

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La cueva de Salamanca de Juan Ruiz de Alarcón -

Preparativos para una escenificación

T E S I S A
para obtener el grado de
LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
Área de Dirección

P R E S E N T A
DAVID ERNESTO DE LA GARZA GUERRERO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. TIBOR BAK GELER GELER

México, D.F. 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo I Concepción	
1. Concepción	
1.1. Finalidad del montaje y concepto	7
1.2. Determinadores y definidores del estilo	
1.2.1. Juan Ruiz de Alarcón – vida y obra	8
1.2.2. Marco histórico – autor y obra	12
1.3. Análisis del texto	
1.3.1. Anécdota	15
1.3.2. Estudios previos	17
1.3.3. Correspondencia política	23
1.3.4. Correspondencia mágica	24
2. Análisis estructural	
2.1. Verso. Forma y código	28
2.2. Interpretación del verso en la obra	31
2.3. Metro, rima y trozo rítmico	32
3. Alquimia	35
4. Meyerhold	39
5. Actuación	41
6. Espacio	47
7. Vestuario	50
8. Música	51
Capítulo II Relación entre <i>La Cueva de Salamanca</i> y <i>El Libro de las Figuras Jeroglíficas</i>	52
Capítulo III Reflexiones	67
Apéndice	71

INTRODUCCIÓN

La dirección teatral es un oficio con muchas aristas y sobre el cual difícilmente conseguiremos un consenso de cómo debe ser llevado a cabo. Es responsabilidad del director la calidad del espectáculo. Del productor, lo es la viabilidad económica del mismo. Ambos son corresponsables de la estabilidad y del desarrollo del personal, creativo o no, que participa del montaje. Director y productor deben mantener una buena comunicación ya que las decisiones de uno afectan la labor del otro. Cuando la misma persona realiza ambas funciones, es susceptible a perder la objetividad.

Este trabajo muestra los estudios previos necesarios para mi escenificación de *La Cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón bajo el doble papel de director y productor.

En el segundo año de la licenciatura, cursé la materia *Introducción a la Escenografía y Producción* con el Mtro. Tibor Bak Geler, quien tras un recorrido por la historia de la producción teatral nos comparte algunos fundamentos de la semiótica y cómo él propone se aplicarían en el teatro. Justo durante el curso, el maestro Bak Geler obtiene la plaza de profesor de asignatura por concurso de oposición donde presentó los proyectos escenográficos para *El motel de los destinos cruzados* de Luis Mario Moncada y para *La Cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón. “¿Qué hizo este maestro con un texto del Siglo de Oro?” Fue la duda que surgió en mí.

Al comenzar el tercer año, surgió la convocatoria para representar al Colegio de Literatura Dramática y Teatro en el Primer Congreso Internacional de Escuelas de Teatro. Todas las instituciones debían presentar *La Cueva de Salamanca*. Es ahí cuando leo la obra de Alarcón por primera vez y quedo sorprendido por el final y su juicio a la magia. Como soy sensible a las artes adivinatorias, quede con la impresión que algo no había leído bien. Por cierto, la audición fue para *La Cueva de Salamanca* de Cervantes y no fui aceptado.

Durante el tercer año, cursé la materia *Espacio Escénico* con el mismo maestro Bak Geler. Siendo el único alumno que había cursado previamente con él, influí para que el grupo trabajara la obra de Alarcón. La indicación era tomar un teórico teatral del

siglo XX para que, a partir de sus postulados, desarrolláramos una propuesta escenográfica. Fue entonces que incluí a Meyerhold como guía para mi proyecto. Además hubo una propuesta: leer *Opus nigrum* de Yourcenar para entender el personaje de Enrico. Fue cuando encontré lo que me faltaba para desentrañar el texto. El código era la alquimia.

Por falta de interés, el resto del grupo abandonó el curso, por lo que, para la segunda mitad del mismo, era el único alumno constante con un proyecto terminado. El maestro Bak Geler acordó entonces con el maestro Hellwig-Gorzinsky realizar una prueba para proponer al plan de estudios que se encontraba en revisión. Juntarían sus grupos, *Espacio Escénico* con alumnos de tercer año del área de dirección, con *Actuación I y II* formado por alumnos de nuevo ingreso. Así, durante un semestre, en una sesión semanal debía proponer y discutir con ambos maestros lo que pretendía lograr para después trabajar con los compañeros de actuación como mis actores. Dicha prueba llevó a lo que hoy es el *Laboratorio de Puesta en escena* del plan de estudios actual (2009) donde alumnos de los cuatro años unen esfuerzos para la realización de un montaje.

Para *Espacio Escénico* logré la presentación de las últimas tres escenas de la primera jornada. Para *Taller de Dirección*, del último año, presenté el juicio del final de la obra. Ambas representaciones en un espacio neutral, sin la construcción de la escenografía.

Tres años después, intenté realizar el montaje con actores profesionales, pero como productor no conseguí los recursos necesarios para poder concluirlo. En un periodo de mes y medio, logré el entrenamiento actoral básico en lo físico y lo vocal-interpretativo y que la primera jornada, en su totalidad, transcurriera en un tiempo de 35 minutos.

Cinco años más tarde, decidí optar por la titulación a través de esta tesina en la que describo la información y los criterios que usé para la construcción del proyecto. Tras dos años más de escritura, he aquí los resultados.

Intento demostrar que es viable la representación de una obra del Siglo de Oro, respetando varias de sus normas dadas por el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y sin la intención de hacer una escenificación de tipo arqueológico. La cantidad de actores, la duración del espectáculo, el aprovechamiento de los recursos visuales y auditivos propios de la época como lo son el vestuario y el verso; son algunos de los elementos que considero para esta propuesta.

Dentro de los teóricos de la dirección teatral, Meyerhold habla de las ventajas de las representaciones populares en España e Italia y resalta la importancia y las virtudes de los teatros del Siglo de Oro y de la *Commedia Dell'Arte*. Por ello recurro a él para argumentar el por qué del uso de ciertas formas y elementos en mi escenificación. Meyerhold declaró que mientras más tiempo le dedicaba al estudio de la obra, en privado, le era más fácil y rápido su trabajo con los actores. Comparto su opinión y muestro aquí la profundidad que pueden alcanzar las investigaciones para una obra como ésta. Por ello aparecen algunos elementos propios de la filología que son necesarios para la mejor interpretación del texto.

La estructura del primer capítulo corresponde a las proposiciones para crear un libreto de dirección. Este libreto fue ideado antes del desarrollo de los medios de reproducción audiovisuales para permitir que una compañía pudiera volver a realizar la misma escenificación a lo largo del tiempo. En él, el director lista las informaciones que le hicieron tomar decisiones, así como los elementos que requiere la escenificación. Lo uso como guía para organizar la enunciación de mi investigación.

Primero expongo, de manera somera, por qué elegí esta obra y qué busco al escenificarla. Después describo los datos generales del autor y la obra. Al colocarlos en el tiempo y en el espacio se obtienen elementos para realizar un análisis adecuado de la obra y, simultáneamente, surgen los factores que definen el estilo de la escenificación a partir de la lectura que se realiza. Para *La Cueva de Salamanca*, en particular, es necesaria, desde mi punto de vista, una investigación sobre las condiciones de la relación entre el poder real y la Universidad de Salamanca en la época, para un mejor entendimiento del tipo de conflicto desarrollado.

Posteriormente procedo al análisis del texto. Relato la anécdota y cito a los distintos críticos previos de la obra. Comento sus opiniones para establecer mi posición respecto a la valía del texto dramático. Refuerzo mi interpretación al recordar que la obra es un objeto de negociación del autor mismo con el monarca para obtener un beneficio. Además, especulo sobre el aparente mensaje mágico que la obra contiene.

En el segundo punto realizo un análisis estructural a partir de la importancia del verso. Describo las generalidades del verso usado en las obras del Siglo de Oro y cómo existía todo un código que daba los lineamientos para la representación: qué tipo de verso se usa para qué tipo de situación y qué intención proponen los distintos ritmos. Sumo además la proposición que Tomás Navarro Tomás hace para la enunciación del verso.

En una serie de pequeños apartados describo los elementos que me ayudan a crear el concepto de escenificación: la alquimia y los saberes hoy llamados esotéricos, las propuestas de Meyerhold para el entrenamiento actoral y la representación, y mis propias creencias sobre la actuación desarrolladas a lo largo de mi práctica previa y durante mis estudios universitarios.

También describo los elementos tangibles que permitirían el desarrollo de la escenificación que son el espacio, el vestuario y la música.

El segundo capítulo es una comparación paso por paso entre *La Cueva de Salamanca*, que es el texto a trabajar, con *El Libro de las Figuras Jeroglíficas*, que es una obra alquímica muy socorrida por los estudiantes del tema, y que utilizo como referente visual para la escenificación. Describo la imagen que aparece en el libro, con algunas de sus posibles explicaciones, y la relaciono con un trozo rítmico de la obra para transformarla en una forma de resolución escénica.

Para finalizar, anoto algunas reflexiones sobre el oficio del director de teatro. Ellas surgen de lo aprendido en las aulas y en los distintos proyectos en los que he participado como actor, iluminador, jefe de foro, productor ejecutivo y director-convocante.

CAPÍTULO I . CONCEPCIÓN

1.1 Finalidad del montaje y concepto

Escenificar *La cueva de Salamanca* de Juan Ruiz de Alarcón es el resultado deseable de la investigación realizada a partir de una serie de malentendidos, coincidencias y descubrimientos que se estructuraron durante mi estadía como estudiante del Mtro. Tibor Bak-Geler en sus cursos de *Introducción a la Escenografía y Producción y Espacio Escénico (1997-1998)*

Las obras del Siglo de Oro, a pesar de tener un reparto alrededor de los 20 personajes, eran representadas por compañías de aproximadamente 16 actores¹; eran representadas lo mismo en los corrales que en Palacio, por lo que su aparato escenográfico no podía ser demandante y debían tener una duración específica, como lo propone Lope de Vega:

“Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el Final Juicio desde el *Génesis*,”²

Creo firmemente que cualquier obra del Siglo de Oro puede ser representada actualmente de una forma ágil y atractiva sin necesidad de convertirla en una representación de tipo arqueológica o sólo para los eruditos. Es por eso que propongo representar la obra con una garnacha³, conformada por cuatro hombres y dos mujeres, y con una duración aproximada de una hora y cuarenta y cinco minutos.

El uso de una garnacha tiene dos objetivos. El primero, es demostrar que las representaciones de las obras podían llegar a públicos muy dispersos gracias a la viabilidad de su representación por grupos menores de actores; así podemos proponer

¹ “[Las compañías] traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta”. Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Tr. Miguel Ángel Vega, Castalia, Madrid, 1993, p. 66

² *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope de Vega, vv. 205-208

³ “*Garnacha*: f. Compañía de cómicos o representantes que andaba por los pueblos, y se componía de cinco o seis hombres, una mujer, que hacía de primera dama, y un muchacho que hacía de segunda.” – *Diccionario de la lengua española*

que el teatro de la época no sólo se transmitió, geográficamente, por la vía escrita sino por su propia adaptabilidad de representación. El segundo, solventar con las limitaciones propias de nuestra época, mayormente de recursos económicos y de tiempo, la representación de este tipo de teatro.

Es mi interés presentar *La Cueva de Salamanca* en su contexto “mágico”, tema principal de la obra que desarrollaré posteriormente, con un referente visual de las mismas características. He seleccionado el *Portal del cementerio de los Santos Inocentes* que mandó hacer Nicolás Flamel en París como referente plástico y sobre el cual existe un libro conocido como *El libro de las figuras jeroglíficas* que se le atribuye al propio Flamel; de cómo se relacionan la obra literaria y la obra pictórica hablaré en apartados posteriores.

Los actores deben tener un manejo del verso apropiado para lograr el objetivo de la duración, además de un entrenamiento físico que les permita resolver las necesidades visuales de la obra creadas por la interrelación arriba mencionada. Ambas cuestiones serán atendidas durante el proceso de montaje.

También es necesario representar la obra en toda su complejidad político-religiosa para una mejor comprensión de la misma por parte del espectador. En éste proceso, se cuestionarán los estudios previos realizados por los diferentes compiladores de la obra Alarconiana.

1.2 Determinadores y definidores del estilo

1.2.1 Juan Ruiz de Alarcón – vida y obra

El autor nació en la Nueva España. Sobre su nacimiento él dijo en alguna diligencia legal de 1609 que fue en la ciudad de México hacía 28 años, o sea en 1580 u 81, pero, como lo relata la Dra. Margarita Peña, Leopoldo Carranco Cardoso descubrió una fe de bautismo, que muy probablemente sea la de Juan Ruiz de Alarcón, fechada en Taxco a finales de diciembre de 1572. Esta segunda fecha es más verosímil dado que sus fechas de ingreso tanto al Colegio de San Pablo, como a la Universidad de México (1592), serían más congruentes. El autor es de ascendencia judaica por parte materna (abuelo) y mora por la paterna (abuela). Lo cual hace altamente probable que tuviera

familiaridad con algunos preceptos y costumbres de esas religiones. Nació deforme y muy probablemente haya sido ocultado por su familia en Taxco y le haya sido permitido salir hasta que se mudaron a la Ciudad de México; razón por la cual mencione como su fecha de nacimiento la de la llegada de su familia a la capital de la Nueva España⁴. En este encierro forzoso es factible que haya aumentado su interés por la búsqueda del conocimiento, ya sea a través de la conversación o de la lectura.

¿Por qué hago estas suposiciones? Porque en su obra el factor religioso tiene poca relevancia, los filólogos protestantes (americanos y europeos) lo califican como un autor ético y no moral como el resto de los escritores áureos y hay en casi una cuarta parte de sus obras⁵, referencias a distintas simbologías propias de la Alquimia, numerología, Astrología y otros saberes que hoy agrupamos dentro del término esoterismo; cabe mencionar que de Astrología tomó, muy probablemente, un curso en la Universidad de Salamanca.

Estudió en la Universidad de México los cursos necesarios para bachillerarse en Cánones (1596-1600, tras haber cursado los cuatro años forzosos de Artes previos a cualquier otro grado), lo cual hizo al llegar a Salamanca, obteniendo el grado el 25 de octubre de 1600. Dos años después, completó los estudios para bachillerarse en Leyes.

Tras concluir sus estudios para licenciarse se traslada a Sevilla con intención de regresar a la Nueva España. La flota que emprendería el viaje tuvo que esperar un año para partir, a causa de los piratas holandeses, haciéndolo finalmente en 1608. En febrero del siguiente año realiza los trámites para licenciarse por la Universidad de México, muy probablemente por ser mucho menos oneroso que hacerlo por la

⁴ Cabría además preguntarse si influyó en esa decisión la Astrología árabe que, a diferencia de la occidental-ptolemaica que valora el lugar de nacimiento por su ubicación geográfica, valora la mayor concentración demográfica del lugar, no de nacimiento sino de la mayoría de los primeros tres años de vida. (*N. del A.*)

⁵ Según Augusta Espantoso de Foley son: “Quien mal anda en mal acaba, La prueba de las promesas, La cueva de Salamanca, La manganilla de Melilla, El dueño de las estrellas y El Anticristo” – *Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón*

Universidad de Salamanca. Esta teoría se sustenta en su solicitud al mes siguiente, marzo de 1609, para doctorarse sin pompa, cosa que nunca realizó.⁶

Su estancia en México fue difícil. Opositó sin éxito para obtener una cátedra en la Universidad. Declaró posteriormente haber sido ayudante del Corregidor García del Espinar, de lo cual, según Alfonso Teja Zabre, no hay registro escrito. Aunque Margarita Peña relata⁷ que consiguió el puesto de “ayudante del Teniente Corregidor, encargado de catar pulque para determinar el grado de alcohol”. Sea cierto o no que tuvo el cargo, el hecho que Alarcón lo refiera demuestra una más de sus habilidades: la alquimia. Recordemos que en ese momento histórico todavía no estaban escindidas la alquimia y la química y que Martín del Río, jesuita y catedrático de teología en Salamanca, llegó a defenderla “como lícita y posible, porque nadie sabe hasta dónde alcanzan las fuerzas desconocidas de la naturaleza; y hasta admite, teóricamente, la posibilidad de la transmutación de los metales”⁸

Interpuso, junto a su hermano Pedro, “una reclamación de mercedes a la Corona de España por servicios prestados por los padres y los abuelos (primeros pobladores y mineros)”⁹. Muy probablemente la hayan ganado y con ese dinero haya solventado su manutención a su regreso a España.

Ya en la península, se dedica por igual a la escritura y a los negocios no propios durante la década de 1610. En 1622 escribe, tras el asesinato del conde de Villamediana¹⁰, dos décimas: “Aquí yace un maldiciente...” y “El oficio a quien traidor...”. Podríamos leer que se hace alusión a este hecho en el cuerpo de la obra cuando Don Diego libera a los presos y así reforzar la teoría que menciona que el texto que conocemos fue trabajado para su representación en 1623:

⁶ Los estudios en la Universidad de Salamanca y la Universidad de México eran equivalentes, por lo que podían cursarse en cualquiera de las dos instituciones y optar por el grado, también, en cualquiera de ellas. Por su mayor prestigio, era preferible buscar el grado en Salamanca; aunque también resultaba mucho más costoso.

⁷ En *Juan Ruíz de Alarcón y sus hermanos: universitario, curas, “beneficiados” y un dramaturgo*.

⁸ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, Edición digital basada en la de Madrid, La Editorial Católica, 1978 *Libro V, cap. IV p. s/#*

⁹ Peña, Margarita, *Juan Ruíz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, UAM, México, 2000 pp. 247-248

¹⁰ “Gran sonetista, correo mayor del rey y polémico personaje [...] había tenido la audacia de desplegar un pendón con el lema “Mis amores son reales””. *Op. Cit.* p. 232-233

DON DIEGO: Tú, ¿por qué estás
preso? Dilo brevemente.

PRESO 2º: Porque maté un maldiciente.

DON DIEGO: ¡Qué buen gusto! Libre vas.¹¹

Su actividad como escritor le trajo muchas enemistades. Su físico deforme era blanco de muchas burlas. Él no formaba parte del grupo de amigos de Lope de Vega y hay una serie de versos satíricos de ambos bandos. Incluso el estreno de su obra *El Anticristo* fue saboteado por sus contrincantes.

En julio de 1625 Alarcón recibe contestación de la solicitud que hizo para un puesto de relator o una canonjía en Indias. Ejerció, primero, como relator en los Reales Consejos. Ya en 1626, obtuvo el nombramiento de Relator Supernumerario; y en 1633 el de Relator Oficial. Esta actividad burocrática lo retiró del mundo de las letras.

En 1628, él mismo, prepara la edición de la *Primera parte de las Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Relator del Real Consejo de Indias*, donde incluyó ocho de sus obras: *Los favores del mundo, La industria y la suerte, Las paredes oyen, El semejante a sí mismo, La cueva de Salamanca, Mudarse por mejorarse, Todo es ventura y El desdichado en fingir*. Seis años después, en 1634, publica la *Parte segunda de las Comedias del licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, relator del Real Consejo de las Indias*. Aquí incluye diez obras más: *Los empeños de un engaño, El dueño de las estrellas, La amistad castigada, La manganilla de Melilla, La verdad sospechosa, Ganar amigos, El anticristo, El tejedor de Segovia (segunda parte), La prueba de las promesas, Los pechos privilegiados, La crueldad por el honor y El examen de maridos*.

Escribió 26 obras, aunque se le atribuyen algunas más, es escasa en comparación del resto de los autores de su época, como Lope de Vega a quien se le atribuyen más de mil obras o Tirso de Molina quien se atribuye más de cuatrocientas, aunque se conservan alrededor de sesenta. El tema del honor no ocupa la supremacía

¹¹ *La cueva de Salamanca*, vv. 2143-2146

como era costumbre, más bien lo es el tema de la simulación o usurpación de personalidad. A diferencia de los demás no escribió *comedias de santos*, salvo que consideráramos *El Anticristo* como tal (obra que merecería otra investigación aparte). Y la figura real como reivindicadora de un nuevo orden, como sucede en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, sólo la podríamos encontrar en *La Cueva de Salamanca*. Es pues, un autor distinto que merece una atención específica para descifrar su discurso.

Nunca se casó, muy probablemente para no cerrarse la opción de una canonjía, aunque vivió amancebado con Ángela de Cervantes y con quien procreó una hija llamada Lorenza de Alarcón que reconoce como tal en su testamento. Murió el 4 de agosto de 1639 en Madrid.

1.2.2 Marco histórico – autor y obra

El primer cuarto del siglo XVII, que es el lapso durante el cual Juan Ruiz de Alarcón produce su obra dramática, es un momento de consolidación de la nueva realidad del Imperio Español. Ha pasado ya el Concilio de Trento en el que se sientan las bases de la Contrarreforma, como respuesta a la Reforma Protestante, y se nombra al Rey de España como defensor de la Fe Católica. Es necesario para llevar a cabo esta tarea ejercer un mayor control sobre las instituciones subsistentes del viejo orden medieval y modernizarlas a la manera de los Austrias.

El Tribunal del Santo Oficio adquiere rango nacional al no depender del Papa sino del Rey. La Orden de los Frailes Dominicos es la encargada de su funcionamiento y ejerce un estricto control sobre las actividades públicas.

La Universidad de Salamanca, desde la ascensión al trono de los Austrias a principios del siglo XVI, recibió a una serie de visitantes reales que buscaron reformarla. La Universidad subsistía como una corporación autónoma que obtenía sus ingresos de parte del diezmo del Obispado salmantino. En su origen se fundó con el apoyo del Reino y del Papado, por ello Real y Pontificia, ya que ambos poderes necesitaban crear cuadros burocráticos para llevar a cabo sus funciones. Particularmente en España, a diferencia de las otras universidades europeas del momento (Bolonia y París, las más importantes) se nota la influencia Real ya que al

momento de fundarse, 1218, el proceso de unificación de la Península se encontraba en sus primeras etapas.

La legislación universitaria delegaba la jurisdicción sobre el gremio en el cargo de Maestrescuela que era el representante directo del Obispo y, por ende, del Papa. De esta manera, los estudiantes no estaban sujetos a las autoridades locales de la ciudad de Salamanca. El espíritu original de este fuero era el que las condiciones políticas no impidieran el estudio por parte de los hijos de los señores de otras tierras. Los primogénitos, en la época, eran normalmente los herederos y se dedicaban a las armas; por ello, los hijos posteriores, o “segundones”, se les enviaba a prepararse como clérigos a las universidades¹² para evitar conflictos sucesorios.

Los estudios universitarios, ya en el siglo XVI tras la conquista de América, fueron también vistos como mecanismos de movilidad social y por ello cada vez más núcleos aportaban estudiantes. Esta situación desvirtuó el espíritu original del fuero, no siendo raro que algunos perseguidos por la justicia se hicieran estudiantes, o se hicieran pasar como uno de ellos, para eludirla.

“El <<mejoramiento de estado>> por medio del derecho abría posibilidades hacia los oficios reales en corregimientos, audiencias y consejos. Estaban también las prelaturas, dignidades catedrales, canonjías y oficios de Inquisición. No era descartable la abogacía en villas, lugares o por cuenta propia. Todo ello además de los letrados subalternos sin especiales títulos, tales como escribanos, procuradores y secretarios con ciertos barnices letrados. Sin olvidar a los alcaldes, regidores, abogados y justicias diversos en los dominios señoriales.”¹³

¹² Por ello dice el personaje del Marqués: “Era en mi casa el segundo,/ y, aunque amante de las ciencias,/ mucho más me provocaba/ la milicia que la Iglesia;/ partíme a Italia, ambicioso,/ de las glorias de la guerra,” (vv. 669-674). La referencia del viaje a Italia nos habla que también existía la opción para los “segundones” de convertirse en soldados en tierras extranjeras.

¹³ Rodríguez-San Pedro, Luis E. “La <<nación de Vizcaya>> en las Universidades de Castilla ss. XVI-XVIII” en *Revista de Historia Moderna Anales de la Universidad de Alicante* n° 20- 2002 pp. 15-16

Juan Ruiz de Alarcón estudió en Salamanca y le tocó vivir las consecuencias de los visitantes reales, como la cancelación de las cátedras de Excentricidades y Astrología que pertenecían al cuerpo de Artes, cuyo plan de estudios fue reformado en 1604. Por ello demuestra habilidad en su narración ya que conoce íntimamente los usos universitarios.

Otra de las consecuencias del Concilio de Trento fue la intención de abolir las diferentes supersticiones que afectaban el dogma católico. Durante la segunda mitad del siglo XVI distintos teólogos escriben tratados y manuales contra el ocultismo. El autor toma estos documentos para construir el discurso del Doctor al final de la obra.

Dentro de la imaginería popular se encontraba la leyenda de la cueva de Salamanca que puede simplificarse a: “En la cueva de Salamanca el mismísimo diablo enseñaba sus artes. Que de siete estudiantes que entraban sólo seis salían, para pagar así el estudio.” La leyenda llega a su fin con el Marqués de Villena: “quien después de aprender las artes llevó tan santa vida que cuando murió le dejó su sombra en lugar de su cuerpo, y el diablo no reconoció su alma debido a su santidad”

Es así que Juan Ruiz de Alarcón tomó la leyenda, cosa que también hace Cervantes en 1615 para su entremés del mismo nombre¹⁴, para apoyar el esfuerzo oficial por desterrar las supersticiones del Reino. La referencia física, que entre otras cosas trató de clarificar el autor, es que en Salamanca existía una iglesia, la cual se derrumbó, y solamente de ella se conserva una capilla semi-enterrada; la cual se cree puede ser la dichosa cueva.

En la obra incluyó a un personaje homónimo¹⁵ al de la leyenda: el Marqués de Villena, quien existió realmente y vivió de 1384 a 1434. De la biografía de éste resalto los siguientes detalles: fue el último descendiente de la casa real de Aragón por parte de padre, y de los monarcas castellanos por el lado materno; es así que puede

¹⁴ En dicho entremés un estudiante, proveniente de Salamanca, ayuda a una señora a burlarse de su marido evitando la descubra con su amante. Él presume de haber estudiado magia en la Cueva y permite que el amante y su acompañante se vayan al presentarlos como demonios conjurados por él.

¹⁵ Al final de la obra el Marqués se refiere al personaje de la leyenda en tercera persona y Willard F. King también lo considera como personajes distintos. Por su parte, Angelina Muñiz-Huberman considera que traslada al personaje en el tiempo.

considerársele como el representante del viejo orden; fue, por imposición real, Maestre de la Orden de Calatrava¹⁶ durante diez años, por lo que tuvo acceso al conocimiento que esta corporación resguardaba y escribió a su vez un *Tratado de Alquimia*, entre otras obras.

El texto que conocemos es el del primer tomo de las obras que data de 1628; y que, muy probablemente corresponda, a la representación en Palacio del 9 de julio de 1623 por la compañía de Domingo de Balbín¹⁷. Esta representación pudo muy bien formar parte de una celebración por la expedición del real decreto fechado el 26 de mayo de dicho año donde Felipe IV anula la provisión de Cátedras, en la Universidad de Salamanca, por votos de los estudiantes y la pone en manos del Consejo Real.

1.3 Análisis del texto

1.3.1 Anécdota

La acción sucede en la Salamanca estudiantil de inicios del siglo XVII. En ella participan cuatro jóvenes: Don Juan, casado; Don García, estudiante y amante no correspondido de Doña Clara; y dos estudiantes más, Don Diego y Zamudio, éste criado del primero. También participan dos mujeres: Doña Clara y Lucía, que son señora y criada. Doña Clara es muy hermosa y tiene varios pretendientes, aunque ella prefiere a Don Diego. Participan también Enrico y el Marqués de Villena, ambos son magos; el primero es viejo y estudiante, el segundo viene a buscar a Enrico a su casa para aprender de él. Actúan también varias personas representantes de la ley, ya sea humana o divina, con diferentes cargos.

La acción inicia cuando Don Juan y Don Diego planean cómo pasar la noche. A ellos se une Don García proponiendo que realicen una burla a la justicia. Llevan a cabo la burla que no tiene buen fin debido a la aparición de Zamudio. La justicia persigue a los culpables y Don Diego y Zamudio encuentran la puerta de la casa de Enrico abierta

¹⁶ Orden Militar que se fundó en 1158 para la defensa de la villa de Calatrava de los moros. Se conformó con las reglas del Císter, privilegiando el conocimiento. Receptora de innumerables privilegios consolidó un gran poder económico, político y religioso. Los Reyes Católicos incluyeron el Maestrazgo de la Orden reduciéndole independencia.

¹⁷ King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, Letrado y Dramaturgo*, El Colegio de México, México, D.F., 1989, p. 232

y piden refugio a él. Enrico los esconde mediante encantos de la ley que entra a buscarlos a su casa. Don Juan, que venía escondido entre la gente de la ley, regresa a encontrar a Don Diego. Don García es preso en cárcel pública, doble transgresión dado su condición de estudiante y de noble. Enrico les ofrece asilo y comunicarles su conocimiento. Don Diego acepta y manda a Zamudio a la Corte con cartas en busca de apoyo; Don Juan prefiere asilarse en una iglesia cercana a su casa.

Llega a la casa de Enrico el Marqués de Villena. Encuentra a Don Diego quien le informa de la situación de Don García, su pariente, lo cual le encoleriza y manda cartas a la Corte en busca de apoyo. Don Diego, en su asilo, manda carta de amor a Doña Clara quien en respuesta le visita. Don Diego solicita un encuentro sexual al que Clara se niega y discuten.

Zamudio regresa de la Corte con la noticia de que el Rey ha mandado un Pesquisidor para resolver el caso. Zamudio se muestra escéptico del saber y poder de los magos y se burla de ellos, quienes se vengan de él, cuando va con Lucía al río, realizando una serie de encantamientos. Don Diego, que ya ha aprendido de Enrico, se hace pasar por estatua para llegar a la casa de Doña Clara donde intenta forzarla y no lo logra.

Posteriormente, Don Diego acepta la negación de Doña Clara y decide casarse con ella, aunque de momento se lo impide su estado económico pobre. Don Diego resuelve liberar a Don García, tras convencer al Marqués, realizan un encantamiento para romper la prisión, y liberar junto con él a los demás presos en represalia al injusto trato recibido. La justicia prende a Enrico con el pretexto de que el delito, de romper cárcel, se había realizado por medio de la magia; nueva transgresión dada la calidad de estudiante de él. Don Diego organiza a los estudiantes para liberarlo, pero el padre de Doña Clara se interpone y pide a la ley hacerse cargo de Enrico y lo lleva a su casa. Ya ahí, Doña Clara lo interroga sobre su futuro amoroso. Enrico le responde que será felizmente casada con Don Diego. Ella es feliz con tal información. Don García se entera, por medio del Marqués, que no es correspondido por Doña Clara quien prefiere a quien le dio a él la libertad: Don Diego. El Marqués recibe a un Correo que le informa que el tío de Don Diego ha muerto, y le ha heredado el título de Marqués de Ayamonte,

y su respectiva hacienda. Llega el Pesquisidor del Rey y se monta un juicio público, a la vieja usanza universitaria, sobre la validez de la magia. Enrico expone primero a su favor. Un Doctor de la Iglesia expone después en su contra. Enrico no polemiza y da razón al Doctor. El Pesquisidor, ante esta respuesta, pide que ésta se haga pública y él, a su vez, hace público el perdón de parte del Rey para todos los inmiscuidos en el caso. Todos juran lealtad al Rey por su justeza. El Marqués le notifica a Don Diego su nuevo estado y él pide a Doña Clara en matrimonio, siéndole concedida. La obra termina con el Marqués dando una explicación de la leyenda de la cueva de Salamanca.

1.3.2 Estudios previos

Existe poca literatura dedicada al estudio de la obra y en su mayoría no la tratan con mucho respeto. Bajo la denominación de *comedia de magia* se le califica como un divertimento escénico más que una construcción dramática de largos alcances. Cabe mencionar que las llamadas *comedias de magia* contaban de gran popularidad y se les representaba frecuentemente.¹⁸ *La Cueva de Salamanca*, además de su espectacularidad provocada por los trucos escénicos, es muy atractiva por el conflicto que plantea entre la autoridad y el saber.

En primer lugar existe controversia respecto a su datación. Henríquez Ureña¹⁹ la sitúa entre 1600 y 1608, Castro Leal²⁰ entre 1602 y 1608, García Blanco²¹ entre 1600 y 1605; los tres suponen estas fechas por ser muy cercanas a la época en que Juan Ruiz de Alarcón estuvo en Salamanca; por su parte, Bruerton²² la sitúa entre 1617 y 1620 por ser la primera la fecha de la llegada a España de la maquinaria teatral descrita por el autor para la elaboración de los efectos. Millares Carlo²³ se inclina por el primer grupo de fechas aunque “habrá que reconocer que la comedia hubo de ser revisada en Madrid posteriormente “por la supuesta alusión a un suceso real de 1613 donde un caballero pobre recibe inesperadamente una cuantiosa herencia. Lo cierto es que el

¹⁸ Así lo comenta Sureda en su artículo “*El Tejedor de Segovia de Juan Ruiz de Alarcón: su acogida por el público de los corrales valencianos del siglo XVIII*”

¹⁹ *Obras completas* p. 438

²⁰ *Ibid*

²¹ *Ibidem*

²² *Juan Ruiz de Alarcón, Antología...*, p. 44

²³ *Obras completas* p. 439

texto que ha llegado a nuestras manos es el que el mismo autor publicó en su *Parte primera de las Comedias de Don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, 1628 y que, como mencioné anteriormente, muy probablemente corresponda a la representación palaciega de 1623.

Dice Millares Carlo: “Como en todas las comedias de magia lo fundamental en *La Cueva de Salamanca* es el espectáculo en sí mismo, es decir, los efectos escénicos, cuidadosamente preparados y explicados por el autor en las acotaciones.”²⁴

Willard F. King dice de la obra: “es entretenimiento puro, casi farsa; en vez de complicaciones de trama o de caracterización, lo que ofrece es diversión y trucos de magia.”²⁵ Menciona detalles sobre la condición estudiantil y sus conflictos con la justicia, asegurando que los estudiantes no podían hacer uso de las armas por decreto Real²⁶; cuando los estatutos de la Universidad establecían dentro de la pompa para la graduación la portación de éstas:

“Los graduandos, seglares y casados habían de llevar golilla, ir a cuerpo con espada y daga, mangas de color y botillas, en caballos enjaezados; llevaban la cabeza descubierta desde el momento de salir de su casa hasta terminarse el paseo, y los no casados con hábitos de gala.”²⁷

Y además se reitera que les es lícito:

“En 1653 se registra una Real Provision, fecha en Madrid á 16 de Febrero, por la que se manda al Corregidor de esta Ciudad no tome á los estudiantes las armas que están permitidas por Capítulo de Córtes, como son espada, daga y puñal.”²⁸

También hay referencias sobre el abuso del derecho a portar armas, tal es la relación que hace Francisco de Bargas de un enfrentamiento en diciembre de 1611 entre vizcaínos y extremeños por la oposición a una cátedra jurídica de Código:

²⁴ *Op.cit.* p. 438

²⁵ *Juan Ruiz de Alarcón, Letrado y Dramaturgo*, p. 116

²⁶ Tal vez la confusión tenga su origen en el Decreto Real de Alfonso X el Sabio del 10 de noviembre de 1252 que prohibía a los vecinos de Salamanca “que suministren armas ni den ayuda ni favor á los estudiantes inquietos y preliadores por no convenir esto á la quietud y bienestar de dichos escolares.”

²⁷ Vidal Y Díaz, Alejandro, *Memoria Histórica de la Universidad de Salamanca*, Maxtor, 2008, p. 213

²⁸ *Op.cit.* p. 146

“... vio este testigo que hubo mucho ruydo en el general despadas a la puerta grande, y el dicho don Fernando [Chumacero] se vajó de la cáthedra a ponerlos en paz y los sosegó él y el doctor Zelda por dos vezes; y, acabada la lección de oposición del dicho don Fernando, la gente questaba en las Escuelas fuera del dicho general, comenzando a salir la gente que estaba dentro dél, comenzaron a tirar piedras que entraban del general en gran cantidad, a que se halló presente el dicho señor rector; y antes de salir del dicho general y después de haver salido ubo mucho ruydo y alboroto entre los studiantes que decían ser vizcaínos y estremeños, y se tiraron muchas pedradas y ubo cantidad despadas y rodelas y machetes y salieron muchos heridos, favoreciendo unos a Mansilla y otros a Chumacero.”²⁹

Por otra parte King, alude a la probable influencia del hermetismo neoplatónico para la argumentación que hace Enrico a favor de la magia. Y aunque cuestiona la posición de Augusta Espantoso de Foley respecto a la ortodoxia católica de Alarcón, King considera que el esoterismo le pudiera resultar antipático al autor. Me llama la atención el hincapié que hace sobre lo que considera desprecio de los estudiantes hacia los vecinos de Salamanca. El único que atenta contra la ciudadanía es Zamudio al robar el tostador; por lo demás, el conflicto del gremio es contra la autoridad y, en el respeto a la figura de Don Pedro, que además de ser el padre de Doña Clara es uno de los señores más acaudalados de la ciudad, se puede distinguir la valoración que se hace de la comunidad en la que está circunscrita la Universidad.

Angelina Muñiz-Huberman se plantea la probabilidad de una interpretación cabalística de la obra.³⁰ Ella afirma la imposibilidad de saber si Alarcón conocía la Cábala o no, pero si tomamos en cuenta su linaje con ascendencia judía no sería un conocimiento ajeno a él. Enfatiza la importancia del nombre para determinar el personaje y propone que la carencia de éste provoca, en particular al Doctor, una falta de esencia:

²⁹ Rodríguez – San Pedro Bezares, Luis, E., “La <<nación de Vizcaya>> en las Universidades de Castilla ss. XVI-XVIII”, en *Revista de Historia Moderna Anales de la Universidad de Alicante* n° 20- 2002 pp. 57-58.

³⁰ Muñiz-Huberman, Angelina, “*Enrique y Enrico, dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón*” en *Los Empeños, Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, UNAM, México, 1998, pp. 117-121

“Sin nombre, el discurso carece de autoridad aunque se base en conceptos dogmáticos. De este modo, la parte ideológica no se adhiere al discurso poético de la obra y, de manera subliminal, los magos ganan la partida”.³¹

Extrañamente, en su lectura menciona la autoridad eclesiástica y no la real. Plantea la falta de presencia inquisitorial sin recordar que el Doctor es un fraile dominico y por ende, afín al Tribunal del Santo Oficio; y concluye que quedan bajo la protección de la Iglesia cuando quien otorga el perdón y a quien se jura lealtad es al Rey.

Víctor Gerardo Rivas³² es el más cercano a la interpretación que realizo aunque cabe detallar las similitudes y las incorrecciones, tal vez debidas a una lectura poco acuciosa de parte de Rivas. Califica la obra “como un documento que permite comprender la naturaleza de los vínculos entre el saber y el poder en la España de los albores del siglo XVII.”, con lo que concuerdo. En su exposición de la anécdota considera que Zamudio ayuda a la preparación de la broma inicial y es precisamente por el desconocimiento de éste que la broma se transforma en un enfrentamiento armado. También plantea el interés general por estudiar con Enrico, cuando el único que se manifiesta dispuesto es Don Diego; así como que éste obliga al Alcaide a quemar el libro de registros cuando éste se consume por obra “de magia”. Menciona que no se aclara el por qué de la detención de Enrico cuando el Pesquisidor declara, casi al final, la intención de lo acontecido:

PESQUISIDOR: Oíd, ilustre nobleza,
estudiosa juventud
desta celebrada Atenas,
cómo ser la magia mala
su dogmatista confiesa.
Esto que veis ha ordenado
su Majestad por que vea
esta Escuela la justicia

³¹ *Op.cit.* p. 120

³² Rivas, Víctor Gerardo, “*Heteróclito Intrínquilis –El problema del conocimiento en una comedia de Alarcón*” en *Los Empeños, Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*, UNAM, México, 1998, pp. 161-197

con que estas artes condena,³³

Habla del desafuero “de las relaciones entre el individuo y la sociedad, dicotomía que gira en torno a la justicia y a los intentos por escapar a su poder.”³⁴ Pero, como la mayoría de los estudiosos, sostiene que los únicos transgresores son los estudiantes cuando el Rey es quien busca la justificación para implantar un nuevo orden. Su argumentación que “la normatividad vigente que hubiese obligado a la condena de súbditos tan irrespetuosos”³⁵, es imprecisa porque dicha normatividad hubiera requerido el juicio a los estudiantes por parte del Rector y Contramaestre de la Universidad, no por parte de la autoridad real. Por otro lado, es muy interesante su afirmación:

“La disputa sobre la licitud de la magia encubre otra mucho más decisiva, a saber, en qué consiste el conocimiento de la natura y qué instancias han de gobernarlo dentro de las instituciones sociales”³⁶

Rivas hace una larga exposición sobre el uso político del teatro en la época y cómo se inserta *La Cueva* en ella; también discurre extensamente, como lo propone el título de su ensayo, sobre la ortodoxia del conocimiento y la transformación de éste en la época de la Contrarreforma.

Aurelio González³⁷ diferencia la doble funcionalidad de la magia en la obra: que es tanto elemento espectacular como temática de la obra. Enfatiza el uso del debate como recurso del dramaturgo, no sólo en el muy obvio final, sino también en las discusiones entre Don Diego con Doña Clara y con sus amigos. Plantea una estructura de “doble trama” donde corren simultáneamente la línea del asunto amoroso con la misma relevancia que la línea del asunto mágico, o de validez del conocimiento. Se cuestiona si la presencia del estudiantado podría considerarse una tercera trama, pero decide supeditarla a la situación amorosa sin considerar la importancia de la presencia del gremio en la línea “mágica”.

³³ vv. 2670-2678

³⁴ *Op. cit.* p. 166

³⁵ *Ibidem*

³⁶ *Op. cit.* p. 171 Las cursivas son propias del texto.

³⁷ González, Aurelio, “*Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: La Cueva de Salamanca*” en *Dramaturgia Española y Novohispana (Siglos XVI-XVII)*, UAM-I, 1993, p.p.65-71

Jesús Prian Salazar³⁸ realiza su análisis a partir de la contraposición de los espacios y las funciones de quienes los ocupan. Expone lo siguiente:

“¿Qué buscan los estudiantes al burlarse de la justicia? Intentan poner en duda el orden establecido. Los jóvenes estudiantes representan la transgresión de las normas establecidas, tanto morales como civiles.”³⁹

La aseveración sobre poner en duda el orden establecido me parece muy afortunada, no así el que representen la transgresión. El Estudio estaba constituido como corporación de tipo medieval y se regía por una legislación que había sido ya transcendida por el Reino. No es que los estudiantes transgredan las normas establecidas, es que las normas del Estudio, como gremio, no corresponden ya a las de los demás. Ésta, considero, ha sido una de las grandes omisiones en los estudios publicados hasta la fecha sobre la obra.

Prian Salazar continúa su estudio contraponiendo, como espacios, la cueva de Enrico (lo que él llama *espacio mimético*) y la universidad de Salamanca (que al no aparecer en escena llama *espacio diegético*). Discurre que la universidad⁴⁰ es el lugar del conocimiento oficial y la cueva del no oficial y por ello resultan contrarios. Habría que tomar en cuenta que una de las situaciones que se intentaban reformar durante la época en la Universidad era que los estudiantes cursaran sus estudios en los recintos universitarios y no en los Colegios, religiosos todos ellos. Finalmente se cuestiona el por qué del uso del edificio de la iglesia para celebrar la oposición, sin tomar en cuenta que la legislación universitaria así lo preveía.

Por su parte, José Amezcua, en su estudio introductorio, resume el juicio de los estudiosos previos:

“han establecido la falta de claridad en el desenlace como argumento para destacar a *La Cueva de Salamanca* como una obra mal hecha y enrevesada; así la describió Fernández Guerra y lo repitió Millares Carlo. Castro Leal, mucho más benévolo con la obra, sintió seguramente la

³⁸ Prian Salazar, Jesús, “*Notas sobre el espacio en La Cueva de Salamanca*” en *Dramaturgia Española y Novohispana (Siglos XVI-XVII)*, UAM-I, 1993, p.p.73-82

³⁹ *Ibid*, p. 75

⁴⁰ Escribe universidad con minúscula y en franca alusión a los edificios, concepción muy actual ya que la Universidad, con mayúscula, era la corporación de profesores y alumnos sin importar el lugar físico en que se encontraran.

contradicción de ideas cuando afirma que el texto actual muestra que “nuestro poeta la revisó extensamente”, ideas que ya había manifestado Fernández Guerra. Para Walter Poesse la obra es un disparate, pues si bien reconoce la debilidad de la defensa de Enrico ante el pesquisidor, no se llega a plantear problemas ideológicos del desenlace, pues para él lo inconexo de la trama se debe a una falla en la construcción, integrada más por una serie suelta de episodios que por la coherencia de una verdadera trama”⁴¹

En esta instancia quiero debatir el juicio sumario hacia el final de la obra y la defensa que hace Enrico de la magia. Si entendemos la obra como una manifestación de la implantación de un nuevo orden, que inicia con un caos, dado que ninguno de los fueros es respetado, y concluye con el *cosmos* que implica el reconocimiento de la autoridad real como la única válida, no hay una inconexión. Por su parte no se puede esperar que Enrico defienda a muerte la magia por las necesidades ya referidas de los autores de la época de congraciarse con la autoridad. La confesión de Enrico “que es arte mala y perversa la magia” es equivalente a lo que sucederá con el juicio a Galileo, en 1633, donde éste se retracta por escrito y abjura públicamente de sus postulados. Hasta la fecha no conozco a nadie que critique a Galileo por haber antepuesto su vida a la defensa a ultranza de su saber, y la frase que se le adjudica “y sin embargo se mueve” bien podría aplicarla el mago Enrico para sí.

1.3.3 Correspondencia política

La Cueva de Salamanca demuestra la transición de la Edad Media a la Contrarreforma en un ámbito ideológico. Si *Fuenteovejuna* de Lope de Vega afirma la autoridad real sobre la feudal en asuntos judiciales, *La Cueva* sería su complemento en términos dogmáticos. En la obra vemos esta transición en distintos ámbitos y en distintos usos. De inicio, el conflicto entre la jurisdicción de los estudiantes, que correspondía a Roma, y la de los villanos de Salamanca. Esta disputa que se escenifica a través de la burla y el relato de la escaramuza posterior, muestra lo insostenible de la doble autoridad y

⁴¹ Amezcua, José, *Teatro Mexicano Tomo VI...* pp. 46-47

obliga al Rey a violentar el acuerdo tácito con el Papa sobre la protección del estudiantado. La gente del Rey apresa a un miembro del Estudio. Para hacer más evidente el cambio en la forma de aplicar la ley, se encierra a un noble (Don García); aquí se transgrede el uso medieval donde el noble, dentro de sus privilegios, no tenía que ser encarcelado sino que era resguardado por otro noble que respondía por él. La nueva Ley debe ser común a todos y terminar con los últimos bastiones del poder feudal.

La imposición Real no es del todo arbitraria. Se respeta la autoridad papal al respetar el asilo en la iglesia (Don Juan). Pero, ante la complejidad del caso, es necesario el envío de un Pesquisidor para que zanje la cuestión. Nuevo asalto a la costumbre universitaria al no ser por iniciativa propia que se llama a claustro. A la vieja usanza, se llama a oposición en la iglesia salmantina para demostrar la validez o no de la magia. Con la forma escolástica, pero con un discurso inductivo, es la manera en que el Rey, a través del Tribunal del Santo Oficio, toma poder de decisión sobre las dinámicas universitarias. Es el Rey, no el Estudio, quien decide la no enseñanza posterior de la magia en las escuelas.

De esta manera el autor queda bien con el Rey, lo cual le permite seguir gozando de encargos literarios durante el 1623 como el *Elogio descriptivo a las fiestas que Su Majestad el Rey Filipo IV hizo por su persona* que aluden a la visita de Carlos de Inglaterra para comprometerse con la infanta María, hermana de Felipe IV; así como los estrenos de sus obras *La manganilla de Melilla* y *El anticristo*, igual que la representación en Palacio de *La verdad sospechosa*.

1.3.4 Correspondencia mágica

Dentro del término “magia” se incluyen muchos saberes no científicos⁴². En la obra Enrico y el Marqués mencionan los siguientes: Quiromancia, Astrología Judicialia⁴³, Nigromancia, Fisonomía, Prestidigitación, Numerología, Herbolaria y Mineralogía. En la

⁴² Es decir, conocimientos que no responden al método científico.

⁴³ La Astrología Judicialia es la que realiza actos adivinatorios y por eso es condenada. Se diferencia de la Astrología que practicaban los médicos, y que les era enseñada en la Universidad, para conocer las tendencias físicas del paciente y los momentos en que era mejor aplicar ciertos remedios.

época de escritura de la obra, la gente convivía con diversas situaciones en las que se incluía de alguna u otra manera la magia. Y éstas les fueron siendo vetadas o transformadas para que pudieran ser correctas dentro del nuevo orden contrarreformista. Éste ha sido un fenómeno recurrente a través de la historia humana. Para poder hacerlo, la nueva autoridad necesita que los mismos que se ostentaban como autoridad previa, por ser poseedores de un saber, proclamen la falsedad de este conocimiento, para que el pueblo, quien tiene su confianza puesta en esas personas, acepte que la tradición se ha vuelto obsoleta y que la innovación es legítima. Por ello, al final de la obra, dice el Pesquisidor:

PESQUISIDOR: Oíd, ilustre nobleza,
estudiosa juventud
desta celebrada Atenas,
cómo ser la magia mala
su dogmatista confiesa.
Esto que veis ha ordenado
su Majestad por que vea
esta Escuela la justicia
con que estas artes condena,
porque así no habrá ya alguno
que la estudie ni defienda:
lo cual en todos sus reinos
prohíbe con graves penas
con eso su Majestad,
teniendo esperanza cierta
de que en pechos tan leales
habrá la debida enmienda.⁴⁴

La mejor forma de hablar de magia es negándola, porque en esos términos la autoridad permite y fomenta el discurso y el instruido puede leer el subtexto mágico. Así tenemos que en la obra, donde según muchos analistas se niega la magia, es en dónde

⁴⁴ *La Cueva de Salamanca vv. 2670-2686*

mayor información y valor se le da, a pesar que el mago reniegue al final de ella después de dar toda una cátedra al respecto.

Bajo este supuesto de la negación para hablar mejor de un tema, podemos sugerir que la obra habla de Alquimia porque esta palabra no se menciona en ninguna ocasión durante el transcurso de la obra. Lo que sí encontramos son distintos diálogos que se refieren a ella o que toman frases propias de los escritos alquímicos. Por ejemplo, cuando Enrico ofrece comunicar su saber a Don Diego y compañía dice:

ENRICO: Ésta [la ciencia] os ofrezco con entrañas puras
a cualquier peligrosa contingencia,
ajeno de interés, que bien me sobra
el que saco de hacer la buena obra.
En este, pues, que veis, albergue chico,
donde vine a parar por la noticia
desta Universidad, paso tan rico
cuan libre de ambición y de codicia;
aquí mi ciencia a todos comunico;
que no de lo que sé tengo avaricia.⁴⁵

La “Obra” es el término con que los alquimistas llaman a la transmutación del plomo en oro. Así es que Enrico asegura no tener ninguna necesidad económica dado que en caso de necesitarlo puede recurrir a la transmutación.

Otra alusión alquímica en el texto es la siguiente:

MARQUÉS: y al monstruo en ciencias, Merlín
por mi dicha encontré en ella:
aquel que, según publican
o verdades o consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella:
que esto puede hacer un ángel,

⁴⁵ *La cueva de Salamanca* vv. 407-416

si a vaso femíneo lleva
el semen viril que pierden
los que con Venus se sueñan...
Mas sigan esta cuestión
los que siguen las escuelas,
que a mí no me toca ahora
probar sus naturalezas.⁴⁶

Por un lado, desde la antigüedad⁴⁷, los alquimistas gustaban de apropiarse un origen maldito, producto del amor de los demonios por las mujeres; y así es que se interpreta la primera parte de este fragmento. La explicación “que esto puede...” se traduce de la siguiente manera. El ángel era uno de los innumerables nombres con que se referían a sí mismos los alquimistas. El vaso femíneo es el matraz, que se hace con esa forma para asemejar la matriz. El semen era otra forma de llamarle al mercurio, materia primordial para la Obra alquímica. Venus, como todos los planetas, tiene su metal correspondiente, en este caso, el cobre. Hasta ahí deja la erudición y niega estar hablando de algo indebido con “a mí no me toca ahora probar sus naturalezas”. Hay que tener en cuenta que el público tenía la información previa sobre el personaje histórico conocido como el Marqués de Villena que gozó de fama de alquimista.

Por esto surge la necesidad de encontrar un lenguaje escénico que aproveche la naturaleza alquímica de *La cueva de Salamanca*. Y coincidir con el autor, que al mismo tiempo da cátedra de su conocimiento mientras lo condena, en la intención de sensibilizar al público hacia el tema.

⁴⁶ *Idem* vv. 675-688

⁴⁷ Como lo describe Van Lennep, J. *Arte y Alquimia* Editora Nacional, Madrid, 1978 pp. 21 y ss.

2. Análisis estructural

2.1 Verso. Forma y código

El uso del verso permitía la mejor representación de una obra. Precisaba las necesidades de la escenificación tales como tempo-ritmo, entonación y facilitaba la memorización por parte de los actores. El tipo de estrofa daba estructura al discurso, tal y como lo estableció Lope en su *Arte Nuevo de hacer comedias*. El tipo de verso daba la entonación adecuada.

El verso castellano tiene las siguientes características de acuerdo al habla⁴⁸:

- ❑ Se enuncia en grupos de dos o tres sílabas llamados cláusulas. A las cláusulas de dos sílabas se les llama trocaicas y a las de tres dactílicas. Es propio del habla del castellano que sea siempre la primera sílaba de la cláusula la que lleva el acento. Esta enunciación no respeta la separación de palabras, es así que una cláusula trocaica puede tener sus dos sílabas en palabras distintas, e igual para las dactílicas⁴⁹. Veamos el siguiente esquema donde cada círculo representa una sílaba y el que tiene un acento será la sílaba tónica. Sólo se usan en el castellano las cláusulas dactílicas y trocaicas, los otros tipos de cláusulas son propios del griego, el latín y otras lenguas.



- ❑ Los versos reciben nombre a partir del orden de la última sílaba acentuada de las que están compuestos. Es decir, si el último acento está en la quinta sílaba el verso será hexasílabo. Así podrán nombrarse: tetrasílabo, pentasílabo, hexasílabo, etc., hasta el que lleva el acento en la decimotercera sílaba que recibe el nombre de Alejandrino. No importa, por lo tanto, el número real de

⁴⁸ Para mayor detalle leer Navarro Tomás, Tomás, *Arte del Verso*, Colección Málaga, México, 1975

⁴⁹ Ver ejemplos posteriores.

sílabas que tiene un verso; ya que la última cláusula puede ser trocaica o dactílica. En el caso de las palabras agudas, acentuadas en la última sílaba, se considera la última cláusula como si fuera una trocaica. Para la contabilización de sílabas cabe recordar las reglas de la sinalefa y el hiato.⁵⁰ Ejemplos extraídos de *Ocho siglos de poesía en lengua castellana*⁵¹:

¡Gent perdida, óo óo tetrasílabo

mal fadada óo óo tetrasílabo

"Historia Troyana" –fragmento- p. 23

Visso enamorado, óo óo óo hexasílabo

duélete de mí, óo óo óx⁵² hexasílabo

pues vivo pensoso o⁵³ óoo óo hexasílabo

desseando a ti. o óoo óx hexasílabo

"Por amores e loores de una señora" –fragmento- Alfonso Álvarez de Villasandino p. 46

▣ Para su correcta declamación rítmica, se asigna un primer acento rítmico a alguna de las primeras cuatro sílabas. El acento métrico, el que da nombre al verso por su extensión, también es considerado un acento rítmico. Como en un metrónimo, la enunciación de los acentos rítmicos debe corresponder a los “extremos”. Las cláusulas previas al primer acento rítmico, si es que existen, reciben el nombre de anacrusis; las siguientes, sin incluir la cláusula del acento métrico, conforman el periodo interno del verso. Gráficamente representaré el acento rítmico con un doble acento y delimitaré el periodo interno con líneas.

verso	anacrusis	periodo	cláusula	nombre del verso
		interno	rítmica	(por número de sílabas)

En los versos de hasta diez sílabas sólo corresponden dos acentos rítmicos.

Ejemplo:

⁵⁰ La sinalefa se aplica cuando la última sílaba de la palabra termina con vocal y la siguiente palabra inicia con vocal también y se emiten como una sola sílaba. El hiato es la ruptura de los diptongos y normalmente está indicado por el propio autor mediante el uso de diéresis.

⁵¹ Montes de Oca, Francisco, *Ocho siglos de poesía en lengua castellana*, Porrúa, México, 2001

⁵² Se utiliza la grafía “x” para completar la cláusula y así ilustrar el efecto fónico de la terminación en palabra aguda. (N. del A.)

⁵³ La cesura, al inicio de un verso, se representa como una cláusula monosilábica.

↗ Melódico. Con acentos rítmicos en la tercera, sexta y décima sílabas.

apartada algún tanto, en la corteza	óo	óoo óo óo	óo
que llorando el pastor, mil veces ella	óo	óoo óo óo	óo

↗ Sáfico. Con acentos rítmicos en la cuarta, sexta u octava y décima sílabas.

“Elisa soy, en cuyo nombre suena	óoo	óo óo óo	óo
y se lamenta el monte cavernoso	óoo	óo óo óo	óo

↗ Dactílico. Con acentos rítmicos en la cuarta, séptima y décima sílabas. Éstos son de muy poco uso.

Me atrevo a hacer extensiva la denominación de los versos endecasílabos a los versos de otros metros. Es decir, los versos que tienen el acento rítmico en la primera sílaba son enfáticos y en ellos se determina qué o quién es el elemento a seguir en la narración; los que lo tienen en la segunda son heroicos, donde se exalta lo extraordinario de lo narrado; los que lo tienen en la tercera son melódicos, y normalmente acumulan datos sobre un relato mayor y los que tienen el acento rítmico en la cuarta son sáficos, demostrando un arrebató ya sea exclamativo, interrogativo o lírico de parte del personaje o del autor.

2.2 Interpretación del verso en la obra

Realizando el análisis descrito en el punto anterior se llega a un acuerdo entre actores y director sobre la significación del texto y la forma en que debe ser enunciado. Como ejemplo de esto resulta sugerente analizar el discurso del Doctor.⁵⁵

Aplicando la nomenclatura propuesta anteriormente a los versos podemos observar que se enfatizan las cuestiones naturales, que para hablar de las cuestiones humanas o en las que el humano tiene injerencia se utilizan versos sáficos y que el Doctor en las cuestiones, alegadamente diabólicas, las enuncia mediante versos melódicos. También usa el verso heroico cuando se refiere al mago o a las actividades

⁵⁵ Ver apéndice 1.1

de éste. Al utilizar versos melódicos para la información, llamémosla así, “diabólica”; se está dando por sentado que es un conocimiento común y previo, no se está aportando elementos nuevos tal y como se hace en la defensa de la magia natural o en el intento final de discriminar entre qué cosas son válidas o no. El ritmo del discurso provoca que quede más claro qué es lo que se puede hacer; argumentando, por oposición, que es lo que no es válido. Sobre todo es notorio que en los versos que comienzan por la palabra “luego” sólo hay dos formas posibles: o son enfáticos o son sáficos; esto provoca que tenga mayor peso la relación que el hablante propone que la información que la sustenta, ésta normalmente viene en un segundo verso de tipo heroico donde la información no queda dicha de forma contundente.

Es así que podemos deducir que el discurso de este personaje es muy atropellado por la no correspondencia del ritmo usado con el tipo de información que da, quedaría como subtexto, para el espectador o lector avezado, lo falaz de los argumentos expresados. Bajo este supuesto, Enrico reconoce la falta de capacidad en el “contrincante” y, por ende, lo inútil de la búsqueda de un verdadero diálogo. Por ello le da la razón, no porque la tenga, sino porque no hay manera de hacerlo entrar en ella. Además, esta declaración de invalidez de la magia es políticamente correcta y permite que los individuos afectados (Don Pedro, Don García y él mismo) queden libres de sospechas por parte del Rey y puedan continuar sus vidas.

2.3 Metro, rima y trozo rítmico

El metro es la cantidad de sílabas que contiene un verso. Se le llama rima a las sílabas o vocales a partir del último acento rítmico de cada verso. Si la rima es igual en los versos se le llama consonante, si sólo lo son los sonidos vocálicos se le llama asonante. Los grupos de versos reciben su nombre a partir de la relación existente entre su metro y su rima. Así podemos hacer una lista de las combinaciones usadas en *La Cueva de Salamanca*:

- ❑ Octavas: grupo de ocho versos endecasílabos con tres rimas consonantes distintas, una, entre los versos primero, tercero y quinto; otra, entre los versos segundo, cuarto y sexto; y la final, entre los versos séptimo y octavo.

- ❑ Quintilla: grupo de cinco versos octosílabos con dos consonancias distintas.
- ❑ Redondilla: grupo de cuatro versos octosílabos con rima consonante entre el primero con el cuarto, y el segundo con el tercero.
- ❑ Romance: sucesión de versos octosílabos que riman, comparten la misma rima, de forma asonante en los verso pares.
- ❑ Silva: combinación de versos heptasílabos y endecasílabos sin restricción de rima alguna.
- ❑ Terceto: grupo de tres versos endecasílabos con rima consonante entre el primero y el segundo; que, al encadenarse, el primer verso del siguiente grupo rima de forma consonante con el segundo verso del grupo anterior.
- ❑ Los versos del 2089 al 2130 están conformados por seis grupos de seis versos, de los cuales el tercero es heptasílabo y los demás endecasílabos. Las rimas son consonantes entre el primero y el cuarto, el segundo y el tercero, y el quinto y el sexto.

Se conoce con el nombre de trozo rítmico a las secciones de la obra que mantienen la misma versificación. Es así que la obra se divide en 23 trozos rítmicos a saber (la descripción entre paréntesis corresponde a la clasificación determinada por Lope de Vega en su *Arte Nuevo de hacer comedias*):

Jornada primera	1- 236	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	237- 354	<i>romance en a-o</i>	<i>(relación)</i>
	355- 418	<i>octavas</i>	<i>(relación lucidora)</i>
	419- 548	<i>quintillas</i>	
	549- 660	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	661- 776	<i>romance en e-a</i>	<i>(relación)</i>
	777- 849	<i>tercetos</i>	<i>(cosas graves)</i>
	850- 877	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	878- 976	<i>silva</i>	
Jornada segunda	977-1288	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	1289-1468	<i>romance en i-o</i>	<i>(cosas graves)</i>
	1669-1780	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>

	1669-1781	<i>romance en a</i>	<i>(relación)</i>
	1781-1868	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
Jornada tercera	1869-1956	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	1957-2036	<i>romance en i</i>	<i>(relación)</i>
	2037-2088	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	2089-2130	<i>seis estrofas aliradas: ABbACC</i>	
	2131-2210	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	2211-2298	<i>silva</i>	
	2299-2378	<i>redondillas</i>	<i>(cosas amor)</i>
	2379-2399	<i>romance en a-o</i>	<i>(relación)</i>
	2400-2762	<i>romance en e-a</i>	<i>(relación)</i>

A diferencia de la división por escenas tradicional, que se numeran a partir de la entrada y salida de personajes, la división por trozos rítmicos nos permite trabajar el texto por unidades con el mismo significado. El cambio en la versificación nos fuerza a promover una dinámica distinta en escena

3. Alquimia

La Alquimia era considerada por sus practicantes, o adeptos, como un arte, que buscaba la transmutación de la materia y por ello queda en la conciencia pública como la búsqueda de convertir el plomo en oro. Aunque no queda establecido hasta la fundación de los Rosacruces, a principios del siglo XVII, la Alquimia es una doctrina que busca la transformación del hombre en algo mejor y que a manera de demostración se persigue la transmutación de un metal innoble en oro.

La historia de la ciencia la ha catalogado como precursora de la Química. Digamos que la Alquimia es a la Química lo que la Astrología a la Astronomía. En un principio los practicantes de la ciencia buscaban conciliar sus descubrimientos tangibles con un sistema, intangible, de creencias, para obtener un conocimiento integral. Después de que se encumbra el método científico, a finales del siglo XVII, deja de ser indispensable la armonía entre lo tangible y lo intangible.

Dentro de la historia de la alquimia, Nicolás Flamel es un nombre relevante⁵⁶. Manda pintar una arcada en el cementerio de los Santos Inocentes en París en el año de 1407. Esta obra pictórica adquiere mayor notoriedad cuando en 1612 comienza a circular *El libro de las figuras jeroglíficas* que se atribuye a la autoría de Flamel y donde se explican las imágenes de la arcada bajo una perspectiva alquímica y asegurando que él consiguió en tres ocasiones transmutar un metal innoble en oro. Nigel Wilkins asegura que es una obra apócrifa⁵⁷ compuesta con los elementos comunes a la Alquimia de inicio del siglo XVII y refuta el origen alquímico de la fortuna de Flamel adjudicándola a su actividad como librero, escribano y notario. En *El libro de las figuras jeroglíficas* se hace, además, la descripción y descifrado de los grabados, supuestamente, encontrados por Flamel en un libro de Alquimia firmado por Abraham el Judío y se incluyen junto con la arcada en una imagen desplegable dentro del libro. De

⁵⁶ En la actualidad su nombre es conocido por mucha gente tras su aparición en *Harry Potter y la Piedra Filosofal*, así como aparece en otras obras literarias menos conocidas como *Ruta de fuego* de Ann Benson.

⁵⁷ Wilkins, Nigel, *De oro y libros*, Medievalia, Palma de Mallorca, 2001

cada una de las figuras propias de la arcada se dan dos explicaciones: una dentro de la fe cristiana y otra de tipo hermético.⁵⁸

Otros autores herméticos inician sus tratados diciendo “no estoy hablando de...” “no quiero decir que...” La Cueva de Salamanca puede ser leída linealmente como la condena a la magia, o como un mago débil que es convencido fácilmente; pero, siguiendo a autores como Lulio, Avicena o Paracelso, podemos entender que el iniciado afirma con mayor contundencia cuando dice “no es cierto” “no sé” “no crean” y que la afirmación final de Enrico, así como algunas del mismo autor “mas sigan esta cuestión los que siguen las escuelas que a mí no me toca ahora probar su naturaleza” nos estarían hablando en realidad de un tratado hermético subyacente a la obra de teatro. ¿Coincidencia que los alquimistas llamen a su trabajo “obra”?

He decidido utilizar esta imagen del *Libro de las figuras jeroglíficas* como referente visual para la escenificación de *La Cueva de Salamanca*. Ambos materiales son contemporáneos y tratan de la misma materia. Resulta lógico entablar la relación.

Consultando la literatura alquimista de la época y de siglos anteriores⁵⁹ el imaginario hermético está superpoblado por toda clase de seres, de tal forma que, cualquier concepto puede ser representado alegóricamente por algún animal, hombre, monstruo, color, símbolo y hasta planta.

Para crear la piedra filosofal⁶⁰, se debía seguir una extensa cantidad de procesos, algunos debían repetirse, para lograr su consecución. Con variantes según los diferentes autores y épocas, la forma más común para su descripción es el uso de colores. Primero se debe conseguir que la piedra sea negra y luego irá cambiando de color hasta llegar al blanco.

Las imágenes proveen símbolos, y las que mandó pintar Flamel incluyen códigos cromáticos, que servirán para crear la puesta en escena. Por ejemplo en la obra

⁵⁸ *Hermético*: Se dice de las especulaciones, escritos y partidarios que en distintas épocas han seguido ciertos libros de Alquimia atribuidos a Hermes, filósofo egipcio que se supone vivió en el siglo XX a. C. – *Diccionario de la Lengua Española*

⁵⁹ Recomiendo Zabildea, Víctor, *Alquimia y Ocultismo*, Barral, Barcelona, 1973 por su selección de textos.

⁶⁰ *Piedra filosofal*: Materia con que los alquimistas pretendían hacer oro artificialmente – *Diccionario de la Lengua Española*.

podemos encontrar elementos que facilitan la interacción entre referente escrito y visual. Tal es el caso de la acotación al inicio de la jornada segunda: “Salen Zamudio por una puerta con unas alforjas, y por otra Don Diego, en cuerpo, con espada, de color.” La imagen de Don Diego propuesta por Alarcón es muy compleja: por un lado *en cuerpo*, camisón que se usaba para dormir, y armado. Nos propone el autor que aún en un estado de recogimiento, de intimidad, Don Diego está listo para la lucha. El último punto, *de color*, parece superfluo; pero también es intrigante. Los camisones no se tiñen porque no es una prenda que se luzca en público. El traje de estudiante de Don Diego, que viste durante la jornada primera, es negro para indicar su calidad. ¿Por qué el personaje no pasa del negro al blanco? Porque el proceso alquímico no lo indica así. En la alquimia posterior se estableció que la Obra tenía tres estados: nigredo, rubedo y albedo; en la época de Flamel no se estratificaba tan tajantemente de esta manera, pero si ya era común plantear una primera etapa de putrefacción que se representaba con objetos de color negro, luego se planteaba la imagen del pavorreal o de un jardín para representar el colorido que tomaría la piedra hasta llegar al blanco-naranja de la piedra culminada. En las pinturas ideadas por Flamel para la arcada, que sirven de referente, las imágenes evolucionan, por orden, de figuras en color negro, a figuras de distintos colores hasta llegar al blanco naranja. Por ejemplo, para finalizar la jornada, Don Diego se transforma en bronce, nuevo color.

Es así que tomando la arcada como referente plástico para el montaje de *la Cueva de Salamanca* se logra enfatizar la carga hermética del texto y darle una mayor fortaleza al mensaje del autor. Por ello, a cada trozo rítmico corresponderá una imagen, la relación es de 23 a 20 por lo que los trozos III y IV, VII y VIII, y XVI y XVII; compartirán la misma imagen. Cabe aclarar que no es mi intención que el espectador haga la relación entre lo que ve en escena y las imágenes de Flamel. Tampoco lo es que el espectador reciba una lección de alquimia. La finalidad es crear un espectáculo visualmente atractivo que provoque la curiosidad del espectador. Si éste tiene un conocimiento previo sobre la alquimia, entonces tendrá a su disposición más elementos para el goce de la representación.

Revisemos la trayectoria de Don Diego para descubrir su probable significación hermética. Don Diego, así como la materia prima, es un joven volátil y cae, alegóricamente de su condición de estudiante, a la de prófugo. Es aquí donde comienza su proceso de depuración, a partir del estudio que hace en la cueva de Enrico. Su primera reacción hacia afuera es la de tratar de satisfacer su deseo sexual con Doña Clara, cosa que ella no permite. En la segunda jornada, lo vemos ya de un color distinto. No con la vestimenta negra, propia del estudiantado. Cambia de condición, a la de estatua, obteniendo una diferente consistencia, un diferente color para intentar tener relaciones sexuales con Doña Clara, quien vuelve a negarse. En la jornada tercera, Don Diego logra ya racionalizar sus deseos y concluye que, más allá de lo sexual, su interés por Doña Clara es tal que la desea como esposa, como compañera. Una vez aumentado su poder, rompe cárceles para liberar a Don García, amotina al Estudio para liberar a Enrico pero se repliega ante la figura de Don Pedro y accede a apearse a las disposiciones legales.

Todas estas acciones pueden relacionarse con procedimientos alquímicos como la putrefacción, al momento en que se vuelve alguien peor; la vaporización y precipitación que sufre la materia dentro del horno, que la visualizamos cuando Don Diego, ya en la cueva, es escondido por Enrico haciendo aparecer una nube que sube y que baja para la reaparición de Don Diego. La cocción que lleva la piedra es representada por la gama de colores que va tomando, tal como acontece con Don Diego; por ello se representaba en los grabados con la figura del pavorreal. Muchos hermetistas sostienen que se debe conseguir la unión de los principios masculino y femenino para la realización de la Obra. Los escauceos amorosos infructuosos demuestran la complicación para realizarlo y es hasta que la piedra está madura que se puede llegar a la *conjunctio* o coito, representado por el compromiso matrimonial de Don Diego y Doña Clara al finalizar la obra. Muchas veces se representaba en los grabados esta operación como la boda real o la boda del sol y la luna.

4. Meyerhold

Vsevolod Emilievich Meyerhold fue un hombre de teatro ruso a principios del siglo XX. Nacido en 1874, en el seno de una familia de músicos alemanes, fue una de las mayores influencias en la escena rusa pre y post revolucionaria.

Por su educación como músico, tenía un gran interés y manejo de las formas. Se expresaba técnicamente con la terminología musical. Trabajó con Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú. Como éste proponía una forma de representación “hipnótica”, así la describe Meyerhold, se separó del Teatro de Arte para formar su propio estudio.

Tras viajar por Europa occidental y observar con detenimiento a las compañías teatrales de Japón y China que llegaron a Rusia a principios del siglo XX, elaboró una serie de conclusiones donde postulaba la primacía del actor y su cuerpo como elementos expresivos. Concluyó que en las mejores épocas del teatro hubo una representación popular en la que el actor debía interactuar con el público.

Los intereses de Meyerhold podemos intentar separarlos en distintas áreas del quehacer teatral. A grandes rasgos, podemos decir que su visión del teatro era la de crear un espectáculo donde no se intentara reproducir la realidad. Buscaba la creación de convenciones, códigos, que permitieran al espectador identificar las situaciones de una manera racional, pero que a la vez le permitiera el goce estético de los actores en el espacio.

En cuanto al uso del espacio, Meyerhold no buscaba la reproducción de la realidad sobre el escenario. Influenciado por las vanguardias, propone acercar al espectador y el actor al proponer el uso del proscenio y romper con la ilusión de la caja que provoca el teatro a la italiana. Toma el constructivismo como recurso para la creación de escenografías, además de conocer las propuestas de Appia y Craig, y rechaza el uso de la pintura, en su forma fotográfica, para su uso teatral.

En cuanto al desarrollo del espectáculo, insistía en la necesidad de la creación de una partitura que delimitara el trabajo del actor en aras de una mejor efectividad. Es este punto donde más se nota su inclinación musical, llegó a dirigir óperas y escribió el

libreto de *El amor de las tres naranjas* para Prokofiev. Propuso en varias ocasiones que la música fuera un elemento siempre presente que sirviera de guía al actor para el desarrollo de su trabajo. Su idea era que el actor pudiera ser capaz de percibir el tiempo.

En cuanto al trabajo del actor, creó una forma de entrenamiento que llamó biomecánica. De inicio, la biomecánica, es un estudio sobre el movimiento humano. Los actores-alumnos realizaban un movimiento y lo repetían a distintas velocidades y lo llevaban hasta los límites de su cuerpo. Buscaban involucrar todo el cuerpo en el más mínimo de los movimientos. Esto provocaba, al momento de su uso escénico, grandilocuencia y tensión.

5. Actuación

Se necesitan una serie de esfuerzos y compromisos para mantener una compañía de teatro en pie, por lo que, los que no contamos con esa capacidad de organización, recurrimos a convocar a los participantes para un montaje en específico. Estos participantes, normalmente, tienen otras actividades, ya sea para su manutención o meramente artísticas, que le limitan su capacidad de compromiso con un trabajo específico. Entonces, para enfrentar esta situación, es preferible trabajar con el mínimo de personal. Para *La Cueva de Salamanca* es indispensable un mínimo de seis actores, cuatro hombres y dos mujeres.

Una vez establecidos el verso, la alquimia y los postulados de Meyerhold como proveedores de códigos para la representación, es indispensable que el actor se apropie de ellos para una escenificación satisfactoria. El actor debe tener un entrenamiento que le permita resolver las necesidades que estos códigos le plantean, lo cual no se puede obviar por la diversidad de técnicas de actuación que se enseñan actualmente, la disparidad en experiencia que puedan tener los distintos miembros de la garnacha y el desconocimiento, hasta temor, por parte de los actores del teatro del Siglo de Oro.

Este entrenamiento consiste de varias etapas:

-Vocal. Tiene como objetivo desarrollar la capacidad pulmonar, el control de la respiración diafragmática, misma técnica que usan los cantantes de ópera, y la refinación de la dicción para poder pronunciar claramente vocablos en desuso y satisfacer las reglas del verso. Esto se logra con ejercicios de respiración en tres tiempos: inhalación, apoyo y exhalación. El apoyo, que es la tensión del diafragma, es la clave para el manejo de esta técnica porque es lo que permite espaciar las inhalaciones a placer y resulta en un mayor volumen. La dicción se resuelve de manera individual con cada actor. De ser necesario, se le asignan ejercicios, trabalenguas, con los sonidos específicos a depurar.

Ejemplos: Para que el actor identifique lo que es el diafragma en tensión se le hace inflar globos. Cuando reconoce el esfuerzo que hace para poder inflarlo se le hace nombrarlo “apoyo”, que es el diafragma tenso. Después lo ubicará durante la respiración. Algunos ejercicios de dicción ayudan a mejorar la

movilidad facial, particularmente la mandíbula y los labios, para evitar las tensiones que evitan la articulación completa del aparato fónico para la emisión de los sonidos. Hay actores que no abren la boca, en dirección vertical, en toda su extensión por lo que sus sonidos “o” y “a” llegan a confundirse. Los que no la abren en dirección horizontal, provocan que sus sonidos “i” y “e” también se confundan. Aquellos que no mueven los labios provocan un sonido débil de la “u”. Para solucionar este tipo de problemas se les hace darse masaje en la cara para que reconozcan la capacidad elástica de su instrumento y posteriormente se les hace gesticular exageradamente para que reconozcan las distintas opciones que les ofrece su propia faz. Este ejercicio, obviamente, también ayuda a la interpretación actoral en su sentido visual.

-Estilo. El escaso conocimiento del Siglo de Oro como fenómeno escénico requiere darle una formación específica a los actores. Hay que enseñarles que el momento histórico determina el comportamiento, físico, intelectual y emocional, de los personajes. Hay que acostumbrarlos a la lectura de un texto en verso y en un lenguaje ajeno, cronológicamente, a su realidad para su posterior enunciación. Hay que traducirles, por llamarlo de algún modo, el texto para que lo comprendan en su totalidad. Hay que resolver dudas sobre términos y alocuciones para que puedan interpretarlas y hacerlas entender al espectador, que normalmente, tendrá las mismas o más dudas que ellos. Deben conocer los planteamientos que hace Lope en *El Arte nuevo de hacer Comedias* para valorar las variaciones y limitaciones en la narración. Debe quedar claro desde un principio que el cumplimiento de las reglas del verso, particularmente en tempo y en ritmo, son las que permitirán que el espectáculo sea ágil, atractivo y no sobrepase el límite de dos horas propuesto por Lope de Vega.

Ejemplos: Más allá de la lectura y comprensión de *El Arte Nuevo*, es necesario contar con un diccionario, y de ser posible con dos. Lo óptimo es contar con las definiciones de los términos que provocan duda en el actor, porque no tiene mucho sentido saturarlos de información con una definición palabra por palabra, que dan el *Diccionario de la Real Academia* y el *Diccionario de Autoridades*. Es necesaria esta doble consulta para demostrar que los

términos y usos de los vocablos se han transformado con el paso del tiempo. Sea el caso de la palabra “tostador”. En la actualidad, es un aparato eléctrico que sirve para tostar pan. En la época de la obra, era lo que hoy conoceríamos como una plancha o sartén, que podía ser de barro o de metal, donde se ponían a tostar las semillas y otros productos alimenticios, como los que usan las gentes que venden pepitas en las calles. Se le debe invitar al actor a transformar su postura corporal bajo los supuestos sociales de la época. Deben de experimentar distintas formas de andar acordes al vestuario, posición social y edad de los personajes a representar. También es necesario proporcionar al actor los datos históricos que solicite para completar su creación.

-Físico. Antes que nada hay que desarrollar en los actores una capacidad físico atlética que les permita hacer un esfuerzo constante durante los 100 minutos aproximados de duración del espectáculo. Ejercicios de resistencia, como el correr por distintos lapsos y en distintas velocidades; ejercicios de elasticidad, como los que desarrollan los bailarines; ejercicios de fuerza, aquellos que se pueden realizar sin el uso de aparatos (lagartijas, abdominales, saltos, etc.), ejercicios para asimilar físicamente la época, los ademanes y el uso de objetos propios les deben ser naturales y deben tener conciencia de su significado; en este montaje en particular, no es necesario acostumbrarlos a un vestuario extraño a ellos aunque es muy provechoso, desde este momento del proceso, acostumbrarlos a trabajar con los elementos que vestirán en escena; ejercicios expresivos, donde el actor busca representar con su cuerpo conceptos propios del texto y del montaje: como representar un color, un monstruo, un ángel, un dios, un animal, etc.

Ejemplos: En un ensayo promedio, se inicia con un calentamiento físico que pone el cuerpo en disposición de trabajo. También es necesario para que el actor rompa con su realidad y pueda iniciar su trabajo creativo libre de distracciones. Si se realiza un calentamiento grupal, el colectivo se pone en una misma condición anímica y se puede avanzar en situaciones que impliquen la participación de toda la compañía. Este tipo de trabajo es indispensable cuando se va a coreografiar alguna escena que implique combate o acrobacia. Sólo así

el director puede tener la certeza de la preparación del grupo para afrontar la situación. A veces es conveniente rotar a la persona que dirige el calentamiento para que la compañía confíe en cada uno de sus miembros y el director pueda observar sin participar el estado del grupo. Pero también es recomendable, en ocasiones, provocar que cada actor realice su propio calentamiento para provocar un sentimiento de responsabilidad y poder que le permita encarar las situaciones difíciles que algunos aspectos del montaje le plantean; como cuando se va a trabajar sobre un monólogo largo o sobre una escena, por la naturaleza de mi propuesta, en la que se tengan que representar conceptos no realistas. Me gusta poner especial énfasis en la elasticidad para provocar efectos visuales estéticos. Al trabajar ésta, invariablemente, se llega a un punto donde la fuerza se demuestra en una tensión que provoca un temblor en la parte del cuerpo que se está trabajando. Como este montaje está pensado para un teatro a la italiana, se aumenta el trabajo sobre las extremidades. Apertura de compás, movimientos de brazos y cabeza, así como la fortaleza de las articulaciones conectivas (rodillas, codos, cuello, cintura, muñecas) para lograr el efecto deseado. Propongo trabajar sin elementos externos al cuerpo para el acondicionamiento para no provocar un endurecimiento como consecuencia de un esfuerzo poco natural. El ballet y el beisbol dan elementos que resultan muy útiles. En el primero, por su naturaleza artística, busca formas bellas, ya muy codificadas, y sus ejercicios al actor tener un mejor manejo de su cuerpo como eje. El segundo prefiere un cuerpo con una capacidad de reacción casi instantánea y con la fortaleza suficiente para el manejo de objetos.

-Delimitación de personajes. Concertar con el actor las características físicas y emocionales de cada uno de los personajes y/o de los momentos de éstos durante el transcurso de la obra. Entender que, en el teatro del Siglo de Oro, las denominaciones de *estudiante*, *galán*, *dama*, *viejo grave*, *gracioso*, por mencionar las que aparecen en la obra, determinan al personaje en su vestir, en su comportamiento y en la capacidad de relación que tienen con los otros personajes; dado que, la edad, el estrato económico, el estado civil y hasta la indumentaria quedan predeterminados. También se debe desarrollar el uso,

básico, de la máscara y el antifaz; para con estos dos instrumentos, facilitar su trabajo al momento de representar varios personajes.

Ejemplos: Cada actor debe ser capaz de diferenciar los personajes que crea. El director, en su función de espejo, le debe hacer notar los elementos que componen su creación de cada uno de ellos. Aquí el gran reto es encontrar el código mutuo para poder lograr la precisión al momento de recurrir a ellos. Fuera de cualquier seriación propia del texto, se le debe entrenar al actor a acomodar su cuerpo de un personaje a otro instantáneamente. A veces, es necesario desarticular la creación para acostumbrarlo a cambiar su postura normal a una encorvada, a una alzada, a una chueca. A cambiar su voz de grave a lenta a pausada a aguda y a las combinaciones posibles de tempo y tono. A modificar su gesto a placer ante los estímulos más extraños, con esto me refiero a bombardear al actor con palabras que le provoquen distintas reacciones físicas. Así, si le pide cualquier tipo de emoción encontrará maneras para representarlas, pero si se le dice “azul” también debe generar un gesto que para él signifique “azul” y así se introducen términos que no denotan emociones durante el ejercicio para fomentar la creatividad.

-Manejo de los espacios. El actor debe tener conciencia de las dimensiones y accidentes del espacio a utilizar durante la representación. Lo óptimo es trabajar en el espacio de la representación y con todos los elementos escenográficos, aunque dados los modos de producción actuales, esto es poco factible. De todos modos se debe desarrollar esta capacidad perceptiva con ejercicios donde se limite al actor en sus espacios para que aprenda a moverse de una manera más precisa y que, con la repetición, se vuelva más expresiva y hasta artística. Este es uno de los postulados de Meyerhold, quien lo utilizó con mejores resultados en *El inspector* de Gogol.

Ejemplos: A veces, es necesario hacer tangible a los actores los límites espaciales para su trabajo. Una manera que he encontrado eficiente para hacerlo es que otros actores le marquen esos límites. En la resolución de las escenas entre Clara y Diego es importante que el público perciba la gran atracción que hay entre ambos personajes y eso se logra con la cercanía. Durante el ensayo,

se rodea a los actores con el resto de la compañía. Esta presencia impacta al actor participante porque por temor a lastimar a su compañero es más cuidadoso en su movimiento. Una vez delimitado el espacio de trabajo, donde generalmente el actor se sentirá asfixiado, se le demuestra que dentro de esos límites deja muchas partes sin usar; y es en esta exploración del espacio no usado donde se logran imágenes más complejas y de mayor impacto estético.

-Manejo de las particularidades del montaje. Al tener referentes simbólicos tales como el dragón, la serpiente, el ángel y el león, por citar los más simples, la actuación, de manera física y emocional, necesita hacer clara referencia a estos forzando al actor a utilizar recursos corporales y vocales no propios del naturalismo para ser enfáticos.

Ejemplos: El dragón es una figura que se ha determinado a través del tiempo y si uno le pregunta a un actor cómo es un dragón invariablemente dirá que tiene alas, echa fuego por la boca y tiene escamas. Dentro de la iconografía del Portal de los Santos Inocentes, se ilustra un dragón sin alas. ¿Cómo explicar esto? Baltrusaitis, en su libro *La edad media fantástica*, dedica un capítulo a cómo se fue creando durante la edad media esta imagen del dragón que tenemos en la actualidad. Es así que los dragones obtienen sus atributos como una mezcla de imágenes chinas, en la forma de serpiente sin alas, con las alas de murciélago, para denotar una naturaleza nocturna que equivalía a una diabólica según el imaginario cristiano de la época. Entonces, si uno puede detallarle al actor cuáles son los elementos que determinan su referente le es más fácil encaminar su búsqueda para la resolución de las escenas. Más allá de sólo nombrar las características físicas del referente, es conveniente aumentar las características simbólicas de éste para que el actor obtenga un sentido de trascendencia en lo que está realizando.

6. Espacio

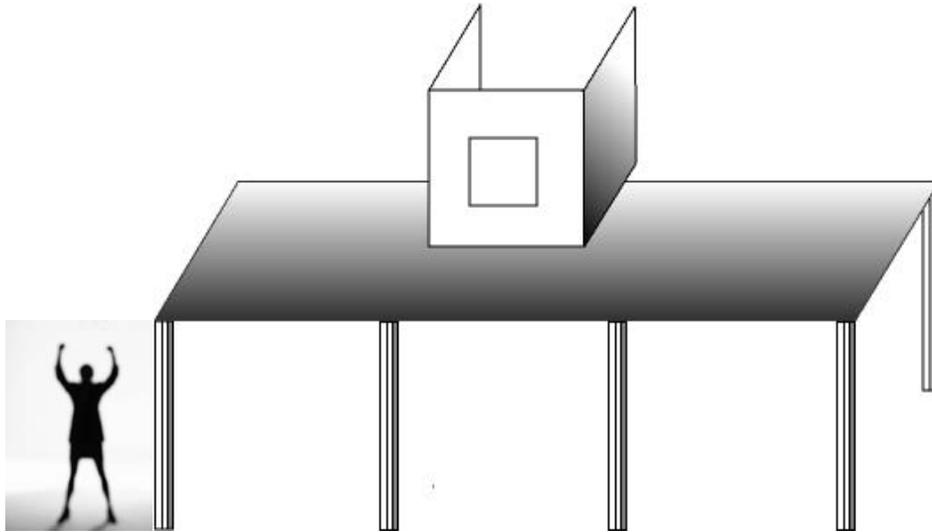
La obra se llevaría a cabo en un teatro a la italiana. Esta decisión corresponde a la necesidad de recrear el referente de la arcada y poder completar los mensajes cromáticos y figurativos que en él se representan. Este tipo de teatro permite el uso de una pantalla de fondo que se puede iluminar de distintos colores, así como la colocación de la estructura, que es la escenografía, y que asemeja un atamor.



Atamor

La estructura está realizada en cimbra y triplay, materiales propios de la construcción. Consiste en una plataforma a 2,20 metros de altura y que en su base queda dividida en tres cuerpos huecos que permiten el libre paso por ella, sobre el nivel superior sobresale una especie de caseta de la que abre una portezuela hacia el público a la manera de la puerta de un horno, para completar la semejanza. Es así que los actores tienen varios espacios para la actuación: el proscenio, bajo los arcos de la escenografía, el nivel superior de la misma y para la escena específica del baphemot⁶¹, la caseta. Ocultos a la vista del público, por no dirigirse la iluminación hacia esas áreas, se colocan escaleras que permiten a los actores subir y bajar del nivel superior.

⁶¹Cabeza parlante



Con esto se consigue una doble significación. Por la forma, se refleja el horno como punto central de la labor alquímica y por los materiales, el sentido de construcción, de inacabado, para representar la transformación que sugiere la obra.

La pantalla de fondo inicia en color negro hasta después del primer trozo de la jornada segunda, durante los siguientes tres trozos estará en un violeta oscuro para llegar al azul (trozos XIV-XXI), para una última transición hacia el violeta azul en el trozo XXII y llegar al verde en el trozo final.

Una característica del Teatro del Siglo de Oro es el uso de didascalias para informar al espectador en dónde se lleva a cabo la acción. De esta forma el autor se encargaba que describir los paisajes, las construcciones, nombrar la hora, la fecha y varios detalles más que evitaban la necesidad de recurrir a escenografías y decorados variados para la mejor comprensión de la situación. Ya con el tiempo se lograba la convención con el espectador para darle sólo la información necesaria para el goce del momento sin necesidad de saturarlo. Por eso las acotaciones sólo dicen cosas como: camino, una calle, un bosque, la torre; porque en el discurso de los personajes se dirán los detalles necesarios para completar e individualizar las imágenes. De ésta manera, la propuesta de un espacio casi neutro y con un código cromático estilizado no interfiere con la narración de la historia porque los elementos necesarios para la creación de la imagen los da el autor mismo a través de los diálogos.

El espacio no sólo es lo que está determinado por sus límites físicos. El espacio se significa de acuerdo a lo que sucede en él, ya sea lo que percibamos por la vista, por el oído, por el olfato y en algunos casos, hasta por el tacto y el gusto. Por lo tanto, además de la descripción previa de los elementos que ocupan, o determinan, el espacio, hay que describir la percepción que se busca de él. Visualmente debe remitirnos al portal pintado, como si estuviéramos viendo una gran viñeta viviente. La falta de profundidad, a la que la estructura apoya, permitirá cierto distanciamiento emocional con los personajes y promoverá la fascinación por el colorido y el movimiento. También los cambios cromáticos y de intensidad lumínica buscarán que el espectador se coloque en una disposición donde la sensación del tiempo se distorsione por lo absorbente de los mensajes, auditivos y visuales, a los que está expuesto. La música, con la cual la mayoría de los espectadores tendrá poca referencia, también permitirá provocar la sensación de otredad, de encontrarse en un espacio-tiempo singular, ajeno al cotidiano. Finalmente, intento lograr con la última imagen, la del juicio, donde se ocupa en forma completa la estructura y los vestuarios y la luz están al máximo de blancura, una sensación de trascendencia y de oportunidad.

7. Vestuario

El vestuario, como propone Meyerhold, corresponde a la cotidianeidad del actor y también del espectador. Ropa de mezclilla, de algodón, deportiva, para dormir y uniformes dan grandes facilidades. Dado que en la época el vestuario era determinante para manifestar la posición socioeconómica de quien la portaba no iba a ser la excepción en el teatro correspondiente. Es así que el estudiante, que en la época usaba sombrero, capa y vestía de negro, será ahora representado por gorra, pantalón de mezclilla y playera de algodón en el mismo color. La justicia será vestida con uniformes propios de la actualidad en color amarillo. Los personajes femeninos serán representados tanto en pantalón como en vestido, tal y como sucede en la actualidad. El uso de ropa deportiva, particular para los criados, será usado para diferenciar los estratos sociales.

Todas estas prendas serán de colores sólidos para respetar la imaginería de *El libro de las figuras jeroglíficas* y completarán los mensajes propuestos por el mismo, generando, eso espero, la curiosidad en el espectador por su uso, o, cuando menos, un goce visual variado a lo largo de la obra.

8. Música

Para musicalizar la obra, busqué música que tuviera una intención abiertamente alquímica. Localicé un grupo llamado “Kvinterna”, de origen checo, que editó un cd en el año 2000 de nombre *Medieval Inspiration*. Bajo el subtítulo de *alchemy cantigas & sephardic songs improvisations* queda más clara su intención. Crean 9 pistas con intención alquímica tituladas a partir de los elementos y procesos propios de la Alquimia: *El creador, Caos, Tierra, Agua, Fuego, Mercurio, Azufre, La Piedra Filosofal*.

Musicalmente hablando, son un grupo que utiliza instrumentos medievales y cuyo repertorio está conformado en su mayoría por piezas de la misma época con una intención, declarada, de mostrar la influencia judía en la música medieval europea. Hay que resaltar la musicalización a las Cantigas de Santa María y diversos romances que ellos califican como sefaradíes. Por esta razón, extraigo material de otras dos de sus grabaciones: *La Rosa enflorece, sephardic romances and ashkenazi prayers* y *Flos Florum, music of the bohemian gothic*.

El uso de esta música ayuda a conformar un ambiente histórico antiguo, que le permita al público mantenerse en la convención de que lo que está viendo corresponde a un momento histórico distinto, por lo menos anecdóticamente, ya que el diseño escenográfico y de vestuario no dan ese referente. Las piezas “alquímicas” servirán para resaltar los momentos de la obra que mayor relación tienen con el “Arte”

CAPÍTULO II. RELACIÓN ENTRE LA CUEVA DE SALAMANCA Y EL LIBRO DE LAS FIGURAS JEROGLÍFICAS



Al abrir el telón, con la música de fondo, se descubre la escenografía con la pantalla negra al fondo y casi inmediatamente da inicio la acción. Durante los dos primeros trozos rítmicos (vv. 1-236 redondillas y vv. 237-354 romance a-o) la figura de referente es la que en el *Libro* se describe como la primera del *libro de Abraham*:



“un joven con alas en los talones y con un caduceo en la mano rodeado de dos serpientes, con el que se golpeaba un casco que le cubría la cabeza. Me pareció el dios Mercurio de los paganos. Contra él venía, corriendo y volando con las alas abiertas, un viejo que llevaba un reloj atado a la cabeza y en sus manos una guadaña como la

Muerte, con la que, -furioso-, quería cortar los pies a Mercurio.”⁶² Anecdóticamente corresponde a la burla que se le hace a la justicia atravesando un cordel en la calle para que tropiecen, hasta cómo Enrico esconde a Don Diego y Zamudio por arte de magia. Es así que la justicia, vestida de amarillo que es el color simbólico del mercurio, es “cortada” por los pies por Saturno, representado por los estudiantes que visten de negro, color simbólico del previo. Observamos en la imagen dos niveles, el inferior ocupado por Mercurio y el superior por Saturno. Es así que los estudiantes verán desde arriba cómo caen los integrantes de la justicia, desde arriba podrán, “escondidos”, burlarse de la justicia.

El siguiente trozo rítmico (III vv. 355-418 octavas), corresponde, según mi juicio, a la imagen de Perenelle, la esposa de Flamel, que aparece sentada frente a un pupitre. Anecdóticamente corresponde a la relación que hace Enrico de su origen.

El cuarto trozo rítmico (vv. 419-548 quintillas) corresponde a la figura, que forma parte de un tríptico⁶³, donde hay un rey que observa la matanza. Anecdóticamente figura la reflexión de Don Diego, Don Juan y Zamudio tras la reyerta. Momento de recogimiento en la obra tras el frenesí de la burla y resistencia.



⁶² “Para Poisson, esta imagen es el símbolo de la purificación del mercurio por el plomo simbolizado todo ello por Saturno, que fija a Mercurio cortándole las piernas con el fin de que quede inalterable” – *Arte y Alquimia* p. 182

⁶³ “había un rey con un gran machete y que hacía matar en su presencia, por medio de soldados, a gran número de niños cuyas madres lloraban a los pies de los impíos esbirros. Esta sangre era luego recogida por otros soldados y colocada en un gran Vaso donde el Sol y la Luna se venían a bañar.” – *Libro de las figuras jeroglíficas*

El quinto trozo rítmico (vv. 549-660 redondillas) corresponde a la tercera de las imágenes del tríptico que representa a unos soldados recolectando sangre. Anecdóticamente corresponde a la relación que hace Lucía de lo acontecido durante la resistencia entre estudiantes y justicia, la constatación, para el público, del amor de Doña Clara por Don Diego y su correspondencia. Para mejor representación de esta imagen se debe dar a las actrices una tarea escénica donde veamos cómo recolectan un líquido, aparte de la referencia verbal donde se “recolecta” toda la sangre derramada en la reyerta.

El sexto trozo rítmico (vv. 661-776 romance) corresponde a la imagen de Flamel mismo que aparece como suplicante. Anecdóticamente, corresponde a la relación que hace el Marqués de Villena sobre su origen y su interés para llegar a la Cueva.

Los dos siguientes trozos rítmicos (VII vv. 777-849 y VIII vv. 850-877) corresponden a la primera imagen que mandó pintar Flamel “Una escribanía⁶⁴ en un nicho en forma de horno” y la cual explica como el atanor.



Su correspondencia anecdótica es la descripción que hace Don Diego de la Cueva y de la prisión de Don García. La imagen se utilizaría en este trozo para enfatizar la característica de lugar de estudio, por la escribanía, y de la condición de encierro, por el horno. Hay que recordar que Don Diego está encerrado en la Cueva porque lo busca la ley, y por lo tanto tenemos un triple encierro: Don García en la cárcel, Don Diego en la Cueva y Don Juan en la iglesia.

⁶⁴ “Escribanía: 5. f. Recado de escribir, generalmente compuesto de tintero, salvadera y otras piezas, y colocado en un pie o platillo.” – *Diccionario de la Lengua Española*

El noveno trozo rítmico (vv. 878-976) y último de la jornada primera, corresponde a la segunda imagen de Flamel “Dos dragones de color amarillento, azul y negro, como el campo”. La imagen presenta a dos dragones negros, sobre fondo negro (eso quiere decir campo) y uno de ellos es alado en amarillo y azul. Herméticamente representan los principios femenino y masculino.



Anecdóticamente, corresponden al primer encuentro que vemos entre Don Diego y Doña Clara. Ella se resiste a las intenciones sexuales, explícitas, de él. Confrontación de dos muy fuertes voluntades que se atraen pero al mismo tiempo se repelen. Es en este trozo donde queda mayormente plasmado el espíritu del montaje. La actuación debe representar a los dragones en la expresión verbal y física. Bajo el precepto que uno no actúa de forma similar ante las distintas situaciones de la vida, solicito a los actores que, aún de manera no realista, representen las reacciones de sus personajes de manera extrema. Don Diego es el dragón sin alas, Doña Clara, también vestida de negro y con alguna prenda para indicar su salida de casa por la noche (puede ser bufanda, chal u otra a convenio entre la actriz y el director), de colores azul y amarillo⁶⁵. Movimientos ofídicos y sonidos guturales serán parte de las herramientas que los actores usarán para resolver esta situación.

Al inicio de la jornada segunda se localiza el décimo trozo rítmico (vv. 977-1288 redondillas), cabe destacar la acotación con la que inicia la jornada segunda: “Salen

⁶⁵ “El [dragón] que está debajo, sin alas, es lo Fijo o el Macho; el que está encima es lo Volátil o la Hembra, negra y oscura, que va a dominar durante algunos meses.” – *Libro de las figuras jeroglíficas*

Zamudio por una puerta con unas alforjas, y por otra Don Diego, en cuerpo, con espada, de color.” Y que provoca que Zamudio, en los vv. 1000-1002, pregunte:

ZAMUDIO: [...] Mas, señor,
¿qué traje es éste?

DON DIEGO: El estado
lo requiere en que me veo.

El cuerpo es la vestimenta para dormir, lo que hoy llamaríamos un camisón. ¿Quién usa espada cuando va a dormir? ¿Quién tiñe la ropa con que va a hacerlo? Arbitrariamente he asignado el color naranja porque es el que corresponde a la figura que corresponde al decimocuarto trozo rítmico y es la siguiente en la que se especifica un color. Otro cambio en la composición cromática de la escena es la sustitución del fondo negro que se usó durante toda la jornada primera por la *pantalla*, en este caso haría mal en llamarlo *ciclorama*, iluminada en un color violeta oscuro que es el que solicita la figura que corresponde al undécimo trozo rítmico (ver párrafo siguiente) y que, al igual que en la anterior asignación, es la siguiente en la que se especifica el color de fondo. La imagen de referencia es una de las que Flamel copió del *libro de Abraham*:



“un hermoso rosal florido en medio de un bello jardín, apoyado sobre una encina hueca; a sus pies cantaba una fuente de agua muy clara que se precipitaba en un abismo, pero que primero pasaba por las manos de muchísimas gentes que escarbaban en el suelo buscándola; pero como eran ciegos, nadie la encontró, excepto

uno que notó su peso.”⁶⁶ Como podemos leer no especifica los colores de la imagen. Anecdóticamente, corresponde a la relación que Zamudio hace de su viaje a Madrid para tratar de solucionar la situación de Don Diego y sus amigos, la decisión de Don Diego de usar el arte mágica aprendida para conseguir el favor sexual de Doña Clara sin casarse con ella, así como la burla que hace Zamudio a los dos magos. Durante el relato de Zamudio se habla de una gran cantidad de personas entre las que recibieron cartas de Don Diego, de las que vio en el teatro y, en un segundo momento, de las que vio en la Corte. Por esto último es que he asignado dicha imagen a este trozo, las flores son sustituidas por las cartas y los personajes, Don Diego y el Marqués, tratan de encontrar una manera para solucionar la situación judicial sin éxito.

El trozo rítmico undécimo (vv. 1289-1468 romance i-o) corresponde a la imagen octava que mandó pintar Flamel: “Sobre campo violeta oscuro, un hombre rojo de púrpura, teniendo a sus pies un león de laca con alas y que parece encantar y transportar al hombre.”⁶⁷



Anecdóticamente corresponde a las burlas que hace Enrico, en venganza, a Zamudio; entre las cuales, destaco la transformación de Lucía en león (acotación entre los vv. 1374 y 1375) y por la cual hago esta relación. Por ello Zamudio irá vestido de “rojo de púrpura” y Lucía de “rojo de laca”. La acotación precisa la utilización de un león real, en este montaje la actriz deberá, con su gestualidad, representar la transformación en león que sufre el personaje por obra de los magos.

⁶⁶ *Libro de las figuras jeroglíficas*

⁶⁷ *Op. Cit.*

El trozo rítmico duodécimo (vv. 1469-1668 redondillas) corresponde a una de las imágenes del *libro de Abraham*: “una cruz con una serpiente crucificada”.



Anecdóticamente se relaciona con la broma, que ahora el Marqués, ejecuta a Zamudio. Lo hace intentar sacarle dos dientes a la cabeza de un recién decapitado. Zamudio sigue por toda la ciudad al guardia que coloca el cuerpo desmembrado del ejecutado en los caminos de acceso a la ciudad, hasta el final coloca la cabeza empotrada en una vara. En las interpretaciones herméticas referentes a la imagen leemos: “Poisson y Givry se muestran esta vez de acuerdo en la interpretación de esta imagen, que simbolizaría para ellos la fijación del principio volátil.”⁶⁸ No es necesario ahondar en lo que para los alquimistas representa la fijación pero podemos identificar como el colocar la cabeza en un lugar después de haber recorrido la ciudad puede considerarse una fijación. En lugar del artificio que sugiere la acotación, uno de los actores asomará la cabeza por la portezuela del atanor de manera que sólo se le vea ésta y se cree la convención de estar decapitado. Así cuando tenga que hablar la cabeza no haya necesidad de mayor truco y la desaparición de ésta puede ser apoyada con un juego lumínico (se satura lumínicamente el área para provocar el desajuste en el ojo del espectador, y de manera muy rápida se retira la cabeza del área de observación para figurar la “desaparición”). La anécdota del trozo concluye con Zamudio llevando a Doña Clara la “estatua” que Don Diego le prometió.

⁶⁸ *Arte y Alquimia, op. Cit p. 183*

El trozo rítmico XIII (vv. 1669-1780 romance a) corresponde a otra imagen del mismo *libro de Abraham*: “Una bella flor en la cima de una alta montaña, a quien el Aquilón agitaba fuertemente. Tenía el tallo azul, las flores blancas y rojas, las hojas brillantes como oro fino; a su alrededor ponían su guarida los dragones y grifos del Aquilón”.



Corresponde a la llegada de la supuesta estatua y cómo Clara y Lucía temen acercarse a ella considerándola fuente de sabiduría. Representa, al mismo tiempo, algo muy apreciado, difícil de conseguir pero que se teme llegar a ello. Así, vemos como Lucía no soporta el temor que impone Diego caracterizado como estatua y sale del cuarto para atender a Don Pedro.

El decimocuarto trozo rítmico (vv. 1781-1868 redondillas) y último de la jornada segunda lo he asignado a la tercera figura de Flamel: “Un hombre y una mujer vestidos de naranja sobre campo de azul, con sus filacterias”⁶⁹.

Anecdóticamente corresponde a la intrusión de Don Diego en casa de Doña Clara a través del engaño, de haberse hecho pasar por una figura de bronce. Cromáticamente hay un nuevo ajuste en la pantalla de fondo, que pasa de violeta oscuro a azul, en una escala de grises más claro, y ambos personajes visten ropajes naranja. Hay un nuevo intento de Don Diego por tener relación carnal con Doña Clara,

⁶⁹ “Te pongo pues, aquí, dos cuerpos, uno de macho y otro de hembra, para mostrarte que en esta segunda operación, aun no has captado del todo las dos naturalezas juntas, la masculina y la femenina, o mejor, los cuatro Elementos; y que los enemigos naturales: calor, frío, sequedad y humedad, empiezan a aproximarse amigablemente unos a otros, y por medio de mediadores de paz, deponen poco a poco la antigua enemistad del viejo Caos.” – *Libro de las figuras jeroglíficas*.

salvo que esta ocasión hay violencia de por medio, a diferencia del final de la jornada primera.



La diferencia escénica respecto a la primera es que en esta sí hay contacto físico entre los actores, no es una argumentación precisa lo que llevará a Doña Clara a resistir, como en la ocasión previa, si no la fortaleza física, que describirá Don Diego a Zamudio posteriormente en la obra. En esta descripción hay una interpretación de roles trastocados al asignarse Don Diego el femenino y a Doña Clara el masculino. Podríamos hablar de una figura andrógina a la que tanto socorren los hermetistas. Así el telón cerrará sobre la resistencia de ella y la incapacidad de él por hacerla suya.

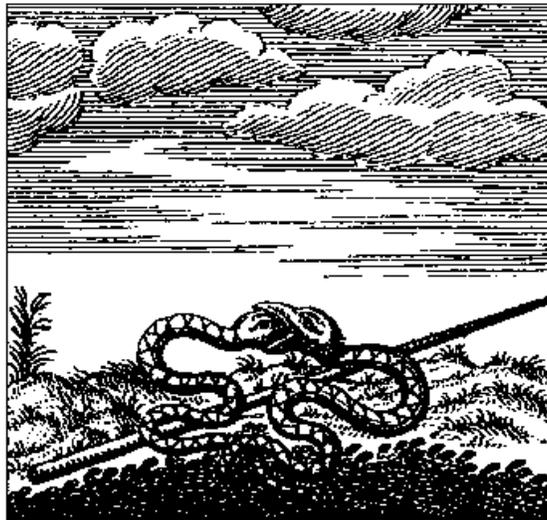


El trozo rítmico XV (vv. 1869-1956 redondillas) y primero de la jornada tercera lo asigno a otra imagen del *libro de Abraham*, la del Rey que observa la matanza de los

Inocentes y que ya describimos, porque en la arcada mandada a hacer por Flamel pone al pie la repetición en forma de tríptico:

La relación se establece porque Don Diego está dispuesto a recurrir a medios no lícitos, la magia, para conseguir la liberación de Don García y solicita apoyo al Marqués para su intento. La matanza de los inocentes ilustra el temor del gobernante por perder su poder y comete actos desproporcionados. Es así, que Diego intenta enfrentar a este gobernante que ha encerrado a García indebidamente, como ya hemos expuesto.

Los trozos rítmicos siguientes (XVI vv. 1957-2036 romance i y XVII vv. 2037-2088 redondillas) los asigno a otra imagen del *libro de Abraham*: “un látigo y unas serpientes mordiéndose”. Esta imagen tiene varias probables interpretaciones. La más simple es la de un caduceo que normalmente representa al iniciado. Además se puede deconstruir la imagen y obtener dos: por un lado las serpientes que se muerden y que es otra forma de representar la *uroboros*⁷⁰. Símbolo con distintas interpretaciones se usa aquí para referir la necesidad de repetir los procesos para obtener el resultado deseado.



A nivel anecdótico se puede empatar con la relación de Don Diego a Zamudio sobre la nueva negativa de Doña Clara a acceder a su ruego sexual, similar a la del inicio de la jornada segunda. La anécdota de estos trozos concluye con el aliento de Zamudio a su amo por su decisión de casarse con Doña Clara y el aviso de la recompensa que el Corregidor ofrece por su cabeza.

⁷⁰ *Uroboros*: (del griego *oyrá*, que quiere decir cola, y *borá*, que significa alimento) Serpiente o dragón que se devora la cola.

El trozo rítmico XVIII (vv. 2089-2130, estrofas aliradas ABbACC) corresponde a la séptima figura de Flamel: “Un hombre parecido a San Pedro, vestido con ropas anaranjadas-rojas, con una llave en la mano derecha, y con la izquierda puesta sobre una mujer vestida con ropajes anaranjados y que está de rodillas a sus pies con una banda en la mano donde se lee: *Christe precor esto pius (te ruego, oh Cristo, ten misericordia de mí)*”.



La relación se establece por una traslación simple ya que García está preso, suplica misericordia y llega Diego a liberarlo; por así decirlo, como San Pedro con la capacidad de decidir quien pasa o no por la puerta. Se hace más patente por el arrebatado amoroso suplicante de García ya que en la explicación dada en el *Libro* se menciona como la necesidad de multiplicación que exige el proceso de la piedra.



El XIX trozo rítmico (vv. 2131-2210, redondillas) corresponde a la cuarta figura de Flamel y opuesta simétricamente a la imagen usada para el trozo previo:

“Un hombre semejante a San Pablo, vestido con ropas de blanco anaranjado bordadas de oro, con una espada desenvainada y con un hombre arrodillado a sus pies, vestido con ropaje naranja, blanco y negro, con un rollo en la mano donde reza: *Dele mala quae feci, o sea, Quítame el mal que he hecho*”.

Esta imagen corresponde a la liberación de los otros tres presos que acompañan a García. Diego va más allá de la excarcelación de un ser cercano, representado por una figura femenina y él como San Pedro; y trasgrede más allá al enfrentar el orden establecido y liberar a unos desconocidos, actitud más apreciable en San Pablo acorde a la historia del cristianismo.

Por su parte, el *Libro*, explica que la imagen corresponde al blanqueamiento de la piedra. Es por ello que se ruega que se elimine lo malo que ha hecho. De alguna manera, corresponde a la exoneración, *sui generis*, que realiza Diego de los otros presos.

El trozo rítmico XX, (vv. 2211-2298, silva) corresponde a la imagen central del tríptico previamente descrito (trozos IV y V) donde vemos a un soldado mantener alejada a una madre de donde sacrifican a sus hijos. De alguna manera es lo que hace el autor al distraernos con la relación entre Clara y Enrico donde ella pregunta sobre su destino. Es también, lo que hace Don Pedro al mantener a Enrico ajeno al enfrentamiento entre estudio y autoridad. Es el último respiro para el espectador antes de la resolución del conflicto.

El trozo rítmico XXI (vv. 2299-2378, redondillas) corresponde a una de las imágenes del libro de Abraham: “unos desiertos por donde corrían hermosas fuentes de las que salían varias serpientes que corrían por todos lados”.



Esta imagen anuncia los primeros resultados de la transformación. En el desierto comienza a haber señales de vida. Es así como el futuro de Don Diego que lucía complicado se comienza a tornar venturoso pues su rival de amores, Don García, queda completamente imposibilitado por el rechazo de Clara, la deuda por la liberación y la intercesión del Marqués; también, llega la noticia que su tío, el Marqués de Ayamonte, ha muerto y le ha nombrado heredero, resolviendo así su situación económica. Sólo queda pendiente su situación legal.

El trozo rítmico XXII, (vv. 2379-2399, romance a-o) corresponde a la sexta figura de Flamel: “Sobre campo violeta y azul, dos ángeles anaranjados con sus filacterias”.



Estos ángeles hacen los anuncios últimos de la inminente unión de los dos principios que forman la piedra filosofal. En el texto, corresponden al anuncio que hacen Zamudio y Don Juan sobre el juicio que pone fin a la obra.

El último trozo rítmico, XXIII, (vv. 2400-2762) corresponde a la quinta figura de Flamel: “Sobre campo verde, dos hombres y una mujer que resucitan totalmente blancos. Dos ángeles encima, y sobre ellos la imagen del Salvador, que viene a juzgar al mundo, vestido con ropas perfectamente anaranjadas blancas”.

Dado que es muy obvia la relación por tratarse la imagen y el texto de un juicio, cabe describir aquí que la distribución escénica debe corresponder a esta figura alargada y que sugiere la elevación así como el colorido de vestuarios y telón de fondo para lograr el efecto de “iluminación” en el espectador.



Encontramos en el texto la acotación donde se hace énfasis en el colorido de la escena por la identificación, a través de las borlas, de los distintos participantes en el juicio: “Tocan trompetas y atabales; salen Enrico con capirote y borla azul; el Pesquisidor con capirote y borla verde o colorada; un Fraile Dominico o Clérigo con capirote y borla blanca; siéntase el Pesquisidor en una silla en medio, a su lado derecho el Fraile en otra, y al izquierdo Enrico en un banco.”

La correspondencia cromática indica la especialidad del estudio: Enrico usa el azul que corresponde a la filosofía, el Pesquisidor usa el verde o colorado que corresponden a la medicina y al derecho, respectivamente; y el Fraile usa el blanco de la teología. Esta indicación permite un mejor efecto visual que pretende ayudar a la comprensión de un diálogo muy elaborado en sus conceptos.

CAPÍTULO III. REFLEXIONES

El oficio de director de teatro es una materia complicada. No logra ser una ciencia exacta porque no es posible demostrar mediante la repetición que un mismo proceso siempre da un mismo resultado. Aquí he descrito las diferentes informaciones necesarias para la elaboración de este proyecto y su consecución. He tenido que confiar en la intuición que me hizo tomar interés por esta obra. He tenido que estudiar materias poco conocidas para lograr entenderla. La Alquimia y la Historia, en particular la de las universidades españolas en la época contrarreformista, me permitieron entender distintas significaciones del texto. He incluido postulados de Meyerhold para la escenificación y también para el entrenamiento del actor. Mientras más lo leí, descubrí que soy más meyerholdiano que lo que yo mismo sabía. He experimentado, como director y como actor, el reto y el placer de encarnar distintos personajes en el desarrollo de un mismo espectáculo. Cada obra requiere informaciones distintas. Cada actor requiere preparaciones distintas.

Mircea Eliade concluye en su libro *Herreros y Alquimistas* que el alquimista busca sustituir a la naturaleza. Intenta conseguir en un menor espacio y tiempo la conclusión de la Obra. Porque la creencia que sustenta a la Alquimia es que la tierra es como una madre en cuyo seno los metales se crean, desarrollan y maduran; siendo el oro el máximo estadio. Así el alquimista intenta reproducir en su laboratorio los procesos y las condiciones que necesita la naturaleza para crear el oro.

¿Es entonces el director de teatro un alquimista? Creo que sí, o por lo menos intenta serlo. El director de teatro intenta en su especie de laboratorio recrear en un menor espacio y tiempo un pedazo de la naturaleza. Pero, ¿qué consecuencias tiene el asumir esta investidura? ¿Hay que creer que todos los procesos naturales tienen una correlación espiritual como lo pregonan todas las doctrinas metalúrgicas antiguas? ¿Hay que estudiar los procesos naturales para poderlos reproducir en condiciones controladas? ¿Hay que buscar la materia prima en los lugares menos pensados? ¿Cuál es el oro que buscamos los directores? ¿Cómo comprobar que lo que entregamos, resultado de nuestros esfuerzos, es algo valioso y no sólo aparenta serlo?

El director de teatro debe buscar la maestría en el manejo del espacio y del tiempo. Debe buscar que la historia a contar sea representada en las mejores condiciones posibles para mantener la atención del espectador. Debe proponer un espacio en donde, tanto el actor como el espectador, tengan la libertad para desarrollarse en su rol activo o pasivo. Un espacio que no obstruya el desempeño físico del actor, que no obstruya el espacio visual del espectador, que permita la confianza al actor para desarrollar su labor, que no distraiga al espectador por sus magnitudes o decorados. Debe manejar el tiempo para que las emociones y las reflexiones tengan su tiempo de madurez sin llegar al hastío. Un tiempo que no permita que el actor se confíe y desempeñe con poca atención su trabajo, que no permita al espectador que se distraiga en sus propios pensamientos y preocupaciones cotidianas, que facilite al actor la dosificación de sus esfuerzos para llegar a buen término, que facilite al espectador la emoción y comprensión de los distintos mensajes de la obra.

Parafraseando el discurso del Doctor cuando ataca la magia:

DOCTOR: Añado más. ¿Qué virtud,
 qué actividad, qué potencia
 tiene un carácter inútil,
 corta línea o breve letra,
 para formar de repente
 nubes, truenos, valles, sierras,
 cosas que sin mucho espacio
 no puede naturaleza?
 Luego si su modo exceden,
 los obran algunas fuerzas
 sobrenaturales; luego
 diabólica inteligencia⁷¹

El director de teatro debe ocupar esos caracteres, esas líneas, esas letras para crear “de repente” en el espectador esas nubes que presagian, esos truenos que

⁷¹ V.v. 2619-2630

atemorizan, esos valles que confortan, esas sierras que angustian y que “sin mucho espacio no puede naturaleza”. Debemos desarrollar nuestra “diabólica inteligencia”.

El director de teatro debe de salvar el tiempo y el espacio para que no se conviertan en obstáculo para el goce del actor y el espectador. Debe ser capaz de trasladar los sentimientos, las ideas, los deseos de otro tiempo al actual; de otro espacio al actual. Debe ser ese científico “asimoviano” que está consciente de las consecuencias de su intromisión en la línea del espacio-tiempo con la esperanza de crear una realidad mejor.

El director de teatro debe ser un estudioso de la Naturaleza para entender sus procesos. Ello implica buscar el conocimiento, tal y como lo demuestra otro de los nombres con los que se conocía a los alquimistas: los filósofos. Mientras mayor cantidad de conocimientos maneje el director, mejores herramientas desarrollará para la recreación de los procesos de la naturaleza. Aunque el teatro, en su inmensa mayoría, trata sobre el hombre; no sólo debe buscarse el conocimiento de éste, tarea bastante ardua por sí misma, también debe procurarse el conocimiento de las distintas ciencias para retomar sus teorías y técnicas para la recreación de la Naturaleza. ¿Qué procesos biológicos son los que permiten que veamos? ¿Qué procesos físicos nos permiten la percepción del color? ¿Qué procesos químicos provocan qué tipo de cambio en la coloración de los metales? ¿Cómo afecta la coloración de un objeto el comportamiento de los animales frente a él? ¿Cómo elegir un color u otro para una escenografía, un vestuario, una iluminación?

¿Qué preparación requiere el director de teatro? El alquimista era, en su generalidad, muy respetuoso de un mundo espiritual y se exigía a sí mismo una disciplina férrea para no perder en ningún momento el cuidado de su Obra. ¿Respetamos los directores de teatro? ¿Respetamos el alma del texto? ¿Respetamos el alma de los actores? ¿Respetamos el alma del espectador? ¿Respetamos los cuerpos de los textos, de los actores y de los espectadores? ¿Cuidamos nuestra obra? ¿Somos disciplinados? ¿Somos capaces de insuflar el espíritu necesario para que almas y cuerpos se comuniquen?

El momento actual y las condiciones de producción presentan dificultades para la práctica de nuestro oficio. Pero siempre ha habido dificultades que sortear. Busquemos la piedra filosofal. Alcancemos el *opus magna*.

APÉNDICE

1.1 Discurso del Doctor para condenar la magia v.v. 2506-2660

DOCTOR:	¡El cielo adiestre mi lengua!	<i>heroico</i>
	Toda regla general	<i>melódico</i>
	es peligrosa y incierta,	<i>sáfico</i>
	y usando de divisiones	<i>heroico</i>
	se declaran las materias.	<i>melódico</i>
	La mágica se divide	<i>heroico</i>
	en tres especies diversas:	<i>heroico</i>
	natural, artificiosa	<i>melódico</i>
	y diabólica. De aquestas	<i>melódico</i>
	es la natural la que obra	<i>enfático</i>
	con las naturales fuerzas	<i>enfático</i>
	y virtudes de las plantas,	<i>melódico</i>
	de animales y de piedras.	<i>melódico</i>
	La artificiosa consiste	<i>sáfico</i>
	en la industria o ligereza	<i>melódico</i>
	del ingenio o de las manos,	<i>melódico</i>
	obrando cosas con ellas	<i>heroico</i>
	que engañen algún sentido,	<i>heroico</i>
	y que imposibles parezcan.	<i>sáfico</i>
	Estas dos lícitas son,	<i>sáfico</i>
	con que este modo no excedan;	<i>sáfico</i>

mas con capa de las dos	<i>melódico</i>
disimulada y cubierta,	<i>sáfico</i>
el demonio entre los hombres	<i>melódico</i>
introdujo la tercera;	<i>melódico</i>
que el mal que quiere engañar,	<i>heroico</i>
con máscara de bien entra;	<i>heroico</i>
que no pudiera viniendo	<i>heroico</i>
con la cara descubierta.	<i>melódico</i>
La diabólica se funda	<i>melódico</i>
en el pacto y conveniencia	<i>melódico</i>
que con el demonio hizo	<i>heroico</i>
el primer inventor della.	<i>melódico</i>
Pruébolo así: por virtud	<i>enfático</i>
de palabras esta ciencia	<i>mélodico</i>
obra prodigios, que admira	<i>enfático</i>
la misma naturaleza:	<i>heroico</i>
luego los obra en virtud	<i>enfático</i>
del pacto implícito en ellas,	<i>heroico</i>
contraído del demonio.	<i>melódico</i>
Pruébase la consecuencia:	<i>enfático</i>
ninguna cosa corrompe,	<i>heroico</i>
engendra, muda ni altera,	<i>heroico</i>
si no tiene acción real	<i>melódico</i>

para hacer en quien padezca;	<i>melódico</i>
las palabras no la tienen,	<i>melódico</i>
ni puede de cuerpos y ellas	<i>heroico</i>
darse contacto real:	<i>enfático</i>
luego ni cuerpos ni esencias	<i>enfático</i>
alteran naturalmente:	<i>heroico</i>
luego es forzoso que tengan	<i>enfático</i>
fuerza sobrenatural;	<i>enfático</i>
no les ha dado Dios ésta:	<i>enfático</i>
luego dársela el demonio	<i>enfático</i>
es fuerza que se conceda.	<i>heroico</i>
Más: si en las mismas palabras	<i>enfático</i>
esta virtud estuviera,	<i>sáfico</i>
dichas por cualquiera, obraran,	<i>enfático</i>
sin el arte, por sí mismas,	<i>melódico</i>
como el hielo siempre enfría,	<i>melódico</i>
el fuego siempre calienta,	<i>heroico</i>
tal vez a nuestro pesar,	<i>heroico</i>
por ser su naturaleza;	<i>heroico</i>
es así que las palabras	<i>melódico</i>
que el arte mágica enseña	<i>heroico</i>
no obran sin la intención	<i>heroico</i>
del que obrar quiere con ellas,	<i>melódico</i>

o sin mirar a tal parte,	<i>sáfico</i>
bajar o alzar la cabeza:	<i>heroico</i>
luego si obran, no es por sí,	<i>sáfico</i>
sino por virtud ajena.	<i>enfático</i>
El argumento traído	<i>sáfico</i>
de lo que en la Santa Iglesia	<i>melódico</i>
pueden las palabras, hace	<i>enfático</i>
mi opinión más verdadera,	<i>melódico</i>
pues obran por la virtud	<i>heroico</i>
que la Majestad eterna	<i>enfático</i>
les dio cuando instituyó	<i>heroico</i>
sus sacramentos en ella:	<i>sáfico</i>
luego no obraran por sí	<i>enfático</i>
si esta ley no les pusiera;	<i>melódico</i>
y en requerir la intención	<i>sáfico</i>
del que las dice, se muestra	<i>sáfico</i>
que ellas no tienen por sí	<i>enfático</i>
natural virtud ni fuerza	<i>melódico</i>
en caracteres, figuras,	<i>sáfico</i>
líneas, señales y letras.	<i>enfático</i>
¿Quién duda que sus efectos	<i>heroico</i>
de aqueste pacto procedan?	<i>sáfico</i>
Pruébolo: decís, Enrico,	<i>enfático</i>

que por lo que se semejan	<i>heroico</i>
a los signos celestiales,	<i>melódico</i>
reciben dellos su fuerza:	<i>heroico</i>
luego los signos mejor	<i>enfático</i>
esos efectos hicieran	<i>sáfico</i>
obrando inmediatamente	<i>heroico</i>
en las humanas materias;	<i>sáfico</i>
no los hacen, sin que en ellos	<i>melódico</i>
tal caracter intervenga:	<i>sáfico</i>
luego el caracter no obra	<i>enfático</i>
por celestial influencia.	<i>sáfico</i>
Demás de que aquesos signos	<i>heroico</i>
que figuramos estrellas	<i>sáfico</i>
son un ente de razón,	<i>melódico</i>
no figuras verdaderas;	<i>melódico</i>
que ni hay Escorpión, ni hay Osas,	<i>heroico</i>
y no habrá quien no conceda	<i>melódico</i>
que lo que no es no puede	<i>enfático</i>
en lo que es tener agencia.	<i>melódico</i>
Fuera desto, al caracter	<i>melódico</i>
añade palabras ciertas	<i>heroico</i>
el mágico para obrar:	<i>heroico</i>
luego no está en él la fuerza.	<i>enfático</i>

Añado más: ¿qué virtud,	<i>sáfico</i>
qué actividad, qué potencia	<i>sáfico</i>
tiene un caracter inútil,	<i>enfático</i>
corta línea o breve letra,	<i>melódico</i>
para formar de repente	<i>melódico</i>
nubes, truenos, valles, sierras,	<i>enfático</i>
cosas que sin mucho espacio	<i>enfático</i>
no puede naturaleza?	<i>heroico</i>
Luego si su modo exceden,	<i>enfático</i>
los obran algunas fuerzas	<i>heroico</i>
sobrenaturales: luego	<i>enfático</i>
diabólica inteligencia.	<i>heroico</i>
Los argumentos que Enrico	<i>sáfico</i>
ha propuesto en su defensa	<i>melódico</i>
son falsos, que en los espejos,	<i>heroico</i>
el eco y cónsonas cuerdas,	<i>heroico</i>
por percusiones reales	<i>sáfico</i>
obra la naturaleza.	<i>enfático</i>
Que entre otras ciencias tuviesen	<i>sáfico</i>
Salomón y Adán aquésta,	<i>melódico</i>
es verdad; pero tuvieron	<i>melódico</i>
las dos especies primeras,	<i>heroico</i>
natural y artificiosa;	<i>melódico</i>

mas la tercera se niega.	<i>sáfico</i>
Que tengan los animales	<i>heroico</i>
ciertas virtudes secretas,	<i>enfático</i>
concedo; pero también	<i>heroico</i>
el hombre muchas encierra,	<i>heroico</i>
y la virtud natural	<i>sáfico</i>
de las cosas no se niega.	<i>melódico</i>
Los números y los nombres	<i>melódico</i>
son una cosa discreta,	<i>enfático</i>
ni sustancia ni accidente:	<i>melódico</i>
luego para obrar sin fuerzas.	<i>enfático</i>
En la música las voces,	<i>melódico</i>
en tal número consueñan,	<i>melódico</i>
mas no del número nace	<i>sáfico</i>
esta consonancia en ellas:	<i>enfático</i>
y así es forzoso afirmar	<i>heroico</i>
lo que muchos santos prueban,	<i>melódico</i>
que es ilícita, pues obra	<i>melódico</i>
por el demonio esta ciencia.	<i>sáfico</i>

BIBLIOGRAFÍA

Baltrusaitis, Jurgis, *La edad media fantástica*, Cátedra, Madrid, 1987

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1998

Defourneaux, M., *La vida cotidiana en España en el siglo de oro*, Hachette, Buenos Aires, 1964

Dramaturgia Española y Novohispana (Siglos XVI-XVII), UAM-I, 1993

-González, Aurelio, "Técnicas dramáticas en Ruiz de Alarcón: La Cueva de Salamanca"

- Prián Salazar, Jesús, "Notas sobre el espacio en La Cueva de Salamanca"

Eliade, Mircea, *Herreros y Alquimistas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984

Flamel, Nicolás, *Libro de las figuras jeroglíficas*, Obelisco, Barcelona, 1977

Foley, Augusta Espantoso de, "Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón" Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas / coord. por Norbert Polussen, Jaime Sánchez Romeralo, 1967

King, Willard F., *Juan Ruiz de Alarcón, Letrado y Dramaturgo*, El Colegio de México, México, D.F., 1989,

Los Empeños, Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón, UNAM, México, 1998

- Muñiz-Huberman, Angelina, "Enrique y Enrico, dos nombres mágicos en Juan Ruiz de Alarcón"

- Rivas, Víctor Gerardo, "Heteróclito Intrínquilis –El problema del conocimiento en una comedia de Alarcón–"

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003, Edición digital basada en la de Madrid, La Editorial Católica, 1978

Meyerhold, V. E., *El actor sobre la escena*, Colección Escenología, Grupo Editorial Gaceta, México, 1994

Teoría teatral, Editorial Fundamentos, España, 7ª edición, 2003

Montes de Oca, Francisco, *Ocho siglos de poesía en lengua castellana*, Porrúa, México, 2001

Navarro Tomás, Tomás, *Arte del Verso*, Colección Málaga, México, 1975

Oehrlein, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Tr. Miguel Ángel Vega, Castalia, Madrid, 1993

Peña, Margarita, *Juan Ruíz de Alarcón y sus hermanos: universitario, curas, "beneficiados" y un dramaturgo*, versión electrónica en Cervantes Virtual.

Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales, UAM, México, 2000

Juan Ruiz de Alarcón, CONACULTA, México, 2000

Rodríguez-San Pedro, Luis E. "La <<nación de Vizcaya>> en las Universidades de Castilla ss. XVI-XVIII" en *Revista de Historia Moderna Anales de la Universidad de Alicante n° 20- 2002*

Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002

Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras Completas*, FCE, México, 1996

- *Antología, Vol. VI Teatro Mexicano, historia y dramaturgia*, CONACULTA, 1992

Sureda, Francis, "El Tejedor de Segovia de Juan Ruiz de Alarcón: su acogida por el público de los corrales valencianos del siglo XVIII" en *Anales del Coloquio de Perpignan sobre el teatro mexicano visto desde Europa*, Biblioteca Virtual Cervantes, 1993

Van Lennep, J. *Arte y Alquimia* Editora Nacional, Madrid, 1978

Vidal Y Díaz, Alejandro, *Memoria Histórica de la Universidad de Salamanca*, Maxtor, 2008

Wilkins, Nigel, *De oro y libros*, Medievalia, Palma de Mallorca, 2001

Zabildea, Víctor, *Alquimia y Ocultismo*, Barral, Barcelona, 1973