratamiento alarconiano, García Blanco señala lo siguiente:

[...] esta comedia del escritor mejicano ofrece el interés de ser el primer relato que incorpora a la leyenda de don Enrique ciertos aspectos que luego serán objeto de análoga atención por parte de otros autores¹⁷.

Como se sabe, en el siglo XVII gusta todo aquello que permite no sólo «gozar del asombro a través del oído [...] también la sorpresa, lo novedoso e inesperado»¹⁸, y tales son los objetivos que, mediante la incorporación de lo maravilloso, busca Juan Ruiz de Alarcón en *La cueva de Salamanca*, junto con el de mover a risa. Para cumplir dichos propósitos establece, por ejemplo, mecanismos que reposan en las posibilidades técnicas que brinda el corral, aunque con escasa utilización de la tramoya, más decorado, disfraces, actuación. El dramaturgo se muestra muy conocedor de estos artificios, pues los explica con esmerada precisión en sus acotaciones, de tal manera que no parece comedia tan temprana como la han estimado Henríquez Ureña (entre 1600-1608), Castro Leal (entre 1602-1608; revisada después de mayo de 1613)¹⁹, Willard F. King («[...] quizá la primera de sus comedias»)²⁰, entre otros, si bien conforme con los análisis de versificación de Morley, al parecer tampoco es de madurez²¹; para Courtney Bruerton se compuso entre 1617 y 1620²², lapso que resulta convincente y que se adecua al auge del empleo de artificios de alrededor de 1617 que indica Eugenio Asensio en «Tramoya contra poesía. Lope

14. Amezcua, 2004, p. 65.

15. Ver Walde Moheno, 2007.

16. Ver, sobre todo, García Blanco, 1961, pp. 70-104; también Marcos Celestino, 2004.

17. García Blanco, 1961, p. 90.

18. Josa, 2001, p. 285.

19. Que es cuando «[...] don Pedro Girón de Silva obtuvo sentencia del Condado de Cifuentes, hecho al que alude la comedia. La fecha propuesta por Hartzenbusch (1599) no tiene ninguna justificación (1943, p. 92).

20. King, 1989, p. 112.

21. Morley, 1918, p. 151.

22. Millares Carlo, 1996, p. 29.

atacado y triunfante (1617-1622)»²³; es, por otra parte, relativamente cercano a la primera representación de la que se tiene noticia: en palacio, el 9 de julio de 1623, por la compañía de Domingo Balbín²⁴.

En lo que respecta a la poética alarconiana de *lo maravilloso* en *La cueva de Salamanca*, se exponen principalmente dos tipos de procedimientos mágicos²⁵: uno, que incide en la "realidad" para transformarla y que, consiguientemente, es significativo en función del desarrollo de la trama; otro, que produce una ilusión mediante encantamiento, y que funciona para mover a risa a lectores o espectadores. En ambos se aplican artificios técnicos, y en los dos se advierte a la recepción externa del acto mágico, lo que es una ironía dramática que hace que la procurada *admiratio* no radique en el "qué", sino en el "cómo". El primer tipo de procedimiento se aplica pronto: cuando después de unas situaciones muy movidas y entretenidas en el espacio exterior (vv. 1-200 y 237-254) irrumpen al sosegado espacio de la casa de Enrico —la cueva— el estudiante protagonista de ilustre linaje, don Diego, y Zamudio, también estudiante y que es personaje para actor gracioso. Se da pie a *lo maravilloso* mediante implícita asociación de caracteres escritos («Pónese a escribir Enrico», acot. v. 254), que es operación que se realiza tanto en la magia alta como en la baja: Así explica Nathan Bravo estos conceptos:

[...] la magia alta [...] incluye a la astrología, la alquimia y la nigromancia, [...] la magia baja [...] incluye a la hechicería, la curación, la adivinación, etc. [...]. La magia alta es una magia culta, tanto en el sentido de que tiene un fuerte respaldo teórico, como en el sentido de que fueron las élites cultas [...] las que la practicaron²⁶.

En la obra, conjuntar letras es saber nigromántico: «y con gusto mayor, nigromancia, / la que en virtud de caracteres vanos / a la naturaleza el poder quita, / y engaña, al menos, cuando no la imita» (vv. 392-394 en voz de Enrico; ver marqués de Villena, vv. 725-728). En la magia baja el uso es el conjuro de tipo tradicional.

También se refuerza en la recepción externa el conocimiento de lo que vendrá con un enunciado que a la vez da pie a la aparición de lo maravilloso espectacular: «sabe el viejo hacer milagros» (v. 260), dice su criado, y

Cae de lo alto una nube como manga, a raíz del vestuario, coge dentro a don Diego y él se mete en el vestuario, y torna a subir la nube.

23. Amezcuca, 1992, p. 44.

24. Rennert, 1907, p. 337.

25. Disocio lo mágico de relación alguna con el Mal; me refiero en las líneas que siguen a la capacidad de producir determinados efectos.

26. Nathan Bravo, 1999, pp. 121-122.

Muy probablemente la nube se halla cerrada para permitir ocultar la treta que ordena el dramaturgo y que asegura la ideada ruptura con el realismo previo y, gracias a todo esto, mover al público a la *admiratio*. Ruiz de Alarcón no vuelve a utilizar la tramoya en la comedia, lo que notoriamente contrasta con la posterior *El Anticristo*, en la que mucho vuelan los actores por el aire²⁷.

Inmediatamente viene un recurso para la sorpresa, pues los espectadores sólo ven a un personaje, Zamudio, que se esconde debajo de una mesa grande con mantel: «Deste bufete / me amparo» (vv. 271-272). La instrucción de la inmediata didascalia explícita es que el actor se introduzca por el escotillón «en medio del teatro» (previamente, en acot. v. 201, se había solicitado colocar allí un bufete y, encima, un candil), escotillón que es uno de los varios que había en el tablado del corral²⁸, y que el hueco se cubra. Los personajes Teniente y Chinchilla ingresan a la pequeña casa de Enrico en búsqueda de los estudiantes, y con la acción de alzar el mantel visualmente se transmite la idea de la desaparición mágica ejercida, la cual se subraya con esta expresión en boca de Chinchilla: «Por Dios, que parece encanto!» (v. 332). Una instrucción más prevé el dramaturgo para resolver la conclusión del portento: el actor debe ahora colocarse —me imagino que con ayuda de elevador— debajo de la mesa (acot. v. 314):

Levanta la sobremesa y luego déjala caer, y tórnase a poner Zamudio debajo del bufete.

Brevemente señalo que en este primer tipo de procedimiento incluyo, con sus particularidades, los prodigios maravillosos, de inmorales fines, de don Diego, pues no se exhiben como ilusorios los elementos mágicos que se utilizan (cajón, estatua, carta) ni los sucesos que acontecen (conversión de la efigie en don Diego e intento de violación). Tampoco es imaginario el rescate a don García que lleva a cabo don Diego; las maravillas que en el pasaje aparecen efectivamente inciden en la que la trama plantea como la “realidad”. Tal vez aparte deba considerarse a la magia adivinatoria de Enrico, que se apoya en «la judiciaria astrología» (v. 2264)²⁹, pues no parece actuar sobre lo real sino revelarlo para un tiempo futuro mediante un objeto vuelto mágico, de vieja raigambre: el espejo (vv. 2251-2278). Sobre este objeto maravilloso tradicional traigo a colación, como ejemplo del ámbito intelectual, al «doctor admirable» Roger Bacon, de quien

Francisco Pic dice haber leído en su libro de las seis ciencias, que un hombre podría profetizar las cosas futuras, mediante un espejo llamado por Bacon, Almuçetti; compuesto según las reglas de perspectiva, mientras se sirvan de él, añade, bajo una buena constelación y después de haber templado su cuerpo con la alquimia³⁰.

27. Ver Walde Moheno, 2017.

28. Señala Ruano de la Haza (2000, p. 237) que «Los escotillones se abrían no sólo en el tablado de la representación sino también en el vestuario y los corredores del teatro».

29. Para pensadores de corte hermético, la magia adivinatoria procede del conocimiento natural y/o matemática, salvo la profecía, que se sucede del divino (Bruno, *Mundo, magia, memoria*, p. 250).

30. Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, p. 96.

En fin, con base en lo expuesto es posible apreciar la gran competencia con la que Juan Ruiz de Alarcón utiliza los recursos técnicos para dotar de verosimilitud a unos hechos mágicos que en absoluto se cuestionan; en efecto, no hay escepticismo alguno en *La cueva de Salamanca*, sino que es indiscutible la realidad de la magia (no así de su eficacia sobre la voluntad ajena, según es el caso de doña Clara). Desde luego, artefactos y artilugios apoyan la transmisión de un mensaje determinado, a la vez que sirven para caracterizar a los personajes; Enrico, conforme con lo que se presenta al inicio de la obra, queda como un hombre capaz de incidir en una situación y afectar su curso, sin que se dé a entender que ello sea por intervención de figura sobrenatural (si bien puede haber receptores que así lo descodifiquen). Además, mediante los dispositivos técnicos se resuelve por vía espectacular una parte de la trama, a la vez que se establecen las características de su continuación. Y en virtud de la espectacularidad, el empleo de tales dispositivos mantiene la atención de los espectadores, los mueve a emociones varias y provoca la *admiratio*.

El otro procedimiento, el cual tiene fines humorísticos, se encuentra en el acto segundo, donde se concentra el mayor número de representaciones de *lo maravilloso*. La razón que el dramaturgo inventa para el empleo de la magia es el escarmiento que suministran los sabios-magos al grosero personaje gracioso:

DON DIEGO	Este criado, que hoy de la corte ha llegado.
ENRICO	Zamudio, ¿que ya has venido?
ZAMUDIO	Sí, señor y no creería, sin verlo, que preguntara una cosa que es tan clara quien sabe nigromancia (vv. 1158-1164).

Y más adelante,

ENRICO	¿Qué tienes, Zamudio, por simpatía?
ZAMUDIO	¿Acaso para saber traducilla es menester estudiar nigromancia? ¡Qué falso estáis! Ya sabemos que sois mágico, mas yo lo soy también; y si no, para probarlo, apostemos que sin quitarme de aquí, y sin que el pulso me deis, os digo dónde tenéis un dolor.
ENRICO	¿Adónde? <i>Dale un golpe Zamudio, y señala donde le da.</i>

monte, para lo cual se cubría de hiedra y de ramaje³³, algún arbusto de cartón o tal vez otros pintados en lienzos o en la cortina³⁴, más un río dibujado en lienzo largo que simule el Tormes, y peñascos de cartón, al menos uno muy grande en el que se esconde una persona con disfraz de león. Todo estaría en una misma zona del tablado, junto con los objetos útiles que son un canastillo cubierto, una bota y una mesa construida para permitir un truco. Así la prolija didascalia de Ruiz de Alarcón para la representación del primer hechizo contra el gracioso:

Póngase un canal de dos peñas: la una, que sirve de escotillón al tablado: en esta se sienta Lucía. La otra vara y cuarta en alto, sobre la cual está formada una peña de lienzo hueca, y en ella está escondido un león. Descubre Lucía el canastillo, en cuya boca ha de estar una tablilla de su tamaño con pan y fruta y tocino fingido; y en diciendo Zamudio «blasfemasti» etc., tórnala a cubrir Lucía con el lienzo y tira de un cordelillo que ha de tener la tablilla secreto, con que se vuelve y queda hacia arriba carbón, que ha de estar fingido. Asienta la canastilla y toma Zamudio la bota, y al levantarla para beber se la toman de dentro de la peña (fol. 101r)³⁵.

Después de ser Zamudio escarnecido de diversas formas, que es mecanismo de *ridiculum* situacional³⁶, el dramaturgo lo sitúa en una extraña zona en la que aparentemente empalman realidad (el falso *locus amoenus*) y hechizo, y ello para deleite de un público que gusta de este tipo de planteamientos de confusión existencial:

LUCÍA	¿Es esto encanto, Zamudio?
ZAMUDIO	Los mágicos imagino que andan por aquí, Lucía, no tengas miedo, bien mío, que al menos en las personas no tiene fuerza el hechizo. Goce yo tus dulces brazos, que del encanto me río (vv. 1367-1374).

Sin embargo, abraza a un león debido a este dispositivo:

Va a abrazar a Lucía y húndese y cae el león en su lugar y abrázalo, y vase el león. (acot. v. 1375).

El personaje, pues, vive como realidad la ilusión, lo que cómicamente contradice sus dichos, y se le conduce a invocar en *congeries* a un buen número de santos, lo que es un mecanismo risible:

33. Y, quizá, el lateral que ven espectadores «recubierto por un lienzo pintado de "monte"». Así se ordena para alguna obra (Ruano de la Haza, 2000, p. 98).

34. Ruano de la Haza, 2000, pp. 189-190.

35. Como en la edición que cito la acotación se fragmenta en partes, reproduzco aquí la de la *princeps*, que modernizo.

36. Conforme con Cicerón (*Sobre el orador*, lib. II, 58, 236), lo *ridiculum* consiste en «lo feo y lo deforme» (*turpitudine et deformitate*).

¡Válgame san Anastasio,
 san Panucio, san Francisco,
 san Hernando, san Gonzalo,
 san Baltasar, san Cirilo!
 ¡Válganme las letanías! (vv. 1375-1379).

De inmediato, los magos y don Diego, espectadores ficticiales, "salen" al que fuera espacio de la representación, de tal suerte que en Zamudio se empalman los planos real e ilusorio; comprende que —para usar palabras de don Diego— «Estremada burla ha sido» (v. 1382), pero no que jamás existió *locus amoenus* alguno ni *terribilis* ni nada; esta confusión sin duda resulta cómica para el público de la comedia, pues sabe que el personaje nunca estuvo en otro lugar que no fuera la casa-cueva de Enrico; además, la no comprensión de Zamudio de la falsedad de los sucesos vividos que se dieron en un plano ilusorio, da lugar a la incorporación de más burlas para continuar moviendo a risa a los espectadores externos.

La burla que viene, a cargo del marqués de Villena, es además de divertida, muy espectacular, para deleite de un público al que no se ha cesado de entretener e impresionar. Promete el personaje al gracioso enseñarle un hechizo para que la criada Lucía se enamore profundamente de él (vv. 1409-1412), y para ello ordena obtener un elemento "mágico" por siglos muy difundido en el vulgo:

Pues como de su cabeza³⁷
 quites dos dientes tú mismo,
 verás rendida tu ingrata (vv. 1431-1433).

Desde antiguo el pueblo bajo cree que los dientes de ahorcado producen pasión amorosa de índole sexual, y se emplean en conjuros; además, no faltan brujas o hechiceras que los relacionan con Lucifer³⁸, que es asunto de magia baja que rechaza el representante de la alta magia:

MARQUÉS	Porque lo que yo le he dicho es que irá seguro, y tiene esa virtud el anillo ³⁹ , y que si quita dos dientes él mismo al cadáver frío, verá rendida su ingrata. Yo cumpliré lo que digo, si él los quita.
DON DIEGO	Pierda el necio, escarmentado, los bríos.

37. De ajusticiado delincuente.

38. Remito a la informada explicación sobre dientes de ahorcado en la edición de la RAE de *La Celestina*, 2011, p. 852, nota 168.51.

39. Para el tópico folclórico y literario del anillo mágico protector, ver Sanz Hermida, 1994, pp. 933-940 y Fuente Ballesteros, 1995.

ENRICO

Sólo despreció las ciencias
quien no las ha conocido (vv. 1458-1468).

Juan Ruiz de Alarcón vuelve impactante la "actio" de la cabeza de ahorcado por los artilugios que determina y que se descodifican como provenientes de la magia del Marqués: la hace parlante. Este es un recurso que viene de antiguo; se hace uso de autómatas de este tipo incluso en el espectáculo de charlatán de feria. En el teatro áureo aparecen con frecuencia; usualmente, mediante truco de actor que introduce su propia cabeza en mesa con agujero al centro, para dar la idea de que, además, se halla desprendida del cuerpo. La presencia de cabezas que hablan en episodios maravillosos se encuentra en la Antigüedad, según he dicho; fue idea ciertamente tratada en el Medioevo y en los Siglos de Oro. Recuerdo, de nueva cuenta, a Bacon: «Dicen que se construyó, como Alberto el grande, un Androida que los novelistas dicen consistir en una cabeza de bronce que hablaba distintamente y aun que profetizaba»⁴⁰. García Blanco relata que Diego Pérez de Mesa «menciona lo que entonces se decía de la Cueva de San Cebrián, hace sacristán al maestro que en ella enseñaba y precisa que una de sus enseñanzas era el arte mágico de una cabeza de alambres, recuerdo patente de la atribuida a Alberto Magno»⁴¹.

Ya se ve de dónde posiblemente toma la idea el dramaturgo novohispano... Para su comedia determina una cabeza parlante en la que hay un barreno por el que sale la voz (acot. v. 1501) y por el que corre «*un hilo de pólvora*» hasta la boca en la que se encuentra un cohete que habrá de estallar y quemar la cabeza: «*y en ardiendo, tiran del varal, y húndese debajo del teatro él y la cabeza*» (acot. v. 1529) por un escotillón. Pero el alienante espectáculo no está exento de elementos risibles; en efecto, se acompaña de divertido soliloquio que exige actuación nerviosa y ridícula por parte del gracioso. Se asegura, de esta suerte, el *delectare* completo de los espectadores.

Para concluir resta subrayar que se hace visible *lo maravilloso* por el muy eficiente empleo de los recursos limitados que ofrece el corral, tanto técnicos como de construcción, más el apoyo de utilería, indumentaria, disposición espacial y, claro está, actuación. Mediante trucos teatrales se da tratamiento dramático y estético a diversos contenidos; se desarrollan, así, extensos segmentos de la trama que mueven a la admiración y a la risa. Los procedimientos analizados ciertamente dotan de enorme espectacularidad a la puesta en escena, por lo que difícilmente espectador alguno puede salir insatisfecho de lo que se brinda en *La cueva de Salamanca* en virtud de la representación de la *magia*, sea *naturalis*, según juzgo, o *daemoniaca*, como lo piensan el personaje del teólogo y críticos varios.

40. Collin de Plancy, *Diccionario infernal*, p. 96.

41. García Blanco, 1961, pp. 82-83. Sobre cabezas parlantes remito a las muchas referencias que proporciona la nota complementaria 1240.11 de la edición de *Don Quijote* de la RAE, pp. 729-730.

BIBLIOGRAFÍA

- Amezcuca, José, «Estudio introductorio», en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VI: Juan Ruiz de Alarcón, antología*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 11-53.
- Amezcuca, José, «Hacia una nueva lectura de Juan Ruiz de Alarcón» [1991], en *José Amezcuca. Obra crítica (1987-1994)*, ed. Margit Frenk y Alma Mejía, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2004, pp. 59-67.
- Aparicio Maydeu, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam / Atlanta (GA), Rodopi, 1999.
- Arellano, Ignacio, «Burlas y magia en *La cueva de Salamanca*. ¿Subversión o diversión?», *Revue Romane*, 56.1, 2021, pp. 6-18. Publicado en línea desde el 17 de mayo 2019, pp. 1-12. DOI: <https://doi.org/10.1075/rro.18024.are>.
- Bruno, Giordano, *Mundo, magia, memoria*, ed. Ignacio Gómez de Liaño, 2.ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Campbell, Ysla, «Magia y hermetismo en *La cueva de Salamanca*», en *Texto y espectáculo (Selected Proceedings of the Symposium on Spanish Golden Age Theatre, The University of Texas at El Paso, 1987)*, ed. Barbara Mujica, Lanham, University Press of America, 1989, pp. 11-24.
- Castro Leal, Antonio, *Juan Ruiz de Alarcón: su vida y su obra*, present. Alfonso Reyes, Ciudad de México, Cuadernos Americanos, 1943.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, volumen complementario, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- Cicerón, *Sobre el orador*, introd., trad. y notas José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- Classen, Albrecht, «Magic in the Middle Ages and the Early Modern Time Literature, Science, Religion, Philosophy, Music, and Art. An Introduction», in *Magic and Magicians in the Middle Ages and the Early Modern Time. The Occult in Pre-Modern Sciences, Medicine, Literature, Religion, and Astrology*, ed. Albrecht Classen, Berlin / Boston, De Gruyter, 2017, pp. 1-108.
- Collin de Plancy, Jacques Albin Simon, *Diccionario infernal*, Valladolid, Maxtor, 2009 (con base en la edición de la Imprenta de los hermanos Llorens, 1842).
- Espantoso Foley, Augusta, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Genève, Librairie Droz, 1972.
- Fuente Ballesteros, Elena de la, «La comedia de magia (II). Objetos y lugares mágicos: el caso de Hartzenbusch», *Revista de Folklore*, 171, 1995, pp. 75-80.
- García Blanco, Manuel, *Seis estudios salmantinos*, Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1961.

- Hermenegildo, Alfredo, «Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, coord. Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.
- Josa, Lola, «Una concesión alarconiana al "gusto": *La cueva de Salamanca*, comedia de magia», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Irene Pardo Molina y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2001, pp. 279-287.
- King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, trad. Antonio Alatorre, Ciudad de México, El Colegio de México, 1989.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad. Mariano Marín Casero, 1ª reimp., Madrid, Gredos, 1983.
- Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, trad. Alberto Luis Bixio, 2ª ed., Barcelona, Gedisa, 1986.
- Marcos Celestino, Mónica, «El Marqués de Villena y la *Cueva de Salamanca*. Entre literatura, historia y leyenda», *Estudios Humanísticos. Filología*, 26, 2004, pp. 155-185.
- Millares Carlo, Agustín, «Prólogo», en *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*, 1ª reimp., Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 21-54.
- Montaner Frutos, Alberto, «La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 405-474.
- Morley, S. Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the *Siglo de Oro*. Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology*, 7.3, 1918, pp. 131-173.
- Nathan Bravo, Elia, «Las diversas valoraciones de la magia en el Renacimiento», en *De filósofos, magos y brujas*, ed. Esther Cohen y Patricia Villaseñor, Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México / Azul Editorial, 1999, pp. 121-136.
- Priani Saisó, Ernesto, *Magia y hermetismo*, Barcelona, Azul Editorial, 1999.
- Rennert, Hugo A., «Notes on the Chronology of the Spanish Drama», *The Modern Language Review*, 2.4, 1907, pp. 331-341.
- Rojas, Fernando de (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzalluz, y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

- Ruiz de Alarcón, Juan, *La cuerva de Salamanca*, en *Parte primera de las comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, por Juan González, 1628, fols. 90r-112v.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *La cueva de Salamanca*, en *La cueva de Salamanca. La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 93-224.
- Sanz Hermida, Jacobo, «La función mágica del anillo en el *Amadís de Gaula*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. II, pp. 933-940.
- Walde Moheno, Lillian von der, «La estructura dramática de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 1, 2007, pp. 203-217. Disponible en: https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/pls/public/docs/FWG/GSC/Publication/5478/33/10128/1/213451/6/00000519983_VonDerWalde.pdf.
- Walde Moheno, Lillian von der, «Retórica visual en *El Antichristo*, de Juan Ruiz de Alarcón», en *25 años de la AITENSO. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2017, pp. 83-109.
- Whicker, Jules, «Los magos neoestoicos de *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón», en *El escritor y la escena, V. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 211-219.
- Zamora Calvo, María Jesús, «*Artes maleficorum*». *Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona, Calambur, 2016.