

EN TORNO AL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

A C T A S

Jornadas XII - XIII. Almería



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES
DIPUTACION DE ALMERIA

MAGOS Y PRODIGIOS EN EL ESCENARIO DE SIGLO DE ORO

IGNACIO ARELLANO
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

1. GENERALIDADES

Desde las épocas más remotas de que guardamos memoria histórica, la Humanidad, como han puesto de relieve etnólogos y antropólogos, ha tenido, en palabras de Caro Baroja, «la ilusión que conocemos con el nombre especial de Magia»¹. Suele consistir en una pretensión de dominar la naturaleza y en muchos casos las mismas fuerzas sobrenaturales, mediante ciertos actos en los que se usa un poder coercitivo, puesto en práctica por determinados actos rituales, ceremonias y palabras, conjuros y hechizos.

No puedo entrar ahora en las complejas relaciones entre magia, ciencia y religión, o en las distintas categorías de magia homeopática y magia contagiosa, que popularizó, por ejemplo, el famoso libro de Sir George Frazer², *La rama dorada*. Lo que a mí me interesa ahora es esbozar, muy parcialmente, algunos rasgos y funcionamientos significativos de la magia en el escenario del Siglo de Oro, que acoge, como lo hace la literatura en general, muchos de estos motivos mágicos³.

Hay una distinción que sí nos interesa retener: la que opone la magia blanca o natural a la magia diabólica. Aunque la magia resulta siempre sospechosa, la distinción es comúnmen-

¹ «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en *Del viejo folklore castellano*, Valladolid, Ámbito, 1988, 11-132; cita en p. 18. Ver también para aspectos generales las obras de Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, y *Las brujas y su mundo*, que manejo en la edición de Madrid, Alianza, 1973. Para otras cuestiones en torno a la magia en su relación con la literatura cfr. ahora Pilar Alonso Palomar, *De un universo encantado a un universo reencantado*, Valladolid, Grammalea, 1994, en cuyas notas a pie de página se hallarán también algunas referencias bibliográficas generales que ahora no me paro a consignar.

² Tengo a mano la traducción española de *The Golden Bough*, hecha por E. y T. I. Campuzano, México, FCE, 1944.

³ Citaré en lo que sigue otros estudios de variado interés para el tema: especialmente Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft And other occult Beliefs*, New York, Hispanic Institute, 1959, que trae un buen repertorio, con pocos comentarios, pero con acumulación de títulos y datos significativos. Importan sobre todo, para distintos apartados de mi exposición, los capítulos II «Classical Witches», VI «Magic in Chivalric Themes», VII «Magic as a theatrical Device», X «Astrology and Necromancy». Más ceñidos a un autor concreto, pero aplicables a otras piezas auriseculares, son los trabajos de A. Espantoso Folcy, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, 319-26 y *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Geneve, Droz, 1972.

te aceptada⁴ en el XVII y la encontramos en textos como el de Rojas Zorrilla⁵, *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Fileno afirma:

Digo que la magia es una
filosofía perfecta
y es una ciencia evidente
que si el hombre la alcanzara,
todo cuanto deseara
consiguiera fácilmente.

A lo que el marqués responde:

La magia está prohibida.

Y Fileno aclara:

La natural no lo está,
la diabólica será...

Más detalladamente la clasifica un personaje de Ruiz de Alarcón⁶ en *La cueva de Salamanca*:

La mágica se divide
en tres especies diversas,
natural, artificiosa
y diabólica. De aquestas
es natural la que obra
con las naturales fuerzas
y virtudes de las plantas,
de animales y de piedras.
La artificiosa consiste
en industria o ligereza
del ingenio o de las manos

...

Estas dos lícitas son

...

La diabólica se funda
en el pacto y conveniencia
que con el demonio hizo
el primer inventor de ella

⁴ Cfr. Caro Baroja, «La magia en Castilla», 23 y ss.; *Las brujas y su mundo*, 44; y «Magia y escenografía» en F. J. Blasco et al. (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, 11-24. El P. Martín del Río pone en guardia respecto a estas distinciones aceptadas por paganos como Jámblico, Porfirio, Plotino, Proclo o Juliano Apóstata: «Según ellos toda magia se divide en blanca -que tienen por lícita- y negra - que sería ilícita-. A la blanca llaman *theourgian* y a la negra *gouettian* [...] juzgo que todas esas magias las realizan y gestionan los mismos ángeles malos que las instituyeron» (*La magia demoníaca*, libro II de las *Disquisiciones mágicas*, ed. y trad. de J. Moya, Madrid, Hiperión, 1991, 174-75).

⁵ F. Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, BAE, 54, 325.

⁶ Manejo para las comedias de Ruiz de Alarcón la edición de *Obras completas* de A. Millares Carlo, México, FCE, 1957, 3 vols. Cito por volumen y página. El texto de *La cueva de Salamanca* está en vol. I, 517.

El Padre jesuita Atanasius Kircher⁷ publica en Roma en 1645 su *Ars magna lucis et umbrae*, cuyo libro décimo está completamente dedicado a la magia natural de las luces y sombras (efectos visuales que aprovecharán también los tramoyistas del teatro).

Ya en textos cuneiformes babilónicos o en la literatura grecolatina aparecen las variantes de magia con buenos fines (curativos, propiciatoria de la fecundidad, etc.) y la magia de malos instintos, dañosa. Esta es condenada con gran dureza en el código visigótico de los siglos VI y VII, que reaparece en disposiciones del Fuero Juzgo, contra los maléficos que causan tempestades, destruyen viñedos y cosechas y perturban la mente de los humanos. El 1326 el Papa Juan XXII dictamina en la bula *Super illius specula* que la brujería es herejía y el cuerpo de doctrina sobre la magia se desarrolla en toda Europa en los siglos siguientes. La *Reprobación de supersticiones y hechicerías*, del P. Ciruelo⁸, por ejemplo, es uno de los varios tratados que se ocupan del tema, subrayando las dimensiones pecaminosas de la magia y su calidad de arte diabólica, a la vez que comenta una serie de disciplinas y variedades de magia que encontraremos constantemente en los personajes dramáticos, empezando por la nigromancia o «arte maldita con que los malos hombres hacen concierto de amistad con el diablo y procuran de hablar y platicar con él para le demandar algunos secretos que les revele», con su cortejo de conjuros, círculos mágicos, redomillas de ciertas aguas, espejos de alinde, piedras de anillos donde se encierra al diablo familiar «y otras infinitas maneras», dice Ciruelo. A esta arte nigromántica pertenecen las habilidades de las brujas o jorguinas, que se untan para el vuelo del aquelarre. Otras modalidades conocidas que Ciruelo va comentando sucesivamente son las artes divinatorias de la astrología judiciaria o adivinación por las estrellas, geomancia o adivinación por la tierra, hidromancia o adivinación por el agua, aeromancia o adivinación por el aire, piromancia, por el fuego, espatulamancia, por los huesos de animales, quiromancia, por las manos, etc.

Un capítulo particularmente interesante es el de la magia erótica⁹, que encontraremos asociada a la bruja popular, a menudo alcahueta, como la inmortal Celestina o la Fabia de *El caballero de Olmedo*, y también a magas más fantásticas como la Falerina de *El jardín de Falerina* calderoniano, que tiene relación con los mundos de invenciones caballerescas donde los filtros amorosos y otras prácticas de magia erótica tienen gran significación.

La fascinación por el tema y las posibilidades que ofrece para argumentos dramáticos, escenas sorprendentes y efectos visuales asombrosos hacen que la magia sea un elemento muy frecuente en el teatro áureo. Ahora bien, hay que señalar de entrada que no se dan en el XVII propiamente comedias de magia, género particular que pertenece al siglo XVIII, y que tiene fundamentalmente objetivos de diversión escénica, sin mayores trascendencias ideológicas o religiosas y con apoyo casi exclusivo en los efectos de la tramoya. Lo que hallamos en el XVII (y en el XVI) son comedias *con magos y magias*, y en modalidades y funcionamientos varia-

⁷ Recuerda esta obra J. Caro, «Magia y escenografía», 14.

⁸ Publicado hacia 1530; reeditado en 1538, 1540, 1541, 1547, 1548, 1551, 1556, 1628... Manejo la edición moderna de A. Ebersole, Valencia, Albatros, 1978 para los distintos lugares que cito en mi exposición.

⁹ Ver Pilar Alonso, *De un universo encantado*, 96 y ss., epígrafe «Brebajes, encantamientos y conjuros: la manipulación del amor», y otras observaciones curiosas en Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, 51-55 y «La magia en Castilla», 32 y ss.

dos que resulta imposible estudiar aquí con toda amplitud¹⁰. Intentaré, pues, un esquema ejemplificador que me parece de cierta coherencia, empezando por un enfoque general sobre la imagen y poderes del mago tal como se nos aparece en estas comedias, para seguir con algunos comentarios concretos de ciertas comedias claves.

2. LA IMAGEN DEL MÁGICO Y SUS PODERES EN EL TEATRO DEL S. DE ORO.

La figura del mago y la bruja en el teatro procede del contexto histórico y cultural, y de las tradiciones literarias que operan como raíces. No hay, pues, un solo modelo, sino varios, desde la bruja popular como Fabia, a la bruja clásica, como Medea. Aunque sus espacios dramáticos y discursos poéticos son muy diferentes, comparten poderes muy semejantes. Abundan, por lo demás, los textos dramáticos que explicitan las capacidades mágicas o tipos de magia que poseen o se atribuyen, y que a menudo el desarrollo de la acción dramática va a negar o ridiculizar: modificar las condiciones atmosféricas, causar tormentas, mal de ojo, adivinar el futuro, destruir cosechas, captar la voluntad de las personas, mover montes, provocar terremotos, causar visiones fantásticas, dotar de vida transitoria a los muertos... A la maga Irífila de *El conde Lucanor* de Calderón¹¹ la describe Tolomeo, como «gitana / que en las estrellas apura, / árbitro de las estrellas / todas las cosas futuras», y la cree inspirada por «diabólico genio» y «negro espíritu». Al mágico Felicio de *El ganso de Oro* de Lope de Vega¹², lo invoca su hijo Silvero: «Oh, gran Felicio, que del cielo y tierra / partes y mides viendo los secretos / que en sus entrañas nuestra madre encierra. / Tú que a tu voluntad tienes sujetos / los moradores del estigio lago, / tú que del cielo entiendes los efectos», etc. El sabio Enrico de *La cueva de Salamanca*, comedia de Ruiz de Alarcón¹³, asegura que aprendió con Merlín:

la sutil quiromancia
profeta por las líneas de las manos,
la incierta judiciaria astrología
émula de secretos soberanos,
y con gusto mayor nigromancia.

Magia, en suma:

que en virtud de caracteres vanos,
a la Naturaleza el poder quita,
y engaña, al menos cuando no la imita;
con esta los furiosos cuatro vientos,
puedo enfrenar, los montes cavernosos

¹⁰ Ver de J. Álvarez Barrientos, «Problemas de género en la comedia de magia», *Actas del Simposio internacional El teatro español a fines del Siglo XVII*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 301-310; «Público y creencia en la comedia de magia», *Homenaje a A. Navarro*, Kassel, Reichenberger, 1990, 5-16, y «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La comedia de magia y de santos*, 341-349.

¹¹ *El conde Lucanor*, en *Obras completas. Comedias*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, 1961.

¹² Cfr. Lope de Vega, *Obras completas, Comedias*, II, Madrid, Biblioteca Castro, 1993, 749.

¹³ *Obras completas*, I, 454-55.

arrancar de sus últimos asientos,
 y sosegar los mares procelosos,
 poner en guerra y paz los elementos,
 formar nubes y rayos espantosos,
 profundos valles y encumbrados montes
 esconder y alumbrar los horizontes,
 con esta, sí, de todas las criaturas
 mudar en otra forma la apariencia

De casi todas estas manifestaciones hallaremos ejemplos en otras comedias, a veces en el nivel visual de la escenografía, según comentaré luego.

Los objetos mágicos que utilizan son los habituales, y también se mencionan largas series en los textos literarios, desde la famosa enumeración de la *Celestina*, a las comedias del XVII: habas, tijeras, y cedazos para adivinar, muelas y sogas de ahorcado, ojos, corazones y sesos de sapos, gatos, asnos o culebras, untos de muchos animales, etc. De la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (mitad del XVI)¹⁴ es este texto que menciona las «hieles de perro negro macho y de cuervo, tripas de alacrán y cangrejo, testículos de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélagos, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo. tuétanos de garza, entrañuelas de torcecuello, rasuras de osa...» y otras porquerías semejantes. Más poética y fina, la gitana Lucinda de *El arenal de Sevilla* lopiano, fingida hechicera, dice:

Tengo piedras, hierbas, flores,
 oraciones y palabras,
 nóminas que quiero que abras
 para secretos de amores,
 que te quitarán el seso.

Uno de los medios coercitivos más poderosos de que dispone el mago es el conjuro. Los dramaturgos son aficionados a poner en escena el momento del conjuro, rico en sugerencias dramáticas y ritmos poéticos en las salmodias e invocaciones, y en las estupendas apelaciones a los espíritus malditos. Recordaré, entre muchos ejemplos los cervantinos¹⁵ de *El trato de Argel* y *La Numancia*. En la primera Fátima, después de especificar las circunstancias y objetos propiciatorios (cabellos al aire sueltos, sartal con piedras de águila en el brazo, cinco cañas en la mano cortadas en luna llena, cabezas de serpientes, carne de frente del potro, figura de cera con la imagen de la víctima, atravesado el corazón con una flecha...) pronuncia su estupenda invocación:

¹⁴ Ver Caro Baroja, «La magia en Castilla», 76; de este artículo de Caro Baroja tomo algunos otros ejemplos en estas líneas, como el conjuro de Juana Dientes (lo trae Caro en p. 89).

¹⁵ *El trato de Argel*, en *Teatro completo*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla, Barcelona, Planeta, 1987, 884-85; *La Numancia*, id., 947: «Aquí ha de salir por los huecos del tablado un demonio hasta el medio cuerpo y ha de arrebatar el camero, y meterle dentro y tornar luego a salir y derramar y esparcir el fuego y todos los sacrificios»; 950 y ss. para el conjuro de Marquino.

A vosotros, oh justo Radamanto
y Minos, que con leyes inmutables
en los oscuros reinos del espanto
regís las almas tristes miserables,
si acaso tiene fuerza el ronco canto
o murmurio de versos detestables,
por ellos os conjuro, ruego y pido...
Rápida, Ronca, Run, Raspe, Riforme,
Gandulandfn, Clifet, Pantasilonte,
ladrante tragador, falso triforme,
herbárico pestífero del monte,
Erebo, engendrador del rostro enorme
de todo fiero dios, a punto ponte
y ven sin detenerte a mi presencia.

Palabras a las cuales acude obediente el demonio, impulsado por la fuerza incontrastable de los versos y murmurios perversos de la maga, aunque viene a decir que contra un pecho cristiano las hechicerías no tienen fuerza alguna. En la *Numancia* es seguramente más conocido el pasaje de los sacerdotes numantinos, concebido por Cervantes con precisión escénica de notable detallismo, en el que sacrifican un carnero que arrebató un diablo que sale por el escotillón al conjuro del primer sacerdote, que invoca al gran Plutón, dios de los infiernos. Al terrible Plutón volverá enseguida a conjurar el más poderoso mago Marquino, con el fin de que rescite a un muerto al que quiere preguntar una serie de cosas. Marquino tiene que hablar seriamente a Plutón, que parece remiso:

ea, pues, vil canalla mentirosa,
aparejaos al duro sentimiento
pues sabéis que mi voz es poderosa
a doblaros la rabia y el tormento

Ante la pereza del diablo, Marquino usa agua de la laguna Estigia, después de haber usado otras aguas claras cogidas en el mes de mayo:

Este hierro, bañado en agua clara
que al suelo no tocó en el mes de mayo,
herirá en esta piedra y hará clara
y patente la fuerza de este ensayo

(Con el agua de la redoma clara baña el hierro de la lanza y luego hiere en la tabla y debajo o suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras)

[...]
¿Cómo mi mandado al punto no se hace?
¿No os curáis de amenazas, descreídos?
Pues no esperéis que más os amenace;
esta agua negra del estigio lago
dará a vuestra tardanza presto el pago.

Agua de la fatal negra laguna
 cogida en triste noche, oscura y negra,
 por el poder que en ti junto se aúna
 a quien otro poder ninguno quiebra,
 a la banda diabólica importuna,
 y a quien la primer forma de culebra
 tómo, conjuro, apremio, pido y mando,
 que venga a obedecerme aquí volando.

Y entonces, como reza la acotación, se produce el portento: «Sale el cuerpo amortajado, con un rostro de máscara descolorido como de muerto, y va saliendo poco a poco, y en saliendo dejase caer en el teatro sin mover pie ni mano hasta su tiempo». Es decir, el trabajo de Marquino no ha terminado: vuelta al conjuro, a los azotes, a las aguas encantadas, hasta que el pobre cadáver tiene que responder a las preguntas del obstinado hechicero.

En última instancia el poder que posee el mago se origina en un pacto diabólico, explícito o implícito. El tema del pacto diabólico explícito aparece sobre todo en las comedias de intención trascendente y discusión religiosa o teológica, y se conecta con la modalidad de las comedias de santos. Piezas fundamentales que utilizan el recurso son *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, comedia propiamente de santos, *El mágico prodigioso* de Calderón, a la que me referiré después, o *Quien mal anda en mal acaba*, de Ruiz de Alarcón¹⁶, que toma pie de un caso histórico, el proceso de la Inquisición de Cuenca contra el morisco Román Ramírez, hortelano del duque de Medinaceli, acusado de pacto expreso con el diablo y quemado en efígie, tras morir de enfermedad en la cárcel, después de haber confesado sus relaciones con el diablo Liarde, que acude a sus conjuros, pero no le sirve de gran ayuda al parecer. Sea como fuere, en la comedia, tras todas las maquinaciones del mago y del diablo, en el desenlace y a modo de deus ex machina, aparecen dos familiares del Santo Oficio, «con la insignia al pecho» y el diablo pone pies en polvorosa con esta melancólica despedida: «Aquí dio fin mi poder / porque el del cielo es mayor».

Pero he dicho hace poco que la imagen del mago en el teatro del XVII responde a varias tradiciones o raíces culturales y literarias. Hagamos un repaso de las principales.

2.2. Modelos de magos y tradiciones culturales

2.2.1. La bruja satánica popular

El modelo más cercano a la experiencia y supersticiones cotidianas es el de la bruja satánica popular¹⁷, un arquetipo que alcanza su máximo desarrollo en toda Europa desde el siglo XIV

¹⁶ Ver la reciente edición de A. Martínez Blasco en Kassá, Reichenberger, 1993, y para las fuentes de la comedia, inspirada en un caso histórico, los trabajos de A. González Palencia, «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda mal acaba*», *BRAE*, XVI, 1929, 199-222; *Un curandero morisco del Siglo XVI: Román Ramírez y las fuentes de de la comedia Quien mal anda en mal acaba*, Madrid, 1930, reimpresso en *Historias y leyendas*, Madrid, 1942, 215-84.

¹⁷ Ver sobre este modelo Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, y ahora C. Lisón Tolosana, *Las brujas en la historia de España*, Madrid, Temas de hoy, 1992.

hasta el XVII y cuya configuración española (vasconavarra especialmente) se relaciona con los movimientos heréticos de cátaros y valdenses. Casi siempre es una vieja, servidora y asistida del demonio. Acude volando al aquelarre y causa males sin cuento a sus vecinos. Sobre los poderes y capacidades de las brujas, la actitud general en la gente ilustrada de España es de escepticismo, mucho más acusado que en el resto de Europa. Los responsables superiores del Consejo de la Suprema Inquisición frenan numerosos procesos entablados por funcionarios menores y más crédulos, y las quemas de brujas en España son mucho más reducidas que en Francia o Alemania. El inquisidor Alonso de Salazar y Frías es un ejemplo característico de talante positivo y racional a principios del XVII. Este escepticismo se manifiesta también en los poetas y dramaturgos, y deriva a menudo a la burla y la parodia de los magos y la magia.

La bruja, desde Celestina, es alcahueta, calidad inseparable de la hechicería. Pármene califica a su ama de «alcahueta y un poquito hechicera»; el anciano condenado a galeras que libra don Quijote iba «por alcahuete y por tener asimesmo sus puntas y collar de hechicero», la madre del Buscón es alcahueta y bruja. La vieja Fabia de *El caballero de Olmedo*, una de las más famosas descendientes de Celestina identifica también ambos rasgos. Mirón, en otra comedia de Lope, *La locura por la honra*, dice haber visto «una hechicera y alcahueta» que hace conjuros y pone pasquines, y en clave caricaturesca, usando la técnica del motejar, el protagonista de la comedia lopianca *El galán Castrucho* nos ofrece otro estupendo retrato de bruja popular¹⁸:

Abre. A los diablos te doy
cocinera de Caifás.
Abre la puerta, vejona,
cara de mona.
Abre, hechicera, bruja
la que estruja
cuantos niños hay de teta,
por alcahueta
once veces azotada
y emplumada.
Abre mielga con antojos,
cuyos ojos
ven de noche cual murciélago,
sucio piélago
[...]
mala, maleta, mallorca,
que a la horca
vas de noche con candelas
y las muelas
quitas a los ahorcados,
que aun muertos nos están seguros
de conjuros

¹⁸ Cito por la edición de *El galán Castrucho* de A. Ebersole, Valencia, Albatros, 1983, 92-93. Es uno de los textos que trae Caro Baroja en «La magia en Castilla».

¹⁹ Ver los datos que recoge Pavia, op. cit., lugares mencionados en el índice, 161.

Húndese el palacio de Circe y aparece un volcán arrojando llamas

El duelo que se establece entre Ulises y Circe enfrenta al ingenio con la magia, en un conflicto distinto al que veremos en otras comedias de mayor pretensión doctrinal en las que se enfrenta la magia a la religión. En esta comedia de diversión y leve moraleja sobre el poder del amor (el mayor encanto) no falta la vertiente cómica y paródica de la magia: Circe convierte al gracioso Clarín en mona, y en sus disfraz de mona actúa grotescamente, y profesa cómica animadversión a la hechicera a la que llama:

fiera,
nigromante encantadora,
energúmena, hechicera,
súcuba, íncuba y en fin
es, por acabar el tema,
con los demonios demonia
como con los duendes duenda.

En la versión autosacramental de *Los encantos de la culpa*, Circe simboliza la culpa, que convierte a los hombres en animales por el pecado. Algunas escenas son cercanas a las de la comedia: en el auto, por ejemplo, Ulises-Hombre toca el vaso de tósigo que le da la Culpa, símbolo de la lascivia, con las flores del Entendimiento, y sale fuego del vaso. Ulises podrá al final abandonar la isla encantada en la nave de la Iglesia, salvado por la Penitencia y el Entendimiento, mientras los palacios de Circe-Culpa se hunden en un gran terremoto.

En mutaciones escénicas y efectos especiales semejantes a los de *El mayor encanto amor*, con más desarrollo, si cabe, estriba la versión del último dramaturgo relevante del XVII, el poeta oficial de Carlos II, Bances Candamo, que escribió sobre el mito de Circe la zarzuela *Fieras de celos y amor*. Aquí entramos en el terreno de la explotación visual, que es una de las funcionalidades de los elementos mágicos en el teatro, sobre la que volveré más adelante. Avanzaré solo algunas acotaciones de *Fieras de celos y amor*: al comenzar la obra²² «Estará el teatro de oscuridad nocturna, cuya escena será de peñascos... hay dos grutas... por una saldrá Circe vestida de pieles; por la otra Polifemo, gigante, como desnudo, ceñida una bruta piel, un ojo en la frente y un pino en la mano»; la maga, como es tópico en su presentación, describe sus poderes: «Circe soy, de las estrellas / oráculo escandaloso», cuyos conjuros estremecen los montes «y en abortos / de fuego, en cocavidades / bramando el aire furioso / revienta el Etna»; «todo el piélagos transtorno», transforma a los hombres en bestias, etc. En el escenario los pondrá de manifiesto con ayuda de los tramoyistas: «Baja Circe en un dragón, haciendo círculos en el teatro», conjura a las tres Furias, que salen por el escotillón entre vapores, y le traen un palacio: «Va saliendo de debajo del teatro un salón de oro y cristal, y en un trono un sol muy resplandeciente, y en nichos repartidos los siete planetas con sus estrellas», etc.

Medea, prototipo de hechicera en la literatura alejandrina y en Roma, aparece también como

arquetipo del dominio mágico sobre los elementos. Natale Conti²³ en su *Mitología*, escribe: «era muy grande el poder de Medea, puesto que era muy experta en las artes mágicas [...] hacía volver los ríos a sus fuentes y bajar astros del cielo y otras muchas cosas admirables», habilidades que también recuerda Pérez de Moya²⁴ en su *Filosofía secreta*, junto con su sabiduría en todo género de veneno. Ya Lope de Rueda en la comedia *Armelina* la presenta acudiendo al conjuro de Mulién Bucar; es personaje, naturalmente, en *El vellocino de Oro*, de Lope, y desarrolla sus magias en *Los tres mayores prodigios* de Calderón o *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla. La comedia calderoniana (fiesta real de 1636 escrita para la mágica noche de San Juan) se estructura en tres actos de tema distinto: los amores de Medea y Jasón ocupan el primero. Muy significativamente, como en todos los demás casos de estos magos y magas, vive en un incul-to, fragoso bosque» intrincado, espacio misterioso de la magia y símbolo de irracionalidad y desenfreno pasional. Según la propia Medea a su obediencia²⁵ «está cuanto el sol abrasa/ y cuanto la luna hiela», porque es «la sabia y docta Medea, /a cuyo mágico estudio / son caracteres y letras / en la campaña las flores / y en el cielo las estrellas». Ha pasado de la astrología a la magia, conoce la nigromancia y piromancia, de tal modo que:

a mis mágicos conjuros
 todos los infiernos tiemblan
 y sus espíritus tristes
 sus lóbregas sombras negras,
 sus profundos calabozos,
 oprimidos de la fuerza
 del encanto a mis preguntas
 dan equívocas respuestas

Como sucedía con Circe, Medea tiene una versión calderoniana simbólica, en el auto sacramental de *El divino Jasón*²⁶, en el que representa a la Gentilidad, que se enamora de Jasón-Cristo para convertirse a la verdadera fe, abandonando sus encantamientos y paganismos.

Rojas Zorrilla ve en el personaje la posibilidad de construir una fábula de teatralidad espectacular²⁷ con abundancia de efectos escenográficos ya desde la primera escena en la que Jasón y Mosquete bajan en una nube mientras tiembla un terremoto. En sucesivas ocasiones derrumba montes (elementos móviles escénicos, reales) que vuelven a su posición por orden de Medea, detiene rayos en el aire... En el momento culminante Medea, llevada de su violenta pasión abrasa el palacio con infernales conjuros y mata a sus hijos (esto se narra, claro), y se aleja montada

²⁴ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1928, lib. IV, cap. LIII: «Fue grande maga y muy docta en todo género de veneno [...] dicen que volvía los ríos atrás y sus fuentes, y decendía la luna y las estrellas del cielo».

²⁵ Cito por la edición de *Obras completas. Dramas*, 1554,

²⁶ Cfr. la ed. de I. Arellano y Á. Cilveti en el tomo I de los Autos completos de Calderón, publicado en Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992.

²⁷ Ver Caro Baroja, *Teatro popular*, 63-66 y Cattaneo, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La comedia de magia y de santos*, 123-32.

en un dragón a ser reina de otros mundos extraños: «Sale Medea en lo alto en un dragón echando fuego».

2.2.3. *La figura del astrólogo (seria y cómica)*

Otro personaje clave en el territorio de la magia o aledaños es el del astrólogo, que conoce dos variantes, la seria y la burlesca. En el terreno serio podemos recordar, entre innumerables avatares al mismo padre de Segismundo, el rey Basilio de Polonia, cuya falsa sabiduría astrológica ha sido la causante de los conflictos en *La vida es sueño*. Como se explicita claramente en la comedia, los astros dicen la verdad, pero el hombre ni sabe ni tiene derecho a investigarlos, como expresa Segismundo:

Lo que está determinado
del cielo y en su azul tabla
Dios con el dedo escribió,
de quien son cifras y estampas
tantos papeles azules
que adornan letras doradas,
nunca engañan, nunca mienten,
porque quien miente y engaña
es quien para usar mal de ellas
las penetra y las alcanza

Este es el mismo defecto que provoca la destrucción de la reina Mariene en *El mayor monstruo del mundo*, reina que muere inocente en cuanto al honor, pero culpable en cuanto a su indagación temeraria en el futuro²⁸: los avisos de un astrólogo al que consulta provocan las melancolías y el encadenamiento de aciagas circunstancias que conducirán a la catástrofe final. Según recuerdan Ciruelo o los escritores religiosos como San Juan de la Cruz, la pretensión de investigar los arcanos divinos termina en desgracia para quien la intenta. Al descrédito del astrólogo ayuda la creencia en el libre albedrío humano, que hace vana cualquier predicción determinista de la astrología judiciaria. Es explicable que abunde la versión jocosa del astrólogo, convertido en una figura de irrisión, caricatura grotesca y protagonista frecuente de entremeses o comedias cómicas: recordaré solo casos²⁹ como *El astrólogo fingido* de Calderón, *El astrólogo tunante*, entremés de Bances Candamo, el entremés anónimo de *El astrólogo borracho*, el sainete de Lorenzo de las Llamosas, *El astrólogo*, o el *Entremés del astrólogo burlado* de Juan Bautista Arroyo... El astrólogo del entremés *El muerto*, *Eufrasia* y *Tronera*, de Bernardo de Quirós³⁰, por ejemplo, sale dispuesto a alzar una figura, conjura a Plutón y Saturno mientras abraza a la dueña de la casa, con ridículas palabras, en presencia del hermano (al cual han convencido de que está muerto): «Nausi friti, nausi friti», va diciendo, a lo que responde el muer-

²⁸ Ver mi artículo «*El mayor monstruo del mundo*, de Calderón. Notas para una síntesis del drama» en *Del horror a la risa. Géneros dramáticos clásicos*, (ed. I. Arellano), Kassel, Reichenberger, 1994, 9-42.

²⁹ Pavía aporta más en el repertorio de lugares pertinentes que trae en la p. 160 de su índice, s. v. *astrologers*.

³⁰ Cito por la ed. de C. C. García Valdés, en *Antología del entremés barroco*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 360.

to Lorenzo: «¿Nabos fritos? ¿Qué queréis aquí fantasma?»; semejantes conjuros ridiculos hacen los fingidos astrólogos y magos de los entremeses sobre la Cueva de Salamanca³¹, como el cervantino o el calderoniano de *El dragoncillo*, donde tenemos probablemente el conjuro más grotesco de todos, en boca del soldado-mago:

Teresa toma el candil y el soldado hace como que conjura. El gracioso hace las mismas acciones y la criada va sacando lo que escondió.

—Quirirín quin paz
 —Quirirín quin paz
 —Quirirín quin puz
 —Quirirín quin puz
 —Aquí el buz.
 —Aquí el buz.
 —Allí el baz.
 —Allí el baz.
 —Tras.
 —Tras
 —Tris.
 —Tris
 —Tros.
 —Tros.
 —Trus
 —Trus

—Quirilín quin paz, quirilín quin puz.
 Oh, tú, que estás encerrado
 (el dónde yo me lo sé)
 ven de un bufete cargado
 y mira que quiero que
 no venga desmantelado.

Y el sacristán escondido debajo del bufete no tiene más remedio que sacar la mesa como si fuera esta andando por la magia del socarrón dragoncillo.

2.2.4. *El mago novelesco y caballeresco*

El último modelo, en fin, que mencionaré ahora, es el del mago de origen novelesco, surgido de los mundos de los libros de caballerías o las invenciones épicas italianas: son los Merlines y Malgesies de varias comedias (por ejemplo, *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Cervantes), la maga Sinestasia de *Don Florisel de Niquea* (Pérez de Montalbán), la Falerina de *El jardín de Falerina* calderoniano, el mago Dirceo de *El mérito es la corona* (Agustín de Salazar), la maga Melisa de *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* de Bances Candamo,

³¹ J. Canavaggio ha escrito un excelente artículo sobre la reescritura de Calderón en «En torno al *Dragoncillo*. Nuevo examen de una reescritura», en A. Navarro (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca, Universidad, 1988, 9-16. Cito el texto calderoniano por la edición de M. L. Lobato en *Calderón, Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, 208-209.

etc. En estas comedias de género palaciego la presencia de los magos va unida inseparablemente a la explotación de la visualidad escénica de los recursos fantásticos y efectos especiales en los que tan hábiles se muestran los ingenieros italianos que sirven a los Austrias españoles. Volveré después sobre alguna de estas comedias.

Una vez repasados los principales papeles dramáticos que encarnan el tema de la magia en el teatro aurisecular, me interesa, cambiando ahora de perspectiva, examinar cuáles son los principales modos de funcionamiento teatral de la magia, es decir: ¿qué tipos de uso dramático o de funcionalidad podemos advertir? A mi juicio, tres son los principales modos en que la magia y los magos se integran en las tramas argumentales y se manifiestan en la representación propiamente teatral, escénica, del Siglo de Oro.

3. LA MAGIA Y SU FUNCIONAMIENTO EN EL ESCENARIO.

3.1. *La magia fingida como motivo de enredo y mecanismo de burla.*

El primer modo de aparición es el de los motivos mágicos fingidos como parte de un mecanismo de enredo. No hay pues, en estos casos, propiamente magia ni magos, sino personajes ingeniosos que utilizan la credulidad de los demás para maquinan sus trazas, apoyándose en fingimientos y apariencias artificiosas que convencen a otros personajes de cualidades mágicas inexistentes. Así funciona en comedias tan excelentes como *El encanto sin encanto* o *El astrólogo fingido* de Calderón, y otras menos felices, como *El embuste acreditado* y *El diablo está en Cantillana*, de Vélez de Guevara, la *Segunda Celestina* de Agustín de Salazar, o la más tardía y famosa de Zamora, *El hechizado por fuerza*. No es momento de recordar las tramas de estas y otras obras semejantes: todas comparten las dimensiones lúdicas de la burla y presentan jocosamente los elementos mágicos, ridiculizados como supersticiones absurdas. Los efectos especiales como truenos, cohetes, oscurecimientos, ruidos extraños, espejos mágicos, etc., que en otras comedias con magos se presentan como efectos reales provocados por los poderes hechiceriles, son en estas comedias meras máquinas de burlas preparadas por los protagonistas de las mismas. La contaminación de la atmósfera burlesca, lleva en ocasiones a la parodia entremesil: baste como ejemplo de este desarrollo la escena grotesca de *El castigo de la miseria* de Hoz y Mota, en la que se hace creer el miserable don Marcos, que un astrólogo le va a revelar dónde se oculta el dinero que le ha sido robado por unos ladrones. El gracioso Chinchilla se hace pasar por astrólogo: veamos la escena³²:

Corren la cortina y se descubre Chinchilla, sentado, con un bufete delante, con libros, esfera y compás, y él con ropón, barba y gorro.

Don Marcos: Jesús, qué visión.
Parece a Poncio Pilato.

³² En *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, BAE, 49, 217.

Chinchilla: Aquí dice Trimesgisto
que Mercurio retrogrado
si en sextil aspecto mira
al trepidante centauro,
será gran año de hongos
y el libro cuarto de Bravo
lo confirma; mas Berbén,
De cirujía, y Laín Calvo
dicen: dat piscis at qualis

El socarrón astrólogo prosigue haciendo visajes y círculos en el suelo mientras echa «pimiento en un tiesto que habrá de lumbre», y al conjuro «Por el X. zeta, gerum, / y el ubicumque duarum, / conjuro de los conjuros / y encanto de los encantos» saca un gato grande, lleno de cohetes y cae don Marcos de la silla», muerto de miedo.

3.2. La magia como motivo verbal y argumental

Un segundo grado es el de las comedias con presencia de la magia en el nivel verbal, es decir, comedias con magos cuyos prodigios no se escenifican, sino que se narran. En ocasiones hay efectos de tramoya, bastante reducidos si se comparan con los despliegues del teatro cortesano. Este tipo de comedias es el característico de la primera mitad del siglo y de los escenarios de corral. Magia en el tema y argumento, pues, pero no como base de una teatralidad visual, muy propicia para el género, pero necesitada de una serie de medios que solo el teatro palaciego podrá ofrecer a la inventiva de poetas y escenógrafos.

La magia como elemento argumental fundamenta tramas como *Los celos de Rodamonte*, de Lope, donde se apuntan algunos efectos escenográficos, o disfraces curiosos: Lauriano, mago, por ejemplo, es capaz de convertirse en león y disfrazado de fiera sale a escena con una cabeza de león. En otra escena Mandricardo va a coger las armas mágicas del héroe troyano Héctor, y se quema: sabemos de los efectos portentosos de las armas a través de la palabra y el gesto de Mandricardo, y lo mismo sucede con el escudo encantado de Candrimando, que ciega a Rugero: palabra y gesto sustituyen a los efectos propiamente escenográficos que muestran los prodigios de los magos sobre el propio tablado. Casi todas las comedias de magia de Castillo Solórzano³³, poeta con poca experiencia teatral, pertenecen a esta categoría. En *Los encantos de Bretaña*, estructurada sobre modelos novelescos, el Almirante de Bretaña pide ayuda al mágico Ardano para realizar sus planes de usurpación del trono. Ardano, que en realidad es leal a la reina Arminda, trae por los aires (efecto moderado de tramoya teatral) al duque de Aquitania, para que se enamore de Arminda. Laura, enamorada celosa del duque pide a su vez la ayuda del mago Brunelo, que pone a su disposición un grifo volador: «Baja Laura sobre un grifo». Tras una serie de peripecias y magias rudimentarias (reiterados vuelos por la maroma), se celebran las bodas tópicas. En *La fantasma de Valencia*, una maga morisca hace que un espíritu tome la figura de Teodora para desacreditarla mostrando una conducta licenciosa. Es el discurso verbal

³³ Cfr. mi introducción a *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989.

el que muestra en cada ocasión si la actriz encarna al espíritu diabólico que finge ser Teodora, o encarna a la propia Teodora. Por este mismo territorio transitan en su mayor parte las comedias de magia de Ruiz de Alarcón: tomemos *La prueba de las promesas*, versión dramática de la vieja historia de don Illán de Toledo que escribió don Juan Manuel en el Conde Lucanor. Don Illán, para probar las promesas de don Juan le hace creer en una serie de ascensos y bonanzas:

darle quiero, por encanto
y mágicas apariencias
riquezas, honras y oficios
para probar sus promesas,
y con estos caracteres
efecto quiero que tenga

Escribe en un papel y empiezan a aparecer mensajeros de las riquezas y honras que se supone llueven sobre don Juan: pero la calidad mágica de estas apariciones las sabe el público por las palabras de don Illán, que dirigen la percepción de los oyentes. Con variantes diversas y grados reducidos de efectos especiales propios de la escenografía de corral, encontramos esta explotación de la magia en *La manganilla de Melilla*, o *La cueva de Salamanca*, comedia esta que muestra alguna variedad más interesante en los trucos de magia (cabeza que explota, libro que arde, apariciones y desapariciones por el escotillón, etc.), pero en la que interesa sobre todo el debate intelectual sobre la magia que se concentra de modo especial en el desenlace donde el mago Enrico se enfrenta a un fraile dominico y un pesquisidor, para reconocer al final la vanidad de las ciencias ocultas.

Pero desde un punto de vista más específicamente teatral hay que poner de relieve las comedias en que la magia aparece en el nivel escénico, por medio de efectos visuales que muestran los prodigios realizados por los magos. Este grupo es el que constituye la cima, a mi juicio, de la explotación teatral de la magia como tal elemento de teatralidad.

3.3. *La magia y los recursos de la escenografía.*

A este grupo pertenecen los modelos de mágicos procedentes de la literatura de caballerías o las fábulas épicas del Renacimiento italiano. Una pieza temprana que muestra las inclinaciones del género es la fiesta al cumpleaños del rey en 1622, con libreto de Villamediana, *La gloria de Niquea*, primera representación a la italiana de que tenemos noticia en España, inspirada en episodios del *Amadís de Grecia*, y de *Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva³⁴, y actuada por las damas de palacio. Se aspiró al espectáculo total, con participación de ferreteros, carpinteros, cordeleros, entalladores, albañiles, ensambladores, sastres, tintoreros, vidrieros, hojalateros, batihojas, destiladores de aceites aromáticos, músicos, escultores, pintores, doradores, ingenieros.... Muchos de estos artesanos contribuyeron a la construcción de efectos

³⁴ Ver la edición facsímil de *La gloria de Niquea*, hecha por F. Pedraza, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. La descripción de la fiesta, por Antonio Hurtado de Mendoza la reproduce Ferrer, *Nobleza y espectáculo teatral*, Valencia, Universidad, 1993, 283 y ss.

de magia: aberturas de montañas que dejan ver un palacio encantado, columnas que se derriban por encanto, danza de ninfas encantadas, leones, y apariencias suntuosas con salones de espejos luminosos y otros efectos.

Por este camino vendrán numerosas comedias, hasta la culminación del género en las fiestas palaciegas de Calderón. Las comedias de fantasía calderonianas suponen el ejemplo más perfecto y el arquetipo más eficaz: baste recordar piezas como *El mayor encanto amor*, *Apolo y Climene*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*. En *El castillo de Lindabridis*, por ejemplo, por los poderes del mago Antistes, un castillo (al parecer elemento escénico, no mero decorado verbal) surca los aires y baja al tablado, para dejar salir a un cortejo de hermosas damas aventureras. En todas estas comedias podemos establecer un amplio repertorio de portentos y prodigios mágicos: metamorfosis sorprendentes, objetos mágicos (espejos, anillos, armas encantadas), mutaciones maravillosas de bosques y palacios, jardines y grutas, montes que se abren, se mueven o estallan en feroces volcanes, gigantes y animales encantados, apariciones y desapariciones por el escotillón, terremotos... Más eficaz que cualquier comentario o paráfrasis será, creo, la lectura de algunos fragmentos de acotaciones de *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*, comedia maravillosa inspirada en episodios del *Orlando furioso* de Ariosto. Señalaré que estas acotaciones son de una índole muy particular, ya que describen en este caso los efectos vistos durante el estreno de la comedia en el Coliseo del Retiro en 1680: no son, pues indicaciones a priori que pueden ser cumplidas o no en la representación, sino descripciones de lo que sí se hizo. Pues bien, en esta comedia hay numerosas mutaciones completas del escenario, y abundancia de apariencias y efectos mágicos, a cargo sobre todo del mago Argante, que tiene en una cueva sujeta a Marfisa, y que puede convocar con sus conjuros a la furia Megera, agente, a su vez, de otros extraordinarios acontecimientos, ordenando las alteraciones de los elementos desde su cabalgadura encantada, una maravillosa sierpe mecánica capaz de enroscarse y aumentar de tamaño en los aires. Dice un texto de la Jornada I:

Argante: Oh, tú, pálida Megera
de las furias del averno
principal ira, a quien toca
de las magias el imperio.
Atiende mi voz.

Con esta exclamación de Argante se apareció Megera, sentada en una sierpe, y se fue desprendiendo por el aire, en cuyo espacio desenroscaba y recogía su desmesurada estatura, cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración, pues a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada.

Esta Megera ordena a la tierra temblar y a los aires soplar y a los rayos fulminar: y «Habiendo cantado Megera estos versos se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de los truenos, imitado tan al natural que parecía se desplomaba toda la máquina celeste. Viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos... A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas en un vuelo cruzaron todo el teatro...».

En sucesivas escenas, Leonido y Polidoro desencajan un monte y aparece un gabinete real con arcos de oro y blanco, frisos, estatuas, pilastras, artesones: es el palacio del mago Argante donde ha llevado a Marfisa. Más tarde Megeera vuelve a salir, esta vez en «una tan horrorosa hidra que se la juzgaba mensajera del daño a que incitaba al Etna»: ordena efectivamente al monte Etna que entre en erupción y este obedece con terroríficos estallidos: «Reventó el volcán con estruendo tan terrible que daba susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas, y con ira imperiosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural, quedando sus quebrados senos arrojando llamas y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fue un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte junto en un instante fue un todo de maravillas que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración». Muchas otras maravillas y casos prodigiosos suceden en la comedia, pero la palabra clave es la que se puede leer en la acotación citada últimamente: *admiración*: ese es el objetivo primordial de semejantes despliegues de maravillas.

En otro territorio nos encontramos al abordar, para terminar ya, las comedias de debate religioso que contraponen la magia a la religión, en una simbiosis dramática de comedia de magos y comedia de santos.

3.3.2. *Comedias de debate religioso.*

Si algunos antropólogos modernos han encontrado a veces dificultades para delimitar magia y religión, no ocurre lo mismo con los tratadistas y poetas barrocos: establecen una oposición clara y sistemática entre la magia, por un lado, y la religión y razón por otro. La magia es el territorio de lo irracional, de las causalidades arbitrarias, de las alteraciones imprevisibles de lo natural, y por lo mismo, es en el fondo una falsa sabiduría, una modalidad de ignorancia esencial; la ciencia verdadera, la razón, son aliadas de la religión: la razón conduce a la fe y rechaza a la magia. Bastará remitirnos a dos espléndidas piezas de Calderón donde se plantea de modo nuclear este debate: en *La exaltación de la Cruz*, Anastasio, mago que sale vestido de pieles en un intrincado laberinto del bosque (símbolos todos de un estadio espiritual salvaje e irracional) es el prototipo del astrólogo y hechicero³⁵:

Pues eras, dejando aparte
la astrología, y viniendo
a mayor ciencia, el asombro
de la mágica, en que has hecho
tantos prodigios, usando
de todos cuatro elementos,
la geomancia en la tierra,
la eteromancia en el viento,

³⁵ En *Obras completas. Dramas*, 986 para la primera cita. Para el tema en Ruiz de Alarcón cfr. los trabajos de Espantoso Foley citados anteriormente.

la hidromancia en el agua,
la piromancia en el fuego

etc.

A petición de los príncipes de Persia invoca los espíritus, y hace elevarse dos peñascos con los príncipes encima, para que vean las batallas del rey su padre: «Hace Anastasio un círculo en tierra y van subiendo sobre dos peñascos los dos lo más que pudieren, y esta apariencia ha de obrar en las dos puntas del tablado, y ábrese la montaña y queda el tablado de muralla todo». Estas mágicas visiones y portentos fallan ante la aparición de la Santa Cruz, que deja atónito a Anastasio, y le hace buscar una ciencia superior que intuye. Cósdroas rey persa, pagano, ha cogido prisionero a Zacarías, el guardián de la Cruz, y lo entrega como esclavo a Anastasio. Entre los dos se entabla un duelo filosófico en el que Zacarías defiende que Cristo es la ciencia de las ciencias, y opone la teología (ciencia verdadera) a la magia (ciencia falsa), con amplias argumentaciones que revisan las disciplinas mágicas para negarlas, como artes diabólicas que son: «no están en Dios esas / ni esas son ciencias». Anastasio queda convencido y se convierte, entre nuevos prodigios en los que ángeles con espadas de fuego pelean contra los paganos y sus magias; Cósdroas pretende pelear «hechizo a hechizo», pero no se percata de la diferencia de ambos tipos de prodigios: los milagros y lo hechizos; terremotos, tormentas, rayos... desembocan en el triunfo de la verdadera fe y la exaltación de la cruz. La apoteosis espectacular del desenlace, con ángeles voladores que caminan sobre nubes, montañas que se abren, apariencias de altares suntuosos y música de chirimías, pertenecen ya al clima de la comedia de santos y a la escenografía del auto sacramental.

La famosa comedia de *El mágico prodigioso*, es otro ejemplo muy significativo³⁶. Cipriano, sabio pagano, está a punto de intuir al verdadero Dios por medio de sus razonamientos filosóficos. El demonio interviene entonces para apartarlo de su reflexión, y hace que se enamore de la joven Justina. Para conseguir el amor de Justina le ofrece enseñarle las artes mágicas, a cambio de quedarse con su alma, en un pacto diabólico explícito. Durante un año encerrado en una cueva el demonio enseña la magia a Cipriano, pero esta se revela incapaz de forzar el libre albedrío de Justina, y el demonio solo consigue convocar una apariencia que se resuelve en esqueleto al ir a abrazarla Cipriano. Desengañado éste, regresa a la razón y a la fe y muere mártir. *El mágico* ha sido a menudo mal entendido por la crítica que ha subrayado (erróneamente) una actitud anti intelectualista en Calderón, que criticaría supuestamente los límites de la razón. Nada de eso: el extravío del protagonista tiene su raíz en el abandono de los estudios y la razón, para entregarse a los deseos sensuales y a la magia (contraria al razonamiento filosófico): el mismo Cipriano lo reconoce paladinamente:

Mis estudios di al olvido
como al vulgo mi opinión,
el discurso a mi pasión
a mi llanto el sentimiento,
mis esperanzas al viento
y al desprecio mi razón

³⁶ Ver mi artículo «La construcción dramática de *El mágico prodigioso*», *Anuario de Estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, XIII, 1990, 7-26.

Los prodigios del demonio (terremotos, maremotos, traslación de montes, visiones fantásticas, serpiente voladora en la que cabalga el diablo, esqueletos que se desvanecen en el viento...) no alcanzan a doblegar la voluntad humana ni a oscurecer el recto ejercicio de la razón en la búsqueda de la fe. Razón y religión son aliados en esta lucha con las potencias diabólicas que sustentan la magia. Casi como fórmula matemática se percibe esta dicotomía en piezas como el auto sacramental de Bances Candamo, *El gran químico del mundo*, donde el protagonista es el Sabio (representación de Dios) y el antagonista es, precisamente, el Mágico (representación del demonio).

4. FINAL

Hemos visto, en conclusión, a lo largo de estos someros comentarios, que la magia tiene una presencia frecuente en el teatro del Siglo de Oro, y que se manifiesta en variedades diversas: desde el primordial objetivo de admiración estética en las fiestas palaciegas, a la defensa ideológica de la doctrina religiosa en *El mágico prodigioso*, o *La exaltación de la Cruz*; y desde la modalidad del fingimiento de enredo en las comedias de ingenio, hasta la cima del despliegue visual en el teatro de gran espectáculo, pasando por la situación intermedia de la presencia en el plano verbal sin manifestación escenográfica de los efectos prodigiosos. Igualmente diversa es la raíz literaria y cultural de los modelos de magos, desde la bruja popular a la maga clásica, o a los Fitones, Merlines y Brunelos de las fábulas caballerescas...

Y aun quedarían, si se me permite la metáfora, otros mágicos prodigiosos por examinar: precisamente los dramaturgos y los farsantes que crean y representan las estupendas ficciones en el espacio mágico del escenario en donde surge y pervive la prodigiosa magia del espectáculo teatral de la comedia nueva.