

# UNA CONCESIÓN ALARCONIANA AL «GUSTO»: LA CUEVA DE SALAMANCA, COMEDIA DE MAGIA<sup>1</sup>

LOLA JOSA  
*Universidad de Barcelona*

*Para Maite Estirado y Paco Domínguez*

## DE LA LEYENDA AL TEATRO

También Miguel de Cervantes había escrito un entremés titulado *La cueva de Salamanca*, pero, en este caso, la analogía entre ellos nos induce a debatir ya no sólo el punto de vista de Ruiz de Alarcón, sino el de la preceptiva dramática del XVII.

De ambos podemos decir que eran poco amigos «de los torbellinos enredosos de las nuevas fórmulas», más inclinados «a un arte verosímil de sensatez y mayor reflexión, y hacia una comedia 'espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad'»<sup>2</sup>. En otro trabajo expliqué que el teatro de Alarcón es variante del *arte nuevo* porque supo casar la técnica de la Comedia Nueva con la moral naturalista que comparte con Cervantes, ya que, a su vez, ambos, beben de unas mismas fuentes<sup>3</sup>. De ahí que Alarcón lograra, a lo largo de toda una evolución en su dramaturgia, la consolidación de la comedia de caracteres. O mejor aún: de ahí que sus personajes logren, en sus últimas comedias, ser responsables de su suerte, y quedar preparados para nuevas experiencias dramáticas —dramas políticos, dramas de honor y tragedia—.

Pero para empezar a adentrarnos en *las cuevas de Salamanca*, nada mejor que remitir a las palabras de Ruiz Ramón a propósito de la temática de la comedia del Siglo de Oro, con que reflexiona sobre lo esencial de aquel modo de entender el teatro:

---

<sup>1</sup>Esta conferencia fue impartida dentro del Congreso de AITENSO que se realizó paralelamente a las Jornadas.

<sup>2</sup>Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 46. La cita de Cervantes está asentada en la definición de Tulio, que Donato atribuyó a Cicerón. El Comendador Hernán Núñez en su *Glosa sobre las trescientas del famoso poeta Juan de Mena* ya la cita. Apud Federico Sánchez Escribano/Alberto Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, p. 21.

<sup>3</sup>Lola Josa, «El semejante a sí mismo de Juan Ruiz de Alarcón: un desafío cervantino», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 1998*. Edición de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 601-608.

Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad genial de hacer *drama*, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español. Su trascendencia para la historia del teatro universal no hay que ir a buscarla en los temas, argumentos, mitos, personajes o recursos técnicos que pasan, por ejemplo, al teatro francés o italiano [...]. Más importante que esta influencia en los otros teatros europeos, más importante, incluso, que la creación de mitos como el de Don Juan o el de Segismundo es, en última instancia, ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba. Ésta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental. No es, pues, cuestión de calidad ni de intensidad ni de riqueza o profundidad dramáticas, sino que apunta a la esencia misma de esa categoría del espíritu humano que llamamos *lo dramático* y que consiste en ser una manera de pensar la existencia. El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en *drama*<sup>4</sup>.

En «materia y forma» dramática se convirtió, por primera vez, la leyenda de la cueva de Salamanca bajo la pluma de Cervantes. Leyenda que arranca de la primitiva iglesia de San Cebrían, levantada a finales del siglo XI en dicha ciudad<sup>5</sup>. En los albores del siglo XIV, la tradición empieza a contar que el mismo diablo —otras veces se dice que es un sacristán o incluso un estudiante— enseña astrología, magia y ciencias ocultas en una cueva subterránea de la iglesia. Los alumnos tenían que ser siete; recibir lecciones durante siete años hasta que, por suertes, se asignaba a uno de ellos como responsable del pago de las lecciones. Si no corría con los gastos, quedaba preso en la cueva. El siglo XV enriquecerá la leyenda con la figura del marqués don Enrique de Villena (1384-1434), convirtiéndolo en uno de los discípulos del sabio diablo. Asimismo —claro está—, sería de los que tendría que pagar por las lecciones, pero se negó, por lo que la tradición lo encierra en la cueva como castigo. La leyenda, sin embargo, continúa. Al quedar encerrado, a causa del miedo se esconde en una tinaja —con los años convertida en redoma—, y al día siguiente, cuando entran a verlo y no lo encuentran, él aprovecha y se escapa. El paso del tiempo permitió que se llegara a fabular que, al escaparse don Enrique, dejara su sombra como pago a esas diabólicas lecciones. La leyenda quedó ya cerrada. Aunque todavía se le llama Torreón de Villena a uno de los torreones contiguos a la que fue iglesia de San Cebrían, y en una de sus ventanas se dice que estuvo colocada la redoma del famoso marqués.

Por otra parte, la figura de don Enrique bien se merecía una recreación legendaria. Cuando empezó a despertar el primer Renacimiento, él aún permanecía acomodado en la

<sup>4</sup>Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979 (3ª), p. 128-129.

<sup>5</sup>M. García Blanco, «El tema de la cueva de Salamanca y el centenario cervantino de este título», *Anales cervantinos*, tomo I (1951), pp. 71-109.

tradición científica de raigambre oriental. Amaba las artes adivinatorias, la astrología, los rabinos y la literatura árabe. La actitud científica en su *Libro de astrología* es la habitual en la Edad Media. Reticente a los esfuerzos renacentista de incesante comprobación y crítica, se aferra a una actividad «más literaria que científica»<sup>6</sup>. A su vez, Enrique de Villena se había granjeado la fama de brujo en todo el reino. Alimentada, también, por el expurgo que el rey Juan II quiere para su biblioteca tras su muerte, y que llevó «a cabo, por comisión regia»<sup>7</sup>, el obispo de Segovia, fray Lope de Barrientos, personaje muy ligado a la historia salmantina.

Pero es en el siglo XVII, concretamente, cuando toda esta leyenda conquista una realidad teatral. Y el primero en prestar atención a las posibilidades dramáticas de la mágica cueva fue Cervantes, como queda dicho.

### LA MAGIA AL SERVICIO DEL TEATRO, DEL HOMBRE Y DE LA «SANTA INQUISICIÓN»

Que diferentes dramaturgos trabajen sobre una misma base temática da pie al estudio de sus diferentes estilos y preocupaciones escénicas. Es el caso de la leyenda que nos ocupa. Cervantes, Ruiz de Alarcón y Rojas Zorrilla escriben, cada uno, una obra en que, por el uso que se hace de la magia, dejan perfilados una serie de rasgos más importantes de lo que en una primera lectura puedan parecer. Se aprecia, además, de manera gradual, cómo desde Cervantes hasta Rojas Zorrilla la función de la magia se complica, pero, también, cómo los tres adoptan una postura prudente ante el poder que dicha ciencia podía llegar a adquirir aun envuelta en una trama teatral. El estudiante del entremés cervantino lo manifiesta abiertamente:

La ciencia que aprendí en la cueva de Salamanca, de donde yo soy natural, si se dejara usar sin miedo de la santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos; y aún quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa<sup>8</sup>.

Finalmente, no la usa, tan solo fingirá hacerlo. Aunque consigue, asimismo, no quedarse sin cenar, al tiempo que salvar a Leonarda y Cristina de la presencia de sus amigos, el sacristán y el barbero, ante el cándido Pancracio.

Por otro lado, la vida traviesa de los estudiantes salmantinos también llegó a ser casi tan legendaria como la misma cueva, lo que permitía que el estudiante del entremés fuera el personaje idóneo para resolver la bufonada que exigía el género. En Alarcón, a su vez, tenía que

<sup>6</sup>José M<sup>o</sup> Millas Vallierosa, «El Libro de astrología de don Enrique de Villena», *Revista de Filología Española*, tomo XXVII (1943), p. 2.

<sup>7</sup>García Blanco, *op. cit.*, p. 82.

<sup>8</sup>Cervantes, *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona. Planeta, 1987, p. 821.

ser un grupo de estudiantes quienes se metieran en problemas para ser salvados, gracias a la magia, de la justicia; con Rojas Zorrilla sólo unos estudiantes podían jugar a una disputa de oposición sobre qué ciencia era la mejor, para terminar metidos en una comedia de enredo. Incluso el gracioso está vertido a lo estudiantil con ambos dramaturgos: en Alarcón, Zamudio es un estudiante *gracioso* y en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, Zambapalo es un estudiante *gorrón*. Rojas Zorrilla, además de convertir, lógicamente, a los galanes en estudiantes -como Alarcón-, hace de la dama principal de la comedia, a doña Juana de Madrid, otro estudiante -pobre pero noble- que reivindica espléndidamente el derecho de la mujer al acceso a la Universidad y, por lo tanto, al conocimiento. Es un personaje entrañable y muy bien aprovechado a través de su disfraz: siente como mujer, finge sentir como hombre y piensa como un estudiante, por lo que todo debate que se propone en la comedia lo gana por su inteligencia. En cuanto a la semejanza en la recreación del ambiente estudiantil entre Alarcón y Rojas Zorrilla, valgan estas palabras de Willard F. King:

[a los letrados] los unía a todos una prolongada educación universitaria que seguía un plan rigurosamente prescrito y enseñaba primordialmente el modo silogístico de argumentación, y esta formación no podía sino desarrollar una mentalidad común<sup>9</sup>.

Así, se puede entender que tanto en *La cueva de Salamanca* alarconiana como en la comedia de Rojas Zorrilla aparezca «el modo silogístico de argumentación», teniendo en cuenta que ambos pasaron por Salamanca. En el caso de Alarcón, para convertirse en letrado; en el de Rojas Zorrilla, no se sabe con certeza, pero, por este detalle que se especifica, es muy posible que fuera escolar allí.

La primera de las comedias se cierra con una «junta de sabios» (167b, I)<sup>10</sup> para disputar si es lícita o no la magia. Se resuelve, finalmente, por boca del teólogo, de que no lo es, aunque sea magia natural, después de que Enrico el mago la hubiese defendido. Enrico es eco del legendario Enrique de Villena, junto al personaje del marqués. La comedia de Rojas Zorrilla, en cambio, en lugar de cerrarse, se abre con una disputa estudiantil, desenfada pero no exenta de preocupación ante la cuestión de la pertinencia de la magia: Fileno, el mago, intenta persuadir al marqués de Villena de que la magia es «la ciencia más necesaria, más sutil y más perfecta», pero el marqués le contesta que «está prohibida»<sup>11</sup>. Lo esencial de este paralelismo es constatar que, mientras en la de Alarcón no se cuestiona la licitud de la magia hasta el cierre de la obra, tras haber desarrollado toda una comedia de magia, precisamente en *Lo que quería ver el Marqués de Villena* el debate inicial sirve, a modo de introducción, para plantear una serie de poderes naturales que Fileno tendrá que

<sup>9</sup>Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, Colegio de México, 1989, p. 106.

<sup>10</sup>Citaré siempre por la edición de Ebersole, indicando, entre los paréntesis, el número de la página, la columna y el volumen: Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*. Introducción y nuevo estudio preliminar de Alba V. Ebersole, Valencia, Albatros Hispanofila, 1990, 2 vols.

<sup>11</sup>*Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ordenadas en colección por Don Ramón de Mesonero Romanos. LIV, Madrid, Rivadeneyra, 1866, p. 325.

demostrar al marqués. Y en la demostración, en el despliegue de trucos y tramoyas consistirá la comedia, para, a partir de la jornada segunda, irse convirtiendo en una comedia de enredo. En ambos casos, el legendario marqués de Villena está en Salamanca para iniciarse en el estudio de la ciencia oculta: con Alarcón, para ver la cabeza parlante de metal —reminiñencia de Don Quijote—<sup>12</sup> y acabar aprendiendo de Enrico; en la de Rojas Zorrilla, para, a través de la magia, ante la que se mostraba reticente al compararla con la ciencia del Derecho<sup>13</sup>, acabar consiguiendo la mano de Juana. En una, personaje de comedia de magia; en la otra, de enredo mediante la magia. Se debe señalar que, quizá por el propio talante dramático, o bien porque los avances técnicos ya lo permitían, la comedia de *Lo que quería ver el Marqués de Villena* es magistral por la creación de dos escenarios: el de la magia y el de los amores enredados. El recurso del espejo permite abrir un espacio donde se

<sup>12</sup>Esta cabeza parlante posiblemente también sea un capítulo de otra leyenda en la que se cuenta que Hércules perforó el suelo de la ciudad de Salamanca e hizo una cueva donde depositó las siete artes liberales y muchos otros libros. Pero al ver que nadie acudía a preguntarle nada, se marchó y en su lugar dejó una estatua para que contestará a quien acudiese a la cueva. *Vid.* García Blanco, *op. cit.*

<sup>13</sup>A continuación transcribo unos versos en boca del marqués que apoyan la tesis de King:

Zamb. ¿Cuál ciencia, pues,  
Para la conservación  
Nuestra es la más útil?  
Marqués Son  
Las leyes.  
Serafina ¿Por qué?  
Marq. Porque es  
Su ciencia Filosofía  
Moral, que el discurso inventa,  
Política que sustenta  
Una y otra monarquía;  
Porque tengamos quietud  
Leyes el mundo inventó,  
Y de las leyes nació  
La justicia, que es virtud.  
Que son un freno juzgad  
Contra la humana malicia,  
Que si no hubiera justicia  
Tampoco hubiera verdad.  
De los hombres el rencor  
Contra los hombres templaron.  
Porque el castigo inventaron  
Y criaron el temor.  
Luego bien ahora fundo,  
Sin que haya contradicción,  
Que solas las leyes son  
Las que conservan el mundo;  
Que es tanta su utilidad,  
Que sin ellas nuestro error  
No consiguiera temor,  
Quietud, justicia y verdad.

(Rojas Zorrilla, *op. cit.*, p. 327)

sitúa la vertiente del enredo, llegando a crearle al espectador la ilusión de dos mundos, de dos comedias. Así es como Rojas Zorrilla logra salvar la unidad de acción, a través de un espejo por el que el marqués espía a Juana y a sus rivales. De esta forma, mediante las artes mágicas de Fileno, descubre los enredos e industrias de los personajes. La magia está perfectamente justificada y vinculada a la acción, hasta el punto de que parece ser ella la que logra crear la ilusión de dos acciones que en realidad son una. No así lo consigue Ruiz de Alarcón. Su comedia, al dejar el debate relegado al final para enjuiciar la ciencia mágica, obliga al dramaturgo a ir sumando escenas en los dos primeros actos, donde poner en juego los artificios mágicos de Enrico y el marqués, escapándosele, en algún momento, las riendas de la trama.

A propósito de Cervantes, de nuevo, Balbín Lucas<sup>14</sup> indica que en su entremés la magia está al servicio del tema amor-matrimonio-adulterio típico en él. En Alarcón, está en función de crear situaciones embarazosas, incluso legalmente comprometidas para poner a prueba y ensalzar unos valores que son recurrentes en todas sus comedias: la amistad, la verdad y la honra, aspecto este último clave en el pensamiento alarcóniano<sup>15</sup>. En Rojas Zorrilla lo que más sobresale en cuanto al tratamiento de problemas humanos es la ya apuntada protesta femenina de doña Juana de Madrid. En todo caso, en los tres dramaturgos la magia supone un recurso teatral con el que cuestionar o plantear realidades, experimentar artísticamente y hacer reír al público con meriendas convertidas en carbón, apariciones de leones, espejos mágicos o burlas a maridos engañados. En cuanto a Alarcón, lo cierto es que con esta comedia suya, de juventud, posiblemente recién salido de las aulas universitarias, descubrimos algo a lo que no nos tiene acostumbrados: su capacidad de crear también una escena poblada de caprichosas tramoyas, muy bien cuidada por unos apartes minuciosamente escritos, con toda clase de indicaciones para que la ilusión de la magia pudiera realizarse.

## LA «MAGIA DE LA REPETICIÓN Y LA REITERACIÓN»<sup>16</sup>

Es casi obligado citar estas palabras de Caro Baroja al hablar de la comedia de magia, porque no por otra cosa se caracteriza este subgénero: por la repetición y reiteración de situaciones con que desarrollar una serie de trucos que el público, a pesar de conocerlos, esperaba. Así, *La cueva de Salamanca*, como toda comedia de magia, y más si es barroca, queda determinada por este rasgo y, por lo tanto, ajustada a un esquema estructural ineludible.

<sup>14</sup>Rafael Balbín Lucas, «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *Revista de Filología Española*, tomo XXXII (1948), p. 415-428. Según él, el *Entremés de la cueva de Salamanca* forma un núcleo temático definido con el del *Viejo celoso*, en el que se consuma el adulterio frustrado en el primero. *Vid.* p. 423.

<sup>15</sup>Maravall también sostiene que la honra para los letrados supone, entre ellos, cohesión y conformación, algo fundamental para este colectivo ante cualquier otro grupo social. José Antonio Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1972, pp. 388-389.

<sup>16</sup>Julio Caro Baroja, *Teatro popular y de magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 102.

Castro Leal apunta que «en el argumento de casi la quinta parte de sus comedias interviene casos de encantamiento», puesto que la magia fue para Alarcón una «de sus devociones juveniles»:

¿Creyó alguna vez Alarcón en el poder de la magia? ¿Habría llegado a pensar que un conjuro podría mudar su figura y estado? En esos momentos en que, dormida la razón, la esperanza loca magnifica las consejas y disimula las verdades, allá al filo de la madrugada ¿habrá soñado que con signos o cábalas podía acabar con sus corcovas y su pobreza? ¿Y por qué no?<sup>17</sup>

En primer lugar, porque el teatro de magia no era un espectáculo fruto de las inclinaciones de un dramaturgo en concreto, sino que se trataba, en el Barroco, de un «fenómeno sociológico» en el que venían a confluir una corriente de tradiciones culturales que «hacen comprensible su vigencia a partir del siglo XVII»<sup>18</sup>. Como recordábamos más arriba, junto a las palabras de Ruiz Ramón, el teatro del Seiscientos adquiere especial relevancia por su capacidad de dramatizarlo todo, y, en el caso de la comedia de magia, se jugaba a hacerlo con materiales ya tamizados, desde hacia siglos, incluso, por la literatura, tanto escrita como oral. Justo lo que hizo Alarcón con la legendaria cueva. Parece, pues, evidente que poco o nada pretendía conseguir nuestro dramaturgo respecto a sus corcovas con la teatralización del mágico antro. Lo cierto es que perseguía ofrecer una variación más sobre un mismo tema que había sido, primero, motivo de un entremés, precisamente por estar arraigado en el acervo folklórico. El gusto popular —espectador fundamental de la comedia áurea— disfrutaba con la recreación de una misma historia y, enemigo «de la innovación», deseaba vería realizada con unos esperados recursos escenográficos<sup>19</sup>. En este caso, unos trucos sólo justificables en las comedias de magia o de santos que hacían posible, no sólo gozar del asombro a través del oído —tal y como lo permitía la literatura oral—, sino que también la sorpresa, lo novedoso e inesperado que el teatro les ofrecía —aun a costa de leyendas y cuentos conocidos—, se les proporcionaba mediante una *retórica de los ojos* creada con las tramoyas y ese afán de espectacularidad desbordante que regía cualquier puesta en escena<sup>20</sup>.

Por otra parte, y a pesar de que Ricardo de la Fuente —no sin parte de razón— sostenga que a esta clase de comedias no se le pedía «lógica ni justificación»<sup>21</sup>, el problema de la *verosimilitud* en la obra de Alarcón se salva, sin embargo, mediante el discurso del Doctor, que termina condenando la magia como «arte mala y perversa» (170a, I). Pero lo importante es que la censura la hace después de haber sido ese *arte* el que ha hecho posible la comedia en sí, lo que causaría sorpresa al tiempo que cumplía lo aconsejado por el

<sup>17</sup>Antonio Castro Leal, *Juan Ruiz de Alarcón. Su vida y su obra*, México, Cuadernos Americanos, 1943, p. 95.

<sup>18</sup>Javier Blasco [et al.], *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, 1992, p. 223.

<sup>19</sup>Vid. Ricardo de la Fuente Ballesteros, «Hacia la estructura de la comedia de magia: *El mágico mexicano*», *Ibid.*, pp. 363-370, p. 367.

<sup>20</sup>Vid. Javier Blasco, *op. cit.*, pp. 223-224. A propósito del *desbordamiento expresivo* del barroco cabría recoger las palabras que sobre ello escribe Emilio Orozco en *Manierismo y Barroco* y, concretamente sobre el teatro, en los dos volúmenes de *Introducción al Barroco*.

<sup>21</sup>De la Fuente, *op. cit.*, p. 365.

Fénix de que «la solución no la permita/ hasta que llegue a la postrera escena»<sup>22</sup>. Algo parecido sucede en la comedia de Rojas Zorrilla con la discusión que abre su obra. La diferencia es que en ella la magia no termina siendo condenada; al contrario, la comedia consiste en la demostración de sus facultades y del alcance de su poder. El caso del entremés de Cervantes es distinto por su propia concepción teatral y porque su más riguroso sentido de la verosimilitud le obliga a que el estudiante sólo finja sus capacidades de encantamiento, con lo que la magia queda burlada. Aspecto éste, el de la verosimilitud en este tipo de comedias, que nos llevaría a tratar el marco referencial desde el cual el público acata y enjuicia lo que se le propone desde las tablas, lo que permitiría hallar las convergencias entre la tradición literaria y la realidad de siglo XVII, proporcionando, como dice Díez Borque, «datos sobre la estructura significativa de la comedia, recepción, funciones, etc.»<sup>23</sup>.

En cambio, lo esencial del teatro de magia es su espectacularidad, su acción cargada de sucesos que complazcan la necesidad de *teatralidad* por parte del público, aunque se concluya la comedia como lo hace Alarcón, con un mensaje contrarreformista<sup>24</sup> y, por ello, esencialmente barroco. Aunque no olvidemos que lo hace tras satisfacer a ese espectador ávido de sensaciones, habiéndole halagado sus sentidos con mutaciones de personajes en animales, con cabezas parlantes y la consecución de «imposibles» (169a, D). Hasta tal punto llega a ser más importante ver que oír en este género teatral que, según la crítica<sup>25</sup>, el texto es mero soporte del espectáculo al quedar los personajes y sus diálogos relegados a un segundo plano por los juegos de máquina.

Esta misma expectativa de tramoyas construye una estructura funcional para la comedia de magia, que consiste en una repetición continua de secuencias semejantes. En *La cueva de Salamanca* que nos ocupa, Alarcón, después de crear en la introducción el conflicto que llevará a la necesidad de recurrir a la magia, encadena sin tregua, hasta el desenlace de la obra, escenas que son una mera exposición de juegos de manos y encantamientos. Esto propiciará una aceleración del ritmo de los acontecimientos y que los personajes acaben casi por no intervenir en éstos, con lo cual se nos presentan más tipificados que nunca. Rojas Zorrilla, contrariamente, consigue un equilibrio entre la magia y sus personajes al hacer que ésta se ejerza por sus propias voluntades. Lo que más nos muestra este equilibrio en su obra frente a la alarcóniana es que consigue también dar igual relieve a la estructura de comedia de entredo que subyace, de manera más o menos velada, en casi todas las comedias.

<sup>22</sup>Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Edición y estudio preliminar de Juana de José Prades, Madrid, C.S.I.C., 1971, vv. 234-235, p. 294.

<sup>23</sup>José María Díez Borque, *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 1996, p. 263.

<sup>24</sup>Valgan, a modo de justificación, las siguientes palabras de Caro Baroja:

Es pues, la influencia italiana en lo literario, lo musical y lo plástico lo que nos da los primeros elementos para comprender el desarrollo de la comedia de magia [...]. Pero los efectos poéticos y plásticos han de ajustarse [...] a doctrinas religiosas y aun filosóficas, a discusiones teológicas y físico-naturales, acerca de lo natural y lo diabólico, lo divino y lo humano, dentro del marco español, muy particularmente dibujado en Europa.

*Teatro popular...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>25</sup>Vid. Caro Baroja, *ibid.*, y Eruanno Caldera (ed.), *Teatro di magia*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-32.



Como ya se dijo, la magia en Rojas Zorrilla permite que culminen los amores de los personajes porque a través de ella se descubren las diferentes trazas. En cambio, en Alarcón, el triángulo amoroso entre don Diego, don García y doña Clara queda frustrado por retener al segundo galán hasta el tercer acto en la cárcel, hecho que permitirá a Clara y Diego salvar las diferencias que en un principio les separaban. Nuestro dramaturgo sólo se sirve de la estructura de la comedia de enredo para pautar el cierre del primer acto y del segundo. Salvo esto, los enredos amorosos no pasan de ser una posibilidad más para crear conflictos que solucionar con divertidas recurrencias mágicas, como la de hacerse pasar Diego por oráculo de bronce.

En *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, los personajes dominan la escena, y parece que son ellos quienes deciden ofrecer al público un espectáculo de magia y enredo amoroso. A diferencia de Rojas Zorrilla, Alarcón como artífice está continuamente presente en las tablas porque hace de sus criaturas títeres en manos de su propia intención de divertir a los espectadores. Los obliga a moverse continuamente, pero sin una sostenida acción dramática que vivir. A pesar de ello, se debe apreciar esta comedia de Ruiz de Alarcón como un ejemplo del experimentalismo teatral del siglo XVII, tal y como dice Caldera a propósito de las comedias de magia en general<sup>26</sup>, ya que consigue activar la estaticidad del escenario y educar el ojo del público para conseguir una mayor agilidad en la percepción del *engaño a los ojos* de nuestra comedia aérea.

---

<sup>26</sup>Caldera, *Ibid.*, p. 30. También Caro Baroja, *op. cit.*, pp. 11-24, p. 15.