La transmisión de la Alta Magia renacentista en el teatro popular del siglo XVIII: La comedia de magia como teatro de la memoria y libro de invocaciones

Ana Contreras Elvira
Real Escuela Superior de Arte Dramático

En el siglo XVIII, momento en el que se va a dar el giro definitivo hacia una nueva concepción del mundo racionalista, científica y capitalista, la comedia de magia triunfa en los escenarios españoles, manteniendo viva, en cierto modo, una tradición compleja y antiquísima: la de la Magia. Así, estas comedias funcionarán como teatros de la memoria, libros de historia y de invocaciones para no olvidar a personajes históricos como Apolonio de Tiana, Pietro Baialardo y Juan de Espina, o episodios como la caza de brujas. Más importante todavía, a lo largo de sus páginas se refieren o representan los conocimientos fundamentales, esotéricos y filosóficos, contenidos en los libros de alta magia de magos renacentistas, neoplatónicos y cabalistas, como della Porta y Agripa. Asimismo, en los magos y magas de las comedias reconocemos las cualidades del mago enunciadas por Pico della Mirandola y Francesco Giorgi, que proponen un modelo de personalidad estudiosa y emancipada. Por otro lado, el paradigma de pensamiento que sostiene el mundo de las comedias es la teoría de los cuatro elementos de Ramón Llull y el objetivo del mago es lograr la *harmonia mundi,* la armonía de las esferas que teorizaran los pitagóricos y recuperó Giorgi. Finalmente, los distintos efectos escenotécnicos se relacionan directamente con las diversas mancias que provienen de una tradición todavía más antigua.

La Alta Magia renacentista

> *En total, es magia aquello cuya causa está mayormente oculta a la razón y difícil de aclarar.*
> Liber Picatrix.

Las prácticas mágicas y ocultistas, derivadas de los cultos paganos, no desaparecieron con el cristianismo y pervivieron en la Europa medieval.

> A pesar del cambio de escenario, la magia, la brujería, la adivinación y otras artes esotéricas consiguieron mantenerse como expresiones fundamentalmente paganas. Tenían la supervivencia asegurada porque ofrecían una forma alternativa de búsqueda de respuestas a la existencia humana, respuestas que el cristianismo no había sido capaz de dar […] El teatro español desde sus comienzos hasta el siglo de Oro describe esta realidad. Nos muestra que incluso en un país europeo tan cristianizado como España existe un sustrato pagano que desafía todos los intentos de erradicación[1].

En España, la práctica de estas artes debía de estar tan extendida que Alfonso X establece en *Las siete partidas* las definiciones de todas estas actividades, determina cuáles son lícitas y cuáles están prohibidas, y asigna las penas correspondientes a estas últimas. Así, está prohibida la adivinación en sus diferentes modalidades –excepto la astrología si es realizada por sabios–, la necromancia, los brebajes mágicos, las figuras de cera y otros hechizos para enamorar[2]. A Alfonso X debemos también la traducción de un famoso libro de magia talismánica hispano-árabe, el *Liber Picatrix*, cuya difusión llegaría hasta el siglo XVIII.

Después, todo ese sustrato mágico fue considerado herejía, perseguido y prácticamente erradicado en uno de los mayores genocidios de la Historia europea, la caza de brujas (y brujos) llevada a cabo por la Inquisición a finales de la Edad Media. En su excelente *Calibán y la bruja*, la profesora Silvia Federici ha estudiado las implicaciones políticas de este episodio funesto. Se trataba de acabar con las nociones aparejadas

---

1 Robert Lima, *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, RESAD-Fundamentos, 2010, p. 46.

2 Robert Lima, *Prismas oscuros,* pp. 19-20.

a las prácticas mágicas e imponer una nueva visión del mundo, la del incipiente capitalismo:

> La erradicación de estas prácticas era una condición necesaria para la racionalización capitalista del trabajo, dado que la magia aparecía como una forma ilícita de poder y un instrumento *para obtener lo deseado sin trabajar*, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo. «La magia mata a la industria», se lamentaba Francis Bacon, admitiendo que nada encontraba más repulsivo que la suposición de que uno podía lograr cosas con un puñado de recursos inútiles y no con el sudor de su propia frente […] la mera existencia de creencias mágicas era una fuente de insubordinación social[3].

Situar la producción y el dinero como valores hegemónicos, suponía sustituir la idea de comunidad por la de individuo y la de propiedad comunal por propiedad privada. La capacidad re-productora de las mujeres pasaba a tener la consideración de actividad económica y los cuerpos humanos, la de máquinas y mercancías.

La caza de brujas y el capitalismo acabaron con una forma de entender el mundo, pero no terminaron con el interés del ser humano por descubrir los misterios del orbe y de la existencia, base de todo conocimiento mágico. De hecho, ocurrió lo contrario; mientras entre la clase baja o popular pervivió lo que podemos llamar *superstición*, en el Renacimiento el estudio de la Magia y el ocultismo se desarrolló entre los intelectuales más preeminentes y los poderosos –quizás porque la nueva concepción del Poder, calificado como *absoluto*, requería poseer también el Saber absoluto. En su intento de volver a una supuesta época dorada del pasado, el humanista del Renacimiento recupera también los grandes libros de la magia antigua. Solo que, como ha demostrado Frances Yates, se cometió un error de datación: todas estas obras fueron escritas en los siglos II y III d.C.:

> En realidad, [el mago renacentista] no hacía más que volver al marco pagano del Cristianismo primitivo, a aquella concepción religiosa del mundo, fuertemente impregnada de in-

3 Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria,* Madrid, Traficantes de sueños, 2010, pp. 194-196.

> fluencias mágicas y orientales, que había constituido la versión gnóstica de la filosofía griega y el refugio de los paganos hastiados que buscaban una respuesta al problema de la vida, distinta de la que les ofrecían sus contemporáneos, los primeros cristianos[4].

Así el *Corpus Hermeticum*, o sea, las obras completas atribuidas al supuesto sacerdote egipcio Hermes Trimegisto, llegó a Europa en 1460 a instancias de Cosme de Médicis. En su corte y la de su nieto Lorenzo trabajan dos de los grandes magos renacentistas, Ficino y Pico della Mirandola, introductores del hermetismo, el neoplatonismo y la cábala cristina. Otras cortes renacentistas serán también lugares de encuentro de magos, como la de Isabel I de Inglaterra, la de Rodolfo II de Praga, o la española de Felipe II. A España llegaron y se publicaron en ella las obras de los más destacados cultivadores de la *filosofía oculta*, como se denominaba esta *alta magia* o *magia docta* en el Renacimiento. Además de los ya nombrados, se publicaron textos de John Dee (*Monas Hieroglyphica,* 1564), Robert Fludd (*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia,* 1617), Cornelio Agripa (*De occulta philosophia libri tres*, Colonia, 1533), Giulio Camillo (*L'Idea del Theatro, 1544*), Francesco Giorgi (*De harmonia mundi totius,* 1525), etc. Como cuenta René Taylor en su libro *Arquitectura y magia* (2006) sobre la construcción del Escorial[5], tanto la biblioteca de Felipe II como la de su arquitecto Juan de Herrera estaban bien provistas de libros de Camillo, Ficino, Bruno, Ramón Llull y Dee[6], por quien Herrera sentía un gran

---

4 Frances Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 18.

5 René Taylor, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Siruela, 2006. Taylor nos revela la identificación entre Felipe II y el rey Salomón, sus respectivos padres (Carlos V y David), y la asociación entre el Escorial y el templo de Salomón. Para Herrera, el arquitecto es un mago, el palacio el resultado de una operación mágica y, por lo tanto, el Escorial un edificio hermético.

6 John Dee, además de mago fue un gran científico y arquitecto. Como plantea Frances Yates, *Theatre of the world*, Chicago, Barnes & Noble, 2009, seguramente fue el arquitecto de The Globe. Véase Ana Contreras, «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADE teatro*, 131, 2010, pp. 83-94. Sus libros científicos más importantes son el *Propaedeumata Aphoristica* (1558), sobre matemáticas, física, astrología y magia, en el que se anticipa, en cierto modo, a la Ley de la gravedad de Newton, una traducción y edición de los *Elementos,* de Euclides (1570) y el *Parallacticae commentationis praxosque* (1573), que contiene métodos trigonométricos para calcular la distancia de la

aprecio, entre otros. Hay que recordar que la corte española de Felipe II tuvo una relación muy estrecha con la isabelina y con el Nápoles del XVI, «uno de los principales centros de magia y de donde salieron magos tan notables como Guarico, Porta, Bruno y Campanella»[7].

En las comedias de magia del XVIII se hace referencia directa o indirecta a estos magos o a sus enseñanzas. Así, en la primera parte de *El asombro de Jerez*, Juana la Rabicortona afirma:

> Quién ha aprendido
> en la Mágica de Porta,
> que la contiene este libro *(saca un libro)*
> a hacer mayores portentos,
> que Juana el nuevo prodigio
> de Jerez […]
> [*El asombro de Jerez*, p. 16][8]

Se refiere a *Magia Naturalis*, de Giambattista della Porta, publicado en 1558, un tratado científico de la época en el que se explica, en concreto, el funcionamiento de la cámara oscura y la linterna mágica, típicos ejemplos de magia natural.

En la segunda jornada de la quinta parte de *El mágico de Salerno*, don Juan realiza algunos prodigios en el jardín de la duquesa de Milán. Aunque su magia, en la trama, sí es producto del pacto[9], él alega:

> que esta es una habilidad,
> que de Estudiante he aprendido,

---

estrella conocida como la supernova de Tycho Brahe descubierta en 1572. Pero también tiene otros libros mágicos. «Después de su muerte se encontraron *Mysteriorum Libri Quinque*, cinco libros en el que se recogen todas las sesiones de invocaciones, sus experimentos con la magia angélica y el alfabeto enoquiano, *Mysteriorum Liber Sextus et Sanctus* (*Liber Loagaeth*). Descrito como el "Libro de los Secretos y Llave de este Mundo", su contenido fue revelado por los ángeles. *Compendium Heptarchia Mysticae* y *De Heptarchia Mystica*, libros sobre sus prácticas mágicas y técnicas de comunicación con los ángeles» (Ana Contreras, «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», p. 86).

7 Rene Taylor, *Arquitectura y magia,* p. 47.

8 Cañizares, José de, *Juana la rabicortona, El asombro de Jerez*, primera parte, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769, p. 16.

9 Para mayor conocimiento sobre el origen y sentido del pacto diabólico, véase Robert Lima, *Prismas oscuros,* pp. 50-51.

que llaman la Magia blanca,
en que ni hay pacto ni hechizo,
sino la diversión sola,
como la que habréis oído
de Don Juan de Espina […]
[*El mágico de Salerno*, 5ª parte, p. 14][10]

La alusión a la finalidad de diversión de la magia sitúa a esta, en realidad, en el terreno de la magia artificial teorizada por el jesuita Atanasius Kircher, cuyas enseñanzas recogió en su tratado *Ars magna lucis et umbrae* (Roma, 1645). La distinción entre magia natural y artificial es que la primera se basa en los conocimientos de la naturaleza –entraría, pues, en el terreno de las ciencias naturales–, y la segunda es magia aparente, ilusionismo y prestidigitación. Kircher describe cómo hacer distintos ingenios ópticos, mecánicos e hidráulicos con fines lúdicos, y eso serían las habilidades que don Juan ha realizado para la duquesa de Milán.

Sin embargo, el aludido don Juan de Espina, en las obras de Cañizares, se nos presenta como un neo-platónico o teurgo:

Yo nací en España, en donde
desde mis primeros años
estudié la magia blanca,
que es un último y un alto
conocimiento, en extremo,
de los secretos más raros
de la gran filosofía,
las virtudes penetrando
intrínsecas de las cosas
exquisitas, donde hallamos
asombros, que cada día
vemos y experimentamos.
Y aun por eso la llamó
Plotino esclava, que al lado
va de la naturaleza
sus efectos estudiando,
y sus hechos adquiriendo.

10 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, quinta parte, Valencia, Hermanos Orga, 1792, p. 14.

Y una vez que de su mano
la tiene, obra los portentos
que consiguió Alberto Magno,
haciendo hablar la cabeza,
que de yerbas ha formado;
Architas, con las palomas
que iban los aires cortando,
siendo de madera, el fuego
fingido, el mar imitado,
el aire sólido, el día
nocturno el monte volando;
de Rogerio, a quien la Italia
veneró no ha siglos tantos.
Todo esto lo ejecutaba
yo, sin haber deslizado
de la magia natural
el abominable trato
de superstición, prestigio,
nigromancia ni encanto
pues ésa es la magia negra,
cuyo estudio está vedado.

[*Don Juan de Espina en Milán*, vv. 243-280][11]

Como vemos, don Juan alude en primer lugar a Plotino, primer filósofo sistemático de la escuela neo-platónica, y describe sucintamente en qué consiste. Su explicación coincide con esta de Facundo Tomás:

> El neo-platonismo explicaba filosóficamente lo que la magia y las religiones llevaban a la práctica cotidianamente, la presencia de los dioses en sus estatuas, la actuación del mundo de los espíritus en la vida; concebir el universo como una gradación cuya expresión más baja era la materia inerte y las ideas y espíritus puros su manifestación suprema, permitía establecer cortes longitudinales que ponían en conexión determinados elementos del mundo material con otros del espiritual; cada deidad estaba así relacionada con ciertas plantas

11 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en su Patria. Don Juan de Espina en Milán*, edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997.

> o minerales, tenía sus fórmulas rituales específicas y era posible conjurar su presencia actuando mediante las manifestaciones que le eran propias. Lo que estaba estructurado como discurso filosófico en el platonismo y neoplatonismo se transmutaba en magia en su aplicación religiosa; el pensamiento mágico era el correlato de los sistemas de ideas que ligaban el mundo visible y tangible a fuerzas espirituales de cualquier índole[12].

Los otros tres magos aludidos por don Juan de Espina son Architas –siglo IV a. C., filósofo de la segunda generación pitagórica, primero en aplicar la matemática a la mecánica y amigo íntimo de Platón, en cuyas teorías influyó–, y Alberto Magno y Roger Bacon, los dos grandes magos del siglo XIII. El gran prodigio que va a realizar don Juan de Espina en Milán, en el que se sustenta toda la trama, está sacado precisamente de uno de los portentos que se atribuyen a estos dos magos, la elasticidad del tiempo, hacer que unos minutos parezcan meses o años.

La concepción de la magia de otra de las grandes series del siglo, *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca*, de Nicolás González Martínez –censor de comedias a la vez que Cañizares era fiscal–, se apoya en las enseñanzas de otro neoplatónico, Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), cuya obra *De occulta philosophia*:

> se divide en tres libros. El primero es sobre la magia natural, o sea la magia del mundo elemental; enseña cómo poner en relación las diferentes sustancias según las simpatías ocultas que existen entre ellas, para llevar a cabo operaciones de magia natural. El segundo libro es sobre la magia celestial, o sea sobre cómo atraer y usar la magia de las estrellas; Agripa califica esta clase de magia de matemática, porque sus operaciones dependen de los números. Y el tercer libro es sobre la magia ceremonial, es decir la magia dirigida hacia el mundo supercelestial de los espíritus angélicos, más allá del cual está el *opifex* Único, o sea el Creador mismo […]. Las doctrinas matemáticas son tales que presentan una necesaria afinidad con la magia, y aquellos que enseñan esta última sin ellas van

12 Facundo Tomás, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo),* Madrid, Antonio Machado, pp. 67-68.

por un camino erróneo, obran en vano y nunca obtendrán el efecto deseado[13].

En la segunda parte de esta serie, la criada Inés explica así quién es su ama:

Señores, contado en plata,
esta es una perseguida
belleza, porque naciendo
noble, igualmente que rica,
se dio a los doctos estudios
de matemática altiva;
y viviendo entre pazguatos
y tontos, (que esta semilla
cunde gracias a Dios, tanto,
que no hay ya donde no asista)
por muchos prodigios suyos,
dieron pues en perseguirla,
y vive aquí retirada
con su hacienda y su familia,
encomendándose a Dios
y haciendo una santa vida.
[*El asombro de Salamanca*, 2ª parte, f. 114 r.][14]

Ante lo que don Manuel responde:

La matemática es arte
cuyo ejercicio, no indica
pacto nigromante alguno;
y así que se la persiga
no es razón […]
[*El asombro de Salamanca,* 2ª parte, f. 114 r.]

Estas afirmaciones, que hoy nos parecen triviales, son en realidad todavía bastante escandalosas en la época. En estos parlamentos se plan-

13 Frances Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 84-85.

14 Nicolás González Martínez, *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, segunda parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

tean dos cuestiones controvertidas: una, la relación de las matemáticas con la física, y dos, la independencia de la ciencia de toda metafísica. Respecto a la primera, recordemos que uno de los peores delitos durante el siglo XVI y XVII era, precisamente, el de *calcular*, pues se consideraba una actividad demoníaca. De ahí que a los magos se les represente rodeados de libros con números y figuras geométricas y en la realidad se quemasen los libros de matemática como libros de conjuros y se persiguiese a muchos de los magos citados. El mismo Francis Bacon, padre de la ciencia moderna –quien según Frances Yates[15] parte de las premisas de los magos naturales, herméticos y cabalistas–, elude el término *matemáticas* en su obra fundacional, *Novum Organum (*1620), porque en la época de Jacobo I esta disciplina está directamente relacionada con la nigromancia. En el siglo XVIII, las matemáticas se estudian en las universidades españolas, pero es la cátedra menos prestigiosa y peor pagada. El famoso dramaturgo y escritor de almanaques, Torres Villarroel[16], ocupó esta cátedra meramente por aclamación popular[17]. Respecto a la segunda cuestión, en España, a finales del XVII, algunos novatores fueron juzgados y ejecutados por solicitar la separación de ciencia y filosofía –y, por lo tanto, religión–. Todavía en 1724, los profesores de universidad Diego Mateo Zapata y Juan Muñoz Peralta fueron encarcelados[18] por hacer declaraciones más tímidas que las implícitas en los parlamentos de *El asombro de Salamanca*. La primera publicación en la que se aborda de forma explícita la independencia de la ciencia de todo discurso metafísico será en los dos tomos de *Medicina Scéptica y Cirugía Moderna, con un tratado de Operaciones Quirúrgicas* (1722 y 1725) de Martín Martínez (1684-1734), médico honorario del rey, con cuya protección contaba para poder escribir la obra que, sin embargo, suscitó una gran polémica y literatura pro y anti escéptica y pirrónica. En los años siguientes, Felipe V consiguió expulsar del gobierno a tradicionalistas y teólogos, pero al-

15 Frances Yates, *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 168-172.

16 Torres, al parecer, pronosticó la muerte de Luis I, el motín contra Esquilache y la Revolución Francesa.

17 Sobre Torres, véase Epicteto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, «Introducción» a Diego Torres de Villarroel, *Teatro breve I (Obra profana)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, y Alberto Medina, *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009. También el portal dedicado al escritor en ‹www.cervantesvirtual.com›, dirigido por Manuel María Pérez López.

18 Epicteto Díaz Navarro y Fernando Doménech Rico, «Introducción», p. 19.

guien como Feijoo no se atreve a afirmar explícitamente su adhesión a las teorías de Bacon, Boyle y Newton hasta 1743, dos años después del estreno de la comedia a la que nos referimos. Por supuesto, Feijoo, como toda la teoría e historia de la ciencia hasta hoy, se refiere a los trabajos *científicos* de Boyle y Newton y elude mencionar las actividades mágicas y alquímicas de ambos, sin las cuales, por cierto, nunca hubieran llegado a realizar sus descubrimientos.

Unos años más tarde, en 1749, se estrena *También la ciencia es poder y mágico de Ferrara,* en la que se ve la siguiente mutación en la tercera jornada:

> *Trasmútase todo en el templo de las ciencias, en que se verán todas las pertenecientes a la matemática, aritmética, geografía, náutica, música, astronomía, pintura y filosofía, repartidas entre las columnas con sus atributos. En el centro sobre una hermosa gradería se verá un tabernáculo en que estará la matemática; en los cuatro remates habrá cuatro ninfas, y sobre el de en medio un sol de movimiento*[19].

El mago de Ferrara, Rogerio[20], explica ya abiertamente la relación intrínseca entre magia y matemáticas.

> La matemática es ciencia
> con los artes celebrados
> que de ella dependen; es
> lo que fundamento dando
> a la magia natural
> aquí os representa, Carlos.
> [*El mágico de Ferrara*, f. 32r.]

En la cuarta parte de *El anillo de Giges*, estrenada en 1747, también se asocia matemática y magia escenográficamente, cuando se ve la

---

19 Antonio Flores, *También la ciencia es poder, y mágico de Ferrara,* Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-1, f. 31r.

20 El personaje está basado muy libremente, seguramente, en Pellegrino Prisciani (1435-1518), bibliotecario, humanista y astrólogo del duque de Este. A Prisciani se debe el diseño del conjunto iconográfico del Palazzo Shifanoja inspirado en el *Picatrix*, la organización de los espectáculos en la corte de Este, y un tratado sobre teatro titulado *Spectacula*. Véase Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, Itsmo, 2002, pp.156 y ss.

> *estancia de Zoroastres, magnífico salón de alabastro con piedras transparentes, las molduras y cornisas de jaspe negro. En la projetura de cada bastidor, sobre la basa correspondiente, habrá un ábalo grande en que esté pintada una de las artes magas, de suerte que en todos los bastidores están todas con los atributos que se dirá. En el centro, sobre una basa grande, estará un globo matemático y sobre él la estatua a caballo, que a su tiempo vuela y hundiéndose el globo saldrá Zoroastres*[21].

En la primera parte de la serie de *El asombro de Salamanca*, otro personaje describe las actividades mágicas de la maga Cristerna del siguiente modo:

Juan Chamorro Yo iba una noche a su cuarto,
y la vi con tantas velas
(por el hueco que la llave
en la cerradura deja)
que creí que en Barahona[22]
me hallaba ya hasta las trencas.
Ella voceando allá dentro,
gruñendo como una suegra,
por no sé qué ingrato o turco;
zas, de un golpazo se cuela
hacia el techo, y allá vas,
Dios te la depare buena,
que ya voló como un cuervo;
entré con gente a la pieza,
mas, cogila ¡por el rabo!
[*El asombro de Salamanca*, primera parte,
f. 47v.-48r.][23]

---

21 Manuel Guerrero, *Amor y constancia vencen en amor las inconstancias, el Anillo de Giges,* cuarta parte, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura: Tea 1-64-3, ff. 27 r-v.

22 Se refiere a una serie de procesos que siguió la Inquisición en el siglo XVI y en que se juzgó a unas brujas por ir a celebrar fiestas diabólicas y aquelarres en los campos de la villa soriana de Barahona. La documentación está en el tribunal de Cuenca. En la actualidad el pueblo de Barahona ofrece rutas turísticas con los principales puntos de interés de su historia de brujas convenientemente señalizados.

23 Nicolás González Martínez, *Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca, segunda parte*, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

Juan Chamorro asocia lo que ve con la brujería –de ahí la referencia a Barahona– pero, de acuerdo con la conexión establecida con Agripa, también puede ser un ritual propio del mago más elevado, pues las velas y las palabras dichas –seguramente en latín o griego, y por eso a Chamorro le parecen gruñidos– tienen por objeto viajar velozmente, uno de los conjuros contenidos en uno de los libros de magia más conocidos e importantes de la tradición mágica, *La clavícula de Salomón*. De ese modo Cristerna logra llegar a Salamanca antes que el resto de personajes.

En todo caso, se establece claramente la diferencia con la magia popular. La misma criada Inés se burla en la segunda parte del criado Polilla relatándole así en qué pasan su tiempo la maga Cristerna y ella:

> preparando los enredos
> del brujear, como es meter
> alfileres a un muñeco,
> plagar de sarna un donlindo,
> adobar un ojo a un tuerto,
> poner dientes a un buboso
> y quitárselos a un muerto,
> que son materias del arte
>
> [*El asombro de Salamanca*, segunda parte, f. 106v.]

En la misma serie, es relevante la diferente consideración frente a los asombros y la magia de unos y otros personajes. Por ese motivo, cuando el gracioso pretende pasar por mago, en la misma parte, nadie le cree:

> Toribio — No, señor mío.
> You también [vuiu en pretina],
> porque soy mastemático.
>
> Doña Juana — Pues tú, di, ¿en qué lo ejercitas?
>
> Toribio — A un hombre volví carnero,
> y a un elefante, en hormiga.
>
> Don Sebastián — ¡Aparta loco!
>
> [*El asombro de Salamanca*, segunda parte, f. 114r.]

Como en otras obras, se da

> la ambigüedad que destacaba Caro Baroja en su estudio tantas veces citado: los personajes populares, entre los cuales destacan los criados, sospechan siempre estar en presencia de encantamientos diabólicos, mientras que los cultos creen en la posibilidad de una magia blanca que, nacida del estudio y del conocimiento de las leyes del cosmos, obre aparentes prodigios[24].

Ese es el motivo por el que la única magia que se trata en serio en las comedias es la magia docta, mientras que la popular se desdeña y presenta como mera superstición o motivo de risa. Así ocurre cuando uno de los personajes bajos, un soldado pobre de la última comedia estrenada en el siglo, *El mágico en Cataluña*, asegura:

Rocafort Pero que hay hechicería,
magia, brujas, o cumpuesto
de artes infernales, yo
lo juraré, que es muy cierto.
[*El mágico en Cataluña*, p. 25][25]

Las cualidades del mago y la maga

Ya Álvarez Barrientos[26] identificó al mago como científico y mostró la diferencia entre milagro y prodigio. El historiador de la ciencia Hugh Kearney, en *Orígenes de la ciencia moderna*, establece tres tradiciones en el desarrollo de la ciencia: la orgánica, la mecanicista y la mágica. En esta última, el científico es un místico que, siguiendo la tradición hermética, neoplatónica y pitagórica, trata de descubrir la armonía matemática del cosmos, descifrar los códigos de la naturaleza y comprender el mundo. Así es como se presentan, en los versos transcritos, los citados

24 Fernando Doménech, «Introducción», en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 319.

25 Antonio Valladares de Sotomayor (atribuida), *Ciencia, afecto y valor forman magia por amor y el Mágico en Cataluña,* primera parte, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [s.a.].

26 Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, UCM virtual, 2011, p. 48.

Juan de Espina y las magas Juana la Rabicortona y Cristerna. La descripción de Juan de Espina y Cristerna nos recuerda a la que Pico ofrece en su *Discurso de la dignidad del hombre*, donde presenta al hombre renacentista como mago e, incluso, la derivación de Giorgi, para quien el mago renacentista es también un santo o, como dice Agripa, «un cabalista cristiano, piadoso y bueno»[27]. Pico cita a Zalmoxis, Zoroastro, Pitágoras, Alkidi, Roger Bacon, Guillermo de París, Platón, Homero y un largo etcétera para demostrar su tesis:

> Como dice, en efecto, Porfirio: en lengua persa mago tiene el mismo significado que entre nosotros «intérprete y cultor de las cosas divinas». […] [La magia] la aprueban y abrazan todos los sabios, todos los pueblos amantes de las cosas celestes y divinas […] es firme, digna de fe y sólida […]. La recuerda también Plotino en el pasaje donde demuestra que el mago es ministro y no artífice de la naturaleza; aquel hombre sapientísimo aprueba tal clase de magia y la sostiene […]. Ésta, como trayendo desde las profundidades hacia la luz las benéficas fuerzas dispersas y diseminadas en el mundo por la bondad de Dios, no tanto cumple milagros cuanto se pone al servicio de la naturaleza milagrosa; ésta, perescrutando íntimamente el secreto acuerdo del universo, que los griegos llaman de modo más significativo συμπάθεια [sympátheia], habiendo explorado el mutuo vínculo de las cosas naturales, adaptando a cada una de las congénitas lisonjas que se llaman ιυνξ [iunx], esto es, encantamiento de los magos, lleva hacia la luz, como si fuese ella misma el artífice, los milagros escondidos en las profundidades del mundo, en el seno de la naturaleza, en los misterios de Dios; y como el campesino lo hace con los olmos y las vides, así el mago desposa la tierra y el cielo, esto es, las fuerzas del mundo inferior con las dotes y las propiedades superiores[28].

Nuestros magos y magas son, pues, amantes de la sabiduría, como Polífilo. Me refiero, por supuesto, al personaje de la *Hypnerotomachia*

---

27 Frances Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 113.

28 Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre,* Colombia, Editorial Pi, 2006, pp. 30-32.

Poliphili o *El sueño de Polífilo*[29], publicado en Venecia en 1499. Se trata de un libro extraño. Para algunos es una simple novela erótica, para otros un libro hermético, cuyo significado todavía no se ha descifrado con certeza, pero que tiene que ver, según la profesora Kreutzulesco, con el viaje del alma en busca de la sabiduría divina. La trama comienza con Polífilo, enamorado de Polia, que duerme y sueña que duerme. En ese sueño dentro del sueño, entra en un bosque oscuro y va pasando por distintos lugares. Al principio encuentra unas imágenes que él descifra siguiendo la *Hieroglifica* de Horopalo, lo que da una pista de cómo debe descifrarse el resto del libro. Parte de la fábula y los símbolos son reconocibles en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela (al margen de que esté inspirada en la historia real de Pietro Bailardo, o de sus deudas con la comedia del arte italiana y la del XVII español, como ha visto Fernando Doménech[30]). Al igual que el sueño de Polífilo, la primera parte de la serie comienza con Pedro Vayalarde en un bosque, donde ve a Diana con venablo (como Polia, imagen de la sabiduría. Pero todavía es mayor la coincidencia, porque en la parte en que Polia narra su versión de la historia, cuenta cómo cuando conoce a Polífilo lo rechaza, porque ella ha hecho promesa de castidad y vive en el templo de Diana). Pedro no duerme, pero repetidas veces dice que el mundo es una ficción, o sea, un sueño. Lucha con una fiera para salvar a Diana (en este caso un oso, en el *Polífilo* un dragón), y después el diablo le muestra una visión de su amada: «Vese una fuente, y encima de ella un árbol, y en su copa habrá una ventana, y abriéndola, se verá a Diana asomada en ella»[31]. Se enamora de Diana como Polífilo se enamoró de Polia, al verla a través de una ventana. La imagen debe entenderse alegóricamente (pocos versos antes Pedro alude a la emblemática y en otro momento de la serie se refiere a la *Iconología* de Ripa como libro para entender las imágenes propuestas en las mutaciones, igual que el *Polífilo* habla del *Hieroglifica* de Horopalo). Solo Pedro puede ver la belleza de Diana porque cuando le pide al gracioso Chamorro que mire, la amada desaparece y se ve un monstruo. Hay también en ambos libros viajes en barco, ninfas con las

29 Inspirado en el *Roman de la Rose* y la *Divina comedia*.

30 Fernando Doménech Rico, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, UCM virtual, 2005, pp. 363-374.

31 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, primera parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792, p. 4.

que se encuentra el *guerrero del amor*, faunos y jardines con fuentes. Lo cierto es que los jardines del placer humano, luego jardines de Venus –de amplia difusión en libros de emblemas–, y los jardines de la contemplación divina o montes carmelos, con sus fuentes de la eterna juventud y de la verdad, respectivamente, abundan en la literatura y en la práctica ya en los siglos precedentes y son un tópico de las comedias de magia. No por ello hay que desdeñarlos, sino al revés. Los dramaturgos y escenógrafos pondrán especial interés y cuidado en renovar estas escenas en cada estreno y reposición, así como los arquitectos lo hacen en diseñarlas para las plazas de las ciudades. Un ejemplo de ello son las fuentes del arquitecto Pedro Ribera, maestro mayor de Madrid, constructor del coliseo de la Cruz y escenógrafo de algunas comedias, a quien Jovellanos acusaba de hacer arquitecturas extravagantes copiadas de las tramoyas teatrales[32]:

> Las alegorías del Polífilo, reinventadas en tantos jardines hasta finales del siglo XVIII, son en realidad auténticos SOS lanzados por aquellos náufragos de la libertad intelectual que fueron los humanistas, cuya desaparición denuncia Aldo [Manuzio], en uno de sus prólogos, por una «vuelta a la violencia y la barbarie». Hay que leer las lamentaciones de Aldo a la muerte de Pico della Mirandola para comprender el alcance del drama[33].

De todos modos, las comedias de magia del siglo, excepto quizás *Duendes son alcahuetes*, más que en el *Polífilo* se basan en el mito de Fausto, tanto si tienen como protagonistas a magos y magas históricos o inventados. Precisamente esta dignificación de la búsqueda del conocimiento las entronca tanto con la tradición renacentista como con la posterior, y las sitúa totalmente en su época. Como muy bien ha visto Robert Lima,

> El siglo XVIII, que se enorgullecía de la prevalencia de la razón, vio en Fausto a un ser humano en busca de un fin encomiable y no a un ser perverso que confirmaba la relación

32 Melchor Gaspar de Jovellanos, *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790.

33 Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño: Polífilo y la mística del Renacimiento*, Barcelona, Siruela, 2005, p. 61.

> del hombre moderno con el Adán bíblico expulsado del Paraíso. El ansia de saber de Fausto era análoga a la de los enciclopedistas y filósofos de la Ilustración y como resultado se cuestionó la condenación de Fausto[34].

Quizás la verdadera cuestión que subyace en la crítica ilustrada a los magos de las comedias sea de clase, como lo eran las críticas de Moratín a los dramaturgos que las escribían. Así pues, estos dramaturgos no eran tan *ignorantes* como nos los han pintado.

El paradigma del mundo: Los cuatro elementos

> *Toda la visión moderna del mundo reposa sobre la ilusión de que las pretendidas leyes de la naturaleza son la explicación de los fenómenos naturales.*
>
> L. Wittgenstein, *Tractatus*

En toda obra humana puede percibirse el lugar desde el que está construida, que no es otro que la posición desde la que se produce su comprensión del mundo, es decir, su *episteme*, como ha conceptualizado Foucault[35]. Los seres humanos necesitamos vivir en un mundo que tenga sentido, y cualquier obra artística trata de producir o reproducir ese orden que le da sentido. El siglo XVIII, según Foucault, se encuentra exactamente entre los dos giros epistemológicos que conducen desde el pensamiento del Renacimiento al del siglo XX –uno se habría producido a mediados del XVII y otro a principios del XIX–. Foucault recupera la categoría de microcosmos para explicar la concepción renacentista del mundo, y dice:

> Nos parece que los conocimientos del siglo XVI constaban de una mezcla inestable de saber racional, de nociones derivadas de prácticas mágicas y de toda una herencia cultural cuyo redescubrimiento en los textos antiguos había multiplicado los poderes de autoridad. Así concebida, la ciencia de esta época parece dotada de una débil estructura; no sería más que el lugar liberal de una confrontación entre la fidelidad

34 Robert Lima, *Prismas oscuros*, p. 68.

35 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

> a los Antiguos, el gusto por lo maravilloso y una atención ya despertada sobre esta racionalidad soberana en la que nos reconocemos. Y esta época trilobada se reflejaría en el espejo de cada obra y de cada espíritu compartido[36].

En el fondo, estas palabras siguen siendo aplicables al siglo XVIII, al menos a una parte de él, y la comedia de magia es el *espejo* más brillante y nítido de esta *época trilobada*. En la comedia de magia se reflejan sin conflicto categorías de pensamiento que parecen incompatibles por anacrónicas: el saber científico y racional, el pensamiento metafísico grecolatino y la magia. Precisamente es gracias a la magia por la que se hace posible la convivencia –más o menos conflictiva– entre estos esquemas mentales. La magia usa la herramienta o el lenguaje que necesita para conocer y comprender: hasta donde llegue la ciencia, usa el método científico; donde no llegue la ciencia, usa el método que haga falta[37].

En todo caso, quizás el dato que más emparenta las comedias de magia con la tradición mágica docta peninsular es la aparición recurrente de los cuatro elementos. Si bien es cierto que

> la tradición de los cuatro elementos básicos tiene su origen en la Antigüedad y se manifiesta en todas las partes del mundo. Según la época o lugar, los elementos se relacionan con las cuatro estaciones del año, con los cuatro humores que caracterizan el temperamento humano y con los cuatro puntos cardinales; también con los colores, el género, los signos del Zodiaco, las deidades, los tótems y las edades de la humanidad[38].

En España, quien desarrolló toda una teoría basada en los cuatro elementos fue Ramón Llull, como ha estudiado Frances Yates[39]:

---

36 Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 40.

37 Como comentaba Ignacio García May en la asignatura optativa *Teatro y Magia* que impartimos junto a Alicia Blas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid durante el curso 2014-2015, esa es la gran diferencia entre una y otra: la ciencia es limitada, la magia no.

38 Robert Lima, *Prismas oscuros*, p. 99. Ver también Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1991-1992, 4 tomos.

39 Véase Frances Yates, *La Filosofía Oculta en la época isabelina.* También Frances Yates, «The art of Ramon Llull: An approach to it through Lull's theory of the elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, pp. 115-173, y Frances Yates, *El arte de la memoria,* Madrid, Siruela, 2005.

> El principio científico aceptado por cristianos, musulmanes y judíos y sobre el cual Llull basó su arte fue la teoría de los elementos […]. Según dicha teoría, todas las cosas del mundo natural se componían de cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. A ellos correspondían cuatro atributos elementales: el frío, la humedad, la sequedad y el calor que, combinados en medida diferente y con diversas afinidades y contrastes, podían clasificarse y graduarse exactamente[40].

En todas las comedias de magia que he estudiado aparecen siempre, de un modo u otro, los cuatro elementos. En ocasiones la pertinente acotación se refiere a ellos de una manera tan escueta como esta de *El mágico africano*: «Mutación de los cuatro elementos simbolizados en los adornos que les son propios». En *Don Juan de Espina en Milán*, la acotación es igualmente poco explícita, aunque los elementos tienen un gran papel, que se repetirá en otras comedias, vestir al galán o la dama, o al mago o la maga:

> *Entran y salen, descubriendo un vistoso Gabinete de estudio, con una mesa grande en medio, y en ella dos azafates con los adornos; a los lados de un espejo de tocador. Sobre cuatro adornos estarán cuatro ninfas que figuran los cuatro elementos. Y habrá dos globos que cubrirán dos escotillones cerca del foro, por donde han de salir dos enanos a vestir al* gracioso[41].

Mientras las ninfas visten a don César, cantan cada una las siguientes seguidillas que son el encantamiento por el que el galán conseguirá todos los poderes para lograr sus fines:

Tierra
Para su gala ofrece
la tierra toda
las minas, los matices
y los aromas.
Porque su gala
triunfe de los afectos
y de las gracias.

40 Yates, *La Filosofía Oculta*, pp. 24-25.

41 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-107-1, A, f. 22v.

Fuego — Este rayo de Marte
le ofrece el fuego,
porque de sus contrarios
triunfe su aliento.
Siendo su brío
quien sujete a sus plantas
nuevos dominios.

Aire — De plumas viste el aire
sus pensamientos,
porque vuele a la esfera
de sus deseos
y vaya donde trueque
las esperanzas
en posesiones.

Agua — También al agua beba
más que Narciso
pues el cristal le ofrece
sin el peligro.
Bien que le avisa
que quien se desvanece
siempre peligra.

[*Don Juan de Espina en Milán*, ff. 22v. y ss.][42]

En el texto original de Cañizares, que es el que ha recogido Susan Paun de García, el cambio de traje del galán se resolvía de manera más *realista*. El tío de César, que hasta entonces le había abandonado, decidía ayudarle a estar en la corte con la decencia correspondiente a su condición. De cualquier forma, todo esto se conseguía igualmente, por supuesto, gracias a la magia de don Juan.

En la segunda parte de *Marta la Romarantina*:

> *Con el cuatro de música irán bajando por los cuatro claros de los laterales cuatro carros en los que vienen los cuatro elementos y se apean en el tablado, trayendo en bandejas de plata el Fuego: espada y bastón, el Aire: sombrero de plumas blancas, el Agua:*

42 José de Cañizares, *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-107-1, A.

> *un espejo, la Tierra: el vestido de Marta. Le ofrecen sus presentes con sus coplas y cada carro adornado con su atributo*[43].

En otras ocasiones, se presenta a los cuatro elementos junto a virtudes y vicios, en el ámbito del jardín, una de las aportaciones de la teoría de Ramón Llull. En la segunda parte de *Pedro Vayalarde*, encontramos la siguiente mutación, mucho más concreta que las anteriores:

> *En los cuatro balancines, vestidos de cuatro hermosísimos carros, que serán de los cuatro Elementos, bajan el Aire, el Fuego, la Tierra, y el Agua: el de la Tierra, de dos leones con adorno de flores, y frutas; y el del Agua, de dos caballos marinos, con adornos de peces, y corales recortados; el del Fuego, tirado de dos perros, con adornos de llamas y luces entre ellas; y el del Aire, tirado de dos pavones, con adornos de aves y nubes y cantan*[44].

Los cuatro elementos son también un motivo recurrente en la pintura de la época, y su representación debía de ser bastante similar a lo que se veía en escena. En concreto, en el Museo del Prado se conserva una serie creada por varios pintores de corte para el Alcázar de Madrid hacia 1718, cuya composición coincide en gran medida con las descripciones de nuestras comedias. Antonio Palomino (1655-1726) se encargó de la *Alegoría del Aire*[45] y la *Alegoría del Fuego*[46]; Nicola Vaccaro (1650-1720) pintó la *Alegoría de la Tierra*[47] y Jerónimo Antonio Ezquerra (1670-1733) la *Alegoría del Agua*[48]. La serie, perteneciente a la colección real, estuvo en el Real Alcázar hasta que se incendió, pasando después al Palacio Real del Buen Retiro, y al Prado en el siglo XIX. Por los in-

---

43 José de Cañizares, *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*, segunda parte, Barcelona, Suriá, 1771, p. 43.

44 Juan Salvo y Vela, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, segunda parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792, p. 52.

45 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/alegoria-del-aire/›.

46 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/alegoria-del-fuego/›.

47 Véase ‹https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/vaccaro-nicola/›.

48 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/ezquerra-jeronimo-antonio/›.

ventarios que se hicieron en distintos momentos del XVIII sabemos en qué habitaciones estuvieron ubicados los cuadros.

El de Palomino, que representa el aire, es tremendamente teatral. En él se ve a la diosa Juno coronada como reina del cielo sobre un carro bellamente pintado *tirado* de dos pavones, en realidad posado sobre una nube que, como ocurre en el teatro, parece ocultar la tramoya del vuelo y balancín. El agua está representada por el dios Neptuno, pero vemos que el carro se ajusta a la descripción de la mutación de *Pedro Vayalarde,* tirado de dos caballos. El resto de «los Elementos también están representados mediante alusiones alegórico-mitológicas, encerrando posiblemente la serie algún significado moralizante». En El Fuego, «Venus y Cupido juegan conversando junto a Vulcano que forja en la fragua el escudo de Eneas». También aparecen en el cuadro los tres cíclopes y la isla volcánica de Lemnos. La Tierra representa a la diosa Ceres, sentada sobre el «cuerno de la abundancia y un haz de espigas como símbolos de la fertilidad»[49].

En general, las representaciones de los cuatro elementos en las comedias también pueden tener una lectura moral. En *De occulta philosophia*, de Agripa, se había establecido la relación de los cuatro humores (psicología) con los elementos, los planetas y la astrología. Así, Yates propone este cuadro de relaciones:

Sanguíneo	Aire	Júpiter
Colérico	Fuego	Marte
Flemático	Agua	Luna
Melancólico	Tierra	Saturno

Durante mucho tiempo, el carácter más apreciado es el sanguíneo, y eso hace que Júpiter se presente como el dios más importante en no pocas comedias, mientras que el melancólico es el más despreciado. En el caso de las pinturas del Alcázar así ocurre, aunque es Juno, hermana y esposa de Júpiter, la que ocupa el lugar de reina de los cielos. Sin embargo, en el Renacimiento el *Problemata Phisia,* un texto pseudoaristotélico, dice que el furor heroico es la fuente de toda inspiración y produce grandes hombres pero, combinada con bilis negra –melancolía–, constituye el temperamento del genio. También en la teoría neoplatónica de los furores, de Ficino (*De*

49 Álvaro Piedra, «Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerra a propósito de un cuadro suyo en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 18, Madrid, 1985, p. 162.

vita triplici, 1482-1489), aparece la noción del héroe melancólico como genio[50]. En la mutación de *Vayalarde*, la simbología de los animales unidos a cada elemento es deudora de esta visión. Así, no solo se invierte el orden en la presentación de cada elemento sino que, mientras el pavo del Aire significa la inmortalidad, el león, el rey de los animales, se ha reservado para representar la Tierra. En numerosas ocasiones suele representarse la Tierra como Ceres con su cuerno de la abundancia y un toro, que era el animal que solía sacrificarse en las celebraciones de la diosa. En la mutación de Vayalarde, se está representando más bien la versión griega, la diosa Cibeles –diosa emblemática de Madrid–, cuyo carro está tirado por Hipómenes y Atalanta, los dos amantes mitológicos a quien la diosa convirtió en leones. Leones que simbolizan la superioridad de la diosa, pues hasta los animales más poderosos se subordinan a ella. Aunque la conocida fuente de Cibeles de Madrid es un proyecto de Ventura Rodríguez, uno de los arquitectos que realizaría una propuesta para acomodar las perspectivas teatrales al gusto neoclásico, a instancias del conde de Aranda, y a pesar de que se hizo varias décadas después del estreno de *Vayalarde*, es posible que el carro de la Tierra tuviese un cierto parecido con el de la fuente que hoy conocemos.

Como todo lo existente está formado de los cuatro elementos, quien los domina, domina el mundo. Del mismo modo que sirven para conceder gracias y favores, pueden destruir. En la segunda parte de *El anillo de Giges*, la diosa Venus los usa para ayudar al héroe:

(C*anta*) Y los elementos,
por mí conjurados,
en tus enemigos
irán fulminando […]

A CUATRO La tierra temblores,
el agua naufragios,
el viento huracanes
y el fuego sus rayos.

[*El anillo de Giges,* segunda parte, p. 11][51]

50 Véase YATES, *Giordano Bruno,* p. 95; Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007; Rudolf WITTKOWER y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 103-109.

51 José de CAÑIZARES, *El anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, segunda parte, Madrid, Sanz, 1764.

Por el contrario, la maga Margarita amenaza, ya en la primera jornada, con usar su dominio sobre los elementos para vengarse:

> Si todo Londres intenta
> oponerse a mis acciones,
> verá que airada y resuelta,
> ya dominando en el aire,
> ya señoreando la tierra,
> ya haciendo las aguas rocas,
> ya mandando las estrellas,
> asustaré con portentos
> toda la nación inglesa,
> sirviéndole a mi venganza
> (si mi enojo se despecha),
> de instrumentos vengativos
> agua, aire, fuego y tierra.
> [*La mágica Margarita*, ff. 6r.-6v.][52]

Del mismo modo que los cuatro elementos forman el mundo, conforman la sustancia que mueve el mundo, el amor.

> Giges Si el amor llamó un discreto
> quinto elemento, formado
> de los cuatro, el que te tengo,
> impaciente de no verte,
> y valido de uno de ellos,
> para alivio de mi alma
> pudo agilizar mi cuerpo.
> [*El anillo de Giges,* segunda parte, p. 15]

De nuevo, aunque los cuatro elementos están presentes en obras de los siglos precedentes, por ejemplo, en muchas de las comedias mitológicas de Calderón, en el contexto de la comedia de magia dieciochesca podemos considerarlo un recurso manido, pero eso no le resta interés. A través de estas escenas, que tienen una gran importancia en las comedias, pues se presentan con gran aparato y espectacularidad, siempre con música, comprobamos cómo sigue vigente todo un sistema de pen-

52 Anónima, *El pasmo de Inglaterra, y Mágica Margarita*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura: Tea 1-53-12, ff. 6r.-6v.

samiento coherente (aunque no coincida con los criterios que hoy día conforman lo racional), que durante mucho tiempo sirvió para explicar aspectos geográficos, físicos, químicos y psicológicos.

Escenotecnia y mancias

> *El saber vigente afirma que hay 92 elementos en la Naturaleza y que ninguno puede transformarse en otro. El saber vigente, por lo tanto, proporciona al Magnus Opus su gran aliciente: es imposible. Sólo lo imposible merece el esfuerzo supremo; sólo lo imposible es, al fin y al cabo, serio.*
> Patrick Harpur, *Mercurius o el matrimonio del cielo y la tierra.*

La escenotecnia se confundió con la magia en muchas ocasiones[53] y muchos escenógrafos eran tenidos por magos. Por ejemplo, Lotti era apodado «el Hechicero» y Torelli era conocido como «El gran mago». Quizás ello se debiera, en parte, a que muchas de las mutaciones y efectos escenotécnicos trataran de conseguir los actos mágicos de las tramas, que a su vez emulaban los de muchos libros de magia del momento. Como hemos constatado, en el siglo XVIII circulan en España los libros de autores españoles y extranjeros, magos o censores, de los siglos XVI y XVII que hemos citado, y se siguen reeditando, a la vez que se escriben nuevos. En ellos se catalogan los diferentes actos mágicos que aparecen en las comedias[54].

La escenotecnia se había usado ya en el teatro griego y en el teatro medieval[55] siempre unida a manifestaciones sobrenaturales de carácter divino, con la intencionalidad de causar asombro, como argumento apabullante para demostrar el poder de unos u otros dioses. En el Re-

53 Véase Ana Contreras, «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Ejemplar dedicado a: *Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, 20, 2014, pp. 43-73.

54 Véase Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

55 Véase Francesc Massip Bonet, *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.

nacimiento y Barroco se desarrolla extraordinariamente[56] con la emergencia de un nuevo poder[57] que requiere de nuevos métodos de puesta en escena todavía más maravillosos. A medio camino entre la ciencia y la magia, o en el lugar donde ambas confluyen y se confunden, al menos en sus aspectos técnicos, es natural que en el XVIII la escenotecnia tuviera un desarrollo aún mayor que en los siglos precedentes o, al menos, como ocurrió, que se pusiera al alcance de todos.

En cuanto a los actos mágicos, en las comedias abundan la adivinación, varios tipos de mancias, como la aeromancia y la hidromancia[58] (que a veces se confunden), la resucitación[59], la ocupación de cuerpos por el demonio[60], animación de objetos y estatuas o viceversa[61], trans-

---

56 Véase Alfredo Aracil, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

57 Véase Esther Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas,* Sevilla, Universidad, 2012; Sebastián Neumeister, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

58 En Juan Ponce (atribuida), o Nicolás González Martínez (atribuida), *Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea*, Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-11, vemos un caso de aeromancia, que permite la ejecución de dos escenografías simultáneas.

Erictrea Impuros ministros que al sabio conjuro
de la Hidromancia rendís obediencia,
vistiéndole al aire aparentes colores,
teatro mentido, a fantástica escena,
haced que al amor de Linceo se muestre
la acción en que en Argos se ve Hipermenestra
para que logre salir del cuidado
que aflige su amor, que su pecho atormenta.

[*Mágica Eritrea,* f. 19v.]

59 En la segunda parte de *Duendes son los alcahuetes,* Don Diego mata al criado Nicola pero el Foleto le pone una sortija y le resucita (Antonio de Zamora, *Duendes son los alcahuetes, alias el Foleto*, segunda parte, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744).

60 En la segunda parte de *El mágico de Salerno, Pedro Vayalarde,* los hijos de Pedro tienen un accidente y mueren, pero él pide al diablo que resuciten a cambio de su alma.

61 Son famosos los autómatas de *Don Juan de Espina en su patria*. Estando en casa de este, en Madrid, Laura se siente mal y Don Juan pide para ella agua de cerezas. Entonces sale una estatua a servirla, con un plato y una copa. En la misma obra, más adelante aparece otra estatua que canta. En *La mágica Florentin*a: «Al quererla detener [Enrique] se transforma Fénix en estatua» (Antonio Pablo Fernández, *El gusto por la variedad, y Mágica florentina*, Biblioteca Nacional signatura ms. 15793. f.18r.). En la habitación de Marta la Romarantina, en la primera parte, se encuentran cinco estatuas que

formaciones varias –de personas en animales[62], de objetos en otros objetos o personajes[63]–, la provocación de tormentas[64], generación de fantasmas[65], sueño premonitorio, invisibilidad[66], uso de objetos mágicos[67], invocaciones y, en general, todas aquellas que permitan el lucimiento escenográfico, como tramoyas y decorados simultáneos, apariciones y desapariciones,[68] viajes veloces, vuelos y hundimien-

---

cantan alabándola. En otro momento, los muebles de la habitación se convierten en hombres armados (José de Cañizares, *El asombro de la Francia, Marta la romarantina*, primera parte, edición de Fernando Doménech Rico, *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008). Los ejemplos son numerosos y no hay comedia, en realidad, en que no haya una o más estatuas animadas, sobre todo en el entorno del jardín.

62 La conversión en animales no es infrecuente. Un caso interesante es el de la transformación del gracioso Mostrenco en burro, en Nicolás González Martínez, *También se ama en el Barquillo y mágica siciliana,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-67-4. Otro caso es la transformación del gracioso Dominiquín en mono, en la primera parte de Juan Salvo y Vela, *El mágico de Salerno*.

63 Las transformaciones son abundantes, y no hay comedia en que no aparezcan. Pongo por ejemplo la siguiente de *El mágico de Mogol*, que combina cambio escenográfico y de vestuario a la vez: «Al ir a abrir la alacena, se convierte en una botica del Mogol, donde Ormun estará machacando en un almirez grande con otro vestido» (Antonio Valladares de Sotomayor, *El Mágico del Mogol,* Barcelona, Viuda de Piferrer, [s.a.], p. 28).

64 Margarita, la maga inglesa, provoca una tormenta gracias a su dominio de los cuatro elementos.

Margarita — Gima el aire, el sol, de negras
sombras vestido, sus luces
ofusque entre nubes densas […]

Chamberí — La brujona de tu ama
levanta esta polvareda

[*La mágica Margarita*, 12r.-v.]

65 En general, casi todo lo que crea la magia se considera apariencia e ilusión. Un caso es el del león que hace aparecer don Juan de Espina ante el rey Felipe II en *Don Juan de Espina en su patria*.

66 El anillo mágico da a Giges la capacidad de volverse invisible. Este efecto no depende de la tramoya sino de la interpretación de los actores y la aceptación de la convención por el público.

67 En *El mágico en Cataluña*, el mago africano Avenzarca regala un pañuelo mágico a su amigo don Jaime, con el que, al agitarlo, puede conseguir todo lo que quiera. Otro ejemplo es el famoso anillo de Giges citado, o la cinta que Cristerna da a Toribio para que pueda transformarse en un galán.

68 Las apariciones y desapariciones podían hacerse, además de usando los vuelos y hundimientos, mucho más lentos, con una devanadera, un rápido, o abriendo un elemento.

tos[69]. Otros tipos de actos mágicos no dependían de la escenografía, sino de la interpretación de los actores, como cuando el mago o la maga volvían loco a algún personaje[70], o le convertían en alguien diferente, que habla otro idioma[71] o un lenguaje más refinado de lo habitual.

Aunque el objetivo de la magia suele ser conseguir el amor de alguien, ni el diablo ni mucho menos el mago o maga tienen poder sobre la voluntad de los otros. Esto se debe a que la *Institutio Sacerdotum*, del cardenal Francisco de Toledo, 1596, había determinado que al demonio «le era imposible influir en el libre arbitrio de alguien; todo lo que puede hacer se limita a producir fantasmas para actuar sobre la imaginación, pero el libre arbitrio persiste»[72]. El dogma del libre albedrío no se puede cuestionar sin riesgo de tener problemas con la censura. En este sentido, es interesantísimo este diálogo de la primera jornada de *La mágica Florentina*:

---

69 Son tan abundantes, que los ejemplos resultan inagotables. Refiero el siguiente diálogo de la segunda parte de *El anillo de Giges*, muy significativo:

Paletilla ¿Y Filocles?
Sumesfuit ¿Ya no sabes,
que a matar a Giges vino
a la ciduad, y le han preso?
Paletilla Y ¿hay tramoyón prevenido
que le libre?
Sumesfuit Puede ser,
que gasas, y cartoncillos,
son tapón en las comedias
de cualquiera desatino.

[*El anillo de Giges*, segunda parte, p. 29]

70 Es el caso de Paulita, a quien Cristerna vuelve loca en la primera parte de *El asombro de Salamanca*, o del marqués Lamburt, en *El pasmo de Inglaterra*, a quien la maga Margarita hace hablar sin juicio.

71 Es el caso de los criados de las dos obras citadas en la nota anterior, Toribio de *El asombro de Salamanca* y Chamberí, de *El pasmo de Inglaterra*, seguramente interpretados por el mismo actor, Juan Plasencia, quien debía tener un talento natural para los acentos. Como Toribio, habla gallego y un castellano cultísimo cuando la maga le transforma en un caballero. Como Chamberí, en distintos momentos de la obra, hablará un lenguaje inventado que hacen pasar por transilvano, algo parecido al italiano, cuando se hace pasar por napolitano, y una especie de latín cuando la maga le hace representar a un abogado.

72 Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999, p. 284.

Aurelio ¿Es posible, gran señora,
que el albedrío no pueda
vencer la imaginación
que tirana os atormenta?

Margarita Aurelio, no está en mi mano,
pues pende de las estrellas.

Aurelio Ellas por sí solo inclinan.

Margarita También inclinan con fuerza.

Aurelio ¿Quién duda que así los Cielos
tan justamente se vengan
de la crueldad de su padre?

[*La mágica Florentina*, ff. 2r.-2v.][73]

La aparición de lo maravilloso, lo maravilloso cristiano y lo fantástico[74] hacen de la comedia de magia un antecedente de la literatura fantástica posterior[75]. Las transgresiones espacio-temporales, los muertos vivientes, los retratos y esculturas animados y autómatas, los bestiarios y los *otros*, son tópicos de ese tipo de literatura que ya aparecen en las comedias de magia. Si al principio tiene mayor recurrencia lo maravilloso cristiano, precisamente la tendencia al costumbrismo permitirá la aparición de lo fantástico. Se suele entender que este género comienza en el cuento y la novela del siglo XIX, precisamente por la generalización del racionalismo. Este tipo de teatro, sin embargo, proporciona el sustrato de su desarrollo posterior como, por otro lado, ya vio acertadamente Álvarez Barrientos[76].

---

73 Fernández, *La mágica florentina*, ff. 2r.-2v.

74 «Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador» (David Roas, «Presentación», Pasavento, vol. I, 1, 2013, p. 7).

75 Véase David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001; Matteo de Beni, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

76 Joaquín Álvarez Barrientos, «La comedia de magia como literatura fantástica», *Anthropos*, nº 154-155, 1994, pp. 99-103.

La comedia de magia como teatro de la memoria

Las comedias de magia permitieron que la historia de muchos magos no se perdiera: Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina, El mágico Apolonio [de Tiana], don Juan de Espina, están basados en personajes reales. En este sentido es, como todo teatro histórico, un *teatro de la memoria*, pero no solamente. Las comedias de magia parten de la misma *episteme* que los teatros de la memoria –y otros edificios mentales– greco-latinos y renacentistas surgidos con el florecimiento de las artes mnemotécnicas. Nos vamos a fijar, en concreto, en el Teatro de la Memoria, descrito en *La idea del teatro*[77], un tratado de mnemotecnia que recoge saberes diversos, de Giulio Camillo (ca. 1480-1544). Este edificio tiene relación con la magia en un doble sentido. Por un lado, y de manera general, la magia es un lenguaje simbólico que pretende explicar el mundo, se expresa en imágenes y funciona de un modo similar a las artes mnemotécnicas. Por otro, Giulio Camillo, maestro de retórica y alquimia, escribió *La idea del teatro* con referencias a las obras de Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y Francesco Giorgio, es decir, bajo el prisma neoplatónico y cabalístico.

El profesor David Pujante[78] ha explicado perfectamente las diferencias epistemológicas entre este teatro de la memoria de Camillo y la enciclopedia de Diderot y D'Alembert, y el valor simbólico de ambas estructuras de conocimiento. La enciclopedia, que es el tipo de estructura al que estamos acostumbrados –o al menos lo estábamos hasta la aparición de internet–, es una estructura de acumulación de conocimientos parciales, ordenados por orden alfabético para facilitar la búsqueda, que rechaza lo que no pertenece al ámbito de la razón. El teatro de Giulio Camillo, sin embargo, pertenece a otro tipo de *episteme*:

> Es un pulso a los límites del hombre, pero desde la doble creencia en la abarcabilidad del conocimiento total y la inevitable idea que sostiene esa creencia, la de que el hombre es una chispa de la divinidad. Sólo si el microcosmos se cree igual al macrocosmos puede contener el uno al otro y hacerse inter-

77 Giulio Camillo, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006.

78 David Pujante, «Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria», en *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, 2007, pp. 413-428.

> cambiables. Todo cabe en la estructura teatral de Camillo, desde los niveles celestiales a los más bajos, desde las ciencias físicas y biológicas a las mágicas y teológicas. Y todo está ordenado de tal manera que, de un vistazo, el hombre se sitúa en el escenario y mira a las gradas, como el que mira un rompecabezas perfectamente ordenado, como el personaje borgiano del "Aleph", y puede abarcar los saberes universales […]. El propósito de estas construcciones mentales era ofrecer espacios para almacenar todas las miríadas de conceptos que componen la suma de conocimientos humanos. A todo lo que deseáramos recordar deberíamos atribuirle una imagen, y a cada imagen darle un lugar[79].

En la edición del libro de Camillo, Lina Bulzoni explica más detalladamente la forma en que funciona este teatro:

> Y el arte de la memoria ha dirigido su atención ni más ni menos que a esta paciente construcción de imágenes interiores. Ha enseñado a construir *imagines agentes,* lo que significa en primer lugar imágenes capaces de realizar una acción, de impresionar, imágenes que concentran en sí mismas emociones y conocimientos, en un entramado tal que el impacto de aquéllas provoca el estallido en cadena de éstos. Y, en segundo lugar, *imagines agentes* significa también imágenes capaces de representar una parte. Es decir, remiten a aquella dimensión teatral que es tan importante en la práctica mnemónica, por ejemplo en la técnica en virtud de la cual, para recordar conceptos abstractos o palabras de una lengua extranjera, se les pide contar una historia haciéndola manar, con los procedimientos adecuados, de las palabras de los personajes que se enfrentan en un diálogo, en una escena; pero también a una dimensión teatral en un sentido más general y más profundo. Al fin y al cabo, Cicerón afirma (*De oratore* 88, 359) que es útil poner máscaras teatrales a los conceptos hasta transformarlos en imágenes activas en nuestra memoria, en *imagines agentes* precisamente[80].

---

79 PUJANTE, «Memoria y conocimiento», p. 416.

80 Lina BOLZONI, «Prólogo», en Giulio CAMILLO, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006, p. 12.

Así es como funcionan las fábulas y las imágenes de las comedias de magia. Desde la Edad Media es bien conocido que los textos sagrados tienen cuatro lecturas: literal, moral, alegórica y anagógica. Esas mismas cuatro lecturas son las que Dante atribuye también a su *Divina Comedia*. Después, Pérez de Moya[81] dirá que en realidad cualquier texto tiene esos sentidos más un quinto, el físico o natural. Ya hemos visto cómo las fábulas de las comedias remiten a distintos mitos y, por una serie de asociaciones, a distintos conocimientos y valores: cristianos, históricos, astronómicos, etc. Además, las mutaciones repiten motivos de la literatura emblemática, la cual, en una imagen y un lema concentra todo un sistema de ideas filosófico, erótico, político y/o moral y, de una manera más o menos oculta, aluden a acontecimientos político-sociales contemporáneos, conectando pasado y presente.

En el teatro de la memoria de Camillo, el *espectador* debe situarse en el escenario y ver las imágenes colocadas en determinado lugar de las gradas. La combinación de imágenes y los lugares que ocupan le permitirá contemplar todo el conocimiento existente. El espectador de las comedias, por el contrario, situado en las gradas verá desfilar por el escenario las distintas imágenes y lugares, los personajes y conceptos que encarnan y, por procedimientos asociativos, recordará todo el conocimiento existente. Si el mundo es un gran teatro, el teatro es un pequeño mundo, un microcosmos del microcosmos, capaz de dar perfecta cuenta de él. Es en este sentido como hay que entender lo que podemos denominar la *regla de las tres multiplicidades* que opera todavía en el teatro popular del XVIII y, en concreto, la multiplicidad de espacios representados. Esta pluralidad espacial pretende dar cuenta de –y, en definitiva, hacer recordar– la diversidad del mundo, tanto de lo visible como de lo invisible: cielo e infierno, selva y jardín, interior y calle, templo y cárcel, gabinete y

81 Pérez de Moya ofrece el siguiente ejemplo: "Hércules, hijo de Júpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos fue colocado en el Cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende otra cosa más de lo que la letra suena. Y según Alegoría o moralidad, por Hércules se entiende la victoria sobre los vicios. Y según sentido Anagógico significa el levantamiento del ánima que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido Tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido Físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del Zodíaco, sobrepujados dél por pasar por ellos en un año" (Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios: con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599, libro 1, f.2v.-3r.)

gruta, mar y campo de batalla, etc., permitirán al espectador hacerse su *composición de lugar*, en el sentido retórico y también jesuítico. Dicha composición de lugar o *composición viendo el lugar* consiste en

> crear un «locus» imaginario con todas sus circunstancias y detalles […]. El objeto es, pues, configurar imaginariamente una especie de escena […], donde se coloquen y sitúen las imágenes o figuras, –la retórica clásica distinguía entre los «loci» y las «imágenes», dentro de las cuales se diferenciaba entre imágenes «rerum» e imágenes «verborum»–, para, luego, contemplarlas […]. En síntesis, composición, empleado como «acto de componer», revela y pone de manifiesto una técnica para crear imágenes preferentemente visuales: un escenario imaginativo, ordenadamente dispuesto, donde se insertan las «dramatis personae» en diferentes posturas y actitudes, generalmente impresivas y dramáticas –las retóricas *imagines agentes*– y preferentemente en reposo, hieráticas, como captadas por una máquina fotográfica, con neto predominio de lo visual, en una serie de instantáneas que se suceden en ordenación seriada siguiendo el argumento[82].

Lo que ocurre en las comedias de magia, así como en otros géneros teatrales, es que esas tramas, personajes, imágenes y lugares imaginarios se materializan en escena. Los escenógrafos y constructores de *teatros*, magos *de* la escena, hacen lo mismo que los magos y magas de las comedias hacen *en* la escena. En la primera jornada de *La mágica Margarita*, la maga comenta:

> seguid ahora mis huellas
> y sitio busquemos donde
> fabricar mis voces puedan
> para nuestra habitación
> una fábrica opulenta,
> que a mis altos Pensamientos
> compita, cuando no exceda.
> [*La mágica Margarita*, f. 8v.]

82 María Jesús Mancho Duque, «Cultismos metodológicos en los *Ejercicios* ignacianos: "La composición de lugar"» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 605-606.

Margarita se refiere claramente a la capacidad de construir palacios imaginarios. En realidad, la magia, como se insiste en todas las comedias, solo construye objetos aparentes, imaginarios.

Pero este teatro imaginario nos da pistas también sobre la escenificación de las comedias. El teatro de la memoria, de Camillo, inspiró a numerosos pintores que trataron de imitar las imágenes que proponía. Tiziano pintó una colección de 201 dibujos con las imágenes que describe Camillo. Perteneció a Diego Hurtado de Mendoza y se perdió en el incendio de El Escorial de 1671. Se supone que su *Alegoría de la prudencia* está inspirada en la obra. También Velázquez se habría inspirado en ella para concebir algunos de sus cuadros, como el enigmático de *Las hilanderas*[83]. Al margen de las múltiples lecturas y significados, vemos en él un doble escenario, uno más cercano al espectador, en el que están las hilanderas, y otro un poco más elevado y alejado, en el que están otros personajes mitológicos.

En las comedias de magia es frecuente insertar un momento de solaz en el que los personajes se regalan viendo una escena mitológica, vestigio del parentesco de los dos géneros, la comedia de magia y la comedia mitológica. Podemos imaginar que estas escenas mitológicas debían representarse de manera parecida. Seguiremos con el ejemplo de *La mágica Margarita o el pasmo de Inglaterra*. Al final de la segunda jornada, la maga se presenta en casa del gobernador y en un salón prepara una representación:

> Y pues en el Carnaval
> a estos chascos da licencia
> el buen gusto, a despicaros
> vengo dél, haciendo vea
> de Apolo y Dafne en un pase
> amatorio, las vivezas
> con que la música explica
> de nuestro afecto las señas.
>
> [*La mágica Margarita*, f. 18v.]

Se ha hablado mucho en el cuadro de Velázquez de lo que representa el tapiz del fondo y su simbología. En lo que nos concierne, haciendo

83 Ver exposición virtual del Museo del Prado: ‹https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-fabula-de-aracne-o-las-hilanderas/›.

analogía con nuestra escena, era muy habitual que las comedias se representasen en los salones privados adornadas con tapices –comedias *adornantes*, las llama Farinelli–, sin ningún otro elemento escenográfico. Es probable que la mutación de salón incorporase esos tapices. Del mismo modo, era frecuente que la escena alegórica hiciese algún tipo de alusión o tuviese alguna analogía con la situación que viven los personajes, como así ocurre en este caso de *La mágica Margarita,* en que uno de los galanes, el marqués, persigue a la segunda dama, Tirol, que huye constantemente de él.

En cuanto a la interpretación, como dice Mancho Duque, las artes mnemónicas exigen que los personajes se presenten inmóviles, en un ademán. De aquí, posiblemente, proviene la costumbre recurrente en todas las comedias de hacer aparecer estatuas en escena, y también podemos inferir un estilo interpretativo hierático en las mutaciones.

La operación contemplativa del público, sin embargo, es idéntica aquí y en las meditaciones religiosas, y de él se espera que establezca las relaciones entre distintos campos que las imágenes proponen. En este sentido, hablar de *verosimilitud*, entendida al modo neoclásico o realista, no tienen ningún sentido. La verosimilitud o la lógica aquí –como ocurre en el auto sacramental– será disponer imágenes, personajes o situaciones que se correspondan con conceptos y saberes. Como explicábamos antes, por ejemplo, la aparición de los cuatro elementos recuerda al público de qué está formado el mundo. La aparición de cualquier dios clásico tiene su correspondencia cristiana y remite a todos los conocimientos de estas dos cosmogonías, etc. Así pues, la comedia de magia es también un teatro donde de manera asociativa confluyen la cultura clásica y cristiana, la historia, las ideas políticas y los saberes que, a lo largo de varios siglos, dieron sentido a la humanidad en Europa.

Conclusiones. La comedia de magia como grimorio

Como afirma Ofelia-Eugenia Andrés Martín:

> El periodo que presenta un mayor grado de complejidad en cuanto a la brujería, es el siglo XVIII. Pionero en avances científicos y entronizador cartesiano de la razón, no se pudo inhibir totalmente del enorme caudal de hechicería que le

precedía. Una paradójica mezcla de empirismo y superstición conforma el período neoclásico[84].

Esa complejidad del siglo se manifiesta en la aparición y conformación del género de la comedia de magia. La comedia de magia recoge los vestigios de una cultura agonizante así como las premoniciones y augurios de un futuro posible[85]. Esta cultura crepuscular no es solo la de la Magia, obviamente, y habría que relacionarla con otras ideologías e imaginarios como los de la fiesta renacentista y el carnaval medieval, la emblemática y la cultura visual barroca, entre otros, pero la Magia se imbrica con todos ellos sin fisuras. También lo hace con las nuevas ideas políticas y sociales europeas, la llamada Ilustración europea, y lo hace de manera más revolucionaria que la autodenominada Ilustración española, de carácter reformista, que triunfó en España después del *Motín contra Esquilache*. No es extraño, pues la Magia pretende en última instancia alcanzar la *harmonia mundi*, imaginar otros mundos y vivir en ellos, y ese es también el objetivo de todo movimiento revolucionario. En todo caso, toda la mezcolanza de elementos que aparece en las tramas y la plástica de las comedias, el aparente *batiburrillo* de referencias a historias mitológicas y legendarias, personajes reales e inventados, mancias, trucos mágicos, ideas revolucionarias, cantos y encantos, hacen del corpus de comedias de magia que se conservan una especie de *Gran Grimorio* en el que se recogen saberes reales y hechizos metafóricos rescatados del olvido. Leer hoy, de nuevo, las comedias de magia, es en cierta medida un acto mágico, un modo de invocar a los espíritus del pasado, aquellos que, de haber tenido poderes mágicos, de haber sido un poco más poderosos, quizás hubieran construido un presente más luminoso.

---

84 Ofelia-Eugenia Andrés Martín, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 38.

85 Estudié la relación entre ciencia y magia en Ana Contreras, «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE teatro*, 132, 2010, pp. 145-155. También he estudiado la influencia de las ideas ilustradas en la comedia de magia en Ana Contreras, «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», en *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, ed. Barbara Greco, Laura Pache Carballo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 251-264.

Bibliografía

Comedias

Anónima, *El pasmo de Inglaterra, y Mágica Margarita,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura ms. Tea 1-53-12.

Cañizares, José de, *Anillo de Giges, y mágico rey de Lidia*, segunda parte, Madrid, Sanz, 1764.

— *Don Juan de Espina en su Patria. Don Juan de Espina en Milán*, edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia, 1997.

— *Don Juan de Espina en Milán*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-107-1, A, f. 22v y ss.

— *Juana la rabicortona, El asombro de Jerez*, primera parte, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1769.

— *Marta la romarantina*, *El asombro de Francia,* primera parte, edición moderna de Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos, 2008.

— *Marta la romarantina*, *El asombro de la Francia,* segunda parte, Barcelona, Suriá, 1771.

Flores, Antonio, *También la ciencia es poder, y Mágico de Ferrara,* Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-131-1.

González Martínez, Nicolás, *Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, primera parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

— *Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, segunda parte, Biblioteca Nacional, signatura Res/60.

— *También se ama en el Barquillo, y Mágica siciliana*, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-67-4.

Guerrero, Manuel, *Amor y constancia vencen en amor las inconstancias, el Anillo de Giges,* cuarta parte, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, signatura Tea 1-64-3.

Fernández, Antonio Pablo, *El gusto por la variedad, y Mágica florentina*, Biblioteca Nacional, signatura ms. 15793.

Ponce, Juan o Nicolás González Martínez (atribuida), *Traición más bien vengada, y Mágica Eritrea*, Biblioteca Histórica de Madrid, signatura Tea 1-131-11.

Salvo y Vela, Juan, *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, primera parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792.

— *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, segunda parte, Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792.

— *El Mágico de Salerno, Pedro Vayalarde*, quinta parte, Valencia, Hermanos Orga, 1792.

Valladares de Sotomayor, Antonio (atribuida), *Ciencia, afecto y valor forman magia por amor y el Mágico en Cataluña,* primera parte, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, [s.a.]

— *El Mágico del Mogol,* de Antonio Valladares de Sotomayor, Barcelona, Viuda de Piferrer, [s.a.]

Zamora, Antonio de, *Duendes son los alcahuetes, alias el Foleto*, segunda parte, Madrid, Joaquín Sánchez, 1744.

Estudios

Álvarez Barrientos, Joaquín, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular*, Madrid, UCM virtual, 2011.

— «La comedia de magia como literatura fantástica», *Anthropos*, nº 154-155, 1994, pp. 99-103.

Andrés Martín, Eugenia-Ofelia, *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

Aracil, Alfredo, *Juego y Artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998.

Beni, Matteo de, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.

Bolzoni, Lina, «Prólogo», Giulio Camillo, *La idea del teatro*, Madrid, Siruela, 2006.

Camillo, Giulio, *La idea del teatro*, edición y prólogo de Lina Bolzoni, Madrid, Siruela, 2006.

Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza, 1991-1992, 4 tomos.

Contreras Elvira, Ana, «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE teatro*, 132, 2010, pp. 145-155.

— «La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, Ejemplar dedicado a *Mujeres a contraluz: criadas en la literatura española de los siglos XVIII y XIX*, Universidad de Cádiz, 20, 2014, pp. 43-73.

— «John Dee, un mago en el teatro de Shakespeare», *ADE teatro*, 131, 2010, pp. 83-94.

— «La magia ilustrada: valores modernos y cosmovisión mágica en la comedia de magia del siglo XVIII», en Barbara Greco, Laura Pache Carballo, ed., *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 251-264.

Culianu, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.

Díaz Navarro, Epicteto y Fernando Doménech Rico (2012): «Introducción» a Diego Torres de Villarroel, *Teatro breve I (Obra profana)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Doménech Rico, Fernando, *La compañía de los Trufaldines y el primer teatro de los Caños del Peral*, Madrid, UCM virtual, 2005.

— «Introducción», en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008.

Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía,* Madrid, Itsmo, 2002.

Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria,* Madrid, Traficantes de sueños, 2010.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

Kearney, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna 1500-1700*, Madrid, Guadarrama, 1970.

Jovellanos, Melchor Gaspar de, *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1790.

Kretzulesco-Quaranta, Emanuela, *Los jardines del sueño: Polifilo y la mística del Renacimiento*, Barcelona, Siruela, 2005.

Lima, Robert, *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico,* Madrid, RESAD-Fundamentos, 2010.

Mancho Duque, Mª Jesús, «Cultismos metodológicos en los Ejercicios ignacianos: "La composición de lugar"», en *Estado actual de los*

estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, coord. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, pp. 603-610.

Massip Bonet, Francesc, *La ilusión de Ícaro, un desafío a los dioses: Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias*, Madrid, Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.

Medina, Alberto, *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Merino Peral, Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: Creadores y tratadistas,* Sevilla, Universidad, 2012.

Mirandola, Pico della, *Discurso sobre la dignidad del hombre,* Colombia, Editorial pi, 2006.

Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación, los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Pérez de Moya, Juan, *Philosophia secreta: donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina prouechosa a todos estudios: con el origen de los Idolos, o Dioses de la Gentilidad*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599.

Piedra, Álvaro, «Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerra a propósito de un cuadro suyo en el Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. VI, 18, Madrid, 1985, pp. 158-164.

Pujante, David, «Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria», en *Teoría / crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Madrid, CSIC, 2007, pp. 413-428.

Roas, David, «Presentación», *Pasavento*, I, 1, 2013, pp. 7-10.

— *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *Era melancólica*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2007.

Taylor, Rene, *Arquitectura y magia: consideraciones sobre la idea del Escorial*, Madrid, Siruela, 2006.

Tomás, Facundo, *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo),* Madrid, Antonio Machado, 2005.

VILLEGAS, Marcelino, *Picatrix. El fin del sabio y el mejor de los caminos para avanzar. Tratado de magia y talismanes*, Madrid, Editora Nacional, 1991.

WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1982.

YATES, Frances, «The art of Ramon Llull: An approach to it through Lull's theory of the elements», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, pp. 115-173.

— *El arte de la memoria*, Madrid, Siruela, 2005.

— *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1987.

— *La filosofía oculta en la época isabelina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

— *El iluminismo rosacruz*, Madrid, Siruela, 2008.

— *Theatre of the World*, Barnes & Noble, Chicago, 2009.