



Magia y sátira en la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón

Eleonora Gonano
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
Universidad de Buenos Aires

Resumen

En la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón, si bien acotada, se presenta un corpus de obras llamativas por su factura y los temas tratados: las comedias de magia. El fenómeno es interesante porque dicho subgénero como tal recién vería su aparición en el siglo XVIII, sin embargo, nuestro dramaturgo con su esbozo exhibe una vez más su particular universo ficcional. Para Alarcón, la magia se erige como el instrumento del engaño, la mentira, cuyos móviles son oscuros y atentan contra la armonía del orden social. Los personajes que participan de los hechizos, pactan con el diablo buscan ascender en la escala social a toda costa, olvidan su origen social, vulneran el necesario e inexorable mandato estamental. Evidentemente, se condenan y son castigados, es en este punto donde vuelve a aflorar la veta moralizante del dramaturgo español. Nuestra comunicación se propone repasar estas obras y estudiar la presencia de los motivos satíricos que constituyen parte del andamiaje dramático.

Palabras clave: Ruiz de Alarcón — sátira — magia — comedia — Siglo de Oro

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación que dirige la Dra. Melchora Romanos en Instituto de filología y literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Facultad de filosofía y letras de UBA, cuyo título es “La construcción de la comicidad en el teatro del Siglo de Oro español: dimensiones lingüísticas, dramáticas y metaliterarias”.

La fascinación por el tema de la magia para el teatro del Siglo de oro estaba relacionada con las posibilidades dramáticas, las escenas sorprendentes y los efectos visuales asombrosos que la evolución del corral de comedias brindaban a los dramaturgos. Ahora bien, es importante tener en cuenta que las llamadas “comedias de magia” recién verán la luz en el siglo XVIII y que en el período que nos ocupa, el elemento mágico tiene fundamentalmente como objetivo la diversión escénica sin mayores implicaciones ideológicas o religiosas además de contar, evidentemente, con el apoyo casi exclusivo de los efectos de la tramoya.

Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639), comediógrafo del ciclo de Lope de Vega, no permaneció ajeno al atractivo señalado anteriormente y abordó el tema en diversas comedias. La más temprana de su producción, *La cueva de Salamanca* (1599) además de la inevitable relación que se establece con la experiencia biográfica del autor en su infancia en el virreinato de Nueva España y su paso por la ciudad homónima para completar sus estudio que lo convertirían en letrado (Willard King 1989 hace hincapié en dichos aspectos) presenta una variedad en los trucos de magia: cabeza que explota, libro que arde, apariciones y desapariciones por el escotillón por mencionar algunas. Pero lo realmente interesante, es el debate intelectual sobre la magia que se concentra de modo especial en el desenlace en el que



el mago Enrico se enfrenta a un fraile dominico y a un pesquisidor, para reconocer al final la vanidad de las ciencias ocultas.

Los pasajes satíricos más importantes están en la voz de Zamudio, gracioso, servidor de don Diego, uno de los protagonistas de la comedia que por una travesura de estudiantes se ve involucrado en una serie de conflictos con la autoridad, además de participar en una complicada trama amorosa tan del gusto alarconiano. Dichos fragmentos se desarrollan en el segundo acto cuando el servidor ha vuelto de Madrid provisto de los documentos que ayudarán a don García, amigo de Diego, a verse librado de la cárcel.

El primer pasaje (I, 471-2, 1005-40) está compuesto por una jocosa descripción de la conducta del público femenino asistente al corral de comedias en Madrid. La exposición se organiza de mayor a menor, presentando una descripción del espacio y un retrato de las conductas de los asistentes al espectáculo. En la primera redondilla se presenta a la joven Flor, la enamorada de don Diego; la segunda amplía la mirada de Zamudio-espectador al aparador-cazuela en la que las mujeres-platos están expuestas, la tercera, cuarta, quinta y sexta retrata las conductas "alimenticias" de los asistentes que metaforizan los apetitos sexuales y las tres últimas en particular se detienen en la conducta femenina ante el cortejo masculino.

El segundo pasaje (I, 476-8, 1186-240), también en redondillas tiene en Zamudio a un espectador de privilegio. El gracioso se acerca a una "junta de hablantes" en las que todos hablan de todos, todos ignoran realmente si tiene algún viso de verdad lo que dicen, el arrojito que tienen viene del hablar, del codazo cómplice. Zamudio huye, irónicamente no por la incomodidad que pudieran generarle los comentarios allí vertidos, sino como lo expresa mediante una ironía, por evitar sacar "molido el brazo".

Es innegable el componente costumbrista de la sátira que recorre los versos mencionados en los párrafos precedentes, el humor con que se describen a las damas asistentes a la comedia y a los maledicentes que pueblan las calles de Madrid, da paso a una crítica feroz del mundo de la corte. El ataque no solo buscaba en la voz del gracioso propiciar un momento de comicidad basado en el reconocimiento de referentes muy cercanos al espectador, sino también condenar tal como mencionáramos determinados vicios. En la dinámica del conflicto dramático permiten establecer el contraste entre el espacio de Salamanca connotado por la amistad y lealtad del ambiente estudiantil, el saber desinteresado de Enrico, el mago que ayuda a los jóvenes juerguistas *versus* el Madrid de las conductas indignas y de la maledicencia.

Quien mal anda mal acaba escrita poco después de 1600 se basa en un caso histórico, el proceso de la Inquisición de Cuenca contra el morisco Román Ramírez, hortelano del duque de Medinaceli, acusado de haber pactado con el diablo. En la comedia, tras todas las maquinaciones del mago y del diablo, en el desenlace y a modo de *deus ex machina* aparecen dos familiares del Santo Oficio "con la insignia al pecho" y logran que el diablo huya derrotado.

Los pasajes satíricos están en boca del gracioso Tristán, servidor de don Juan, víctima de Román y el diablo que han conseguido que su amada doña Aldonza ya no le corresponda y hasta padezca su presencia. Nos interesa centrarnos en la figura de la joven que también tendrá a su cargo un pasaje (III, 201, 1015-24) en el segundo acto en el que pone de manifiesto que presa de la angustia que padece prefiere la muerte al casamiento ante el asombro de los demás personajes. La magia obrada por el demonio altera el orden establecido, lo esperado



se vuelve extraño y gracias al trastrocamiento, el enredo en esta comedia se hace muchísimo más complejo como resultado de las reacciones impredecibles y absolutamente contrarias a la lógica que tiene la dama. El otrora prometido, don Juan, le genera un feroz rechazo en presencia y un deseo incontenible de verlo cuando se halla ausente, así con la joven hechizada vemos satirizada una de las conductas más comunes de la pareja de enamorados llevada al extremo y también el tópico de la locura amorosa. La alteración padecida por Aldonza llega a tal punto que el médico, es decir Román, se vuelve un ser deseable, atractivo y progresivamente se enamora de una de las profesiones más atacadas por la sátira aurisecular. Asistimos a una inversión del orden de lo esperable y deseable gracias a la brujería que además exacerba la condición volátil y antojadiza de Aldonza convirtiéndola a su vez en blanco. En este caso la comicidad presente en esta sátira de la locura amorosa, de los médicos, de las conductas antojadizas de las mujeres se desarrolla en dos planos: se dispara a la crítica de ciertos oficios y de las mujeres y también dialoga con los códigos literarios de la lírica y la comedia.

La manganilla de Melilla, representada en 1617, transcurre en el siglo XVI y tiene como protagonista a un personaje histórico, don Pedro Venegas de Córdoba, alcalde de la ciudad de Melilla. En este caso, un enemigo moro busca hacer creer a sus aliados que tiene el poder para adormecer a los militares españoles y así poder tomar la ciudad. También en esta ocasión contamos con diversos recursos escénicos basados en el uso de las tramoyas. Uno de los personajes depositarios del elemento satírico es Salomón, judío que es servidor de Azén, noble moro que está dispuesto a asolar a Melilla para recuperar a Alima, dama que no le corresponde y que se encuentra al cuidado de las fuerzas cristianas.

En el primer acto de la obra Salomón aparece caracterizado a partir de sus parlamentos como un personaje cobarde, interesado principalmente en el dinero y dispuesto a todo con tal de conseguirlo. Las características ya comunes a la presentación del judío pertenecen al acerbo de la sátira y lo erigen en el único personaje gracioso de esta obra. Tal como ha notado Sturgis Leavitt (1935: 79), Salomón es "one of the few Jewish graciosos known".

A medida que la acción dramática se desarrolla la función de Salomón queda relegada al contraste con Pimienta su contraparte cristiana, espía y militar al servicio de Vanegas, que si bien es depositario de defectos como la lascivia, sale triunfante al renovar su valor frente al infundio del judío que lo acusara de cobarde al presentarse al final de la obra portando el estandarte que perteneciera a Azén. Su arrojo en combate es premiado con un ascenso a capitán. De Salomón nada sabemos, su figura se diluye con el avance del intercambio bélico, su última aparición en escena especula con la posibilidad de hacer esclavo a Pimienta si los cristianos son derrotados. Luego de esa expresión de deseo no tenemos otro desempeño del personaje en escena. El triunfo de las fuerzas cristianas consagra el orden religioso y la defensa de la frontera, por lo tanto, este personaje ya deja de cumplir su función de contraste y afirmación de las virtudes de las tropas de Vanegas.

La prueba de las promesas (1618-22) es la versión dramática de la vieja historia de don Illán de Toledo que recreara don Juan Manuel en su *Libro de los exemplos del Conde Lucanor*. En la comedia, don Illán pone a prueba a don Juan para comprobar la falsedad de las promesas del joven, haciéndole creer que es el beneficiario de un cúmulo de ascensos y bonanzas. Hacia el final, tal como en su hipotexto, don Juan termina siendo desenmascarado y exhibe así sus verdaderas intenciones.



Con respecto a la estructura de la obra, Augusta Espantoso-Foley (1983: 29) destacó, en su artículo de la revista *Hispanic Review*, que en esta comedia: "Alarcón makes use of the 'play within a play' device". Lo que nos lleva a observar que el objeto mágico que permite la transición de Toledo al espacio imaginario de la corte en Madrid, es la mención de la preparación del potrillo, el "hijo del fuego" que hace en el primer acto don Illán a Pérez su servidor, al igual que su homónimo en el relato de don Juan Manuel pero con las famosas perdices:

Mientras el señor don Juan
ve mis libros, adereza,
Pérez, el Hijo del Fuego
(II, 767, 771-3).

A continuación escribirá en un papel para que:

por encanto
Y mágicas apariencias,
Riquezas, honras y oficios
(II, 769, 821-3).

Luego del conjuro aparece el primer paje y ya comienza el "engaño", la prueba que anuncia tan claramente el paratexto de la obra. Como ha notado Ignacio Arellano "la calidad mágica de estas apariciones las sabe el público por las palabras de Don Illán que dirigen la percepción de los oyentes" (1996: 31).

Hasta que el hechicero vuelva a unir su conjuro mágico al acto de habla vivirá don Juan preso del engaño:

Bastante prueba
de tu ingratitud he hecho:
los caracteres deshago
(*Borra unas letras en un papel.*)
(II, 823, 2670-2).

Invertido el proceso con respecto al que iniciara el hechizo (escritura y orden) a borramiento y orden, se vuelve a Toledo:

PÉREZ: El Hijo del Fuego
aguarda ya aderezado
a competir con el viento.
(II, 823, 2673-5).

Los pasajes satíricos en su mayoría están insertos en el ámbito "irreal" que ha impuesto don Illán a su aprendiz y allegados. En dicho espacio los comentarios satíricos están a cargo de Tristán, servidor del ingrato don Juan, que al igual que su amo se ha dejado llevar por la supuesta buena ventura. Sus ataques se dirigen a los que usurpan títulos



honoríficos como el "don" y al leer el libro de conjuros de don Illán le deja (tendiéndole una trampa) se detiene en aquellos conjuros destinados a encubrir situaciones irremediables al menos de forma natural: la infidelidad, la calvicie, la vejez en las mujeres. Los blancos elegidos no son casuales ya que todos guardan en su gran mayoría relación con la condena de conductas que buscan anclarse en lo aparente, en la falsedad tal como la conducta de don Juan que se desarrolla en el ámbito de la corte. Tal como sucediera en *La cueva de Salamanca*, la permanencia en Madrid contrasta con el ámbito de estudio y lealtad que abandonarían en Toledo.

El anticristo fue representada en 1623 y según consta por testimonios de Quevedo y de Góngora, alguien arrojó durante el espectáculo una redoma pestilente que provocó gran malestar entre el público asistente a su estreno y para coronar la velada, uno de los actores que debía representar a un ángel y "volar" por el escenario fue reemplazado por una actriz debido a su temor. Este hecho particular fue inmortalizado en un soneto satírico-burlesco de Góngora.

En el caso de esta obra en particular hay muy pocos pasajes satíricos y están en la voz de Balán, un ingenuo y rústico pastor judío que cree junto a otros personajes que el Anticristo es el tan esperado mesías por el pueblo de Israel. Tal como en *La manganilla de Melilla* se contraponen dos mundos —la falsa sabiduría del Anticristo *versus* la simplicidad del rústico, que terminan por converger en la verdad. A la simplicidad se la pone en un nivel cómico, mientras que la sabiduría es tratada heroicamente: tanto en el caso del Anticristo como en el de Sofía, la cristiana que lo desafía y lo niega como mesías. Las escasas intervenciones de Balán marcadas también como el caso de Salomón por comentarios satíricos que se vuelven sobre el enunciador, se proyectan al Anticristo. Es decir, la glotonería, la cobardía, la deslealtad del seguidor del falso mesías tiene su correlato trágico en la conducta que lo arrastra a la muerte.

De cierta forma estas obras comparten la presencia de la magia connotada como el territorio de lo irracional, de las causalidades arbitrarias, de las alteraciones imprevisibles de lo natural, y por lo mismo, es en el fondo una falsa sabiduría, una modalidad de ignorancia esencial: la ciencia verdadera, la razón son aliadas de la religión: la razón conduce a la fe y rechaza a la magia. Así, la magia también aparece condenada ya que es la llave que permite el ascenso de personajes moralmente condenables por sus aviesas intenciones.

De alguna forma, el engaño, la mentira, la ambición que no se corresponde con el estamento social al que se pertenece son otras versiones del embeleco, del hechizo, de la magia.

No obstante, una lectura atenta del corpus trabajado demuestra que los vicios censurados tienen un directo correlato con las prácticas que el uso de la magia, del hechizo o el acceso a su conocimiento pretende consagrar. Es así, que el móvil perseguido siempre parece ser el mismo: ascender, medrar, escapar a una supuesta situación estamental y económica desfavorable.

Los hechizos, el pacto con el diablo, el cruce con otra realidad encarnan la trampa que se le tiende a una realidad que no conforma a los personajes involucrados con las artes ocultas. Intentan torcer un destino que hacia el final de la obra se nos revela como un gesto inútil al confirmarse la vuelta al orden social, al estamento al que siempre pertenecieron. El cambio que a través de la magia buscan generar en ningún momento contempla la posibilidad valerse de una conducta honrada, de un proyecto que se asiente en la



meritocracia. En consecuencia, las críticas de los fragmentos satíricos desenmascararan una vez más en la voz de servidores y testigos el falso ascenso, la trampa tendida al orden social y moral consagrado.

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín (1989). "Problemas de género en la comedia de magia". J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII*. Amsterdam, Rodopi: 301- 10.
- Arellano, Ignacio (1996). "Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro". José Berbel y Heraclia Castellón (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería, Escobar impresiones: 13-33.
- Espantoso-Foley, Augusta (1983). "The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*". *Hispanic Review* 51. 1: 29-41.
- King, Willard F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo: su mundo mexicano y español*, Antonio Alatorre (trad.), México, El Colegio de México.
- Leavitt, Sturgis E. (1935). "Some aspects of the Grotesque in the Drama of the Siglo de Oro". *Hispania* 18: 77-86.
- Millares Carlo, Agustín (ed.) (1947). Juan Ruiz de Alarcón. *Obras completas*. 1.^a reimpr. 1996, México, Fondo de Cultura Económica.
- Muñiz Huberman, Angelina (1998). "Enrico y Enrique: dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón". [Sergio E. Fernández](#) y [Boris Berenzon](#) (eds.), *Los empeños: ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México, UNAM: 117-122.
- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia.