

LAS ARTES OCULTAS Y LA AUTORIDAD EN EL TEATRO ÁUREO.
JUAN RUIZ DE ALARCÓN, LOPE DE VEGA Y ALGUNOS MÁS

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

(EHEHI-Casa de Velázquez - CAS-LISST UMR 5193 du CNRS)

CITA RECOMENDADA: Luis González Fernández, «Las artes ocultas y la autoridad en el teatro áureo. Juan Ruiz de Alarcón, Lope de Vega y algunos más», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 464-493.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.581>>

Fecha de recepción: 25 de abril de 2025 / Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2025

RESUMEN

En el presente trabajo se estudia el personaje del mago en diversas comedias áureas, escritas en su mayoría por Lope de Vega y por Juan Ruiz de Alarcón, tomando sobre todo a este último como el autor que mejor empleó y plasmó sobre las tablas la figura del mago, aunque también se hace referencias a Calderón y a Mira de Amescua.

El artículo considera la relación entre el mago y la autoridad, viendo primero cómo erigen los dramaturgos al mago como una figura que ejerce un poder sobre otras personas, para luego ver cómo se reacciona ante la magia y sus practicantes desde diferentes instituciones o personas de autoridad, como puede ser el poder regio o eclesiástico. Se dedica especial atención también a la figura de Merlín como estereotipo, o prototipo del mago vinculado a la autoridad. En algunas comedias podemos trazar una especie de genealogía de magos, que se emplea como factor que confiere un poder considerable al último de la línea.

PALABRAS CLAVE: mago; autoridad; teatro del Siglo de Oro; nigromancia.

ABSTRACT

This paper studies the character of the magician in various Golden Age plays, mostly written by Lope de Vega and Juan Ruiz de Alarcón, focusing particularly on the latter as the author who best portrayed the figure of the magician on stage.

The article considers the relationship between the magician and authority, first looking at how playwrights establish the magician as a figure who exercises power over other people, and then looking at how different institutions or people in authority, such as the royal or ecclesiastical powers, react to magic and its practitioners. Special attention is also given to the figure of Merlin as a stereotype, or prototype, of the magician linked to authority. In some plays, we can trace a kind of genealogy of magicians, which is used to enhance the power of the latest in line.

KEYWORDS: Magician; Authority; Golden Age Spanish Theatre; Nigromancy.



© del autor

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 464-493
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

Quiero en las páginas que siguen abordar el tema de la magia y la forma en la que se representa en algunas comedias del Siglo de Oro y la relación que mantiene con la autoridad, esencialmente a partir de dos enfoques. El primero se centrará en la idea del mago o hechicero como figura de autoridad y el segundo en la posición de los poderes civiles o religiosos con respecto a los practicantes de magia, especialmente de la nigromancia, que es la magia demoniaca por excelencia. Para llevar a cabo este trabajo de relacionar la magia con diversas formas de autoridad propongo estudiar un corpus por ahora relativamente reducido, pero de gran importancia para la cuestión tratada.¹

Muchos de los dramaturgos áureos de las primeras épocas recurrieron a personajes mágicos.² Pensemos por ejemplo en Miguel de Cervantes y su *Casa de los celos*, con el mago Malgesí; en Mira de Amescua y *El esclavo del demonio* y sus avatares: *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca y *Caer para levantar* de Cancr, Matos y Moreto. La magia es el motor principal de la acción en *El jardín de Falerina* de Calderón; y tiene una presencia interesante en *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos* (de Vélez, Zorrilla y Mira de Amescua). En lo que respecta a Lope de Vega, el corpus por ahora constituido se resume a cuatro obras: *El caballero de Olmedo*, donde se aborda el tema como eco celestinesco; *La gran columna fogosa*. *San Basilio Magno*, *Barlaán* y *Josafat*, y la algo más anecdótica o exótica en esa curiosidad teatral que es *Las Batuecas del duque de Alba*. Pero lo más provechoso de este estudio se encontrará sobre todo en las obras Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, uno de los dramaturgos que más se interesó por la cuestión mágica, y que con mayor profundidad tanto dramatúrgica

1. No se tratará *in extenso* todo el corpus, ya que este estudio pretende ser una aproximación al tema que espero desarrollar con más espacio en otro momento.

2. Dejo fuera de este estudio la comedia de magia de fines del siglo xvii y siglo xviii, por considerar que hay un cambio fundamental de paradigma en lo que se refiere a lo diabólico. No entraré en ese debate aquí. García Valdés [2013a o 2013b:16] afirmó con acierto lo siguiente: «Y si bien es cierto, como ya señaló Cotarelo y Mori, que el siglo de oro de la comedia de magia es el Setecientos, el género procede y es continuación de la experimentación que inician en los últimos años del siglo xvi y primeras décadas del siglo xvii Lope de Vega y Ruiz de Alarcón». Da a continuación una serie de comedias de los siglos xvii y xviii entre las cuales se encuentran algunas de las que se proponen en el corpus que expongo como propio.

como intelectual la trató, y que servirá aquí, aunque sea en algunos casos *avant la lettre*, como botón de muestra (o factor de referencia), frente al que se pretende medir a los demás autores.

Espantoso Foley [1972:III], quien, sin lugar a dudas, mayor atención ha centrado en la obra mágica alarconiana, asevera que:

Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639) utilized the occult arts for the plots of approximately one fourth of his entire dramatic production. This representative percentage, of course points out the fact that the subject was of interest to him either *per se* or as a dramatic tool. Along with the prominent role of magic, divination, astrology and popular superstitions, Ruiz de Alarcón evidences a solid knowledge of catholic theology concerning these practices.

Y cita las siguientes obras como pertinentes para su estudio: *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La manganilla de Melilla*, *El dueño de las estrellas* y *El Anticristo*. Para mi propio trabajo tomaré en cuenta sobre todo las tres primeras, porque es donde con mayor énfasis se trata el asunto de la magia de origen demoniaco.

ACERCA DE LA NIGROMANCIA

A modo de preámbulo, también como telón de fondo, conviene detenerse en lo que dice Boudet [2006:92-93] en su magno estudio sobre ciencia y magia en la Edad Media, apoyándose en fuentes teológicas como san Isidoro y otros doctos varones, y la relación entre la necromancia y lo demoniaco:

La définition d'Isidore était la suivante:

«Les nécromanciens sont ceux dont les invocations paraissent ressusciter les morts pour qu'ils devinent et répondent aux questions qu'on leur pose. Car *nekros* en grec signifie mort, *manteia* divination, et ils rajoutent du sang au cadavre afin de le ressusciter. On dit en effet que les démons aiment le sang».

Jean de Salisbury se réfère à cette définition et à la *Pharsale* de Lucain, qu'il cite également, mais il ajoute un commentaire de son cru, qui assimile la volonté exprimée par les nécromanciens de ressusciter les morts à une illusion diabolique:

«Et si on y ajoute du sang [au rituel des haruspices], cela se rapproche de la nécromancie, qui est appelée ainsi car elle est entièrement versée dans l'investigation des morts, et dont on voit que la force réside dans le fait qu'elle prétend vraiment servir à ressusciter les morts, ce qui, cependant, est une illusion fallacieuse causée par les démons trompeurs et la perfidie humaine».

Antes de centrarnos en los casos lopescos y esos otros ejemplos paradigmáticos alarconianos, quiero dejar sentadas algunas bases sobre la nigromancia teatral, ya que las comedias del corpus, en varios casos, al menos, se pronuncian sobre el tema.

En la comedia calderoniana *El jardín de Falerina* (c. 1648),³ Lisidante y Marfisa, dos adeptos de Falerina, mencionan la pericia de la hechicera epónima en diversas artes mágicas o divinatorias, como son la piromancia (a partir del examen del fuego); la heteromancia (vuelo de las aves) y la conocida nigromancia (magia que se establece a partir de la comunicación con los muertos, generalmente previo pacto diabólico, o al menos con la ayuda de las fuerzas infernales, como hemos visto); se sigue en la lista con la hidromancia (hecha a partir de la observación o uso del agua). Las cuatro formas de desempeñar magia nombradas aquí reciben someras explicaciones en la obra, lo cual, sin lugar a duda, da a entender que el público no estaba necesariamente enterado de las sutilidades de la magia. La comedia se concibió para una representación palaciega, y aunque se les puede suponer cierta cultura a los asistentes, el que el dramaturgo vea necesario definir cada una de las prácticas da a pensar en unos limitados conocimientos del tema en el auditorio:

Tú, que sabia la gran piromancia
escribes en pirámides de fuego
[...]
¡Tú, que en el aire a tus conjuros ciego
das a las aves la heteromancia!
[...]
¡Tú que en sepulcros la nigromancia
ejecutas!
[...]

3. Para detalles sobre su composición, naturaleza y fecha, ver la edición de Galván y Mata Induráin del auto sacramental *El jardín de Falerina* [pp. 9 y ss.].

Y en agua
la hidromancia, en quien sutil se fragua
su asombro [...]

Y en fin se refieren a la astrología:

¡Tú, que a líneas divides
los ámbitos del sol, que a dedos mides!
[...]
¡Tú, que a rumbos las sombras de sus huellas
le pisas a la luna y las estrellas! (Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, p. 771)

Todas estas artes divinatorias son duramente reprobadas por plumas de la talla de Pedro Ciruelo, que da cuenta de ellas en su *Reproución de las supersticiones y hechizerías*. Ciruelo [1978:53] empieza su tratado versando sobre la madre de todas las ciencias diabólicas: la nigromancia, para luego enumerar una larga serie de «artes diuinatorias: por las quales con fauor y ayuda del diablo los adeuinos dicen muchas cosas secretas passadas presentes, y por venir». Si en el sentido estricto, la nigromancia o nigromancia es practicar artes mágicas convocando a los muertos, Ciruelo [1978:48] la relaciona directamente con el demonio: «Y estas artes son de muchas maneras. Que algunos nigrománticos llaman al diablo haciendo vn cerco o círculo en tierra con señales. etc.». Sin embargo, en algunas obras de teatro se elude, al menos en las presentaciones de los hechiceros de inicios de las comedias, esta asociación diabólica, aunque, como veremos una lectura atenta da pistas para entender la magia empleada como de inspiración demoniaca.

Un poco después de la escena inicial del *Jardín de Falerina*, la protagonista ofrece algunos detalles más acerca de la naturaleza de su ciencia, expresándose de la siguiente manera:

Y a mí obedientes aquellos
espíritus que he heredado
de Merlín, padre y maestro,
cuyo cadáver, aunque
yace en los campos amenos
de Agramante, desde aquí
me escucha [...] (Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, p. 782)

Y en el momento de ejecutar una de sus ilusiones afirma:

Sobre aquella oscura cueva
que oculta el yerto cadáver
de Merlín, llega esta noche
el encanto a fabricarse
del jardín de Falerina. (*El jardín de Falerina*, p. 797)

De capital importancia en ambas citas es la mención al sabio Merlín, mago del rey legendario Arturo, cuya historia recorrió la Europa occidental. Ambas réplicas de Falerina insisten en la relación entre sus artes mágicas y el cadáver de Merlín, dando fuerza a la idea de la nigromancia en su sentido más literal. Falerina, como hechicera, al igual que los magos alarconianos Enrico y Enrique de *La cueva de Salamanca*, y por asociación don Illán, de *La prueba de las promesas*, se ve vinculada con esta genealogía de magos, aquí muy expresamente en la medida en que denomina a Merlín «padre y maestro». Tratándose en esta obra teatral de una historia con clara impronta de la materia de Bretaña, podemos tomar al pie de la letra el que Falerina sea discípula de Merlín; el apelativo «padre» habría que tomarlo también, sin duda, como una marca de respeto a la autoridad del mago.

Pasemos entonces a las andanzas mágicas en Lope, aunque luego entremos de lleno en el paradigmático, a mi juicio, Alarcón. *El caballero de Olmedo* nos ofrece un primer acercamiento a la relación mago-hechicero/autoridad. Aunque, en el momento de aparecer, el criado Tello llama a la hechicera con un silbido, acto al que Fabia responde, ofendida: «Debe de pensar que yo / soy perro de muestra» (vv. 32-33), el respeto que le confiere al personaje cierto aura de autoridad no tarda en llegar, al referirse a ella el noble don Alonso con el término «madre» (v. 40),⁴ «madre honrada» (v. 208), y los apelativos hiperbólicos «dotor» e «Hipócrates celestial» (vv. 44 y 46), además de un equívoco «gloria del monjil» (vv. 49-50), que, dicho así, parece laudatorio, pero en Lope o en cualquier autor aurisecular, en función del contexto, puede tener connotaciones altamente negativas, como se puede ver en los notorios ejemplos de *El acero de Madrid* lopiano y *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Este arranque equívoco se mantiene en conversaciones posteriores. Al hablar Alonso de las «santas manos»

4. Madre también la llama Inés (vv. 277, 287 y 373 y en otras ocasiones), y «madre honrada» su padre (v. 1418).

de Fabia (v. 199), Tello las relaciona con Lucifer (v. 201). No deja de ser un avatar Fabia de Celestina, a quien también tratan sus diversos interlocutores de maneras opuestas. La notoriedad de Fabia la precede como la de la protagonista de Rojas, diciéndose de ella «que no tiene buena fama» (v. 255), pero en ningún momento se la ve realmente como el elemento subversivo, afrenta a la autoridad, que encontramos en el modelo tardomedieval. La autoridad de la hechicera se ve socavada desde el principio, y sirve sobre todo como mensajera o correo de Alonso, sin apenas emplear esos supuestos poderes ocultos reprobados por los poderes civiles y religiosos. Cuando por fin la vemos en acción nigromántica, más parece reminiscencia u homenaje lopesco a Rojas que un elemento transcendente en la obra. Dice Fabia, cuando Inés está en posesión del papel enviado por Alonso: «¡Apresta, / fiero habitador del centro, / fuego accidental que abrase / el pecho desta doncella!» (vv. 393-396), palabras que recuerdan a la vez el «ce, hermano» y el «Conjúrote, triste Plutón» pronunciados por Celestina. Los posteriores guiños a la hechicería, como la recogida de la muela de un ahorcado, se evocan con tono cómico que en nada refuerza la idea de una nigromántica amenazadora del orden público o de preceptos religiosos, siendo, a mi juicio, simplemente un recurso anecdótico el de la magia: Fabia no se verá confrontada a la autoridad competente ni recibirá castigo alguno. Veremos que en Alarcón el castigo sí se ejerce en algunos casos.

En *Las Batuecas del duque de Alba*, la autoridad del hechicero rústico Adulfo la establece Taurina, cuando viene a solicitar su ayuda, colocándolo en la ciencia por encima de las «fechiceras / que derruecan los árboles y mieses / con nubes» (vv. 1603-1605). Dice Taurina tener mayor confianza en sus poderes. El nigromante procede a un conjuro en toda regla con majestuosos endecasílabos,⁵ que refuerzan su autoridad frente a un demonio escasamente vestido que replica, abatido, en un romance de octosílabos. Si la presencia de Fabia era más bien ocasional y anecdótica para colorar la comedia de un tinte celestinesco, la representación de la magia en *Las Batuecas* es

5. El mago ejecuta su larga réplica en octavas reales frente al romance demoniaco, que Gilabert [2024b] ha identificado ya, junto con otras formas métricas de arte menor, como propias de las figuras del mal, aunque cabe señalar que hay demonios que emplean endecasílabos: valga como ejemplo Angelio en *El esclavo del demonio*. Son de imprescindible lectura para el tema de la versificación otros trabajos de Gilabert (como el de 2024a, en el que examina la genealogía de los conjuros mágicos desde la antigüedad hasta la comedia nueva, especialmente en lo que se refiere a conjuros en verso); y de manera más general sobre las estrategias dramáticas de Lope en la construcción de lo sobrenatural (cfr. Gilabert 2022).

reducida en exceso, y Adulfo no tiene relevancia alguna en la obra como figura que pueda oponerse a la nueva autoridad que, como estandarte del cristianismo, entra en el intrincado valle donde reinaba hasta entonces el poder del demonio y su agente Adulfo. El personaje mágico se esfuma de la escena con la misma rapidez que el ineficaz demonio. Ni que decir que en ningún momento las nuevas autoridades reprueban la hechicería que constituía el poder fáctico en el valle antes de su llegada, desprovista como está de importancia frente a la fuerza de la fe que penetra en el valle.

Barlaán y Josafat, en la versión más completa de la comedia, recientemente editada por Daniele Crivellari, ofrece también un ejemplo notable de mago, apelado «mágico» en una acotación, y «mágico sagrado» (v. 2078) por uno de sus interlocutores. Se establece, como suele ser de rigor, su calidad de hombre en todo punto sabio: «De tu gran ciencia confío» (v. 2084), dice Tebandro. Y el propio mago, como también ocurre en muchas otras caracterizaciones en las comedias del corpus, celebra sus propios poderes: «Ya le han dicho que aquí estoy; / bien sabe Abenir quién soy / y el infierno mi poder» (vv. 2085-2087). Al entrar en presencia del Rey, aun cuando hasta ahora parecía ostentar el mago una marcada autoridad sobre sus interlocutores —por el hecho de ser un hombre de mucha ciencia—, se somete inmediatamente a la autoridad regia, adoptando el papel de consejero para vencer las pretensiones cristianizadoras de Josafat: la escena, y otra previa, recuerda la corte del Faraón con sus magos ante Moisés.

En la construcción dramática de *Barlaán y Josafat*, la intervención mágica del mago será mucho más transcendente que en las otras dos obras lopianas evocadas hasta ahora. Siguiendo los consejos de Teudas, Josafat será sometido a tentaciones tanto de mujeres de carne y hueso como de parte del propio demonio, en su forma invisible, pero ante las quejas del joven príncipe, atormentado por los sensuales placeres que se le ofrecen, será el mago quien finalmente se vea desautorizado por el poder regio. El rey (y padre de Josafat) le espeta: «¡Oh, Teudas, esto causa / tu ciencia!» (vv. 2390-2391). El nigromante hace una tímida protesta en dirección del infierno con unos versos que muestran su indignación o desesperación:

¡Oh, vil Plutón, oh Proserpina!
¿De esta manera respetáis mi ciencia?
Ministros viles, responded: ¿qué es esto?
Que Dios estas cadenas nos ha puesto. (vv. 2391-2394)

La autoridad que parecía ostentar se ve arrebatada entonces primero por la decepción regia, y luego por la patente ineficacia de sus artes mágicas, de manera similar a lo que hemos constatado ya en *Las Batuecas*. Teudas se convierte de inmediato a la fe de Cristo. Contrariamente al poco espacio que le dedica Lope al asunto mágico en las otras comedias, en *Barlaán y Josafat*, Teudas reaparece poco después para disputar temas de fe con tres demonios y zanjará la discusión con un acto de arrepentimiento por su pasada vida de asociación con los demonios. En cierto modo, por boca de Teudas, Lope se acerca, o anticipa, algunas de las cuestiones tratadas por Alarcón. Sin ofrecer aquí un verdadero debate sobre la licitud de la magia, por estar centrada la discusión en el poder de Cristo, se aproxima Lope bastante al asunto. Pero en ninguno de los casos evocados se censurará realmente la magia, siendo esta un factor en la trama de poca relevancia.

En un artículo reciente, Fernández Rodríguez [2014] insistía en el posible carácter perturbador de la magia vista por los personajes lopescos, pero también, para el corpus de obras de género pastoril que estudia, «en algo anecdótico, en un vestigio de la tradición que ya no tiene valor funcional *per se*, sino que, si adquiere alguna relevancia estructural, no será ya por sus efectos reales, sino por la percepción que los personajes tengan de ella» (Fernández Rodríguez 2014:10). Para las comedias que he venido describiendo, excepción hecha de *Barlaán y Josafat*, esta apreciación me parece de lo más acertada. En *El caballero de Olmedo*, el único en reaccionar realmente a la presencia de la hechicera Fabia es el criado Tello, y muy en menor medida, Leonor, una dama, que emite un juicio más moral que de temor, de nuevo muy dentro de la línea trazada ya por el primer autor de *La Celestina*, o el continuador Fernando de Rojas. No profundiza Lope de Vega en el tema de la magia como elemento a la vez argumental y de debate. Hasta donde se puede ver con el breve corpus expuesto, Lope no pone en boca de ningún personaje un discurso claro pro o anti-magia, como puede ocurrir en un dramaturgo como Juan Ruiz de Alarcón, en cuya producción dramática el tema mágico es constante, con el consecuente debate, estructurado como tal, sobre todo en *La cueva de Salamanca* donde lo expone con la mayor claridad. La alusión al demonio en boca de Fabia es clara («Apresta, / fiero habitador del centro», vv. 393-394), como lo es la del hechicero Adulfo en las *Batuecas*, que se refiere a él como «barbudo macho» (v. 1639), «fantasma» (v. 1641), «señor de negras sombras» (v. 1642).

No cabe duda de que estos dos practican la magia demoniaca, o creen hacerlo, pero el dramaturgo no les hace someterse en ningún momento a una autoridad superior, ya sea civil, ya religiosa, o incluso divina: Fabia obra su magia celestinesca sin más molestia que las impertinencias del gracioso, y Adulfo simplemente desaparece de la acción, como el demonio, vencido el maestro y vencido el hechicero, pero sin que se insista especialmente en ello, hasta tal punto que lo que podría resonar como máximo símbolo de autoridad religiosa, la cruz de Cristo, responsable de la huida del demonio, no tiene impacto alguno en el hechicero que dice acerca de la derrota del demonio y su discurso, en tono a mi juicio cómico: «No entiendo lo que dice; / pero entiendo que se va» (vv. 1723-1724). Kroll [2021:214-215], por su parte, discrepa de mi interpretación, y toma muy en serio este intercambio entre demonio y mago, emitiendo reservas sobre una posible comicidad: por mi parte mantengo que, en ese contexto de derrota demoniaca, a pesar de la asonancia en *u-a* del romance pronunciado por el demonio semicaprino, o quizás precisamente por esa asonancia, se ha de considerar la escena cómica. El mago solo inspira admiración en los batuecos.

MERLÍN COMO REFERENCIA

Si tradicionalmente se tiene a Merlín como mago más bien bueno, siendo de gran ayuda a su soberano en trances difíciles, su asociación con el demonio estaba firmemente atestada en el Renacimiento, como dan a entender los siguientes versos de la comedia alarconiana, *La cueva de Salamanca*:

[...] y al monstruo en ciencias Merlín
por mi dicha encontré en ella [*i. e.* en Italia];
aquel, que según publican
o verdades o consejos,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella.
[...]
Merlín, el hijo del diablo,
su apellido común era. (vv. 689-690)

Sin entrar ahora en la espinosa cuestión teológica acerca de la posibilidad de la generación *inter species* (entre mujeres/hombres y diablos), que implicaría una larga disquisición sobre la corporeidad demoniaca y sus capacidades a la vez sexuales y procreativas, podemos dar por sentado que en círculos de cierto nivel letrado e incluso en círculos no letrados, más o menos conocedores del ciclo artúrico, la asociación de Merlín con el demonio era notoria (Galán Redondo 2004:336 y ss.). Por ende, si es producto de una relación entre una mujer y un demonio, es por esencia demoniaco, al menos en parte y todo lo que se pueda aprender de él está manchado por la tara de su genealogía paterna. Por mucho que se buscara entonces disfrazar la magia de un aura no demoniaca, la sangre, o la raza de la que venía Merlín llevaba esta connotación negativa y reprochable (Galán Redondo 2004:355 y ss.).

Toda nigromancia es de origen diabólico, y aunque en algunas de las obras (*La prueba de las promesas*) esto no se explicita tanto como se podría, otras lo dejan patentemente claro. Es este el caso de *El esclavo del demonio*, de Antonio Mira de Amescua, en el que el personaje diabólico Angelio explica con elegancia el aprendizaje de la nigromancia, siendo él el maestro, claro:

Si aprender nigromancia
quieres, enseñarla puedo,
que en la cueva de Toledo
la aprendí, y en esta mía,
la enseño a algunos. ¡Qué ciencia
para vicios infinitos,
corriendo los apetitos
sin freno de la conciencia!. (vv. 1452-1459)

Falerina, por su parte, como hemos visto, hace alarde de varias ciencias ocultas, y lo mismo ocurre con los dos magos de *La cueva de Salamanca*. Enrico afirma:

Aprendí la sutil quiromancia,
profeta por las líneas de las manos;
la incierta judiciaria astrología,
émula de secretos soberanos;
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. 387-394)

Es un resumen de *currículo* mágico que encuentra un reflejo ampliado en las palabras del otro acólito de Merlín, el marqués Enrique de Villena:

Enseñóme [Merlín] los efetos
y cursos de las estrellas,
que el entendimiento humano
hasta los cielos penetra;
las quirománticas líneas,
con que en la mano cualquiera
de su vida los sucesos
escribe naturaleza.
Supe la fisionomía,
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.
Estudié en cosmografía
el sitio, la diferencia,
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)

Y de manera más sucinta, y con un vocabulario mucho más llano y menos técnico (aunque se había empleado «nigromancia» unos versos antes) en *El esclavo del demonio*, el demonio Angelio dice:

Si a los infiernos conjuras,
sabrás futuros sucesos
entre sepulcros y huesos,
noches y sombras oscuras.

En todos cuatro elementos
verás extrañas señales
en las plantas y animales
y celestes movimientos. (vv. 1460-1467)

Es notable, en casi todos los casos citados, el que se ofrezcan unas someras explicaciones de la naturaleza de la magia empleada con sus características más pertinentes, seguramente para informar al público, aunque quizá también con el objetivo autorial de lucir sus propios conocimientos.

El caso que encontramos en *La prueba de las promesas* presenta al mago don Illán de una manera más que positiva, frente al arribista inmoral que es don Juan, pretendiente a discípulo en la magia, y a quien castiga de manera ejemplar. La obra, como veremos, al igual que en el tratamiento lopesco, tampoco censura las prácticas mágicas especialmente, aunque se oyen algunas frases en las que se evoca la ilicitud de la misma. Contrariamente a Enrico, al marqués de Villena y a Falerina, Illán no hace alarde de unos conocimientos mucho más amplios en otras ciencias divinatorias, lo que podríamos llamar en los tres primeros una especie de *policiencia* mágica. Sin embargo, aunque la magia del mago don Illán no reciba más palabras de censura que las que él mismo evoca y las que profiere don Juan en un momento de enfado, hay suficientes indicios en el texto como para calificarla de demoniaca. El término más empleado en la obra es el de «nigromancia» que, como hemos visto, está asociada a lo demoniaco; lo mismo se puede decir de la hechicería, otra palabra relacionada con la magia (demoniaca) que emplea don Illán. El *Diccionario de Autoridades* deja clara la asociación bajo la voz *hechizar*: «hacer a alguno mui grave daño, ya en salud, ya transtornándole el juicio vehementemente, intervinendo pacto con el demonio, ya sea implícito, ya explícito». Pero el elemento quizá más probatorio es la presencia de un personaje que no puede sino ser demoniaco.

García Valdés [2013b:43] habla de él como «inquietante personaje», antes de llegar a la conclusión siguiente: «Podría tratarse [el Caminante] de un familiar, de la misma casta y linaje del diablo» (García Valdés 2013b:45), basándose en los siguientes versos, pronunciados por el Caminante: «Fácil es cuanto emprendieres / a mi poder y a tu ciencia» (*La prueba de las promesas*, vv. 1033-1034). A mi juicio, la estudiosa emplea el tiempo condicional con demasiada precaución, sobre todo si tomamos en cuenta que este mismo personaje dice en un aparte a don Illán:

Ya con fantástico cuerpo
he obedecido a la fuerza
de tus conjuros, Illán,
mira si otra cosa ordenas. (vv. 921-924)

La que pronuncia el Caminante para describir su presencia es una frase casi formularia. Comparemos con las frases introductorias del demonio en *Quien mal anda en mal acaba*, donde dice:

Yo soy el mismo que llamas,
que de las eternas llamas
vengo en la forma que ves
a tus voces obediente,
y dispuesto a tu favor. (vv. 170-174)

Sin ningún ánimo de exhaustividad encontramos un sintagma muy similar en *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, donde se habla de «la fantástica forma» (v. 2343) que ha creado el demonio para representar a la cristiana Justina.

EL MAGO COMO FIGURA DE AUTORIDAD

Llegado a este punto, conviene quizá precisar lo que entiendo por mago.⁶ Emplearé el término o algún eufemismo para referirme a un personaje que emplea

6. Sobre las diferentes apelaciones y categorías relacionadas con los magos, los nigromantes y los teúrgos en la época moderna, véase Montaner y Lara [2014:65-74], si bien se centran los estudiosos sobre todo en arquetipos femeninos.

de forma voluntaria la magia con algún fin, y no como se emplea en el Siglo de Oro como sinónimo de «sabio, ô filosofo», como lo define Covarruvias [1674:ff. 98r-N2r] en su *Tesoro*, aunque algunos de los personajes revistan también (incluso sobre todo) estas características. Si bien en el título de este trabajo me refiero a «artes ocultas» en un apenas velado homenaje a la profesora Espantoso Foley y a su libro fundamental *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, ha de quedar claro que estas artes son las que provienen de la magia demoniaca o de las acciones del demonio (a esto volveremos) y no de cualquier otro poder oculto como pueden ser las acciones vinculadas a los poderes celestiales, ya sea como consecuencia de intervenciones divinas, marianas o angelicales, o aquellas que por obra de los santos se pueden considerar como milagrosas. Los teólogos de la Edad Moderna tenían muy clara la diferencia entre lo milagroso verdadero y los falsos milagros de inspiración demoniaca o la superchería humana, fruto de prácticas divinatorias proscritas o de prestidigitaciones fraudulentas.

A pesar de la reprobación de la que fue objeto la magia en círculos eclesiásticos, de la justicia, de moralistas, y aun de la sociedad más ampliamente, me atrevería a decir, sin riesgo de equivocarme, que la gran mayoría de los personajes teatrales que emplean la magia son también figuras de autoridad, envueltas en un aura de admiración que expresan los demás personajes. *La cueva de Salamanca* alarconiana es probablemente la obra en la que más se debate de magia y en la que más acciones mágicas se presencian en la producción dramática del mexicano, y ha sido objeto a su vez de debate, con puntos divergentes sobre la naturaleza de la magia empleada (Pepe 1953, Espantoso Foley 1972, Campbell 1989, González 1993, González Fernández 2011, García Valdés 2013a y Von der Walde Moheno 2023).⁷ Los magos que se presentan son dos (o incluso tres, si to-

7. Véanse también Bermann [2016:30 y ss.], que analiza en detalle la contienda «escolástica» entre Enrico y el Teólogo, y el interesante análisis de Arellano [2021]. Para Von der Walde Moheno [2023:867]: «lo demoníaco en *La cueva de Salamanca* aparece de manera indirecta y bastante ambigua»; personalmente creo que la magia es claramente demoniaca, y que no hay mucha ambigüedad, otra cosa es que se emplee de manera «lúdica», como afirma Arellano [2021:11, 13 y 14], con quien concuerdo. A pesar de las sombras que arrojan sobre el ambiente general de la obra nuestra sensibilidad del siglo XXI, está muy claro que Juan Ruiz de Alarcón emplea el recurso de la magia con la intención de divertir a su público con trucos y situaciones extraordinarias. El artículo más reciente sobre el tema de González-Barrera [2024] no aporta grandes novedades con respecto a lo dicho por los estudiosos citados.

mamos en cuenta el aprendiz de mago, don Diego): Enrico, un francés que practica las artes mágicas en su exigua casa en Salamanca (la cueva a la que se hace referencia en el título), y Enrique, marqués de Villena. La acotación que precede la entrada al escenario de Enrico nos revela que es un «viejo grave, con sotana y ropa de leva[n]tar y bonete, y tinta y pluma y papel» (*La cueva de Salamanca*, v. 200, acot.). Lo que García Valdés [2013a:25] denomina: «los elementos escénicos característicos de los magos del teatro»; o el «atuendo externo del mago y su representación (bufete, libros, esfera, compás...)» (García Valdés 2013a:19). Varios elementos lo designan ya visualmente como una persona que reviste autoridad. En primer lugar, sus años y ese apelativo «grave» que denota una actitud de debido respeto (frente a algunas figuras de viejo o barba que pueden resultar en la ridiculización del personaje). La sotana y el bonete le confieren sin duda el aspecto de un sabio o doctor, tomando en cuenta el ambiente estudiantil en el que se desarrolla la acción, y las herramientas de escritorio lo vinculan con lo letrado: tres elementos entonces que le otorgan, sin que haya abierto aún la boca, un respetable prestigio social. Cuando toma la palabra se le ve inmerso en su voluntad de estudiar y sobre todo de aprender, de manera muy humilde: «Siempre queda que aprender: / no hay hombre del todo sabio» (vv. 207-208), y además nada venal a pesar de sus grandes dotes intelectuales:

No es el fin, Andrés amigo,
del estudio enriquecer;
fin del estudio es saber:
si eso alcanzo, lo consigo.
[...]
Rico, eminente en saber
pocas veces lo verás;
saber pobre quiero más
que ignorante enriquecer. (vv. 213-216; 221-224)

Sus palabras iniciales resuenan como axiomas que afianzan su calidad de gran sabio. Las reacciones de otros personajes refuerzan la idea de sus cualidades positivas a la vez que establecen ante él una sensación de deuda, por la ayuda que les proporciona, imponiéndose el mago a las autoridades civiles. Zamudio, el gracioso, perseguido por la justicia y ocultado junto con su amo don Diego por

Enrico habla de él diciendo «El viejo es santo»; y lo apela «Viejo santo, santo padre» (v. 269),⁸ una prevención que se encuentra notoriamente ausente en las palabras del Teniente de la ronda que sin ningún formalismo ni trato especial le espeta al viejo: «¿Sois el dueño de esta casa?» (v. 279), lo cual no deja de ser interesante, ya que es la primera vez que encontramos a Enrico frente a otro poder, o autoridad, en este caso la civil, y el trato recibido es todo menos respetuoso. El que Enrico mienta a los alguaciles y al oficial que los lidera constituye desde muy temprano en la obra una tara a esa aura de autoridad que se le podía atribuir a primera vista, aunque en esta parte inicial de la obra se sigue esencialmente con la construcción de figura de autoridad para este mago. Así, tras la partida de la ronda, don Diego describirá a Enrico como «varón ... divino» (v. 347) y «prodigioso varón» (v. 419).

En lo que se refiere a Enrique de Villena, el mero hecho de ser marqués ya lo identifica con el poder y la autoridad social, a la vez que, en este caso preciso, con «la élite docta masculina» (Gilabert 2024a:161) y recibe el tratamiento que corresponde: «ilustre luz de Girón» (v. 638), a la vez que pinta, como Enrico, su propio retrato, esta vez bastante distinto del de su tocayo pues, aunque se dice «amante de las ciencias» (v. 670), advierte que, como segundón:

mucho más me provocaba
la milicia que la Iglesia;
partime a Italia, ambicioso
de las glorias de la guerra. (vv. 671-674)

Se establece entonces como curioso del saber y como soldado que, aunque mucho habría que decir sobre el comportamiento de la milicia en la época moderna (pensemos dentro de la comedia en el capitán violador de *El alcalde de Zalamea*, o simplemente en la figura del *miles gloriosus*), no deja de ser *a priori* una figura positiva y, además, de mando, dentro de la sociedad áurea. Ambos personajes están revestidos de autoridad, pero cabe señalar que los dos nigromantes se dicen discípulos de un maestro que es el sabio Merlín, mencionado hasta tres veces en la obra: primero por Enrico, cuando alude a su aprendizaje de las artes mágicas en Italia, luego por el marqués de Villena que dice haber aprendido del mago también en

8. Von der Walde Moheno [2023:868] analiza la construcción de Enrico como «hombre bueno».

Italia, y después, como para reunir ambas experiencias y establecer una especie de genealogía de magos, resume don Diego con estas palabras las dos trayectorias y su proyección actual: «De Merlín, como vos, siguió los pasos, / y al fin, pródigo aquí de su riqueza, / de magia informa juveniles vasos» (vv. 792-794).

Ciñéndonos tan solo al mundo de la magia, los dos magos y el aprendiz don Diego, junto con el “prototipo” Merlín, forman una comunidad de sabios con un saber que emplean para constituir su propio poder paralelo al de la sociedad, representada en la obra por los poderes regio, civil y religioso a los que se enfrenta.

Otra comedia alarconiana en la que la magia es de gran importancia es *La prueba de las promesas*, obra que, como es sabido, representa una versión del cuento XI de *El conde Lucanor*: «De lo que contesçió a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo». Al protagonista, llamado don Illán, como en la fuente original, se le presenta en la lista de *dramatis personae* con el mismo apelativo que recibe Enrico en *La cueva de Salamanca*, «viejo grave» (v. 226), aunque no se extiende más el texto en la descripción del sabio mago.⁹ Sin embargo, se le otorga a don Illán otra marca de autoridad bien distinta, pero no menos importante, que es la de padre, en una escena de inicio de la comedia revestida de gravedad, pues en el episodio se trata de un matrimonio propuesto para fraguar las paces de dos familias en conflicto. Como en el caso del marqués de Villena arriba expuesto, se nota la categoría de don Illán en el trato que recibe. El pretendiente de su hija Blanca, don Juan de Ribera, al llegar a saludarlo dice: «Vuestras nobles manos beso, / señor don Illán» (vv. 522-523) a lo que este responde modestamente (como Enrico): «¿Qué exceso / es este, señor don Juan?» (vv. 523-524). Y más tarde en la comedia se recordará su linaje noble: Illán dice a don Enrique: «¿Sabéis que Toledo soy?», a lo que responde este: «Y que nadie en calidad / os excede»; «De nobleza y de valor / sé que un espejo habéis sido» (vv. 1131, 1132-1133; 1136-1137). Es, como los magos arriba mencionados, estudioso de las artes mágicas:

9. Revelará la criada Lucía los siguientes detalles sobre el lugar de trabajo de don Illán: «el estudio tiene / mesas, estantes, cajones, / que dan ocultos rincones». Sin ninguna certeza, es posible que estos elementos se reflejarán de algún modo en la puesta en escena, con un bufete o algunos libros. Don Illán insta a sus dos discípulos don Juan y Tristán: «En mi estudio, pues entrad; / mis libros os mostraré» (vv. 676-677). Se mencionan los libros repetidas veces: vv. 772, 793, 1980; v. 796Acot: «Mira libros»; «librería», v. 1505; «códice» (v. 1989, v. 2000); «Abre el [libro] y ensénale» (v. 1990Acot); y el propio libro parece hablar por boca de Tristán (vv. 2021 y ss.): este es un ingenioso recurso que emplea Alarcón también en *El Anticristo*.

Don Illán,
padre de tu prenda hermosa,
estudia con gran cuidado
la magia y nigromancia (vv. 195-198)¹⁰

En lo referente a la noción de una autoridad heredada, más allá de su linaje nobiliario, en lo que atañe a lo mágico, si bien don Illán no revela dónde aprendió sus artes mágicas, y aunque Alarcón no atribuye la magia de don Illán a un aprendizaje con Merlín, llama la atención que el pretendiente a discípulo del mago de Toledo, al pedirle instrucción, le diga: «que teneros por maestro / el mismo Merlín podría» (vv. 555-556).¹¹ No se puede establecer una genealogía mágica entre Illán y el mago del rey Arturo, sino en el sentido invertido, de manera hiperbólica, pero su mera mención es un factor interesante a tener en cuenta. De hecho, independientemente del maestro que hubiera tenido o que fuera autodidacta, en el v. 580 infiere don Illán que la magia que practica es ilícita, aunque poca duda hay sobre esto puesto que se la denomina «nigromancia» repetidas veces. Además, cuando va a ejecutar una acción mágica escribe en un papel unos «caracteres» (v. 825), y el propio don Illán afirma lo siguiente en dos reveladores apartes: «Mis artes / nigrománticas empiezan / a obrar en esto» (vv. 837-838); «con las artes hechiceras / he de cifrar muchos días» (vv. 1024-1025). A lo que se puede añadir la amenaza de don Juan de denunciar a don Illán y «castigar[lo] por hechicero» (v. 2671).

Cabe la posibilidad de que haya aprendido su arte de los libros mencionados demasiadas veces en la trama para que no tengan su importancia, pero nada explícito se dice, y el hecho de que Illán enseñe en su casa la magia induce a pensar que él fue discípulo a su vez, pero esto solo puede quedarse en una conjetura al no disponer de mayores detalles en el texto. Digno de señalar es el hecho de que a pesar de las amenazas que recibe del díscolo don Juan, Illán no será nunca sometido a una autoridad civil o religiosa. Acaba la obra con la misma posición de mago sabio que ejercía al principio, y las invectivas de don Juan, una vez descubierta la

10. Véanse también los vv. 225-226: «ha estudiado / don Illán nigromancia». Y don Juan dirá a don Illán: «Esta [ciencia] es la nigromancia, / en que sé que sois tan diestro» (vv. 553-554).

11. El criado Tristán vuelve a mencionar al legendario mago cuando se encuentra en presencia de don Illán: «¡Aquí está Merlín!» (v. 798).

potentísima ilusión de la que ha sido objeto, no darán pie a un desenlace en el que se refute o reprima la magia. En este caso ha servido la magia como factor de control social, evitando que un mal hombre se casara con la hija de don Illán.

LA CIENCIA «EN LO INTRICADO DEL MONTE»

Quiero abordar ahora el tema de lo que vendría a ser una especie de otredad en la construcción de esta autoridad paralela a la que se observa esencialmente en espacios urbanos, que ostentan los practicantes de la magia demoniaca. Un lugar común que está presente en gran número de las comedias que escenifican la magia ilícita es el de la extrañeza o la extranjería, que se traducen de diversos modos, y a veces todos ellos se reúnen en un mismo espacio, a menudo en los márgenes, de alguna manera. Uno de estos modos concierne el espacio geográfico y también con diversas modalidades. El lugar en el que se producen los hechos mágicos o el aprendizaje de las artes ocultas a veces se asocia con la lejanía terrestre, que puede ser relativa. En el caso de *La cueva de Salamanca*, la cueva en cuestión es una casa sin más luz que la de la puerta, adosada a la vez a un monte y a una iglesia. A pesar de estar en la ciudad, es un lugar apartado tanto por su particular configuración, como por los efectos mágicos que la protegen. La descripción que de ella se hace también le confiere cierta categoría peculiar o inusual:

Toda la casa es un palmo,
sin alacena, tabique,
bóveda, cueva o sobrado;
no hay colgaduras que puedan
encubrir portillos falsos. (vv. 316-320)

Don Diego y Zamudio han sido ocultados por la magia de Enrico, uno absorbido por una nube teatral y el otro tragado por un escotillón escondido debajo de un bufete con mantel.

En *La prueba de las promesas*, si bien la magia se ha de realizar en secreto,¹² no se nos da indicación alguna sobre el lugar en el que se ejecuta, más allá del es-

12. «Desto que hago por vos, / el secreto es escusado / encargaros» (vv. 633-635).

tudio de don Illán en su casa. En el cuento que inspiró esta comedia, sí que se menciona un cuarto secreto en las profundidades de la tierra:

E en estas fablas estudieron desde ovieron yantado fasta que fue ora de çena. De que su pleito fue bien assossegado entre ellos, dixo don Yllán al deán que aquella sçiencia non se podía aprender sinon en lugar mucho apartado e que luego essa noche le quería amostrar do avían de estar fasta que oviesse aprendido aquello que él quería saber. E tomol por la mano e levol a una cámara. ... e entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada e fueron descendiendo por ella muy grand pieça, en guisa que paresçía que estaban tan vaxos que pasaba el río Tajo por çima dellos. E desde fueron en cabo del escalera, fallaron una posada muy buena, e una cámara mucho apuesta que ý avía, ó estaban los libros e el estudio en que avían de leer. (Juan Manuel, *El conde Lucanor*, pp. 119-120)

Pero no sé hasta qué punto sería conocido el cuento de don Juan Manuel del público de la comedia, como para suponer que el mago Illán practica su magia en un espacio similar al del cuento original.

Tanto en *El esclavo del demonio* como en *El mágico prodigioso*, la magia es enseñada en un lugar apartado. El demonio de la primera obra, Angelio, afirma haber aprendido la magia «en la cueva de Toledo» (v. 1454) y enseñarla en otra cueva, que se encuentra en unos montes en Portugal. El demonio de *El mágico*, después de demostrar sus poderes en la casa de Cipriano, también lo invita a retirarse a un lugar más propicio:

[...] en una cueva encerrados,
sin estudiar otra cosa,
hemos de vivir entrambos,
sirviéndonos solamente
a los dos este criado. (vv. 1996-2000)

A Falerina, por ejemplo, la encontramos «vestida de pieles» (*El jardín de Falerina*, p. 772), y en una geografía remota y agreste: la hechicera habla de su morada como en «estos peñascos» (*El jardín de Falerina*, p. 772), lo cual nos lleva desde luego a una “otredad” certera en estricta concordancia con el lugar silvestre en el que se encuentra: «montes y arboledas», reza la acotación inicial (*El jardín de Falerina*, p. 772), y será asociada no solo al jardín al que se hace referencia en el título de

la obra, que algo tiene de culto y cultivado en el nombre, sino también al espacio de la cueva, de donde hace la maga que salgan dos leones («aqueste inculto retiro, / de cuyo bostezo fueron / parto los monstruos esquivos», *El jardín de Falerina*, p. 819), y con mayor precisión: «el sitio pavoroso / de esta gruta» (*El jardín de Falerina*, p. 820). Este escenario silvestre aparece en diversas piezas de teatro como lugar propicio para prácticas mágicas o ilícitas, siendo el bosque y el monte lugares no solo asociados a malos espíritus y animales feroces, sino también a lugares de prácticas encubiertas y seguramente proscritas, lejos de los poderes civiles y religiosos que podrían ejercer un control o represión de estas actividades. Recordemos la cervantina *Casa de los celos* y *Las Batuecas del duque de Alba*, donde los magos Malgesí y Adulfo practican respectivamente su magia rodeados de árboles y con la presencia de unos sátiros-demonio en ambos casos. Esta lejanía espacial o los lugares recónditos refuerzan la autoridad de los personajes que ejercen la magia desde una posición de maestros, puesto que su dominio no se ve supeditado a otras fuerzas de poder o autoridad, al menos en los momentos de descubrimiento de los mismos. A esto se añade el hecho de que la ilicitud de lo que traen entre manos requiere un espacio alejado de las posibles fuerzas de represión o de control. El caso de *Las Batuecas* resulta paradigmático a este respecto pues los moradores perdidos de las agrestes montañas viven, nos dice la protagonista Brianda, como: «hombres sin Dios y sin ley» (v. 1186), que matizará aún más describiendo los batuecos como gente «sin Dios, sin iglesia y ley» (v. 2537). Cuando aparece por fin la autoridad, representada por el duque de Alba, este afirma su deseo de «reducir esta perdida gente / a Dios, a Rey, y a ley, y a orden política» (vv. 2530-2531). Se trata aquí de una vuelta al orden de toda una comunidad que se encontraba bajo el poder del mago Adulfo ayudado por un demonio-sátiro. Concuerdo con Gentilli [2022:52-53] cuando afirma que «El *bonus civis*, el batueco asentado en el señorío de Alba, se identifica así con el *homo credens* [al ser bautizado y reintegrado en la sociedad], sumiso vasallo del orden político social encabezado por el noble aristócrata».¹³

En lo que se refiere a los dos magos, Enrico y Enrique, de *La cueva de Salamanca*, ambos afirman haber aprendido la magia en Italia. Uno de ellos es, recordemos, francés, y el otro castellano. La elección de Italia podría resultar curiosa, tomando en cuenta que el *habitat* tradicional de Merlín es Britania, o quizá ciertas

13. Agradezco a la doctora Vaiopoulos el haberme dado a conocer este trabajo.

partes de Francia; sin embargo, existe una amplia literatura italiana, especialmente en las regiones del Véneto y la Toscana, de la «materia de Bretaña» de la que proviene el mago (Galán Redondo 2004:14), que será personaje de una obra tan influyente en las letras hispánicas como el *Orlando Furioso*, en el que Merlín enseña magia a sus discípulos (Galán Redondo 2004:283). La elección de un lugar conocido pero extra-peninsular sirve también en cierto modo para evocar el concepto de extraño, alejado de la autoridad propia.

SOMETERSE AL ORDEN POLÍTICO DE LA AUTORIDAD COMPETENTE

La cueva de Salamanca contiene casi ya al final de la obra un largo debate que ha sido a su vez objeto de discusión entre críticos, situándose algunos estudiosos a favor de Enrico y de una magia natural y por ende lícita (como se ha dicho arriba), que es lo que él sostiene, y otros abogando por una magia ilícita y demoniaca, que es lo que concluye el teólogo con quien entra en disputa Enrico, y representa una teoría que suscribo yo. La última editora de *La cueva de Salamanca* de la que tengo noticias, García Valdés [2013a:38], resume con claridad la actitud del mago italiano:

Enrico, como hará Cipriano en *El mágico prodigioso*, defiende silogísticamente el ejercicio de la magia como ciencia natural, invocando la simpatía de los cuerpos, de los números y aún de los sonidos; la virtud mágica de las palabras, de los caracteres, de las figuras. El ambiente académico del debate refuerza la idea de la magia como conocimiento, como ciencia.

Tanto por los argumentos como por el espacio y tiempo que ocupan los debates, triunfa el parecer de la Iglesia sobre el del necromántico francés. El final de *La cueva de Salamanca* es interesante por varios motivos. Demuestra a simple vista una victoria de la posición de la Iglesia católica, a través de las palabras informadas de un teólogo frente a unos sofismas expuestos con habilidad retórica por Enrico, pero fácilmente refutados. El que Enrico se rinda tan rápidamente tras oír la réplica del teólogo o bien demuestra que Alarcón tenía prisa por acabar la comedia (aun siendo esta corta, pues no llega a 2800 versos), o bien que los argumentos esgrimidos son probatorios. La mayor parte de la crítica incide en que Enrico es derrotado

por la doctrina eclesiástica, y en cierto modo lo es, pero conviene recordar que el teólogo está ahí por orden expresa de otra autoridad, la del rey, una autoridad claramente política, a la que está supeditada la religiosa, y que se refleja en una solemne proclama pronunciada por un pesquisidor:

Sabiendo su Majestad
que por la mágica ciencia
se causan tantos excesos,
por su provisión ordena
que en esta junta de sabios
se dispute y se confiera
si es lícita o no la magia,
y qué fundamentos tenga;
y esto en presencia de todos,
queriendo que todos vean
la verdad, para que aprueben
su rigor o su clemencia. (vv. 2399-2410)

Es entonces la autoridad del rey la que se impone, empleando como arma el brazo intelectual y religioso de la Iglesia y sus doctores, solemnemente ataviados todos con capirote y borla. Para Espantoso Foley [1972:71], por ejemplo: «The doctor of *La cueva de Salamanca* is the spokesman of Catholic doctrine whereas Enrico, the learned magician, is his opponent»; y es cierto, pero el teólogo es mucho más, porque confirma con sus argumentos el postulado inicial de la proclama: «por la mágica ciencia / se causan tantos excesos» (vv. 2400-2401). Ya había en esta frase una especie de sentencia regia que el debate permite confirmar, al quedar declarada la magia como algo ilícito y por ende reprobable por los poderes civiles y religiosos. Y si bien es cierto que a Enrico no se le castiga con ninguna pena de las que se solían aplicar a los hechiceros, no concuerdo con García Valdés [2013a:39] cuando afirma que esto se debe a que «Enrico [...] no ha tenido pacto con el diablo». Es cierto que no hemos sido espectadores de un pacto con el demonio en la obra, ni se ha hecho alusión explícita a la existencia de tal pacto; no obstante, se evoca repetidas veces la relación con Merlín con su conocida procedencia demoniaca, y sobre todo en la obra se describe en algunos momentos la magia de Enrico como ejecutada a base de hechizos. ¿Y qué es hechizar sino «Hacer a alguno mui grave daño, ya en salud,

ya trastornándole el juicio vehementemente, interviniendo pacto con el demonio, ya sea implícito, ya explícito»? Si bien se podría poner en tela de juicio la clasificación cuando se oye en boca de don Diego o de Zamudio —que podrían, como neófitos que son, interpretar mal la naturaleza de la magia que presencian (ver vv. 527, 1354, 1372 y 1438 respectivamente)—, el que emplee el término el marqués de Villena (practicante de la magia él mismo, vv. 1409-1410), nos indica la veracidad de lo expuesto y confirma a Enrico y al propio marqués, no solo como magos, sino como hechiceros y pactantes con el demonio. La condena del mago es, en palabras de Arellano [2021:15], suave «y sin mayores transcendencias teológicas», pero condena hay, aunque por ser «comedia de entretenimiento» no sea tan grave como la que le cae al morisco Román Ramírez en otra obra alarconiana, *Quien mal anda en mal acaba*, al ser detenido por la Inquisición. Arellano [2021:15] añade que: «En realidad la magia se condena explícitamente por los riesgos de diabolización». Es una idea muy sugerente que el debate ponga fin a una carrera mágica que fuera encaminándose hacia lo infernal; y es, desde luego, una posibilidad el que Enrico no se haya dado cuenta de la ilicitud de su magia, pero, para alguien supuestamente sabio, que afirma tener como único fin el estudio en su cueva, parece difícil pensar que no supiera discernir entre la magia natural y la demoniaca, a no ser que tomara a los demonios como meros seres de la naturaleza, y por ende parte lícita de una magia natural un poco *sui generis*, o en todo caso contraria a los preceptos de los teólogos en la materia. No estoy convencido de que Enrico no revista «rasgos particularmente perversos o siniestros» como opina Arellano [2021:16], aunque por supuesto no llega al grado al que llega Román Ramírez, pero sí encubre el mago francés a dos delincuentes y, en el caso de don Diego, le facilita la ciencia suficiente para obrar mal. Quizá simplemente sea Enrico un sabio inconsciente de lo que provoca su magisterio mágico, lo cual explica el poco rigor del castigo final, y el que se le permita incluso entrar en un debate. Los argumentos de Arellano [2021:8 y ss.] —refutando de paso las tesis de Robalino [2011]— sobre la inmunidad que confiere a los delincuentes don Diego y don García sus apellidos nobles (Guzmán y Zúñiga y Mendoza), me parecen en todo punto convincentes para explicar las acciones poco decorosas de los estudiantes en cuestión, aunque no eximen al mago de su propia responsabilidad. A fin de cuentas, el que recibe alguna forma de castigo es él.

El ejemplo calderoniano de *El jardín de Falerina* es un poco especial en cuanto al sometimiento de la maga a la autoridad. El telón de fondo de la acción

es la época carolingia y el contexto bélico entre moros y cristianos, aunque lo sustancial de la obra se dedique a los amoríos de varias parejas y a las acciones mágicas de Falerina. Las autoridades regias, representadas por el propio Carlomagno y su brazo armado Roldán, buscarán poner fin a los encantos y hechizos obrados por la maga, con la ayuda del cadáver de Merlín, al que se alude un asombroso número de veces, como para subrayar la influencia diabólica de la magia ejercida. Falerina, encontrándose cercada, decide arrojararse de un risco y darse a sí misma la muerte antes de ser presa de la autoridad. Podríamos preguntarnos si realmente se somete Falerina a la autoridad, al eludir la captura y posible juicio por su delictiva carrera mágica, ajusticiándose en cierto modo ella misma. Digamos que el fin viene a ser el mismo, si bien al poder real se le escapa la posibilidad de hacer justicia.

Como hemos visto con el caso de don Illán, los magos no son siempre castigados por las autoridades; en el caso de *La prueba de las promesas*, casi ni se evoca esta posibilidad, sino en unas amenazas sin consecuencia. Con la salvedad de esta obra, todas las demás muestran un triunfo de la autoridad competente, ya sean los doctores de la Iglesia, el Santo Oficio en el caso de la detención del morisco Román Ramírez, el poder de la corona en *El jardín de Falerina* o en *La cueva de Salamanca*, y esa autoridad suprema que es Dios en *El mágico prodigioso*, que se impone al final no solo sobre el mago Cipriano, sino sobre el demonio que aparecerá marcando su derrota a lomos de un dragón: paradójicamente este despliegue último de poder marca su derrota. En los varios ejemplos lopescos, la relación entre la práctica de la magia ilícita y el castigo de la misma es mucho más tenue. En *El caballero de Olmedo*, nada consecuente se dice sobre este particular. En *Las Batuecas del Duque de Alba*, triunfa la fe cristiana sobre las paganas prácticas en vigor en el valle de las Batuecas, con la consiguiente derrota del demonio y por ende de su representante, el mago Adulfo, pero sin que sea explícita la condena del nigromante ni haya castigo alguno. Se acerca Lope algo más a una reprobación de la hechicería en *Barlaán y Josafat*, con la reacción del rey ante las consecuencias de los hechizos de Teudas, un debate teológico (sobre el poder de Cristo, y no sobre el ejercicio de la magia), y el *mea culpa* del mago y posterior adhesión a la nueva ley que, si bien viene a resultar en lo mismo, no llega a condenar la magia explícitamente. Aunque ninguno de los dos poderes, regio y espiritual condene la magia, el propio mago pronuncia una autocondena por el tiempo perdido en la nigromancia.

Conviene traer a colación, como colofón, la historia de Merlín, que tantas veces se evoca en estas obras. Merlín era mago y consejero de Arturo y obraba por y para la Corona, aunque tenía también su faceta independiente. Los magos aquí presentados, en estas comedias de diferente género, se encuentran todos en unas esferas paralelas al poder establecido, en unos mundos marginales donde son dueños y señores hasta que un poder mayor los reduce a las autoridades civiles o eclesiásticas. La excepción clara a esta regla sería don Illán, pero Enrico, y por ende sus acólitos, y también Falerina, Román Ramírez, e incluso figuras como don Gil de Santarem y Cipriano, abandonarán por diversos motivos la magia que practican para someterse a la doctrina y reglas católicas que son, no hace falta recordarlo, las que imperan en la sociedad española donde se crearon estas comedias, y donde, *in fine*, imperaba también la autoridad de la Casa de Austria hispánica, punta de lanza de la Contrarreforma.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Burlas y magia en *La cueva de Salamanca*. ¿Subversión o diversión?», *Revue Romane*, 56, 1 (2021), pp. 6-18.
- BERMANN, Anne-Katrin Bermann, «“Por la mágica ciencia se causan tantos excesos”: Magia y moral en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. María Luisa Lobato, Javier San José y Germán Vega García-Luengos, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2016, pp. 23-44.
- BOUDET, Jean-Patrice, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, en *Comedias, V: Pedro Calderón de la Barca*, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2010, pp. 769-833.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Crítica, Barcelona, 2009.
- CIRUELO, Pedro, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerías*, ed. Alva Vernon Ebersole, Albatros-Hispanófila, València, 1978.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Parte primera del Tesoro de la lengua castellana o española*, Melchor Sánchez, Madrid, 1674, en línea, disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f1p1>>. Consulta del 25 de octubre de 2025.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Droz, Genève, 1972.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26 (2014), pp. 1-17.
- GALÁN REDONDO, Paloma, *El mago Merlín desde la tradición románica hasta el Orlando Furioso: presencia y análisis crítico*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004, en línea, disponible en: <<https://docta.ucm.es/entities/publication/c22e1528-25c6-4598-bb54-700bdc5f1ade>>. Consulta del 25 de octubre de 2025.

- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen [2013a]: véase RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La cueva de Salamanca*.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen [2013b]: véase RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La prueba de las promesas*.
- GENTILLI, Luciana, «Las Batuecas lopescas: cuando lo híbrido se hace espectáculo», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 28 (2022), pp. 37-57.
- GILABERT, Gaston, «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 28 (2022), pp. 76-102.
- GILABERT, Gaston, «El conjuro diabólico en verso: fuentes y variación estructural de la Antigüedad al nacimiento del teatro áureo», en *Oralidad, musicalidad y sonoridad en la literatura áurea*, ed. Fernando J. Pancorbo, Reichenberger, Kassel, 2024a, pp. 137-165.
- GILABERT, Gaston, «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega: Texto, Literatura, Cultura*, 30 (2024b), pp. 315-352.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*», en *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, coords. Lillian von der Walde Moheno y Serafín González García, Universidad Autónoma de México, Iztapalapa, 1993, pp. 65-71.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Javier, «Un debate teológico a cuenta de la magia en Juan Ruiz de Alarcón», *Edad de Oro*, 43 (2024), pp. 143-158.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «El festín interrumpido: magia demoníaca y “transubstanciación” en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, ed. Lola González, Milenio, Lleida, 2011, pp. 121-137.
- JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. Alfonso I. Sotelo, Cátedra, Madrid, 2012.
- KROLL, Simon, «Sonido y afecto en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 27 (2021), pp. 203-224.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Cátedra, Madrid, 1980.
- MONTANER, Alberto, y Eva LARA, «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, Portentos y Demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara y Alberto Montaner, SEMYR, Salamanca, 2014.

- PEPE, Inoria, «Arte magiche e superstizione nell'opera de Juan Ruiz de Alarcón», en *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, ed. Guido Mancini, Facoltà di Magisterio dell'Università di Roma, Roma, 1953, pp. 69-82.
- ROBALINO, Gladys, «Desafío al poder en *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón», en *Alarconiana*, ed. Ysla Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2011, pp. 117-126.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Cátedra, Madrid, 1988.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La cueva de Salamanca*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, 2013a.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Cátedra, Madrid, 2013b.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Reichenberger, Kassel, 1993.
- VAIOPOULOS, Katerina, «De *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega, al *Nuevo mundo en Castilla*, de Juan de Matos Fragoso: tras los pasos de un proceso de refundición», en «*Es la amistad el bien mayor humano*». *Homenaje a Luciana Gentilli*, eds. Andrea Baldissera, Renata Londero y Marcella Trambaioli, Visor, Madrid, 2024, pp. 97-114.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Castalia, Madrid, 2000.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari, Cátedra, Madrid, 2021.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las Batuecas del Duque de Alba*, ed. Katerina Vaiopoulos, en *Lope de Vega Comedias. Parte XXIII*, coord. Fernando Rodríguez Gallego, Gredos, Madrid, 2024, vol. 1, pp. 279-448.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1984.
- VON DER WALDE MOHENO, Lillian, «Magia y artilugios teatrales en *La cueva de Salamanca*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Hipogrifo*, 11, 1 (2023), pp. 865-880.