

Juan Ruiz de Alarcón



La cueva de Salamanca

La prueba de las promesas

Edición de
Celsa Carmen García Valdés

CATEDRA
Letras Hispánicas

La cueva de Salamanca

La prueba de las promesas

Letras Hispánicas

Juan Ruiz de Alarcón

La cueva de Salamanca

—
La prueba de las promesas

Edición de Celsa Carmen García Valdés

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

Ilustración de cubierta: Entrada de la Cueva de Salamanca.
Cripta de la antigua iglesia de San Cebrián
en Salamanca (España)

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Para cualquier información dirigirse a catedra_legal@catedra.com

Primera edición electrónica publicada por Cátedra 2013
www.catedra.com

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2003
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
I.S.B.N.: 978-84-376-3139-4
Edición en versión digital 2013

Índice

INTRODUCCIÓN	9
El teatro como espectáculo: oír/ver la comedia	11
La comedia de magia	15
Las comedias de magia de Juan Ruiz de Alarcón	20
<i>La cueva de Salamanca</i>	22
<i>La prueba de las promesas</i>	40
Estudio textual	51
Sinopsis métrica de las comedias	68
Observaciones a la métrica	71
ESTA EDICIÓN	75
ABREVIATURAS	77
BIBLIOGRAFÍA	79
LA CUEVA DE SALAMANCA	93
Acto primero	95
Acto segundo	142
Acto tercero	184
LA PRUEBA DE LAS PROMESAS	225
Acto primero	227
Acto segundo	273
Acto tercero	307
APARATO CRÍTICO	351

Introducción

*A Carmen, a María José, a Belén.
Veinte años (no son nada) después.*

EL TEATRO COMO ESPECTÁCULO: OÍR/VER LA COMEDIA

En el año 1597 ordenó Felipe II suspender la representación de las comedias por el fallecimiento de su hija doña Catalina, duquesa de Saboya, y si bien esta prohibición solo comprendía a los teatros de Madrid, la aprovecharon los teólogos para exponer al Rey la conveniencia de suprimir las comedias de forma definitiva. Una Real disposición del 2 de mayo de 1598 mandó «que se quitasen las comedias y no las hubiese de allí adelante». Tres meses más tarde muere Felipe II y cuando, pasado el duelo, debían de reanudarse las representaciones surgieron opiniones encontradas. La función caritativa de los beneficios que las representaciones suponían para el mantenimiento de los hospitales fue la razón de peso que se impuso a favor de las comedias en esta controversia, pero me interesa traer aquí uno de los dictámenes en contra:

los espectáculos de las comedias, tragedias, bailes y otras diversiones teatrales, que se ofrecen y presentan a los ojos que testifican fielmente, causan en el alma más conmoción y deleitan más, que aquellos objetos, que siéndolo sólo del oído, se introducen en el ánimo por este órgano¹.

Se fundó el erudito obispo don Bernardino Gómez Miedes para este dictamen, casi al pie de la letra, en la autoridad

¹ Casiano Pellicer, *Tratado histórico...*, 1975, págs. 107-108.

de Horacio que en su *Poética* dice que «menos vivamente afectan al ánimo las cosas que entran por el oído, que aquellas que se ofrecen a los ojos que dan fiel testimonio de lo que se les presenta», o de otro modo, «lo transmitido por la oreja excita menos los ánimos que lo que es expuesto ante los ojos, que no le engañan y que el espectador mismo se apropia para sí»².

La etimología misma de la palabra teatro, del latín *theatrum*, que a su vez proviene del griego *θέατρον* formada del verbo griego *θεάομαι*, «mirar», subraya el hecho de que no existe solo para ser escuchado, sino, en primer lugar, para ser visto, lo cual implica la particular recepción de esta literatura en forma de espectáculo.

La palabra en el teatro tiene una función constitutiva pero es secundaria a la «representación o espectáculo». El teatro es antes que nada arte visual, y esta es la manera en que lo entienden los dramaturgos del Siglo de Oro. «El Teatro —concluye Ortega y Gasset en *Idea del teatro*— antes que un género literario es un género visionario o espectacular»³. Sin embargo algunos estudiosos —Weiger, Amadei-Pulce, Margit Frenk, Case— han insistido en el aspecto auditivo del teatro áureo⁴. Considerarlo únicamente así es reducir un ámbito que es mucho más amplio. La palabra y la representación son complementarias. Un texto de Juan de Zabaleta en el que describe lo que les puede ocurrir a dos mujeres que asisten en la cazuela a una representación, pone de relieve la importancia complementaria de lo visual y auditivo en el teatro:

² *Poéticas*, 1984, pág. 130.

³ Ortega y Gasset en *Idea del teatro*, pág. 36. Recoge el texto de una conferencia pronunciada sucesivamente en Lisboa y Madrid el 13 de abril y el 4 de mayo de 1946, aunque no se publicó hasta 1958 en *Obras inéditas*.

⁴ De ello habla Víctor D. Dixon en «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V (1986), págs. 35-58.

La que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye. Con que ninguna ve la comedia; porque las comedias ni se oyen sin ojos ni se ven sin oídos; las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas⁵.

Más clarificadora aún a este respecto es la carta que Calderón escribió a Francisco de Avellaneda pidiéndole que le enviara el texto de su comedia *El templo de Palas* porque no había podido asistir a la representación.

[La quiere leer] para restaurar en parte la pérdida del todo; que aunque es verdad, que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornados de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro; con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuanto demerere fuera de su lugar este (nada dichoso) género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista, y del oído⁶.

Con la lectura del texto de la comedia Calderón pretende recuperar *una parte* del *todo* que fue la representación.

El gusto del público de los corrales de comedias por lo espectacular, por los efectos visuales fue temprano y convenientemente aprovechado tanto por la comedia jesuítica con intención proselitista como por los directores de compañías teatrales que, con la afluencia de espectadores, veían aumentar sus ingresos⁷.

⁵ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, pág. 322.

⁶ *Textos dispersos de autores españoles. I. Impresos del Siglo de Oro*, recop. por J. Simón Díaz, *Cuadernos bibliográficos*, 36 (1978), pág. 73. Citado por Á. Barrientos, *La comedia de magia...*, págs. 78-79.

⁷ Cuenta Barrionuevo (*Avisos. 1654-1658*) que se representó en el Corral del Príncipe una comedia sobre San Gaetano, con grandes tramoyas y aparatos, y fue tanta la gente que acudió a verla que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás.

Ya en 1609 Nicolás de los Ríos protestaba por estar gastando demasiado dinero «en los adornos y apariencias de los tablados, los cuales importan para que la gente acuda más días a oír las comedias». Y Suárez de Figueroa se refiere en *El pasajero* a las tramoyas o apariencias como «singulares añagazas para que reincida el poblacho tres y cuatro veces, con crecido provecho del autor»⁸.

El uso de tramoyas era condición indispensable en los milagros y apariciones de las comedias de santos. De su uso y abuso dan cuenta las críticas de algunos contemporáneos, como la de Salas Barbadillo, en *Corrección de vicios*, escrita en 1612 (Madrid, 1615):

[...] todas sus comedias le hacen al autor gasto de chirimías, porque hay alma que sube al cielo, y un Ángel embajador, que va y viene con demandas y respuestas; hay nube de casta de cebolla, con tres telas, que se abre otras tantas veces, y debajo della viene alguna figura que lleva los ojos del poblacho; hay río que se pasa a pie enjuto, y muerto bien mandado y cortés, que a la primera vez que le llaman se levanta y responde⁹.

La relación del público con esos aspectos fantásticos del escenario era de admiración, reacción lógica ante lo maravilloso. La necesidad de crear «admiración» en el lector-espectador fue defendida por creadores y preceptistas. El canónigo del *Quijote* exigía que las obras de ficción «admi- ren, suspendan, alborocen y entretengan» (*Quijote*, I, 47). Carballo pide al poeta que se esfuerce en inventar las cosas «más raras y admirables»¹⁰. Cascales afirma:

La admiración es una cosa importantísima en cualquier especie de poesía [...] si el poeta no es maravilloso,

⁸ Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*, I, págs. 216-217.

⁹ A. de Salas Barbadillo, *Obras*, I, pág. 222.

¹⁰ L. A. de Carballo, *Cisne de Apolo*, I, pág. 74.

poca delectación puede engendrar en los corazones // [...] Para engendrar, pues, maravilla, suelen los buenos poetas hacer ficciones de cosas probables y verisímiles...¹¹.

Y el Pinciano:

Los poemas que no traen admiración, no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces. [...] La poética musa, entre otros ornamentos y arreos que tiene, el principal es el milagro y maravilla; por lo cual parece que el poema que no es prodigioso es de ningún ser¹².

Es evidente que con tramoyas y efectos escénicos se pretende impresionar a los espectadores y causar admiración. El interés por la novedad se traduce en verdadero entusiasmo por la invención. Todo artificio, toda ingeniosa invención, que aparezca como novedad, sorprende, es causa de admiración. Afirma Maravall que una de las cosas que más influyen en el desarrollo del arte dramático, aparte de otras motivaciones, es el hecho de que el teatro permita con su montaje escénico acudir al empleo de sorprendentes artificios¹³. Para causar admiración con puestas en escena espectaculares, la mitología y la magia son una fuente de abundante material para el lucimiento de dramaturgos y escenógrafos.

LA COMEDIA DE MAGIA

Sobre la comedia de magia contamos con importantes trabajos de Caro Baroja, Ermanno Caldera, Javier Blasco, Álvarez Barrientos y Doménech Rico, entre otros¹⁴. Todos

¹¹ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, págs. 169 y 171.

¹² López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596), II, pág. 56.

¹³ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, pág. 475.

¹⁴ Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición* (1967, 1992), *Teatro popular y magia* (1974); Ermanno Caldera, coordinador de dos vo-

ellos centran su estudio en autores y obras del siglo XVIII, con algunas referencias a representaciones cortesanas, sobre todo de la época de los últimos austrias, con el fin de tender un enlace con la tradición teatral anterior atendiendo especialmente a la espectacularidad¹⁵. Y si bien es cierto, como ya señaló Cotarelo y Mori¹⁶, que el Siglo de Oro de la comedia de magia es el Setecientos, el género procede y es continuación de la experimentación que inician en los últimos años del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII Lope de Vega y Ruiz de Alarcón.

Con anterioridad se encuentran recursos mágicos o la presencia de algún personaje con poderes de nigromante en obras de Gil Vicente, en la comedia *Armelida* de Lope de Rueda, en la *Propalladia* de Torres Naharro, en varias farsas de Timoneda¹⁷, en la *Celestina*; Cervantes utiliza la

lúmenes de *Teatro di magia* (1983 y 1991); Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular* (1986); J. Álvarez Barrientos, J. Blasco, E. Caldera y R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos* (1992); Fernando Doménech (ed.), *La comedia de magia* (2008). Los datos completos se encuentran en la bibliografía.

¹⁵ Felipe Reyes Palacios, «*La pata de cabra*, comedia de magia del siglo XIX en España y México», pág. 22: Los orígenes de la comedia de magia podrían situarse a principios del siglo XVIII, ya que «entroncan con las últimas comedias mitológicas del XVII y con *El mágico prodigioso* de Calderón, aprovechando los progresos de la escenografía». Más de acuerdo estamos con Frolidi, *El ganso de oro...*, pág. 134: «nosotros, sin negar la realidad de este desarrollo histórico, queremos sólo reclamar una mayor atención sobre sus antecedentes en el siglo XVI». A lo que yo añadiría «y primeras décadas del siglo XVII».

¹⁶ Artículo sobre «comedia de magia» en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*, XXXII, págs. 109a-113a, citado por Caro Baroja, 1992, pág. 15, n. 11.

¹⁷ Véase Mario N. Pavia, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft and other occult beliefs*, Nueva York, Hispanic Institute, 1959, donde reúne una exhaustiva relación de obras teatrales españolas en las que se utiliza el tema mágico. Gil Vicente, *Exortação da guerra*, de 1513; Lope de Rueda, en la *Comedia llamada Armelida*, Medea soluciona el problema planteado, mediante un conjuro; Torres Naharro,

aparición de la magia en *El trato de Argel* y en *El cerco de Numancia*¹⁸, por mencionar obras dramáticas anteriores al siglo XVII. En la mayoría de estas obras se trata de falsos nigromantes, como el que conoce el escudero *Marcos de Obregón* a orillas del Tesino¹⁹, personajes que el Santo Oficio perseguía más por falsarios y embaucadores que por realizadores de grandes prodigios. Recordemos al buscón Pablos que se finge nigromante y hechicero para embaucar a la hija de los dueños de la posada²⁰. En el teatro será frecuente la presencia de este tipo de nigromantes²¹.

Propalladia; Timoneda, en la farsa *Paliana*, en la farsa *Floriana* (1565), en la comedia *Cornelia*, en la que Pasquín es un nigromante embaucador; Alonso de Vega *Comedia llamada Tholomea*, entre otras.

¹⁸ Escritas entre 1580 y 1585; en *El trato de Argel* el personaje de Fátima conjura al demonio; en la *Numancia*, dos sacerdotes adivinos practican sus artes ante el público y un hechicero practica la nigromancia.

¹⁹ Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Relación III, Descanso IV, págs. 309-313.

²⁰ F. de Quevedo, *El Buscón*, en *Quevedo esencial*, págs. 191-192.

²¹ Fingidos son el Merlín de la comedia de Luis Vélez de Guevara titulada *El embuste acreditado* o *Los encantos de Merlín* que Reichenberger en su edición (Granada, 1965) fecha entre 1615 y 1618; el estudiante Carraolano del entremés de *La cueva de Salamanca*, donde Cervantes condensa su ironía ante la magia; el «sabio adivino» de *El castigo de la miseria* de Juan de la Hoz y Mota (1622-1714), que no es más que el gracioso (Caro Baroja, *Vidas mágicas*, I, pág. 220). Vélez mostró su interés por lo mágico, además de en *El diablo cojuelo*, en la comedia *El diablo está en Cantillana* y en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madridejos*, escrita en colaboración con Rojas Zorrilla y Mira de Amescua. Pero tanto estas obras, como *Los locos por el cielo*, de Lope de Vega, *El mágico prodigioso* de Calderón, *El diablo predicador* de Luis de Belmonte, *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y otras que tienen al demonio como personaje importante, son comedias de santos, de exaltación religiosa, más que comedias de magia; enfrentan al demonio con algún santo o personaje eclesiástico para que el triunfo de este deje clara la primacía de la fe católica. Con todo, se encuentra en ellas la presencia de ciertos elementos mágicos que tienen su importancia en la constitución del género.

También aparecen magos incorporados en las *dramatis personae* de algunas comedias de santos con el fin de que el triunfo de estos sobre los hechiceros permita al público comprobar de qué lado está la primacía de la doctrina de la Iglesia²².

En todos estos casos hay presencia de elementos mágicos interesantes para analizar la constitución del género²³, pero en ninguno de ellos se trata de la magia como soporte básico de una obra dramática que, como tal, se remonta a la *Medea* de Eurípides. En el teatro español, según Agustín de Rojas en *Viaje entretenido* (1603), fue una perdida comedia de Rey de Artieda titulada *Los encantos de Merlín* —de hacia 1591, según La Barrera— la que introdujo los encantos y su representación por medio de tramoyas²⁴.

²² Desde el punto de vista de la puesta en escena, los recursos técnicos son semejantes en una comedia de santos y en una comedia de magia, aunque con distinta finalidad. También son distintos el entorno dramático, los temas y las localizaciones. La estrecha relación entre estos géneros ha sido estudiada, entre otros, por Andioc, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, y más recientemente en los estudios recogidos en el volumen *La comedia de magia y de santos* (1992), coordinado por Javier Blasco, Ermanno Caldera, Ricardo de la Fuente y Álvarez Barrientos, pero, repito, siempre con referencias y ejemplos de comedias de magia del siglo XVIII.

²³ La representación de elementos sobrenaturales como simples máquinas ya se encuentra en los poemas épicos de la época renacentista: Alonso de Ercilla, en varios pasajes de *La Araucana* introduce una acción mágica; en el *Bernardo*, de Valbuena los encantamientos se suceden: Garito roba el anillo de Angélica y Malgesí levanta con sus conjuros un navío volando con él. Según Caro Baroja (1974, pág. 57) el poema de Valbuena inspiró más de una comedia de magia posterior en mucho. Muchos de estos pasajes están inspirados en poema italianos anteriores, con el *Orlando furioso* de Ariosto en cabeza.

²⁴ Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, pág. 153: «Pasó este tiempo, vino otro, / subieron a más alteza. / Las cosas ya iban mejor; / hizo entonces Artieda / sus *Encantos de Merlín* / [...] / Llegó el tiempo que se usaron / las comedias de apariencias, / de santos y de tramoyas, / y entre éstas, farsas de guerra». Cervantes comenta en el Prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) que fue el toledano Navarro quien

Pero mientras no se disponga de la obra de Artieda u otra anterior hay que situar como uno de los primeros ejemplos de la comedia de magia *El ganso de oro*, obra de los años juveniles de Lope de Vega (Morley-Bruerton la fecha entre 1588 y 1595), en la que el dramaturgo produce un espectáculo que quiere satisfacer a la vez el oído y la vista²⁵. En las primeras comedias de magia está ausente la función de espectacularidad que queda limitada al sistema de signos visuales, como el atuendo externo del mago y su presentación (bufete, libros, esfera, compás...); excepcionalmente, algunos recursos (los cohetes) anuncian la presencia de lo maravilloso. En *El ganso de oro* ya aparecen eventos portentosos (un águila vuela cruzando el escenario con un papel en el pico hasta la puerta del palacio real), magos dotados de poderes demoníacos, encantamientos, cambios de país, todo en un ambiente bucólico y amable que hace de la comedia «un divertimento escénico, un espectáculo eminentemente popular como serán precisamente las llamadas “comedias de magia”. [...] *El ganso de oro* anticipa la riqueza de la puesta en escena que será una característica del género»²⁶.

Otras comedias de Lope, que pueden ser consideradas comedias de magia, como *La sortija del olvido*²⁷ (1610-1615),

sucedió a Lope de Rueda e «inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora» (Academia Española, ed. facsimilar, pág. 2).

²⁵ Como uno de los primeros ejemplos de comedia de magia la estudia Rinaldo Froldi en «*El ganso de oro* de Lope de Vega. Un uso temprano de comedia de magia...», en M. Diago y T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes...*, págs. 133-142.

²⁶ Froldi, «*El ganso de oro...*», pág. 140.

²⁷ Se imprimió en la Parte XII de las comedias de Lope de Vega (Madrid, 1619). C. Dumas la fecha entre 1610 y 1615; no le da una clasificación precisa: «no es una comedia de capa y espada, sino una comedia de enredo y, más precisamente, una «comedia palatina» cuya acción se sitúa en un más allá, incorporando además varios elementos de fantasía, como la magia. Se trata de un caso interesante de intriga noveles-

son posteriores a esta, pero de los primeros quince años del siglo XVII, en los que también se encuadran las tempranas comedias mitológicas del Fénix como *Adonis y Venus* (1597-1600), *El Perseo* (1611), o *El laberinto de Creta* (1610-1615), muy relacionadas con las comedias de magia en cuanto a la escenografía que en ambos géneros va unida a los adelantos mecánicos y técnicos.

LAS COMEDIAS DE MAGIA DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN²⁸

A continuación de las iniciales comedias de Lope, Juan Ruiz de Alarcón proporcionó varios modelos teatrales a los dramaturgos que le siguieron en este género. En seis de las comedias alarconianas —una cuarta parte de su producción dramática— juega papel importante la magia en sus distintas modalidades²⁹: *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla*, *El dueño de las estrellas*, *Quien mal anda en mal acaba* y partes del drama bíblico *El Anticristo*. Ya Menéndez Pelayo, por los años 1879-1880, se refirió a la importancia que el tema de la magia representaba en el conjunto de la obra dramática alarconiana:

ca [...] sin embargo es la magia el elemento que causa la sorpresa» («La paradoja...», 2005, pág. 243 y n. 7). El elemento mágico fundamental es proporcionado por el astrólogo Ardenio: una sortija capaz de quitar la memoria a cualquiera que se la ponga en el dedo.

²⁸ Para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Taxco-México, 1572- Madrid, 1639) remito al apunte biográfico de Alva V. Ebersole en la introducción de *La verdad sospechosa*, publicada en esta misma colección (1984, 5.ª ed.). Una actualización de los datos se encuentra en varios trabajos de Margarita Peña, especialmente en «Cuestiones alarconianas», 2005, págs. 107-150.

²⁹ Castro Leal, 1943, pág. 95: «en el argumento de casi la quinta parte de sus comedias intervienen casos de encantamiento». Un estudio de conjunto de las comedias alarconianas en las que figuran fenómenos mágicos es el de Augusta Espantoso Foley, *Occult Arts...*, 1972.

[...] Alarcón tuvo amor especial a la magia como recurso escénico y aun como nudo de la acción. *La cueva de Salamanca* [...] hasta contiene una discusión en forma escolástica sobre las artes ilícitas. *Quien mal anda* no es otra cosa que el proceso del morisco Román Ramírez. *La prueba de las promesas* es el cuento de D. Illán y el deán de Santiago convertido en drama. *El anticristo* obra sus maravillas con el poder de la nigromancia. En *El dueño de las estrellas*, la superstición sideral interviene mucho en el destino de Licurgo. Y aun pudieran citarse otros ejemplos, todos los cuales reunidos, quizá excedan en número a los que pueden sacarse de Lope, Tirso y Moreto³⁰.

Explica King ese interés de Alarcón por la magia, en el ambiente vivido en Taxco, primero durante su infancia y después, en su adolescencia y juventud, en las frecuentes visitas que la familia, ya residente en la ciudad de México, no dejaría de realizar a la tierra de sus mayores.

Su notable interés por la magia, el mesianismo, el fenómeno de la conversión religiosa y el ocultamiento de la identidad religiosa parece deberse a la mezcla especialmente heterogénea de creencias y prácticas religiosas y al mundo de magia india que había en la Nueva España de entonces³¹.

Se refiere también King a las actividades religiosas que llevaba a cabo el sacerdote Hernando, hermano del dramaturgo, entre los indios de la región cercana a Taxco. Había recogido a lo largo de los años un sinnúmero de oraciones y conjuros que los indios dirigían a demonios familiares dotados de poder sobre el fuego, las enfermedades, los peces, la comida, las cosechas, el sueño, el sol y la naturaleza toda. Hacia 1629 preparó para la imprenta un *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre*

³⁰ *Historia de los heterodoxos españoles*, II, pág. 279.

³¹ King, 1989, págs. 224-225.

los indios naturales de esta Nueva España que revela lo que fue ese mundo vasto y complejo, extraño e impenetrable, que bien pudo dejar huella en nuestro escritor.

El joven Ruiz de Alarcón acabó por dejar a sus espaldas, para siempre, los dos mundos mágicos representados en Taxco —el del minero español y el del hechicero indígena—, pero sus recuerdos de uno y otro pueden ayudar a explicar su duradera fascinación por la magia y los hechiceros sabios, visible en comedias como *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas*, *La manganilla de Melilla* y *El Anticristo*³².

Para esta edición he elegido *La cueva de Salamanca* y *La prueba de las promesas*, representativas de dos modelos diferentes de comedias de magia: como recurso escénico en la primera y como nudo de la acción en la segunda.

«LA CUEVA DE SALAMANCA»

El título de *La cueva de Salamanca* remite al entremés cervantino únicamente en cuanto que hace referencia a la leyenda local de la cueva salmantina como lugar donde se impartían ciencias ocultas. Por lo demás, Alarcón hace una utilización muy distinta de los elementos de la leyenda a la que incorpora la figura de don Enrique, marqués de Villena, no anacrónicamente como afirma Menéndez Pelayo³³, pues no se trata del sabio del siglo xv sino de un descendiente suyo³⁴. La comedia fue publicada en *Parte*

³² King, 1989, pág. 34.

³³ «Hízole Alarcón, con grave detrimento de la cronología y de los datos genealógicos, héroe de su *Cueva de Salamanca*» (*Historia de los heterodoxos*, I, pág. 620). Confusión que, mantenida por varios estudiosos del teatro de Alarcón, perdura hasta hoy.

³⁴ El personaje histórico Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434), tradicionalmente tenido por mago, será protagonista de otras comedias de magia: *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Ro-

primera de las comedias de Ruiz de Alarcón que salió a la luz en 1628, pero tiene licencias y aprobaciones de 1622. (Véase más adelante el Estudio textual).

Sobre la fecha de la comedia hay varias opiniones críticas. Henríquez Ureña, Castro Leal y García Blanco, teniendo en cuenta que la obra refleja las costumbres de la vida estudiantil en lo que parece una experiencia directa, proponen una fecha coincidente con la permanencia de Alarcón en la universidad salmantina³⁵, donde tuvo ocasión de ver representadas numerosas comedias. El diario de Girolamo de Sommaia, citado por King³⁶, registra el paso por Salamanca entre 1603 y 1607 de nueve compañías diferentes, y menciona la representación de 188 comedias, entre ellas quince de Lope de Vega y una comedia hoy perdida de Gonzalo de Monroy titulada *La cueva de San Cebrián*, en la que algunos quieren ver un antecedente de la comedia alarconiana. Bruerton retrasa la composición de *La cueva de Salamanca* a 1617-1620, y, finalmente, hay acuerdo en admitir (Millares Carlo, King, Peña) que la comedia fue escrita en esos primeros años del setecientos y revisada años más tarde para el público madrileño³⁷. No es posible, por consiguiente, establecer con seguridad la prio-

jas Zorrilla y *La redoma encantada*, de Juan Eugenio Hartzenbusch, estrenada en 1839.

³⁵ Alarcón viaja a España en el año 1600; se matricula en la Universidad de Salamanca en la que obtiene el título de bachiller en Cánones y Leyes, y en esa ciudad permaneció hasta 1606, pues en 1607 y 1608 figura como vecino de Sevilla. En agosto de 1608 regresó a México, donde se licenció en Leyes, y en 1613 volvió a España para quedarse definitivamente.

³⁶ King, 1989, pág. 115.

³⁷ *La cueva de Salamanca* fue representada en Madrid, en Palacio, el 9 de julio de 1623 por la compañía de Domingo Balbín (N. D. Shergold y J. E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», pág. 222). Sobre las fechas de su composición, Millares Carlo, *OC*, I, pág. 25-29 y 437, resume opiniones anteriores; King, 1989, pág. 116, n. 97; Margarita Peña, 2000.

ridad del entremés cervantino o de la comedia y en todo caso no parece dato muy significativo toda vez que título y tema pertenecen a un acervo folclórico centenario³⁸.

El punto de arranque de la comedia es un recurso muy utilizado por los dramaturgos que consiste en comenzar la representación con una o varias escenas de duelos, peleas o riñas con el fin de captar la atención del espectador³⁹. El protagonista don Diego de Guzmán y sus compañeros don García Girón y don Juan de Mendoza⁴⁰, miembros todos de la nobleza, son estudiantes con ganas de diversión. Se les ha ocurrido simular una pelea para que acuda la justicia y, por medio de un cordel que han tendido de parte a parte de la calle, hacer que corchetes y alguaciles se den de bruces contra el suelo. Sale mal la broma porque es el gracioso Zamudio, estudiante pobre criado de don Diego, quien tropieza con el cordel al huir de la cólera de unos vecinos a los que ha robado un tostador. Se arma una batalla campal entre los representantes de la justicia y los estudiantes; resulta muerto el alguacil mayor, hay varios heridos y la justicia persigue a los juerguistas. Don García es apresado y los otros dos junto con Zamudio huyen⁴¹.

Los perseguidos, en su huida, entran en la vivienda del mago Enrico⁴², que previamente ha sido presentado por el

³⁸ Para la relación entre el entremés cervantino y la comedia de Alarcón, véase C. C. García Valdés, 2008, págs. 462-469. Los datos de la tradición legendaria de la cueva, en M. García Blanco, 1951, págs. 71-109.

³⁹ Véase Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, pág. 258.

⁴⁰ Para el interés del autor por dar ilustres apellidos a los personajes de la comedia, véase King, 1989, pág. 123, n. 105. En el personaje de don Juan de Mendoza se ha querido ver al propio dramaturgo.

⁴¹ E. Claydon ha prestado atención, por una parte, a la oposición entre la juventud nobiliaria y la justicia de la Corona, y, por otra, al fuerte contraste entre la temeraria conducta de los jóvenes y la prudencia y afán de saber de la senectud (*Juan Ruiz...*, 1970, págs. 51 y ss.).

⁴² Ya Fernández Guerra (1871) sugirió que el modelo de este mago pudiera ser el matemático Enrico Martínez, nacido en Hamburgo, que vivió en España y en 1589 pasó a la Nueva España con el cargo de cos-

- [click The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life plus The Secrets of Enigma for free](#)
- [read **Cardassia and Andor \(Worlds of Star Trek: Deep Space Nine, Book 1\) pdf, azw \(kindle\), epub**](#)
- [click Hell on Wheels: An Illustrated History of Outlaw Motorcycle Clubs](#)
- [click Astoria: John Jacob Astor and Thomas Jefferson's Lost Pacific Empire: A Story of Wealth, Ambition, and Survival](#)
- [The Math of Hold'em for free](#)

- <http://deltaphenomics.nl/?library/The-Pearl-Beyond-Price--Integration-of-Personality-into-Being--an-Object-Relations-Approach--Diamond-Mind--Boo>
- <http://www.mmastyles.com/books/Cardassia-and-Andor--Worlds-of-Star-Trek--Deep-Space-Nine--Book-1-.pdf>
- <http://sidenoter.com/?ebooks/Luthor-Huss--Warhammer-Heroes-.pdf>
- <http://studystategically.com/freebooks/A-Arte-da-Negocia----o.pdf>
- <http://omarnajmi.com/library/The-Math-of-Hold-em.pdf>