



**El festín interrumpido: magia demoniaca y
'transubstanciación' en dos comedias de Juan Ruiz de
Alarcón y Mendoza**

Luis Gonzalez Fernandez

► **To cite this version:**

Luis Gonzalez Fernandez. El festín interrumpido: magia demoniaca y 'transubstanciación' en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. 2007. hal-00269374

HAL Id: hal-00269374

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00269374>

Preprint submitted on 2 Apr 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El festín interrumpido: magia demoniaca y ‘transubstanciación’ en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza

Luis González Fernández
FRAMESPA (CNRS-UMR 5136)
Université de Toulouse-Le Mirail

Varias de las obras dramáticas de Juan Ruiz de Alarcón presentan en algún momento u otro elementos relacionados con la magia¹. Las más conocidas son *La cueva de Salamanca*, *El Anticristo*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La manganilla de Melilla* y *La prueba de las promesas*. De esta lista sólo las dos primeras parecen haber despertado un verdadero interés por parte de la crítica, la primera quizá por la coincidencia en el título con el entremés cervantino, pero sin duda también por la discusión “en forma escolástica sobre las artes ilícitas” que contiene², la segunda, tanto por el tema tratado como por las historias relacionadas con su paso por los corrales de Madrid en un ambiente de pullas e intrigas³. Las tres restantes parecen haber suscitado escaso interés individual a pesar de ofrecer a los estudiosos de la comedia, en el caso de *La prueba de las promesas*, un recurso dramático innovador basado en una bien tramada ilusión, y, en el caso de *Quien mal anda en mal acaba*, uno de los raros ejemplos de la escenificación del pacto con el demonio sobre las tablas españolas del Siglo de Oro⁴.

Un análisis de la representación de la magia que se emplea en todas las obras arriba citadas queda fuera del alcance de este breve artículo, habiendo sido además este tema objeto de la larga monografía de Augusta Espantoso-Foley y de trabajos puntuales de un considerable número de estudiosos: en las páginas que siguen se pretende examinar únicamente el recurso escénico del festín interrumpido y su vinculación tanto con ritos cristianos como con la magia demoniaca⁵. Quiero considerar aquí algunos aspectos relacionados con la magia en

¹ Marcelino Menéndez Pelayo observó en su día que “Alarcón tuvo amor especial a la magia como recurso escénico y aun como nudo de la acción”, *Historia de los heterodoxos españoles*, Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos, 151), Madrid, 1956, tomo II, p. 324.

² Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos*, p. 324. Walter Poesse que califica la obra de “a curious hodgepodge of elements, which Alarcón has introduced in one way or another, not altogether satisfactorily” (p. 47) habla también de “tiresome arguments about de practice of black magic” (p. 49), *Juan Ruiz de Alarcón*, Twayne Publishers (Twayne’s World Authors Series, 231), New York, 1972.

³ Para *El anticristo* ver entre otros Françoise Gilbert, “La figure de l’Antéchrist dans l’Espagne du Siècle d’or”, tesis doctoral leída en septiembre, 1995, Université de Toulouse-Le Mirail, en particular pp. 329-368; y Aurora Biedma, “Una comparación del aparato escénico en dos versiones próximas de *El Anticristo*”, *Boletín Millares Carlo*, 14, 1995, pp. 215-228. En cuanto a los acontecimientos relacionados con las representaciones de esta obra ver Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967, p. 229.

⁴ *Quien mal anda en mal acaba*, cuenta con una edición reciente de Ángel Martínez Blasco, Edition Reichenberger, Kassel, 1993. Figura la comedia entre las obras estudiadas por Natalia Fernández Rodríguez, “El pacto diabólico en la comedia nueva: dimensión dramática y literaria”, Memoria de licenciatura, Universidad de Oviedo, septiembre 2003. En la versión publicada, bajo el título *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Universidad de Oviedo-Departamento de Filología Española, Oviedo, 2007, la estudiosa fija su atención en las comedias hagiográficas de su corpus con lo cual no encuentra lugar en el trabajo impreso nuestra comedia. Las pertinentes observaciones sobre *Quien mal anda* se encuentran en gran medida en su artículo “La influencia demoniaca y distorsión de la realidad en *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón”, en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro, Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Almagro, 15, 16, y 17 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 139-152. Agradezco desde estas páginas la amabilidad y generosidad de Natalia Fernández al haberme enviado ejemplares de estas nuevas aportaciones a los estudios relacionados con el pacto en el teatro áureo. Para algunas observaciones en torno al pacto ver también Luis González Fernández, “The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia”, tesis doctoral leída en octubre 1998, Queen Mary and Westfield College, University of London, pp. 292-296.

⁵ Augusta Espantoso-Foley, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Droz (Travaux d’Humanisme et Renaissance), Ginebra, 1972. Ver también, de la misma autora: “Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón”, en Jaime Sánchez Romeralo & Norbert Poulussen (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas (celebrado en*

un episodio de *La cueva de Salamanca* y compararlo con otro análogo que encontramos en *Quien mal anda en mal acaba*⁶: al estudiar el uso de la magia en la segunda obra espero ofrecer algunas pistas, con las debidas precauciones, para entender la naturaleza de la magia empleada en la primera.

A modo de introducción, sería pertinente repasar los ejemplos de magia que se escenifican en *La cueva*, al igual que algunas de las opiniones expresadas por la crítica moderna en cuanto a la representación de los poderes ocultos en la obra. En *La cueva*, obra compuesta entre 1606 y 1620⁷, el espectador presencia varias escenas en las que dos magos muestran sus artes mágicas: el primero es un francés llamado Enrico y el segundo el español Enrique de Villena (descendiente del Marqués de Villena). Casi al comienzo de la obra, Enrico hace que don Diego y su criado, Zamudio, perseguidos por la ronda, se volatilicen ante los ojos atónitos de los representantes de la ley. En otras escenas posteriores, Zamudio, la figura del donaire, es la víctima de varias ilusiones mágicas tramadas por los dos magos, ilusiones que se resumen a la transformación de varias pertenencias del gracioso y a la activación de la cabeza de un muerto⁸. Por su parte, don Diego, convertido en aprendiz de magia bajo la tutela de Enrico, se transforma en estatua de bronce para luego recobrar su forma de galán de carne y hueso. En otra ocasión emplea sus incipientes conocimientos mágicos para liberar de la cárcel a su amigo don García y a unos criminales. Estos son, mayormente, los episodios en los que la magia se escenifica en la obra. Sin embargo, su representación en esta comedia no se ciñe exclusivamente a las manifestaciones físicas que acabo de enumerar, ya que, como queda dicho arriba, contiene un debate entre Enrico y un teólogo, al estilo escolástico, sobre la licitud de la magia y los dos magos mantienen conversaciones detalladas e instructivas acerca de la relación que cada uno tiene con los poderes ocultos que manejan. En palabras de David H. Darst esta obra ofrece: “sin duda la más sucinta y bien organizada descripción del asunto [de magia] en la literatura dramática del Siglo de Oro”⁹; para Ysla Campbell “el eje central es la magia”¹⁰; y la mayoría de quienes han

Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965), Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega, 1967, pp. 319-326; y “The Problem of Astrology and Its Use in Ruiz de Alarcón’s *El dueño de las estrellas*”, *Hispanic Review*, 32, 1964, pp. 1-13.

⁶ De aquí en adelante *La cueva* y *Quien mal anda*. Para *La cueva* la edición consultada es la de Alva V. Ebersole, *Primera parte de las obras completas de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Castalia (Estudios de Hispanófila, 5), Valencia, 1966, pp. 138-171; para *Quien mal anda*, la de Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, tomo, 20), Madrid, 1946, pp. 211-228. En el caso de ambas comedias modifiqué la acentuación según criterios actuales y, en el caso de *La cueva*, la ortografía.

⁷ Jaime Concha, en “Alarcón, monstruo de Indias (*La cueva de Salamanca*)”, *Revista Iberoamericana*, 47, 1981, pp. 69-81, da la fecha de composición como 1606 (p. 69) e Ignacio Arellano 1617-1620 (*Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 282). Algunos críticos piensan que se trata de una de las primeras obras de Alarcón, admitiendo la posibilidad de que haya sido reescrita en fechas posteriores.

⁸ El episodio de la cabeza y la descripción de su puesta en escena —minuciosamente relatada en las acotaciones— guarda un notable parecido con el de la cabeza parlante que describe Cervantes en el *Quijote*, II, cap. 62. Para una comparación entre el episodio cervantino y la escena de la cabeza en *La cueva* ver González Fernández (1998, pp. 351-358, en especial p. 358 donde se comenta igualmente el verso “del arte de Bercebú”, Ebersole, 1966, p. 156b). Cabezas sobrenaturales y cabezas parlantes gozan de una larga tradición: para algunos ejemplos folclóricos de las primeras remito al interesante artículo de Manuel Alvar, “Sobre San Juan Crisóstomo y la folclorización de la cefaloforía”, en José Romera, Antonio Lorente & Ana M^a. Freire (eds.), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, 1993, vol. I, pp. 33-38; para las segundas al de Guillermo Guastavino Gallent, “La leyenda de la cabeza”, *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 42-79.

⁹ “El discurso sobre la magia en *La cueva de Salamanca*, de Ruiz de Alarcón”, *Duquesne Hispanic Review*, 9.1, 1970, pp. 31-44, la cita aparece en la p. 31.

¹⁰ “Magia y hermetismo en *La cueva de Salamanca*”, en Bárbara Mujica (ed.), *Texto y espectáculo: Selected Proceedings of de Symposium on Spanish Golden Age Theater*, University Press of America, Lanham, MD, 1989, pp. 11-24; la cita en la p. 11.

estudiado *La cueva* aluden tarde o temprano a la cuestión de la magia debido a su marcada presencia en la obra. Ignacio Arellano observa por su parte que “la magia, en suma, no viene a constituir un recurso esencial para el desarrollo de la trama y se relega a un nivel de discusión académica poco insertado en los conflictos de los personajes”¹¹. Es cierto que muchas de las situaciones que encontramos en *La cueva* podrían haberse producido mediante otros medios mil veces vistos en la comedia de enredo, pero queda el hecho de que Alarcón incluyó en esta obra tal número de episodios relacionados con la magia que cuantitativamente no dejan de impresionar las ocasiones en las que aparece en la trama. Del suspense se pasa al humor más burdo, de nuevo al suspense y de ahí a cuestiones serias en las que se argumenta en pro y en contra del elemento que ha sido el denominador común de tantas escenas. La magia constituye un ingrediente capital en el mundo salmantino pintado por el dramaturgo en esta pieza.

Aparte del papel que desempeña en la obra, la naturaleza de la magia que emplea Enrico también ha suscitado opiniones divergentes. Ysla Campbell, si he entendido bien sus razonamientos, parece sugerir que las acciones de Enrico tienen más que ver con la tradición hermética que con la magia demoniaca, y añade que Alarcón incluyó el debate sobre la licitud de la magia y su consiguiente rechazo para evitar las posibles críticas de las autoridades eclesiásticas al igual que el riesgo de que su obra fuese censurada¹². Al hablar del ya mencionado debate entre Enrico y el teólogo, Aurelio González llega a la siguiente conclusión: “el mago-sabio Enrico, no será condenado, pues no ha usado de los poderes oscuros o demoníacos”¹³. Un punto de vista completamente distinto lo expresa Ellen Claydon, que establece un paralelismo entre la búsqueda de sabiduría de Enrico y la soberbia de Lucifer: “Enrico, with his pride in his superior intellectual powers, resembles Lucifer rebelling against God’s omnipotence and omniscience”¹⁴. Aunque Alarcón presenta a Enrico como un estudioso deseoso de aumentar sus conocimientos, y uno que aparentemente trasciende los límites normales del saber, el juicio de Claydon me parece exagerado ya que Enrico no da muestras de la arrogancia y soberbia que encontramos en personajes como el Fausto de Christopher Marlowe, el Gil de Santarem de Mira de Amescua (en *El esclavo del demonio*) o el Anticristo del propio Alarcón, más bien encontramos a un personaje que tras intentar defender su caso se pliega ante las autoridades eclesiásticas sin grandes muestras ni de orgullo ni de pugnacidad. Dicho todo esto y a pesar de la campechanía de Enrico, creo, en contra de lo que afirma Aurelio

¹¹ Arellano, *Historia del teatro español*, p.302.

¹² Ver también Darst, *op. cit.*

¹³ “Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: *La cueva de Salamanca*”, en Lillian von der Walde Moheno & Serafin González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, Universidad Autónoma de México, Iztapalapa, 1993, pp. 65-71; la cita en la p. 68.

¹⁴ Juan Ruiz de Alarcón: *Baroque Dramatist*, Castalia, Madrid, 1970, p. 48.

González, que Alarcón presenta a través del personaje la visión de una magia que el público entendería inequívocamente como de origen demoniaco¹⁵.

En el arriba mencionado debate entre el teólogo y Enrico, éste describe su magia en los siguientes términos:

Toda ciencia natural
es lícita, y usar della
es permitido; la magia
es natural, luego es buena
(Ebersole, 1966: p. 168a).

Sigue con una disquisición acerca de las cualidades naturales (y por lo tanto buenas) de la magia en general. El teólogo refuta los argumentos del mago en una tirada de casi 160 versos (frente a los poco más de 80 de Enrico), sale victorioso del debate y convence a Enrico (y, a fuerza de hablar, quizá también al público) de que la magia que ha practicado hasta el momento es ilícita y demoniaca¹⁶. Las opiniones del teólogo, su convicción moral y sin duda el poder eclesiástico que representa lo lleva a exigir de Enrico que rechace la ciencia que ha profesado: “¿confesais, / que es Arte mala, y perversa / la Magia?” (p. 170a). El mago responde humildemente “Así lo confieso” (p. 170a). Aunque podamos dudar de la sinceridad de la confesión, al aceptar el discurso del teólogo Enrico califica de demoniaca su magia para el público, que ya no lo oirá hablar sino una sola vez más, reducido ya a las autoridades: “Viva el Rey edad eterna, / que obedecerle protesto” (p. 170b). Otro elemento que, sin ser probatorio, apunta en la misma dirección —que la magia es demoniaca— es la afirmación por parte de ambos magos a don Diego que habían sido discípulos de Merlín, del que se decía que era hijo de una virgen y un diablo (p. 143 & p. 147)¹⁷. El vínculo entre la magia y lo demoniaco es patente, aunque cabe la posibilidad de que, aun habiendo aprendido la magia de un hijo del diablo, los magos empleen la magia natural¹⁸.

En un discurso biográfico para oídos de don Diego (y del público) Enrico menciona varias ciencias que aprendió

¹⁵ Suscribo plenamente a la opinión de Inoria Pepe que, en un trabajo intitulado “Arti magiche e superstizioni nell’opera di Alarcón”, afirma: “Se pure con minore interesse, Alarcón cerca di giustificare da un punto di vista esclusivamente scientifico chiromanzia, negromanzia e astrologia giudiziaria, vedendo tutte queste forme magiche come frutto di insegnamenti diabolici, dato che il mago Enrico e il Duque de Villena in *La Cueva de Salamanca* ammettono di aver appreso quelle scienze dal famoso Merlino *hijo del diablo*”, en Guido Mancini-Giancarlo (ed.), *Il teatro di Juan Ruiz de Alarcón*, Quaderno I, Roma, 1953, pp. 69-82, p. 73 (cursiva en el original).

¹⁶ La magia se divide tradicionalmente en tres ramas: la magia natural, la artificial y la demoniaca, como afirma el teólogo de la comedia (p. 168). Un tratamiento extenso de los tres tipos lo encontramos en las *Disquisitionum magicorum* (Lovaina, 1599) del jesuita Martín del Río. De los seis libros que contiene la obra, el primero lo dedica a la magia natural y artificial y el segundo, sin duda el más famoso, a la magia demoniaca. Para un resumen de la clasificación de los tres tipos véase Martín del Río, *La magia demoniaca*, trad. & ed. de Jesús Moya, Hiperión, Madrid, 1991, p. 119 y siguientes. En cuanto a Alarcón y *La cueva*, ver también los comentarios de Inoria Pepe, pp. 72-73.

¹⁷ Antonio de Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Castalia, Madrid, 1982, comenta lo siguiente al respecto: “San Agustín dice que los sátiros y faunos son tenidos por algunos por demonios incubos, por ser tan codiciosos del vicio de la lujuria. De aquí toman también muchos ocasión de tener por verdadero lo que de Merlín se cuenta, que fue engendrado de un demonio, siendo traída la simiente en un instante de otra parte”, p. 280; ver también la nota 95 de Allegra (p. 280) en la que precisa que la madre de Merlín era monja. Torquemada terminó el *Jardín* hacia 1568 (Allegra, p. 15) y fue publicado una decena de veces entre 1570 y 1621 (Allegra p. 81) con lo cual el texto y la leyenda circulaban en años próximos a la escritura de *La cueva*. Ludovico Maria Sinistrari, en su *De daemonialitate* (c. 1699) tiene por cierto el origen demoniaco de Merlín, al que incluye en una larga lista de gente célebre de la Antigüedad que aparecen junto con “ce damné hérésiarque qui a nom Martin Luther” (cito por la traducción francesa de Isidore Liseux, 1875, revisada por Isabelle Hersant en Ludovico Maria Sinistrari, *De la démonialité et des animaux incubes et succubes*, Éditions Ombres, Toulouse, 1998, p. 37).

¹⁸ Remito al comentario de Inoria Pepe citado arriba en la nota 15. Por otra parte, Espantoso-Foley observa que “In *La cueva* there is no allusion to a pact, but the magical powers of Enrico and of the Marqués de Villena imply that they relied on supernatural help from the devil”, (1975, p. 75). Por desgracia la estudiosa no ofrece más comentario sobre este aspecto y no precisa ni en qué ocasiones ni cómo se puede considerar esta magia demoniaca.

de Merlín, entre ellas Quiromancia y “con gusto mayor, *Nigromancia*” (p. 144, cursiva mía). Tres son entonces las ocasiones en las que Alarcón infiere que la magia empleada es demoniaca.

Las encontradas posiciones que se han producido entre los críticos en torno a la naturaleza de la magia de *La cueva* quizá se deban al hecho de que la magia empleada por los magos no parece ir más allá de una serie de burlas sin mayores consecuencias y con fines cómicas, tanto dentro de la ficción como para la diversión del público. Es cierto que las burlas parecen tener poca substancia demoniaca a primera vista, pero la mayoría contienen elementos siniestros e inquietantes. Jesús Prian Salazar (1993, p. 75) llamó la atención hace unos años al hecho de que al hacer desaparecer a Diego y a Zamudio¹⁹, a Enrico se le puede acusar de cómplice en el crimen cometido por el galán, el de haber dado muerte al alguacil mayor y haber herido a dos otros miembros de la ronda. Enrico encubre a un criminal con su magia, de modo que aunque la magia sea natural (y buena según él) la emplea para fines ilegales e inmorales. Lejos estamos de las declaraciones intelectuales de Enrico al comienzo de la obra, que lo presentan como un ser que busca cultivar sus conocimientos.

El episodio más digno de atención en cuanto a sus posibles vínculos con la magia demoniaca tiene como objetivo patente el de producir risa en el auditorio, con lo cual el origen de la magia no ha merecido muchos comentarios por parte de la crítica. Ésta se ha concentrado mayormente, como el público y como sin duda pretendió el dramaturgo, en esa primera función dramática de deleitar en lo que constituye una de las secuencias más cómicas de la obra. El sabio Enrico emplea sus supuestamente inmensos poderes intelectuales para vengarse del gracioso Zamudio. Este acto de venganza visto a la luz de un episodio análogo en *Quien mal anda* muestra unas características que apuntan de manera clara al uso por Enrico de una magia demoniaca. Un poco antes de la mitad de la primera jornada, Zamudio le dice con tono burlón a Enrico que él también es un mago y que puede adivinar “sin quitarme de aquí, / y sin que el pulso me deis, [...] donde tenéis un dolor” (Ebersole, 1966, p. 154a). Cuando el mago, inconsciente del peligro de discutir con necios, pregunta “¿Adónde?” el gracioso le da una bofetada triunfalmente y grita “¡Ahí!”. Ante la afrenta, Enrico jura vengarse. Momentos después llega la enamorada de Zamudio, Lucía, con una bota y una canastilla llena de comida. La pareja se pasea hacia el Tormes para saborear un rico almuerzo de fruta, pan, tocino y vino. El episodio se desarrolla de la manera siguiente: Lucía enumera el contenido de la cesta; Zamudio echa mano a la bota y se percata, sorprendido, que ésta ha desaparecido misteriosamente; al ir a comer, ve que la comida se ha transformado en carbón. Hay que suponer que la mayor importancia de la escena reside en este factor cómico. La burla de la cual

¹⁹ “Notas sobre el espacio en *La cueva de Salamanca*”, en Lillian von der Walde Moheno & Serafin González García (eds.), *Dramaturgia española y novohispana (siglos XVI-XVII)*, Universidad Autónoma de México, Iztapalapa, 1993, pp. 73-82.

es víctima Zamudio, y cuya ejecución escénica se describe con asombrosa precisión en una acotación²⁰, cumple con la finalidad principal de mostrar una bien labrada escena cómica que sin duda produjo el efecto deseado. La magia representada, ya que la burla no es otra cosa que la venganza de Enrico, parece a primera vista del tipo *artificial*, tipo que describe el teólogo como aceptable ya que consiste:

en la industria, o ligereza
del ingenio, o de las manos,
obrando cosas con ellas,
que engañen algún sentido,
y que imposibles parezcan
(Ebersole, 1966, p. 169a).

Sin embargo, tanto el móvil como las características materiales de la burla apuntan hacia una conexión demoníaca. Como espero quede claro cuando pasemos a la segunda obra, las provisiones que trae Lucía merecen una atención particular. La fruta es mencionada en la acotación y por Lucía en su intervención, pero Zamudio no la menciona ya que a él le interesan otros ingredientes que reciben toda su atención, y por lo tanto la del público también. Como cabría esperar, especial interés recibe el vino y una vez a punto de saciar su sed, no puede resistir bromear acerca del susodicho vino y el tocino:

¿Qué hubiera sido
de nosotros a no haber
tantos moros y judíos?
[...] Porque si en el mundo
todos comieran tocino,
y bebieran vino todos,
¿quién alcanzara un pellizco?
(Ebersole, 1966, p. 155a).

Creo, que Alarcón emplea aquí este chiste para situar la escena en un contexto particular: el chiste sirve, si no me equivoco, para identificar la comida representada con la religión, no sólo con el Islam y el Judaísmo (blancos del chiste), sino también con el catolicismo mediante el uso contrastivo del “nosotros”. La otra comida que pretende comer Zamudio es pan, que también se puede relacionar con la religión en cuanto a que se emplea junto con el mencionado vino en la celebración de la Eucaristía. No pretendo afirmar, por supuesto, que lo que presenciamos en esta escena, con la comida que desaparece, sea una especie de privación de la Eucaristía para Zamudio, la mera presencia del tocino y la fruta son ya dos elementos que sobran en la ecuación eucarística. Pero, si que quisiera sugerir que lo que se presenta aquí es una ligera parodia del sacramento de la Comunión. Para el público de *La cueva*, en la España de la Contrarreforma, y aun sin el chiste contextualizador de Zamudio, no me parece demasiado exagerado el pensar que el oír juntas las palabras “pan y vino” no recordara el uso de

²⁰ La acotación que acompaña la escena dice lo siguiente: “descubre Lucía el canastillo, en cuya boca ha de estar una tablilla de su tamaño, con pan y fruta, y tocino fingido: y en diciendo Zamudio, *blasfemasti*, etc., tornala a cubrir Lucía con el lienzo y tira de un cordelillo que ha de tener la tablilla con que se vuelve, y queda arriba carbón, que ha de estar fingido, asienta la canastilla, y toma Zamudio la bota, se la toman de dentro de la peña” (Ebersole, 1966, p. 154b).

estos elementos en la celebración eucarística: elementos que no dejarían de conocer los asistentes al teatro por muy malos cristianos que fueran. A esto se puede añadir el hecho de que la comida y la bebida sufren una transformación: el vino se volatiliza y el pan y el tocino se convierten en carbón²¹. Esta transformación material podría hacer pensar en la transubstanciación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo en la Eucaristía.

La transformación que experimenta la comida tiene lugar en una canasta cubierta por un trapo, de modo que los espectadores que se encontraran a cierta distancia de las tablas tendrían seguramente dificultad para ver con exactitud la artimaña. Por lo tanto, la transformación recibe un detallado comentario por parte de Zamudio, que expresa con exactitud lo que ocurre y que resalta a mi parecer la importancia de un episodio que en otras circunstancias se podía considerar sólo desde su aspecto cómico²². La transformación demoniaca recibe la siguiente exclamación por parte del gracioso: “Vive Cristo, / que cuanto estaba en la cesta / en carbón se ha convertido” (p. 155a). El nombramiento de Cristo y la alusión al cambio que ha experimentado el pan que se encontraba en la cesta podría evocar para al menos algunos espectadores la transubstanciación en la Eucaristía. La diferencia fundamental entre la burla que sufre Zamudio y el misterio que se observa en la celebración del sacramento tiene que ver con la naturaleza de las sustancias en cada caso. En la burla el pan no se convierte milagrosamente en el cuerpo de Cristo sino en una sustancia mundana: un trozo de carbón singularmente apropiado si Alarcón nos quiere hacer pensar en la utilización de la magia demoniaca, ya que por su color negro y por su asociación con el fuego sugiere ya una conexión con el Infierno. Que Alarcón esté parodiando aquí el sacramento de la Comunión quizá quede por demostrar satisfactoriamente, pero creo que existen suficientes elementos en el episodio como para poder ver al menos un eco de la Eucaristía. Alarcón no parecía tener reparos a la hora de parodiar otras prácticas religiosas como la conversión, pruebas de ello tenemos en las citadas comedias de *La manganilla de Melilla* y *El Anticristo*²³.

²¹ Tanto la misteriosa desaparición de un bien como el carbón tienen connotaciones demoniacas. Un ejemplo interesante al respecto se halla al final del *Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara: “Y el alguacil despertó más temprano con el alborozo de sus doblones, que había puesto debajo de las almohadas, y metiendo la mano no los halló, y levantándose a buscarlos, se vio emparedado de carbón, y todos los aposentos de la casa de la misma suerte, porque no faltase lo que suele ser siempre del dinero que da el diablo [...] y en saliendo se le volvió todo el carbón ceniza; que si no fuera así, tomara después por partido dejar lo alguacil por carbonero, si fuera el carbón de la encina del infierno, que nunca se acaba, amén, Jesús” (cito por la edición de Ángel R. Fernández & Ignacio Arellano, Castalia, Madrid, 1988, pp. 236-237). La relación entre carbón y demonios se encuentra en las letras peninsulares ya en el *Libro de buen amor*, del otro Juan Ruiz: “¿Es omne o es viento? Creo que es omne — ¡No miento! / ¿Vedes, vedes cómo otea el pecado carboniento?” (873ab, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid, 1988, p. 287). El editor glosa el segundo de estos versos como “el diablo negro como carbón” y lo compara con unos versos del *Poema de Fernán González*: “más feos que Satán con todo su convento, quando sal del infyerno suzio e carvioniento” (Gybbon-Monypenny, p. 287).

²² Con referencia a la representación de los distintos tipos de transformación de artículos en el escenario y el efecto producido, Elma Dassbach apunta que: “El grado de espectacularidad de una transubstanciación [...] dependerá de lo visible que resulte dicha transformación a los ojos del espectador [...] cuando se pretende crear la impresión de una transformación milagrosa, la simple sustitución de un objeto por otro, o de una materia por otra, no tendrá mucho impacto a nivel visual, aun y cuando a nivel teológico el milagro pueda gozar de gran reconocimiento. Si, por el contrario, se logra crear en escena la ilusión de que la transformación se realiza, de hecho, ante los ojos del espectador, el resultado será mucho más efectivo a nivel espectacular”, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español: Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca*, Peter Lang (Ibérica 22), New York, 1997, pp. 108-109).

²³ Ver Ellen Claydon, *op. cit.*, 1970, pp. 15 & 50 y las interesantes observaciones de Alice M. Paulin [Pollin], “The Religious Motive in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón”, *Hispanic Review*, 29, 1961, pp. 33-44..

La utilización de esta hipotética parodia quizá se pueda explicar al considerar una situación análoga en *Quien mal anda en mal acaba*, donde encontramos un caso bastante más claro de la “transubstanciación” de pan y vino. En esta obra, la magia empleada es inequívocamente demoníaca ya que el artífice de la transformación es el propio demonio. En *Quien mal anda*, comedia de principios del siglo XVII como *La cueva*²⁴, Alarcón se sirve extensamente de la representación de la magia: un morisco, Román Ramírez, se enamora de una dama rica, Aldonza, e invoca al poder del Infierno en una desesperada petición de ayuda. La respuesta no tarda en llegar en la forma de Belcebú, se establece un pacto y el demonio transforma a Román en lo que se refiere a su aspecto físico y a su intelecto, haciendo del pobre y poco agraciado morisco un apuesto curandero. El demonio produce en Aldonza una misteriosa enfermedad que necesita la intervención de Román que aparece en su casa bajo el sugestivo nombre de Demodolo²⁵. En sus primeros contactos con la dama y al ir a examinar su mano, interrumpe el gracioso Tristán con la siguiente exclamación impertinente: “Señor doctor, no quisiera / que esta cura adoleciera / de la Santa Inquisición” (1946, p. 216a). Aun cuando el amo don Juan le ordena que se calle, Tristán sigue con sus comentarios frente a la creciente irritación del falso curandero, que murmura en un aparte: “Presto me lo pagaréis” (1946, p. 216a). Encontramos aquí pues la estructura básica que hemos podido observar en *La cueva*, la de un hombre en posesión de poderes mágicos que se ve desafiado por un criado. Así pues, cuando poco después Alarcón llega a presentar a su público una escena de transformación de víveres, la situación es de nuevo muy parecida a la que vimos en *La cueva* ya que toda la escena resulta ser fruto de un deseo de venganza por parte del nigromante, Román. Un demonio vengador revela a un Tristán que no oye que lo que le espera:

Castigos son que da a tu atrevimiento
Román, de quien yo soy el instrumento
en la visible forma que he tomado,
de sus mágicas artes obligado
(1946: 225a).

El demonio en cuestión está vestido de sacristán y aparece en el escenario con “pan y vino / de una ofrenda” que procede a cerrar bajo llave en un arca. Al igual que en *La cueva*, la comida se vincula con un contexto religioso, aquí de manera mucho más explícita. El demonio-sacristán se marcha dejando caer descuidadamente la llave al suelo. Tristán la recoge para ir a beberse el vino pero al abrir el arcón aparece repentinamente en el lugar del pan y el vino un cadáver. El aterrorizado gracioso grita: “¿Qué es esto? ¡*Verbum*

²⁴ Ángel González Palencia, “Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba*, de don Juan Ruiz de Alarcón”, *Boletín de la Real Academia Española*, 16, 1929, pp. 199-222, siguiendo a Luis Fernández-Guerra, da una fecha de 1617 (p. 199); Poesse (*op. cit.*, 1972, p. 94) da la fecha propuesta por Fernández-Guerra y la de 1601-1603 avanzada por A. Castro Leal. En su edición de *Quien mal anda*, Ángel Martínez Blasco sitúa la fecha de composición “antes de 1620, en fecha indeterminada hasta hoy” (p. 1).

²⁵ Nombre compuesto de “demonio” y “dolo” que puede provenir de la voz latina *dolus* (“dolo” en castellano moderno, y que vale fraude, simulación o engaño, de modo que su nombre equivaldría a “engaño del demonio” o), o de la igualmente latina *dolo* (especie de asta corta con punta de hierro, que nos daría algo así como “arma o instrumento del demonio”). Ambos nombres se adecuan a la impostura de Román Ramírez.

caro! ¡Anima Christi!"²⁶ y "con el vino el muerto ha resucitado" (1946, p. 225a). Reaparece el demonio-sacristán para intensificar el ambiente cómico (y diabólico) al quejarse del tremendo hedor que proviene de Tristán y le ofrece consolación, invitándolo a comer el pan y a beber el vino. Al ir a comer nos revela una acotación, muy similar a la que hemos visto en *La cueva*: "El pan se vuelve ceniza, y el vino en tinta" (1946, p. 225b). Al gracioso sólo le queda exclamar: "¡Jesús mil veces!"²⁷. Si en el primer episodio estudiado existían dudas acerca de una parodia de la Eucaristía, creo que el episodio de *Quien mal anda*, de ambiente marcada y reiteradamente demoniaco, no deja lugar a dudas: la acción se desarrolla en una iglesia, el pan y el vino son designados por el falso sacristán como "una ofrenda"²⁸, cuyos ingredientes no pueden sino recordar los del "ofertorio" del Sacramento de la Comunión. Después de cada transformación el gracioso pronuncia el nombre de Cristo (Jesús en la segunda ocasión) como para reforzar la conexión entre los elementos comestibles mencionados y el cuerpo de la divinidad en la que se transubstancian al ser ingeridos por los fieles²⁹. La primera mención de Cristo habla explícitamente de una forma de transubstanciación, la de la palabra hecha carne (*verbum caro*)³⁰. Aunque, al igual que en *La cueva*, insisto, el papel fundamental de este episodio es el de explotar la esencia cómica de la situación, basada en la escenificación de los supuestos pecadillos identificados con el papel de gracioso, la gula y la avaricia junto con un elemento escatológico, se ha de tener en cuenta la acción global de la obra, una obra en la que se da gran importancia a la utilización de la magia demoniaca. Con respecto a esta escena Natalia Fernández Rodríguez observa con notable acierto: "El empleo de un simbolismo de base religiosa es portador explícito de un contenido moral que, en muchas ocasiones, pasa desapercibido bajo la habitual cobertura lúdica de la comedia de enredo"³¹. En este episodio Alarcón nos ofrece dos ejemplos de la transformación de pan y vino. En el primer caso se transforma no en el símbolo de la vida eterna que representa

²⁶ Figuran éstas entre las primeras palabras del exorcismo. En una especie de manual para exorcistas Fray Luis de la Concepción explica: "Luego comenzara el conjuero en la forma siguiente [...] Per mysterium Sanctissimae Trinitatis; Patris, & Filii, & Spiritu Sancti. Trinitatis, in quam, in Personis; & vnitatis in vna essentia, & diuina natura † Per Verbum, Caro factum † [...]" (cursiva mía), *Practica de coniuurar, en que se contienen exorcismos, y Coniuuros contra los malos espiritus, de qualquiera modo existentes en los cuerpos humanos: assi en mediacion de supuesto, como de su iniqua virtud, por qualquier modo, y manera de echizos. Y contra langostas, y otros animales nociuos, y tempestades*, Francisco García Fernández, Alcalá, 1673, fol. G4v. En el capítulo XXI de su *Tratado de las supersticiones y hechicerias* (1529) intitulado "De los conjuros licitos y católicos para los maleficiados o hechizados", Martín de Castañega se refiere a las mismas palabras: "y en fin de la misa y otras muchas veces, léanles el evangelio de Juan: *In principio erat verbum*, con mucha fe y en aquella palabra, *verbum caro factum*, inclínese en tierra con mucha devoción, muy profundamente, besándola con mucha humildad, en memoria del hijo de Dios, que por librarnos del demonio y de su poder, descendió del cielo a la tierra tomando nuestra naturaleza en el vientre virginal de Nuestra Señora la Virgen María", De la Luna, s.l., 2001, pp. 102-103. Agradezco al profesor Ángel García de University College, Univeristy of London, las amables sugerencias y datos que me facilitó tras mi lectura en abril de 2001 de una versión primitiva de este artículo ante el Golden Age and Renaissance Research Seminar de la Universidad de Londres.

²⁷ La transformación de los víveres se anuncia únicamente en la acotación. Es posible que se empleara un sistema parecido al que se describe en *La cueva*, o quizá algo más visible aún, ya que en este episodio el gracioso no ofrece ningún tipo de comentario explicativo. Este tipo de recurso teatral se emplea con cierta frecuencia en la comedia de santos (ver Dassbach, *op. cit.*, 1997, p. 119 nota 22 para algunos ejemplos).

²⁸ El *Diccionario de Autoridades* define así la voz *ofrenda*, en una de sus acepciones: "Se llama también el pan, vino y otras cosas que llevan los fieles a la Iglesia, por sufragio a los difuntos, al tiempo de la Missa y en otras ocasiones".

²⁹ Tristán menciona a Cristo en otra ocasión en este episodio pero sin vínculo posicional respecto a las transformaciones.

³⁰ Aun formando parte del rito de exorcismo, y aun siendo la primera intención de Tristán la de ahuyentar una supuesta presencia demoniaca, cualquiera medianamente acostumbrado a asistir a Misa podría reconocer estas tan repetidas palabras del Evangelio de San Juan: "Et verbum caro factum est / et habitavit in nobis" (1, 14, *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. Alberto Colunga & Laurentio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, 8ª ed.).

³¹ "Influencia demoniaca y distorsión de la realidad", p. 150.

Cristo, sino en todo lo contrario, un muerto³². A esto se añade la segunda transformación en ceniza, de nuevo una anticipación de la muerte que podría recordar el versículo: “In sudore vultus tui vesceris pane, donec revertaris in terram de qua sumptus est, *quia pulvis es et in pulverem reverteris*” (Génesis, 3,19, el subrayado es mío)³³. La ceniza es a la vez, por su asociación con el fuego, una substancia relacionada con el infierno; lo mismo se podría decir de la tinta (que podemos suponer era negra o roja, colores también con connotaciones demoniacas)³⁴. Lo que se presenta aquí entonces, es una especie de anticomunión, una que representa la muerte eterna que espera a los acólitos del demonio como Román Ramírez. La magia en esta escena no ofrece ningún problema de interpretación ya que el público ha sido avisado de su naturaleza desde el principio. Quien pone aquí en práctica poderes sobrenaturales es un demonio bajo las órdenes de un nigromante que ha vendido su alma.

Los episodios de ambas piezas presentan pues bastantes similitudes estructurales³⁵, como espero haber demostrado, y es posible que Alarcón los haya empleado con intenciones parecidas, aunque el ambiente liminar en cada obra parezca distinto. En *La cueva* el tono es más ligero (aunque no siempre) y a nadie se le castiga por emplear la magia, contrariamente a lo que encontramos en *Quien mal anda*, donde el morisco es detenido por los familiares de la Inquisición, para luego morir en la cárcel:

Preso en Toledo murió
Ramírez, y relajado
en su estatua, por su ciego
delito pagó en el fuego
el cadáver su pecado
(p. 228c)

A pesar de las diferencias de tono entre ambas comedias, Alarcón pinta la magia de manera parecida. Queda claro que para Alarcón magia no equivale milagro y esto lo expresa en los dos episodios comentados donde los elementos comestibles sufren transformación momentánea y no transubstanciación. En la teología expuesta en la comedia y en la mentalidad de la Iglesia Católica los milagros provienen de Dios y de los santos. A los magos de las dos obras alarcónianas, agentes del demonio, sólo se les concede obrar falsos milagros que confunden los sentidos. Enrico en particular es descrito como un santo varón por aquéllos que presencian su magia. El que todo su saber se resume a unos números de prestidigitador deja patente su falta de poder real y el limitado alcance de su saber. El descubrimiento de la falsedad del saber y lo ilícito de la magia de Enrico no

³² En palabras de Fernández Rodríguez, en “un ejemplo evidente del alcance de la inversión diabólica”, p. 150.

³³ El que el pan se convierta en ceniza y el vino en tinta quizá recuerde también el Salmo 101 (102), 10: “Quia cinerem tanquam panem manducabam, / et potum meum cum fletum miscebam”.

³⁴ Para la cuestión de la ceniza y el carbón y su relación con el infierno ver la nota 21 (*supra*). Para algunos de los colores relacionados con el demonio (en particular el negro y el rojo) me permito remitir de nuevo a González Fernández (1998, pp. 68-107) y a la bibliografía citada en esas páginas.

³⁵ Habría que añadir el hecho de que existe otro vínculo entre ambas comedias. En *La cueva*, Lucía se transforma en león, mientras que en *Quien mal anda*, Leonor, la enamorada de Tristán, también experimenta una metamorfosis aparente. Al querer asirla Tristán por el manto, éste resbala y deja ver “un figurón” en la espalda de la mujer, quizá en forma de dragón ya que el gracioso exclama: “¡San Jorge! ¡Qué visión!” (p. 225c).

dista tanto del descubrimiento de la artimaña de Román Ramirez. Habría entonces en ambas obras un tratamiento similar para los detentores del saber mágico al revelar sus artes como reprobables aunque el personaje ficticio de Enrico escape a la hoguera y el morisco no³⁶.

De la falsedad de la magia empleada se habla en ambas comedias. En *La cueva*, el aprendiz de mago, don Diego, logra entrar en la cámara de Clara transformándose, según parece, primero en una estatua de bronce y luego otra vez en hombre. Cuando una asustada Clara dice: “Déjame encanto, o visión / que eras duro bronce ahora”, don Diego responde: “Yo soy la verdad, señora, que el bronce fue la ilusión” (1966, p. 160a). De este modo se afirma que la magia no puede transformar a un objeto en otro sino tan sólo disfrazarlo de otra cosa sin cambiar la esencia. La escena en sí carece de connotaciones demoniacas, salvo el asomo de idolatría en la presencia de la estatua de bronce (tantas veces sinónimo de deidad pagana). En la segunda obra, Alarcón expresa con bastante claridad el alcance de los poderes demoniacos y los límites a los que están sujetos: Belcebú explica a su pupilo:

[...]concedido
me es a mí desfigurarte,
ofreciendo en lo visible
a los ojos otro objeto,
ya que el natural sugeto
alterar no me es posible
(1946, p. 212b).

El poder del demonio se limita a la alteración de los sentidos para hacer creer a un observador que lo que presencia es real. Esta idea frecuentemente comentada por los teólogos que se interesaron por las acciones de los demonios parece servir de base para las dos escenas de transformación comentadas en estas páginas. El demonio o sus discípulos gozan del poder de modificar la apariencia exterior de los objetos, pero en un momento dado el objeto recobra su verdadera forma, habiendo guardado siempre la substancia. Al ir a probar la comida ilusoria, los graciosos rompen el hechizo y los velos que cubrían sus ojos.

Aunque los comediógrafos áureos disponían de recursos dramáticos de gran valor espectacular (tramoyas y pirotécnia, por dar sólo un par de ejemplos³⁷), los dos episodios aquí expuestos son particularmente

³⁶ L. Carl Johnson resume admirablemente el peligro que representa el protagonista morisco: “Román differs significantly from other Faust figures in Golden Age drama because, whereas these primarily function as victims of demonic intrigue, Román primarily functions as the perpetrator of a demonic intrigue. Román himself becomes a kind of devil whose undetected insinuation into conventional society constitutes the primary threat that the audience perceives”, “The Evolution of Devil-Pact Plays in the Golden Age”, en *Looking at the Comedia in the Year of the Quincentennial. Proceedings of the 1992 Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, March 18-21*, Bárbara Mujica, Sharon D. Voros & Matthew D. Stroud (eds.), University Press of America, Lanham, MD, 1993, pp. 203-211, la cita en la p. 209.

³⁷ Sobre la pirotécnia ver el reciente artículo de Agustín de la Granja “Teatro de corral y pirotécnia”, en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Felipe B. Pedraza & Rafael González Cañal (eds.), Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, Almagro, 1999, pp. 197-218.

aptos para explicar la naturaleza de la magia demoniaca. Alarcón contrasta, si estoy en lo cierto, la alusión a uno de los mayores misterios de la fe cristiana, la transubstanciación del pan y del vino en cuerpo y sangre de Cristo, con pueriles burlas de magos. Para la mayoría de la crítica el episodio de Zamudio no tiene más función dramática que la de ofrecer diversión, y la escena análoga de Tristán merece el comentario siguiente por parte de Ángel Martínez Blasco, editor reciente de *Quien mal anda*:

Alarcón mezcla aquí una escena de magia entre Tristán y el Sacristán, que no viene muy a cuento, a no ser que su autor, gran aficionado a esta clase de escenas, se dejase llevar por su inclinación y no por la necesidad teatral, pues más bien parece relleno dentro del desarrollo de la comedia³⁸.

En numerosas comedias que escenifican el pacto demoniaco encontramos la idea del derroche de poderes supuestamente ilimitados³⁹, y en este sentido parecen apuntar las dos escenas de venganza que nos brinda Alarcón. Por supuesto que no podemos descartar el que nuestro dramaturgo estuviera repitiendo en una y otra comedia un recurso cómico con garantía de éxito⁴⁰, pero el contexto religioso en el que se insertan ambos episodios, aunque de manera jocosa en *La cueva*, nos debería llevar a buscar otras interpretaciones. Hace más de medio siglo que Joseph H. Silverman advirtió a quienes se dedicaban a estudiar a los graciosos alarconianos que:

podrían dedicarse no a la mil veces repetida tarea de señalar que tal y tal gracioso es glotón, impertinente, fanfarrón, cristiano viejo, etc., o que el gracioso de fulano de tal es o no es tradicional sino a los problemas difíciles e importantes de '[...] matizar mejor el sistema de reacciones, simpatías y antipatías creado' por el autor cuyas obras estudian y cuyo gracioso quieren explicar⁴¹.

Aunque Alarcón escoja para el final de cada comedia la intervención de las autoridades eclesiásticas, un teólogo en la primera y los familiares del Santo Oficio en la segunda, y ambas comedias contengan réplicas en las que los magos llegan a denunciar su propias artes como malignas, los episodios de la transformación de los víveres de los graciosos, con la gran carga cómica, sirven de crisol en cuanto a la representación de la magia representada. Los magos están aquí lejos de la altanería del demonio del *Mágico prodigioso* de Calderón que desprecia el alma de Clarín, figura también del donaire: Enrico, a pesar de su fama, manifiesta unos poderes de

³⁸ Martínez Blasco, p. 66. El reciente estudio de Fernández Rodríguez sitúa el episodio en una larga y bien pensada serie de acontecimientos a lo largo de la obra que confieren a éste episodio y otros mayor alcance dramático que el que sugiere el editor de la comedia en las palabras citadas.

³⁹ Encontramos, fuera de la comedia española, un notable ejemplo en el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, con quizá un episodio similar en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Ver al respecto Luis González Fernández, "Espacio y estructura (con algunas notas acerca de la realidad y la ilusión) en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua", en Françoise Cazal, Christophe González & Marc Vitsé (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro, Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, Iberoamericana-Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 17), Madrid-Frankfurt am Main, 2002, pp. 241-258, en particular las páginas 251-252 y la nota 17 de la p. 252.

⁴⁰ Sobre Alarcón y su gusto por la repetición ver Rosa Navarro Durán, "El equívoco: un recurso de las comedias de enredo de Juan Ruiz de Alarcón", en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal & Gemma Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Universidad de Castilla-La Mancha (Colección Corral de Comedias, 17), Almagro, 2005, pp. 341-352, en especial pp. 343-345.

⁴¹ "El gracioso de Juan Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional", *Hispania* (USA), 35, 1952, pp. 64-69, p. 68: las palabras que cita Silverman provienen de J. F. Montesinos, *Estudios sobre Lope*, México, 1951, p. 69 nota 98.

mago de feria a lo largo de la obra, empezando con la burla contra Zamudio; y el insidioso Román Ramírez, cuando está a punto de conseguir lo que se había propuesto, se detiene para arreglar cuentas con un criado, único en la casa de Aldonza en darse cuenta, con ese sexto sentido tradicional de los graciosos, del peligro que representaba el falso curandero. Al medir fuerzas con los graciosos los magos salen vencedores pero también se rebajan a la altura de sus traviesas víctimas y los falsos milagros, al convertirse en materia de burlas, se hacen transparentes para los espectadores. El carácter de confesionario del final de ambas obras hace que todo vuelva a su cauce, como ha de ser en la comedia, Enrico se acomoda a las teorías expuestas por el teólogo, reconociendo la ilicitud de su magia, y Román, tras una sucinta *mea culpa* sale escoltado por la autoridad competente. Por su parte, los graciosos quedan sin duda con el sentimiento que les es tan difícil ganar el pan como aquellos otros que se las vieron con el demonio y perdieron, nuestros primeros padres Adán y Eva.