

Juan Ruiz de Alarcón



La cueva de Salamanca

La prueba de las promesas

Edición de
Celsa Carmen García Valdés

Juan Ruiz de Alarcón proporcionó varios modelos teatrales al género llamado «comedias de magia». Su afición al género fue probablemente debida a la mezcla especialmente heterogénea de creencias y prácticas religiosas y al mundo de magia india que había en la Nueva España de entonces. *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas* son representativas de dos modelos diferentes de comedias de magia: como recurso escénico en la primera y como nudo de la acción en la segunda. La primera remite al entremés cervantino del mismo título únicamente en cuanto a que hace referencia a la leyenda local de la cueva salmantina como lugar donde se impartían ciencias ocultas. Por lo demás, Alarcón hace una utilización muy distinta de los elementos de la leyenda. En la segunda recrea Alarcón el ejemplo XI de *El conde Lucanor*. En ella lo fantástico reside en el valor mágico de la palabra: Don Illán, como experto en los secretos de la magia natural, conoce el poder creador del lenguaje.

*A Carmen, a María José, a Belén.
Veinte años (no son nada) después.*

Introducción

EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO: OÍR/VER LA COMEDIA

En el año 1597 ordenó Felipe II suspender la representación de las comedias por el fallecimiento de su hija doña Catalina, duquesa de Saboya, y si bien esta prohibición solo comprendía a los teatros de Madrid, la aprovecharon los teólogos para exponer al Rey la conveniencia de suprimir las comedias de forma definitiva. Una Real disposición del 2 de mayo de 1598 mandó «que se quitasen las comedias y no las hubiese de allí adelante». Tres meses más tarde muere Felipe II y cuando, pasado el duelo, debían de reanudarse las representaciones surgieron opiniones encontradas. La función caritativa de los beneficios que las representaciones suponían para el mantenimiento de los hospitales fue la razón de peso que se impuso a favor de las comedias en esta controversia, pero me interesa traer aquí uno de los dictámenes en contra:

los espectáculos de las comedias, tragedias, bailes y otras diversiones teatrales, que se ofrecen y presentan a los ojos que testifican fielmente, causan en el alma más conmoción

y deleitan más, que aquellos objetos, que siéndolo sólo del oído, se introducen en el ánimo por este órgano^[1].

Se fundó el erudito obispo don Bernardino Gómez Miedes para este dictamen, casi al pie de la letra, en la autoridad de Horacio que en su *Poética* dice que «menos vivamente afectan al ánimo las cosas que entran por el oído, que aquellas que se ofrecen a los ojos que dan fiel testimonio de lo que se les presenta», o de otro modo, «lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí^[2]».

La etimología misma de la palabra teatro, del latín *theatrum*, que a su vez proviene del griego *θεατρον* formada del verbo griego *θεαομαι*, «mirar», subraya el hecho de que no existe solo para ser escuchado, sino, en primer lugar, para ser visto, lo cual implica la particular recepción de esta literatura en forma de espectáculo.

La palabra en el teatro tiene una función constitutiva pero es secundaria a la «representación o espectáculo». El teatro es antes que nada arte visual, y esta es la manera en que lo entienden los dramaturgos del Siglo de Oro. «El Teatro —concluye Ortega y Gasset en *Idea del teatro*— antes que un género literario es un género visionario o espectacular^[3]». Sin embargo algunos estudiosos —Weiger, Amadei-Pulce, Margit Frenk, Case— han insistido en el aspecto auditivo del teatro áureo^[4]. Considerarlo únicamente así es reducir un ámbito que es mucho más amplio. La palabra y la representación son complementarias. Un texto de Juan de Zabaleta en el que describe lo que les puede ocurrir a dos mujeres que asisten en la cazuela a una representación, pone de relieve la importancia complementaria de lo visual y auditivo en el teatro:

La que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye. Con que ninguna ve la comedia; porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas^[5].

Más clarificadora aún a este respecto es la carta que Calderón escribió a Francisco de Avellaneda pidiéndole que le enviara el texto de su comedia *El templo de Palas* porque no había podido asistir a la representación.

[La quiere leer] para restaurar en parte la pérdida del todo; que aunque es verdad, que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornados de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro; con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuanto merece fuera de su lugar este (nada dichoso) género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista, y del oído^[6].

Con la lectura del texto de la comedia Calderón pretende recuperar *una parte del todo* que fue la representación.

El gusto del público de los corrales de comedias por lo espectacular, por los efectos visuales fue temprano y convenientemente aprovechado tanto por la comedia jesuítica con intención proselitista como por los directores de compañías teatrales que, con la afluencia de espectadores, veían aumentar sus ingresos^[7].

Ya en 1609 Nicolás de los Ríos protestaba por estar gastando demasiado dinero «en los adornos y apariencias de los tablados, los cuales importan para que la gente acuda más días a oír las comedias». Y Suárez de Figueroa se refiere en *El pasajero* a las tramoyas o apariencias como «singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor^[8]».

El uso de tramoyas era condición indispensable en los milagros y apariciones de las comedias de santos. De su uso y abuso dan cuenta las críticas de algunos contemporáneos, como la de Salas Barbadillo, en *Corrección de vicios*, escrita en 1612 (Madrid, 1615):

[...] todas sus comedias le hacen al autor gasto de chirimías, porque hay alma que sube al cielo, y un Ángel embajador, que va y viene con demandas y respuestas; hay nube de casta de cebolla, con tres telas, que se abre otras tantas veces, y debajo della viene alguna figura que lleva los ojos del poblacho; hay río que se pasa a pie enjuto, y muerto bien mandado y cortés, que a la primera vez que le llaman se levanta y responde^[9].

La relación del público con esos aspectos fantásticos del escenario era de admiración, reacción lógica ante lo maravilloso. La necesidad de crear «admiración» en el lector-espectador fue defendida por creadores y preceptistas. El canónigo del *Quijote* exigía que las obras de ficción «admiran, suspendan, alborocen y entretengan» (*Quijote*, I, 47). Carballo pide al poeta que se esfuerce en inventar las cosas «más raras y admirables^[10]». Cascales afirma:

La admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía [...] si el poeta no es maravilloso, poca delectación puede engendrar en los corazones // [...] Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hacer ficciones de cosas probables y verisímiles^[11]....

Y el Pinciano:

Los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces. [...] La poética musa, entre otros ornamentos y arreos que tiene, el principal es el milagro y maravilla; por lo cual parece que el poema que no es prodigioso es de ningún ser^[12].

Es evidente que con tramoyas y efectos escénicos se pretende impresionar a los espectadores y causar admiración. El interés por la novedad se traduce en verdadero entusiasmo por la invención. Todo artificio, toda ingeniosa invención, que aparezca como novedad, sorprende, es causa de admiración. Afirma Maravall que una de las cosas que más influyen en el desarrollo del arte dramático, aparte de otras motivaciones, es el hecho de que el teatro permita con su montaje escénico acudir al empleo de sorprendentes artificios^[13]. Para causar admiración con puestas en escena espectaculares, la mitología y la magia son una fuente de abundante material para el lucimiento de dramaturgos y escenógrafos.

LA COMEDIA DE MAGIA

Sobre la comedia de magia contamos con importantes trabajos de Caro Baroja, Ermanno Caldera, Javier Blasco, Álvarez Barrientos y Doménech Rico, entre otros^[14]. Todos ellos centran su estudio en autores y obras del siglo XVIII, con algunas referencias a representaciones cortesanas, sobre todo de la época de los últimos austrias, con el fin de tender un enlace con la tradición teatral anterior atendiendo especialmente a la espectacularidad^[15]. Y si bien es cierto, como ya señaló Cotarelo y Mori^[16], 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 XVII primeras décadas del siglo XVII Lope de Vega y Ruiz de Alarcón.

Con anterioridad se encuentran recursos mágicos o la presencia de algún personaje con poderes de nigromante en obras de Gil Vicente, en la comedia *Armélida* de Lope de Rueda, en la *Propalladia* de Torres Naharro, en varias farsas de Timoneda^[17], en la *Celestina*; Cervantes utiliza la

aparición de la magia en *El trato de Argel* y en *El cerco de Numancia*^[18], por mencionar obras dramáticas anteriores al siglo XVII. En la mayoría de estas obras se trata de falsos nigromantes, como el que conoce el escudero *Marcos de Obregón* a orillas del Tesino^[19], personajes que el Santo Oficio perseguía más por falsarios y embaucadores que por realizadores de grandes prodigios. Recordemos al buscón Pablos que se finge nigromante y hechicero para embaucar a la hija de los dueños de la posada^[20]. En el teatro será frecuente la presencia de este tipo de nigromantes^[21].

También aparecen magos incorporados en las *dramatis personae* de algunas comedias de santos con el fin de que el triunfo de estos sobre los hechiceros permita al público comprobar de qué lado está la primacía de la doctrina de la Iglesia^[22].

En todos estos casos hay presencia de elementos mágicos interesantes para analizar la constitución del género^[23], pero en ninguno de ellos se trata de la magia como soporte básico de una obra dramática que, como tal, se remonta a la *Medea* de Eurípides. En el teatro español, según Agustín de Rojas en *Viaje entretenido* (1603), fue una perdida comedia de Rey de Artieda titulada *Los encantos de Merlín* —de hacia 1591, según La Barrera— la que introdujo los encantos y su representación por medio de tramoyas^[24]. Pero mientras no se disponga de la obra de Artieda u otra anterior hay que situar como uno de los primeros ejemplos de la comedia de magia *El ganso de oro*, obra de los años juveniles de Lope de Vega (Morley-Bruerton la fechan entre 1588 y 1595), en la que el dramaturgo produce un espectáculo que quiere satisfacer a la vez el oído y la vista^[25]. En las primeras comedias de magia está ausente la función de espectacularidad que queda limitada al sistema de signos visuales, como el atuendo externo del mago y su presentación (bufete, libros, esfera, compás...); excepcionalmente, algunos recursos (los cohetes) anuncian la presencia de lo

maravilloso. En *El ganso de oro* ya aparecen eventos portentosos (un águila vuela cruzando el escenario con un papel en el pico hasta la puerta del palacio real), magos dotados de poderes demoníacos, encantamientos, cambios de país, todo en un ambiente bucólico y amable que hace de la comedia «un divertimento escénico, un espectáculo eminentemente popular como serán precisamente las llamadas “comedias de magia”. [...] *El ganso de oro* anticipa la riqueza de la puesta en escena que será una característica del género^[26]».

Otras comedias de Lope, que pueden ser consideradas comedias de magia, como *La sortija del olvido*^[27] (1610-1615), son posteriores a esta, pero de los primeros quince años del siglo XVII, en los que también se encuadran las tempranas comedias mitológicas del Fénix como *Adonis y Venus* (1597-1600), *El Perseo* (1611), o *El laberinto de Creta* (1610-1615), muy relacionadas con las comedias de magia en cuanto a la escenografía que en ambos géneros va unida a los adelantos mecánicos y técnicos.

LAS COMEDIAS DE MAGIA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN^[28]

A continuación de las iniciales comedias de Lope, Juan Ruiz de Alarcón proporcionó varios modelos teatrales a los dramaturgos que le siguieron en este género. En seis de las comedias alarconianas —una cuarta parte de su producción dramática— juega papel importante la magia en sus distintas modalidades^[29]: *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla*, *El dueño de las estrellas*, *Quien mal anda en mal acaba* y partes del drama bíblico *El Anticristo*. Ya Menéndez Pelayo, por los años 1879-1880, se refirió a la importancia que el tema de la ma-

gia representaba en el conjunto de la obra dramática alarcóniana:

[...] Alarcón tuvo amor especial a la magia como recurso escénico y aun como nudo de la acción. *La cueva de Salamanca* [...] hasta contiene una discusión en forma escolástica sobre las artes ilícitas. *Quien mal anda* no es otra cosa que el proceso del morisco Román Ramírez. *La prueba de las promesas* es el cuento de D. Illán y el deán de Santiago convertido en drama. *El anticristo* obra sus maravillas con el poder de la nigromancia. En *El dueño de las estrellas*, la superstición sideral interviene mucho en el destino de Licurgo. Y aun pudieran citarse otros ejemplos, todos los cuales reunidos, quizá excedan en número a los que pueden sacarse de Lope, Tirso y Moreto^[30].

Explica King ese interés de Alarcón por la magia, en el ambiente vivido en Taxco, primero durante su infancia y después, en su adolescencia y juventud, en las frecuentes visitas que la familia, ya residente en la ciudad de México, no dejaría de realizar a la tierra de sus mayores.

Su notable interés por la magia, el mesianismo, el fenómeno de la conversión religiosa y el ocultamiento de la identidad religiosa parece deberse a la mezcla especialmente heterogénea de creencias y prácticas religiosas y al mundo de magia india que había en la Nueva España de entonces^[31].

Se refiere también King a las actividades religiosas que llevaba a cabo el sacerdote Hernando, hermano del dramaturgo, entre los indios de la región cercana a Taxco. Había recogido a lo largo de los años un sinnúmero de oraciones y conjuros que los indios dirigían a demonios familiares dotados de poder sobre el fuego, las enfermedades, los peces, la comida, las cosechas, el sueño, el sol y la naturaleza toda. Hacia 1629 preparó para la imprenta un *Tratado de*

las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales de esta Nueva España que revela lo que fue ese mundo vasto y complejo, extraño e impenetrable, que bien pudo dejar huella en nuestro escritor.

El joven Ruiz de Alarcón acabó por dejar a sus espaldas, para siempre, los dos mundos mágicos representados en Taxco —el del minero español y el del hechicero indígena—, pero sus recuerdos de uno y otro pueden ayudar a explicar su duradera fascinación por la magia y los hechiceros sabios, visible en comedias como *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla* y *El Anticristo*^[32].

Para esta edición he elegido *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas*, representativas de dos modelos diferentes de comedias de magia: como recurso escénico en la primera y como nudo de la acción en la segunda.

«LA CUEVA DE SALAMANCA»

El título de *La cueva de Salamanca* remite al entremés cervantino únicamente en cuanto que hace referencia a la leyenda local de la cueva salmantina como lugar donde se impartían ciencias ocultas. Por lo demás, Alarcón hace una utilización muy distinta de los elementos de la leyenda a la que incorpora la figura de don Enrique, marqués de Villena, no anacrónicamente como afirma Menéndez Pelayo^[33], pues no se trata del sabio del siglo xv sino de un descendiente suyo^[34]. La comedia fue publicada en *Parte primera de las comedias de Ruiz de Alarcón* que salió a la luz en 1628, pero tiene licencias y aprobaciones de 1622. (Véase más adelante el Estudio textual).

Sobre la fecha de la comedia hay varias opiniones críticas. Henríquez Ureña, Castro Leal y García Blanco, tienen

do en cuenta que la obra refleja las costumbres de la vida estudiantil en lo que parece una experiencia directa, proponen una fecha coincidente con la permanencia de Alarcón en la universidad salmantina^[35], donde tuvo ocasión de ver representadas numerosas comedias. El diario de Girolamo de Sommaia, citado por King^[36], registra el paso por Salamanca entre 1603 y 1607 de nueve compañías diferentes, y menciona la representación de 188 comedias, entre ellas quince de Lope de Vega y una comedia hoy perdida de Gonzalo de Monroy titulada *La cueva de San Cebrían*, en la que algunos quieren ver un antecedente de la comedia alarconiana. Bruerton retrasa la composición de *La cueva de Salamanca* a 1617-1620, y, finalmente, hay acuerdo en admitir (Millares Carlo, King, Peña) que la comedia fue escrita en esos primeros años del setecientos y revisada años más tarde para el público madrileño^[37]. No es posible, por consiguiente, establecer con seguridad la prioridad del entremés cervantino o de la comedia y en todo caso no parece dato muy significativo toda vez que título y tema pertenecen a un acervo folclórico centenario^[38].

El punto de arranque de la comedia es un recurso muy utilizado por los dramaturgos que consiste en comenzar la representación con una o varias escenas de duelos, peleas o riñas con el fin de captar la atención del espectador^[39]. El protagonista don Diego de Guzmán y sus compañeros don García Girón y don Juan de Mendoza^[40], miembros todos de la nobleza, son estudiantes con ganas de diversión. Se les ha ocurrido simular una pelea para que acuda la justicia y, por medio de un cordel que han tendido de parte a parte de la calle, hacer que corchetes y alguaciles se den de bruces contra el suelo. Sale mal la broma porque es el gracioso Zamudio, estudiante pobre criado de don Diego, quien tropieza con el cordel al huir de la cólera de unos vecinos a los que ha robado un tostador. Se arma una batalla campal entre los representantes de la justicia y los estudiantes; re-

sulta muerto el alguacil mayor, hay varios heridos y la justicia persigue a los jueguistas. Don García es apresado y los otros dos junto con Zamudio huyen^[41].

Los perseguidos, en su huida, entran en la vivienda del mago Enrico^[42], que previamente ha sido presentado por el dramaturgo con los elementos escénicos característicos de los magos del teatro: viejo grave, con sotana y ropa de levantar y bonete, sentado ante un bufete situado en medio del teatro con un candil encima, y tinta, pluma y papel. Dispuesto a escribir la lección que debe dictar al día siguiente. Piden al mago que los esconda, y dan comienzo en escena los resultados de la ciencia de Enrico: una nube oculta a don Diego, y un escotillón situado debajo del bufete hace desaparecer a Zamudio^[43]. No se trata de tramosas muy desarrolladas. Son sencillas: una nube, un escotillón, pero ya desde este comienzo y como en el resto de la obra Alarcón explica con detalle, desde el punto de vista escenográfico, en qué consisten los trucos que al espectador le parecen mágicos^[44].

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.

Zamudio métese debajo del bufete; la sobremesa [el paño que cubre la mesa] besa el suelo; quitan un escotillón del teatro y húndese Zamudio, y tornan a poner el escotillón.

Don Diego y Zamudio piensan que se han encontrado con un varón santo que hace milagros, pero Enrico los desengaña y se presenta como un hombre que ha dedicado su vida al estudio y ha venido a enseñar a Salamanca atraído por la fama de su Universidad; en Italia tuvo como maestro al mago Merlín de quien aprendió todas las artes mágicas, y muy especialmente la nigromancia^[45].

Con esta sé de todas las criaturas
mudar en otra forma la apariencia;
con esta aquí oculté vuestras figuras;
no obró la santidad, obró la ciencia (vv. 403-406).

Ruiz de Alarcón sintetiza en este último verso un problema que preocupó a moralistas e ilustrados del siglo XVIII. Al escribir «no obró la santidad, obró la ciencia», está diferenciando las órbitas de acción y los campos de referencia a los que deberá remitirse el público según se trate de magos o de santos^[46].

Un nuevo personaje, don Enrique de Villena^[47], llega a casa de Enrico. Según el dramaturgo, Villena fue en su juventud estudiante en Salamanca; al no gustarle el oficio eclesiástico a que su situación de segundón le destinaba, se fue a las guerras de Italia donde también fue discípulo de Merlín. A la muerte de su hermano mayor tuvo que hacerse cargo del mayorazgo y regresó a Madrid. Llega a Salamanca atraído por la fama de la cueva encantada que es la comidilla de la corte. Se dice que encierra prodigios y que una cabeza de bronce enseña la ciencia mágica con voz humana. Las señas que le dieron para encontrar la cueva coinciden con la casa de Enrico. Don Diego le explica en una «relación verdadera» que la leyenda que corre por Madrid es pura retórica: la que llaman cueva^[48] no es más que una oscura casa recargada contra la cuesta de la Iglesia mayor de manera que solo recibe la luz por una única puerta que da a la calle y la cabeza de metal que da respuesta a todas las dudas es la del sabio Enrico:

y porque excede a la naturaleza
frágil del hombre su saber inmenso,
se dice que es de bronce su cabeza (vv. 795-797).

De forma análoga explicará el marqués en los últimos versos de la comedia (2735-2761) la verdad de los hechos

que se ocultan tras la leyenda de su antepasado, el otro Enrique de Villena, del que se decía que engañó al demonio que le creía tener atrapado en una redoma, pero él solo se había dejado atrapar su sombra, y murió tan santamente que su alma se salvó de las garras de Satanás; en cuanto a la redoma, se trata de una imagen metafórica por el pequeño sepulcro que guarda su cuerpo. Como ha señalado King, «lo que campea en esta comedia, a pesar de su complacencia en la ilusión de los trucos mágicos, es lo positivo y probable, no lo sobrenatural y fantástico^[49]».

El encuentro de los dos grandes magos, Enrico y Enrique de Villena, da pie al dramaturgo para que en las jornadas segunda y tercera introduzca sucesivos trances mágicos. Los primeros hechizos tienen como objetivo castigar al criado Zamudio por su descreimiento en los poderes mágicos; más adelante, otros encantos corresponderán a la estructura dramática de la obra. La representación de unos y otros requiere el uso de tramoyas más elaboradas que las de la primera jornada y de otros artilugios cuyo funcionamiento Alarcón explica en minuciosas acotaciones escénicas.

Zamudio se burla de Enrico y del Marqués:

Señores,
contra estudiante gorrón,
salmantino socarrón,
nonpraestant incantatores (vv. 1273-1276).

Pronto sentirá la jocosa venganza de los magos. Sale con la criada Lucía que lleva un canastillo con manjares y una bota con vino y se sientan a merendar a la orilla del Tormes. Cuando Zamudio empina la bota para brindar a la salud de los «encantadores Enricos», la bota desaparece; el perrillo cocido, el pan de flor y la fruta que el público pudo ver en la canasta, se han convertido en carbón.