Antonio de Zamora frente a Lope de Vega: la comedia de magia dieciochesca y sus antecedentes narrativos en *El peregrino en su patria*

Ismael López Martín
Universidad de Extremadura

I

Hasta hace aproximadamente treinta años el género de la comedia de magia no estaba lo suficientemente ponderado como esa manifestación que gozó de un éxito sobresaliente en las tablas españolas del siglo XVIII y aun con posterioridad. Existen estudios algo anteriores que ya avanzaron algunas de las líneas generales sobre las que versarían otros trabajos, y nos estamos refiriendo, por ejemplo, al clásico *Teatro popular y magia* de Julio Caro Baroja, publicado en 1974.

Se echaban en falta, sin embargo, monografías que ahondaran en las características y la trayectoria de tan aplaudido y denostado género desde un punto de vista estrictamente literario, pero paulatinamente aparecieron estudios relativos a este particular que son absolutamente imprescindibles para cualquiera que pretenda acercarse, incluso de manera tangencial, a la comedia mágica del Setecientos. Autores como Ermanno Caldera o Joaquín Álvarez Barrientos sistematizaron en las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX la definición, límites, cronología, constituyentes genéricos, corpus, trayectoria… de la comedia de magia, a cuyos trabajos remitimos para conocer en profundidad este género.

Pero la comedia de magia no fue uniforme a lo largo de todas las décadas en las que estuvo vigente, como tampoco lo fueron sus antecedentes. Magia y mágicos han existido en la literatura española –y europea– de todos los tiempos, desde la Edad Media hasta nuestros días, pero el tratamiento que en cada momento se hizo de estos elementos fue diferente, avanzando hacia el que, sin duda, fue su culmen en el período dieciochesco.

Sin embargo, a pesar de su popularidad entre el público, los poderes del Estado y los reformadores neoclásicos no admitían completamente este tipo de teatro. Así, los autos sacramentales y las comedias de santos se prohibieron en 1765, mientras que las comedias de magia lo fueron en 1788. Sin embargo, se siguieron escribiendo y representando –aunque con mayores dificultades– estas obras. El género avanzó y evolucionó a lo largo del siglo XIX y, en 1829, se estrenó *La pata de cabra* de Juan de Grimaldi, testimonio de enorme relevancia. Incluso a finales de esa centuria algunos autores como Juan Eugenio Hartzenbusch siguieron cultivando el género, que había cambiado considerablemente con respecto al de finales del XVIII y principios del XIX (también una fase diferente a la de comienzos del Setecientos). Durante las dos primeras décadas del XX se representaron algunas comedias de magia, ya lejanos vestigios del género que fue en la época ilustrada.

Además, la comedia de magia, como la de santos, la heroico-militar y otras, formaba parte de ese conglomerado de comedia espectacular del siglo XVIII, heredera directa del teatro áureo en una fase, si se quiere, posbarroca. Se trataba de un teatro muy distinto al que defendían los ilustrados y que sí formaba parte del conocido Neoclasicismo –de aparición tardía en España–, donde se incluyen la tragedia neoclásica, la comedia sentimental y la comedia neoclásica o de buenas costumbres. Los géneros pertenecientes a esa comedia de espectáculo, con algunos elementos del teatro neoclásico (por ejemplo, de las comedias sentimentales), conformaron, con aportaciones nuevas, evidentemente, lo que sería el decimonónico drama romántico.

No puede negarse la vinculación puntual de algunos rasgos de la comedia de magia con obras del XIX como *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, o, sobre todo, con *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

Álvarez Barrientos explicó que «comedias de magia propiamente dichas sólo existen en el siglo XVIII –durante el XVII lo que se suelen dar son comedias con alusiones o elementos mágicos–»[1], ofreciendo una clarísima separación entre lo que fue el género literario, perfectamente definible, y todas esas piezas anteriores que de una u otra forma

1 Joaquín Álvarez Barrientos, «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, p. 5.

contenían referencias a la magia o a objetos a los que se atribuían cualidades o potencialidades mágicas, sobrenaturales o, siquiera, especiales.

Del teatro anterior a Lope de Vega tenemos ejemplos de piezas con alusiones a la magia, y también ciertos procedimientos habituales como los cambios de identidad o los disfraces, además de las presencias en escena de modo excepcional con asociación mágica. Estos particulares, que ya fueron tratados por Diago Moncholi[2], no son ajenos a otros recursos tan potentes como el de la anagnórisis, que se erige en la otra cara de una misma moneda, el contrapunto del engaño.

En el caso de Lope de Vega, autor sobre el que trabajaremos en estas páginas, el recurso de la agnición permite que, a su amparo, se desarrolle una serie de motivos que potencian la ignorancia y posterior anagnórisis o que, incluso, son capaces de presidir tanto la aparición de esta técnica dramática que se convierten en los verdaderos protagonistas del reconocimiento. Se entienden esos elementos como componentes escenográficos en sentido amplio, incluyendo la puesta en escena. Algunos de estos procedimientos están en la base de cualquier engaño producido por procedimientos mágicos, y su retirada o descubrimiento supone el enlace con la anagnórisis.

El del disfraz es uno de los mecanismos que el Fénix emplea con mayor frecuencia, y podría incluirse dentro de los elementos del vestuario, pero dada la importancia de esta técnica en particular debe ser analizada de modo individual. El disfraz permite la ocultación de la identidad de un personaje, que automáticamente queda desconocido para el resto de agonistas o para aquellos que desee el dramaturgo. Esa ocultación puede conllevar varias particularidades:

- Cambio de la identidad sin más, como en *La boba para los otros y discreta para sí*.
- Suplantación, como en *El castigo del discreto*.
- Variación del estado social, como en *Los muertos vivos*.
- Modificación del sexo, como en *La serrana de Tormes* para el caso de una mujer vestida de hombre o en *La discreta enamorada* para el contrario.

2 Manuel Vicente Diagomoncholi, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, p. 53.

- Transformación de la confesión religiosa, como en *El grao de Valencia*.
- Alteración del estado mental, como en *Los locos de Valencia*.
- Utilización de disfraces relacionados con oficios y profesiones, como en *La escolástica celosa*.

Con menor frecuencia aparecen los cambios de nombre, siempre y cuando estos no estén asociados a un disfraz o, al menos, Lope no contemple esta posibilidad en la comedia, aunque el público pueda intuirlo. El cambio de nombre suele respetar el sexo, es decir, un hombre puede modificar su nombre por otro, pero generalmente masculino, y viceversa. La finalidad de este proceso de ocultación es, como en el caso del disfraz, la de reforzar el desconocimiento sobre un personaje. Ejemplos de cambios de nombre los encontramos en *La pastoral de Jacinto* o *No son todos ruiseñores*.

Pero la conjunción escenográfica más habitual en el drama lopesco es la asociación entre un disfraz y un cambio de nombre, aunándose las características de ambos tipos y reforzándose, así, la capacidad de ocultación de la verdadera identidad de un personaje. Pueden referirse casos en *La prueba de los ingenios* o en *Los ramilletes de Madrid*, donde Marcelo, disfrazado de jardinero y haciéndose llamar Andrés, revela su identidad a Rosela.

El procedimiento menos empleado por Lope es el de la mutación o cambio repentino en la identidad o naturaleza del objeto de la anagnórisis, que se descubre sin mediar una técnica que resulte más verosímil, como podría ser la retirada de una máscara o disfraz. Es un mecanismo que está presente, por ejemplo, en las comedias religiosas (a través de los milagros), como en *San Diego de Alcalá*, y en las mitológicas (a través de las metamorfosis), como en *El laberinto de Creta*, dos de los géneros que utilizan procedimientos cercanos a los de la comedia de magia.

Álvarez Barrientos[3] demostró cómo las comedias religiosas asociaban el concepto de magia con lo demoníaco, mientras que aquellas que no pertenecían a ese tipo resaltaban la unión de la magia con la ciencia o el conocimiento vasto de la naturaleza, que permitía elaborar prodigios que redundaran en beneficio de la acción que se desarrollara en la obra o de los propios personajes y sus aspiraciones.

3 Álvarez Barrientos, «Público y creencia en la comedia de magia», p. 6.

Señaló Caro Baroja que «al morir Lope, la comedia de magia estaba esbozada. El que le da plena forma es Calderón»[4]. Lo que sí está claro es que en el teatro español del Siglo de Oro existen claros antecedentes de la comedia de magia tal y como se desarrolló durante el siglo XVIII.

Precisamente uno de los factores que se desarrolló en el teatro del XVII y que más nos interesa para este trabajo por su vinculación directa con las dos obras que se analizan, un fragmento de *El peregrino en su patria* de Lope y *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Zamora, fue la asociación de los componentes mágicos a los enredos sentimentales, es decir, al tema del amor en esas comedias de enredo tan típicas y, a veces, tópicas del drama áureo. Cattaneo[5] destaca este particular a propósito de dos obras de Rojas Zorrilla: *La esmeralda del amor* y *Lo que quería ver el marqués de Villena*.

II

Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto está considerada la primera comedia de magia española, la que sentó las bases definitorias y caracterizadoras para las que aparecieron después; pero no es menos cierto que todavía se observan en ella algunos rasgos propios del teatro barroco anterior y, más específicamente, el uso de motivos que configuraron elementos mágicos en obras anteriores y que cristalizaron, con éxito, en este nuevo género dieciochesco.

Escrita por Antonio de Zamora, Doménech[6] resume que fue estrenada por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz el 22 de enero de 1709, y gozó de un éxito destacado, pues estuvo representándose varios días en esa temporada de 1709 y también en las de 1710, 1712, 1717 y, más tarde, después de un dilatado período en el que perdió popularidad, en 1776. El éxito de la comedia fue tan destacado que animó a su autor a escribir una segunda parte: *Duendes son alcahuetes, alias el Foleto*, de 1719.

---

4 Julio Caro Baroja, «Magia y escenografía», en *La Comedia de Magia y de Santos*, p. 17.

5 Maria Teresa Cattaneo, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La Comedia de Magia y de Santos*, pp. 124-125.

6 Fernando Doménech Rico, «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, 2005, p. 280.

A pesar de que asume influencias de comedias italianas, la literatura española anterior está muy bien representada en la obra de Zamora. Explica Álvarez Barrientos que la comedia «mantiene todos los rasgos del XVII»[7], y efectivamente aparece un lance de honor, un enredo amoroso, un final con bodas y distintos tipos de personajes con esquemas muy barrocos, como el temeroso y cobarde criado que acompaña a su señor y le sirve de confidente.

De *La dama duende* de Calderón de la Barca toma unos elementos mágicos muy evidentes, y Doménech[8] los explica con detenimiento en un trabajo publicado en 2005. Esos elementos son la puerta escondida, el escrutinio de la maleta y el terror del criado frente al escepticismo del señor.

Pero uno de los autores más celebrados en el proceso de creación del teatro nacional, Lope de Vega, que disfrutó de un éxito sin par en los corrales de comedias, también tiene obras con interesantes elementos mágicos que sirven de antecedente para la obra de Zamora. Tal es el caso de *El ganso de oro*, cuya fecha de composición puede situarse entre 1588 y 1595.

En esta pieza, los personajes cambian sus nombres por los verdaderos, se descubre el origen familiar (incluso de la realeza) de los agonistas y se produce una adjudicación de galanes a damas en función de sus gustos, resolviéndose el conflicto por arte de magia: la intervención del mágico Felicio. Esta solución mágica se produce, como anagnórisis, al final de la comedia, en tercetos encadenados, y no son muchos los personajes que intervienen en escena, cinco, de los que tres podrían ser considerados protagonistas. El público, como era habitual en el teatro lopesco, era conocedor de la verdad de estos hechos con anterioridad a la agnición mágica, que puede clasificarse, según su objeto, como una anagnórisis personal de origen; según su procedimiento, como una anagnórisis verbal oral y, según sus consecuencias, como una anagnórisis intencional por cambio en la acción:

---

7 Joaquín Álvarez Barrientos, «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, p. 308.

8 Doménech, «Las transformaciones del duende», pp. 286-290.

Sale Felicio, mágico, y suenan cohetes.

Felicio — Belardo, no te aflijas, que los hados
de aquesta suerte ordenan el discurso
de tus males presentes y pasados:
Del tiempo, el veloz curso
saca del centro la verdad oscura,
por más que la fortuna lo defienda.
Felicio soy, el que tu bien procura,
no padre de Silvero, que ha venido
sólo a matarte por su amada prenda,
creyéndose que yo su padre he sido.
Hermanos sois, y la verdad se entienda,
hijos del Rey de Nápoles, ya muerto
que yo os crié por última encomienda.
Tomó en Arcadia el rey Trasandio puerto
cuando a la guerra de los persas vino
por el invierno frío y mar incierto,
y allí del bello rostro peregrino
de la ninfa Niseida enamorado
tuvo dos hijos, cada cual divino,
Belardo, y tú, Silvero, que engañado
para traerte aqueste punto has sido.

Rey — ¡Oh, caso nunca visto ni pensado!

Silvero — Belardo, pues que ya te he conocido,
dame esos brazos y perdona el yerro
por orden de los hados cometido.

[*El ganso de oro*, pp. 183-184][9]

Fue Rinaldo Froldi quien primero reivindicó esta obra de Lope como precursora de la comedia de magia en cuanto a algunos antecedentes.

Afirmaba Froldi que «el elemento mágico no [era] sombrío (relacionado con la nigromancia y los conjuros) sino fabulístico y placentero, exento de preocupaciones doctrinales. Lope tampoco plantea el problema

9 Félix Lope de Vega Carpio, *El ganso de oro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo I.

de qué es la magia: no hace disquisiciones sobre ella»[10], como también ocurría con la obra de Antonio de Zamora, que no se detiene en planteamientos teóricos, aunque el Foleto al final explica por qué ha hecho los encantamientos, afirmando que el fin primordial era el de burla y diversión en carnestolendas, ese «*divertimento* escénico»[11] que también definía Froldi.

Por último, el investigador italiano advertía del elevado número de personajes que intervenía en la comedia del Fénix, como en el caso de la de Zamora, si bien es cierto que en la resolución final de la obra barroca parece que el número se reduce considerablemente a cinco, como se ha explicado.

Casi de la misma época que *El ganso de oro*, pero anterior a 1588, es *Los celos de Rodamonte*, otra comedia del Fénix en la que se produce un hecho extraordinario: una mutación acaecida de forma poco clara. Al comienzo de la primera jornada tres hermanos descubren la verdadera identidad de un personaje, familiar suyo, que había mutado de forma por magia:

Laurimo — Yo soi Laurimo, el hermano
de vuestro padre Agricano,
y vuestro tío y tutor.

Mandricardo — Rrasga este pecho, señor,
con las uñas desa mano;
perdona el atrebimiento
de la ofensa de los tres;
que, á tener conocimiento
no mobiéramos los pies,
Laurimo, en tu seguimiento.

[*Los celos de Rodamonte*, vv. 16-25][12]

En esta ocasión, el auditorio conoce la verdad a la vez que los personajes a través de quintillas, ya que dado que la comedia no había

10 Rinaldo Froldi, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Vicente Diago Moncholi y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, p. 140.

11 Froldi, «*El ganso de oro* de Lope de Vega», p. 140.

12 Félix Lope de Vega Carpio, *Los celos de Rodamonte*, ed. Sabatino G. Maglione, Lanham/Nueva York/Londres, University Press of America, 1985.

hecho nada más que empezar (apenas habían pasado quince versos) era imposible que los espectadores tuvieran más información. Lope tampoco utiliza esta obra para lanzar cuestionamientos teóricos sobre la magia, lo que sí hará en *El peregrino en su patria*, como más adelante se explicará.

Las Batuecas del duque de Alba, compuesta por Lope entre 1598 y 1600, es también otro ejemplo, aunque más lejano, en el que podrían entreverse algunos componentes alegóricos y misteriosos, que no llegan a configurar ningún elemento mágico tan claro como los de los casos anteriores, aunque sí es digno de mención.

Pero es que el estudio de Froldi sobre *El ganso de oro* nos lleva a las obras pastoriles, donde ya intervenían magos en enredos amorosos durante el siglo XVI, como se ha visto. El propio Lope de Vega, en una de sus primeras comedias, fechada entre 1586 y 1595, *Belardo, el furioso*, de corte pastoril, establece una relación entre el amor y la magia, aunque, como explicó Porteiro Chouciño, ambos motivos «se combinan en la obra de Lope, pero la magia quedará siempre supeditada al amor»[13]. Parece que los encantamientos o los prodigios eran un elemento más que podía emplear el dramaturgo para interceder en una relación amorosa, como por cierto sucede en *Duendes son alcahuetes*, donde las actuaciones del Foleto intentan favorecer de modo celestinesco la relación entre dos protagonistas.

Sabik[14] sintetizó la postura afirmando que el drama del Siglo de Oro tiene una vertiente de ocultismo y magia muy desarrollada en el teatro calderoniano (en obras como *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*) y en otros autores (como Bances Candamo, en su pieza *La piedra filosofal*, de 1693), que nos lleva inexcusablemente a algunos particulares relativos a la comedia de magia dieciochesca. No puede olvidarse, como se ha visto, que las noticias mágicas aparecen también en algunas de las primeras obras del Fénix de los Ingenios.

Pero es que, cambiando radicalmente de género dentro de la obra del propio Lope, del teatro a la novela, las alusiones mágicas y la utilización de este tipo de recursos son igualmente trascendentes para el desarrollo

---

13 Ana María Porteiro Chouciño, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2, 2010, p. 92.

14 Kazimierz Sabik, «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», en *Atti del XVIII Convegno* [*Associazione Ispanisti Italiani*], Roma, Bulzoni, 1999, vol. 1, p. 137.

de la acción y pueden tener su vinculación directa con la comedia de magia del siglo XVIII. También pastoril, como *Belardo, el furioso*, es la novela *La Arcadia*, de 1598, en la que interviene, igualmente, el componente mágico. En este caso, Fernández Rodríguez infiere que el autor utiliza la magia para caracterizar a los personajes en su humanidad[15].

Aunque, sin lugar a dudas, la novela de Félix Lope de Vega Carpio, esta vez de aventuras o bizantina, que tiene una relación directa con *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora es *El peregrino en su patria*, publicada en 1604, en cuyo libro V hay un fragmento que responde a un cuento fantasmagórico que contiene referencias de semejanzas y diferencias con la obra del XVIII, y todo en el marco de los elementos mágicos y los duendes, cuyos diversos tratamiento y configuración por parte de sus autores nos proporcionan una visión comparable sobre este particular, máxime teniendo en cuenta que la obra de Zamora es una pieza teatral y la de Lope, en este caso, una novela.

III

En el presente trabajo se analiza un cuento incluido en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, que vio la luz en 1604. Poco más de cien años después se estrenaba la comedia *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora, en 1709. A pesar de la distancia cronológica que separa los textos, ambos presentan unas particularidades que pueden analizarse y discutirse estableciendo comparaciones, sobre todo en relación con los temas y motivos. El tratamiento de estas realidades sirve, en el caso del texto lopesco, como antecedente para la primera comedia de magia española propiamente dicha: la escrita por Zamora.

El texto dieciochesco presenta más concomitancias con obras como las comedias de santos o las mitológicas; pero, en cualquier caso, las similitudes son generales con piezas dramáticas, y por ello son citadas habitualmente como precedentes de la comedia de magia. No obstante, resulta interesante observar las relaciones de dependencia entre una

15 Natalia Fernández Rodríguez, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, p. 9.

comedia de magia y una novela barroca. En el caso que nos ocupa, el texto narrativo contiene un episodio prodigioso construido a base de técnicas empleadas en la comedia mágica.

Vamos a centrarnos, fundamentalmente, en el personaje que obra los encantamientos y su relación con el resto de personajes principales y con la acción. Aunque existen ciertos puntos de semejanza, es notorio que no todos los duendes de las obras de esta época (y, también, las dos que nos ocupan) responden a un mismo tipo de personaje evolucionado, sino que existe uno mismo pero con características muy dispares y bien definidas.

El comportamiento de los duendes es diverso, y prueba de ello es la muestra que se ha extraído de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, donde, con abundante simbología y alusiones religiosas, el protagonista sufre los estragos de unos demonios mágicos prototipos de la violencia y de la negatividad. Por otro lado, se ha observado un duende lúdico, burlón y travieso en la comedia de Zamora.

En primer lugar trataremos sobre la ambientación o contextualización de cada uno de los textos. Por un lado, la novela lopesca nos presenta un relato o cuento dentro de otro relato mayor, es decir, una pieza que perfectamente podría funcionar como independiente pero que, inserta en un conjunto mayor, otorga un marco distinto, tanto a nivel narrativo como para entender la introspección del personaje principal. El fragmento pertenece al libro V de *El peregrino en su patria*, el último de los que conforman la obra, y el lector ya sabe muy bien cómo es el carácter del protagonista de este cuento fantasmal, a la vez que lo sucedido en el relato formará ya parte del carácter del personaje hasta el final de la obra. A nivel general, se trata de una novela bizantina, de aventuras, en la que el protagonista, Pánfilo de Luján, sufre una serie de experiencias, como un camino iniciático que va forjando su ser. Una de esas experiencias son, precisamente, los sucesos que le acontecen en el cuento seleccionado, donde intervienen ciertos demonios.

Duendes son alcahuetes es una obra exenta, una comedia de magia plena, donde el carácter de los personajes se va configurando a medida que avanza la pieza y sin que tenga proyección más allá del término de la representación. En esta comedia, la acción y los hechos adquieren protagonismo por sí mismos porque es la finalidad de Zamora, él escribe una obra con principio y fin; mientras que el relato de Lope lo será en función de la importancia que le dé el autor una vez concluido el cuento.

Además, el duende de la comedia de magia adquiere relevancia porque se convierte en el verdadero protagonista, el que mueve los hilos de la acción y, en consecuencia, todo el devenir de los agonistas. En la obra de Lope los demonios mueven el ánimo y el carácter de protagonista, pero acaso superficialmente y en unos planos muy acotados temporalmente en el contexto general de la novela. No podemos olvidar, por otro lado, que la comedia de Zamora está pensada para un tiempo del año muy concreto: carnaval. Esta concreción parece no afectar al texto del Fénix.

En las dos obras se produce un conflicto sentimental. Sin embargo, el tratamiento es muy diferente. En *El peregrino en su patria* Pánfilo de Luján persigue el amor de Nise a través de diversas pruebas que le pone su peregrinar vital en torno a centros de culto cristiano. En uno de sus trayectos, Pánfilo descansa en un lugar que le deparará la aventura de los demonios, que en nada están vinculados a la relación amorosa entre los dos protagonistas. Finaliza el cuento cuando el protagonista pone rumbo a Guadalupe y, con el atroz miedo todavía en el cuerpo, manifiesta no querer volver al lugar de donde se iba, a no ser que se cumpliera una condición, y es que su amada Nise estuviera allí, donde volvería a buscarla porque el amor que siente por ella es capaz de superar todos los obstáculos con tal de verla:

> Vistióse, y corrido de que aquel hombre le tuviese por fabuloso y hombre de poco ánimo, le pidió licencia para irse, desde cuyos brazos tomó el camino de Guadalupe, sin osar volver la cabeza a aquella villa, donde prometió no volver en su vida por ningún acontecimiento, fuera de estar en ella su amada Nise[16].

El tema del amor es, en *Duendes son alcahuetes*, mucho más importante, y justifica los procesos de magia. En el caso de *El peregrino*, el amor es relevante en el transcurso de toda la novela, pero no lo es tanto en el relato fantasmagórico que se ha seleccionado. La obra de Zamora, que conserva características del drama áureo español, ofrece una relación amorosa entre dos protagonistas, Octavio Colona e Irene, presentada a través de un código en el que el galán intenta conseguir el amor de la dama:

---

16 Félix Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2006, p. 447.

Genaro ¿Estáis, Octavio,
de ella enamorado?

Octavio Tanta
fue al estrenar sus luceros
la actividad de sus llamas
que solo vengo por verla,
servirla y idolatrarla,
pues el que me dio el retrato
me aseguró cómo estaba
en esta ciudad.

[*Duendes son alcahuetes*, vv. 69-77][17]

Para conseguir sus fines, se ayuda de Foleto y de sus capacidades mágicas. Existe, así, una relación directa entre el amor y la magia en esta comedia, pero la acción amorosa, aun importante, queda en un plano subsidiario con respecto a la magia, que se convierte en el tema principal de la obra, y por tanto, el duende, en protagonista.

El empleo de la magia hace que el enredo evolucione en función de los prodigios, con lo que la representación de la pieza será más amable para el público que si el conflicto fuera solucionado mediante un duelo o cualquier otro tipo de enfrentamiento. Mancini observó que «la atención está centrada en la amenidad del enredo o, mejor aún, de las situaciones intrincadas, con un espíritu que hoy se llamaría de "vaudeville"»[18], lo que sin duda revierte en que la magia y los prodigios se convierten en catalizadores de la acción amorosa y en anticlímax –cómico, en ocasiones– para la evolución de la comedia.

Existe también una diferencia en la localización espacial del fragmento de Lope y de la comedia de Zamora. Por un lado, la narración lleva al lector a imaginarse que la acción se desarrolla, en el caso de *El peregrino*, en un lugar agreste, oscuro y deshabitado, apartado de la ciudad, un espacio en todo propicio para que se celebren prodigios y mutaciones fantasmagóricas, que asusten verdaderamente al protagonista. Buscando acomodo para pasar una noche debido al cansancio que le

17 Antonio de Zamora, *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*, ed. Fernando Doménech Rico, en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 49-178.

18 Guido Mancini, «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano, Piovan, 1988, p. 258.

supone la peregrinación, Pánfilo de Luján arriba a ese «último albergue de la miseria»[19] en el que tendrá lugar la acción del cuento. Se trata de un hospital abandonado en el que en el pasado sucedieron hechos terroríficos que concluyeron con la muerte de un extranjero; un espacio en el que habitan extraños moradores que provocan algunas noches fuertes ruidos y escándalos que generan tanto miedo que impide que el hospital sea ocupado o habitado más que por dichos duendes. A Pánfilo no le importan las prevenciones que le hicieron antes de hospedarse en ese lugar y, una vez en él, bajo el paraguas de la noche, experimentó un miedo aterrador con los prodigios que los duendes le hicieron pasar durante su estancia, fugaz pero intensa.

Zamora incorpora algunas diferencias en la ambientación espacial de su comedia de magia. En primer lugar, se desarrolla en un lugar dentro de la ciudad de Florencia y, por tanto, urbano, y no rural y apartado, como en el caso del texto de Lope. Genaro Carducho ofrece al enamorado Octavio una casa que está situada entre la suya y la de su amada Irene, de tal manera que a través de ella pueda comunicarse con su dama con mayor facilidad que si lo tuviera que hacer en la calle o pidiendo permiso a su familia:

Genaro — Tened, que también hay riesgos
a que no basta la espada,
y oídme, por que lo creáis:
la casa desocupada,
que os dije que con la mía
y la casa de Madama
alinda, a su jardín tiene
una puerta que, cerrada
hasta ahora o no descubierta
por ocultarla unas ramas,
limando la cerradura,
os puede franquear la entrada
del cuarto bajo en que vive,
con que llegando a ocuparla
vos, abriendo por el mío
puerta por donde se salga

19 Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, p. 441.

y entre… mas creer es delirio
que oséis ni aun poner las plantas
en ella.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 117-135]

Este recurso recuerda a la conocida historia de Píramo y Tisbe, aunque salvando las distancias, ya que en el caso de la obra del XVIII será un duende, Foleto, el que facilite esos encuentros, no una pequeña abertura. La comunicación se produce por una puerta que conecta con el jardín de Irene (el jardín es uno de los espacios más tradicionales a la hora de ambientar comedias de magia), una puerta que se abre, se cierra o desaparece a voluntad de Foleto, que es el habitante de esa casa medianera. Y ahí encontramos esa gran referencia directa a *La dama duende* de Calderón de la Barca. Por el mismo motivo que se esgrimía en el cuento de *El peregrino en su patria* este lugar está deshabitado, aunque no se especifica que en él haya muerto nadie, sino que vivía un duende que hacía travesuras y, en consecuencia, causaba cierto miedo a la gente:

Genaro No os admiréis de que dude
la acción, pues como en ella anda
un foleto, trasgo o duende
de los muchos de la Italia,
por cuya razón no ha habido
nadie que quiera alquilarla.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 137-142]

La naturaleza del duende es decisiva, como se explicará más adelante, para que no se produzcan esos fallecimientos a los que aludía el Fénix en su relato. Pero, en cualquier caso, es un lugar oscuro, aunque precisamente cruzando la citada puerta se accede a un jardín convertido casi en *locus amoenus* para Octavio, un espacio idílico en el que tiene los encuentros con su enamorada. Debe advertirse que, tal y como expresó Caro Baroja, «la tradición sobre "casas de duendes" es

20 Julio Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, p. 172.

abundantísima»[20] en países del mismo entorno literario, como Francia, Italia o España.

Uno de los aspectos diferenciales de ambos textos –y de los de mayor relevancia– es el carácter del duende. La naturaleza comportamental de este personaje y los hechos que protagoniza separan drásticamente al duende de una obra y al de otra. Uno y otro se sitúan, respectivamente, en la órbita de este representante de la magia para el siglo XVII y para el XVIII, cuyos caracteres difieren de una centuria a otra, como se explica a continuación.

Los duendes –que son más de uno– o demonios del relato incluido en *El peregrino en su patria* guardan una relación negativa con el personaje principal. Esto significa que los prodigios y encantamientos que tienen lugar durante la estancia de Pánfilo de Luján en el hospital abandonado son producidos por los seres extraordinarios con la finalidad de producir miedo en el personaje, aterrorizarlo y hacerle ver que en ese lugar son ellos los dueños de lo que acontece y que él se erige en un ser extraño para ellos y no invitado, mostrando así su desacuerdo con que esté Pánfilo acomodado en el lugar. El protagonista es advertido: «¿Cómo has osado entrar, le dijo, Peregrino? ¿No te ha dicho ninguno el mal hospedaje desta casa?» [*El peregrino en su patria*, p. 442]. El lector también asume que la narración es seria y no burlesca.

Se trata de unos duendes de tradición española, que, aunque no son malos en muchas ocasiones, sí hay algunas excepciones como esta. Son unos duendes que están vinculados al demonio y a las artes diabólicas, enfrentadas a la religión, que deberá salir triunfante de todos estos devaneos mágicos.

Los encantos a los que asiste Pánfilo son absolutamente inverosímiles y tienen un simbolismo religioso patente, y de ahí, de su asociación al diablo, el miedo que producen y la negatividad general de la trama. En el relato asistimos a una serie de hechos que unas veces están engarzados o son consecuencia de los anteriores y otras no (en este último caso, Lope se encarga de narrar cómo pasan determinados minutos entre un prodigio y otro). Así, Pánfilo ve cómo unos jinetes lanzan objetos ardientes al techo de la habitación en la que intenta pasar la noche y se quedan allí clavados; un juego de naipes desarrollándose sin jugadores en una mesa de la estancia, que acaba con una pelea y ruido de espadas (aunque no puede verse quiénes se enfrentan); nota que le quitan la colcha y las sábanas de la cama; entran unos hombres con fuego, una

bacía y un cuchillo y piensa que lo van a matar y recoger su sangre en ese recipiente; dos perros le cogen las manos y luego se meten bajo la cama cuando Pánfilo dice «Jesús», una exclamación religiosa positiva para el cristiano que también implica que le vistan y le acomoden; siente que la cama asciende hasta el techo y que le agarran, de tal manera que luego la cama cae y él queda suspendido en el aire; posteriormente arde la cama y él se siente sin piernas; pero vuelve a la cama; escucha y ve cómo los duendes invisibles le arrastran sus cosas y sale al huerto persiguiéndolos, aunque sus efectos personales son arrojados a una noria. Pánfilo demuestra más valor al final, siguiendo a sus enemigos, porque entre esas cosas se encuentran otras pertenecientes a su amada Nise, y eso le hace sobreponerse a su miedo. Al final, regresa a la habitación con el personaje que le había alertado de esos escándalos y todo estaba en calma, como si no hubiera pasado nada, situación que lleva a Pánfilo a pensar que otros dirían de él que es un fabulador.

En cualquier caso, no debe pasar desapercibido que los prodigios de estos duendes malignos cesan momentáneamente cuando Pánfilo dice «Jesús», en una alusión directa a que abrazar la religión permitirá que los malos engendros desaparezcan. En el siglo XVII, la literatura con referencias mágicas está muy vinculada a la religión, y se defiende que esta siempre prevalecerá sobre los valores demoníacos, que constituyen las artes mágicas.

Pero es muy interesante recordar un fugaz comentario que el personaje que advierte a Pánfilo le hace cuando le lleva a su habitación: «Entra y pues eres mozo robusto y enseñado a trabajos, haz la señal de la cruz y duerme sin reparar en nada» [*El peregrino en su patria*, p. 442]. Después, Lope narra que Pánfilo cierra la puerta, se cambia de ropa y se duerme, pero no explica que haga la señal de la cruz. ¿Acaso quien le advierte le está diciendo que si hace ese gesto ahuyentará a los duendes, como ocurre después cuando exclama «Jesús»? El protagonista no lo hace y los sucesos prodigiosos acaecen vinculados, pues, a la ausencia de ese gesto en un hombre que sigue un peregrinar religioso, por otra parte.

Antes de finalizar el cuento, y tras la sucesión de prodigios, Lope realiza una pequeña disquisición sobre la naturaleza de la magia que se acaba de producir, hecho que, por otra parte, se adscribe a las obras literarias del Siglo de Oro que contienen alusiones mágicas. Argumenta que existen tradicionalmente duendes y otros espíritus, que «se llaman en la lengua italiana *foletos* y en la española *trasgos*» [*El peregrino en su*

patria, p. 446], los cuales verdaderamente provocan ciertos escándalos y desazón entre las gentes y que ya fueron estudiados por algunos autores, quienes ofrecieron, incluso, divisiones y clasificaciones, como la de Michael Psello en «ígneos, aéreos, terrestres, acuátiles, subterráneos y lucífugos» [p. 446].

El carácter de Foleto en la obra de Antonio de Zamora es muy diferente, como lo son la finalidad que tiene en el trazado de la comedia y su relación con el protagonista Octavio Colona. Entre el galán y el duende existe una relación positiva, casi de necesidad simbiótica, como pasaremos a explicar a continuación.

Ya hemos advertido que el foleto, único morador de la casa situada entre la de Genaro Carducho y el jardín de Irene, hija de Ernesto y dama por la que suspira el galán, desea mostrarse colaborador en los deseos sentimentales de Octavio, y quiere ayudarle, a través de sus prodigios, a conseguir el favor de la dama de la que está enamorado:

Foleto
Ea, travesura mía,
a este hombre hemos de volver
loco para entretener
el tiempo, que, pues porfía,
sabiendo que estoy yo aquí,
en venir a estar conmigo,
fingiéndome yo su amigo
podré conseguir así
a él y al criado traellos
asustados con manías
y, en suma, hacer unos días
Carnestolendas con ellos,
pues mi intención solo es
ver que burlado se halle.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 375-388]

La aparición de objetos mágicos en la obra constituye un recurso de marcado simbolismo, generalmente relacionado con la técnica que opone la apariencia frente a la realidad, también de corte barroco. Álvarez Barrientos señaló que la apariencia-realidad se plantea «como

21 Joaquín Álvarez Barrientos, «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La Comedia de Magia y de Santos*, p. 345.

recurso escénico, en los casos en que un personaje se vuelve invisible gracias a un objeto mágico y así, "como de invisible", asiste a la acción»[21]. También en *Duendes son alcahuetes* existe un objeto mágico que da el foleto al galán para que pase desapercibido con un hechizo de invisibilidad: una máscara.

Pero es que la mencionada relación de amistad fingida también va a permitir que el galán ayude al duende, a la sazón, también protagonista –el mayor– de la comedia. Y ¿cómo le va a ayudar? Pues quizás de manera inconsciente, satisfaciendo sus deseos, facilitando que el trasgo se divierta y se burle de él, ya que, como hemos leído, esta es la finalidad del duende Foleto, tal y como, por cierto, él mismo vuelve a reconocer, esta vez ante todos los personajes, al final de la comedia:

Foleto
Avieso trasgo zumbón
soy, que en el oscuro albergue
de esa casa, que vacía
ha tanto que permanece,
os asusté con engaños,
ilusiones y accidentes,
pues viendo que estaba solo,
sin tener nada que enrede
[…]
hice mis Carnestolendas,
quédense todos ustedes
a buenas noches, que yo
voy a otra parte en que pruebe
que, si siempre con embustes
se parecen a los duendes
los alcahuetes, por chiste
duendes son los alcahuetes.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 2896-2945]

Nótese la definición que el Foleto hace de los alcahuetes: advierte que son duendes porque unen parejas utilizando artes mágicas y engañando a los enamorados. Parece claro que esta definición de alcahuete tiene unos ecos literarios españoles muy bien definidos, ya que rápidamente pensamos en la función y mecanismos utilizados por Trotaconventos en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita; por Celestina en la obra homónima de Fernando de Rojas; por la maga Felicia de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor o, sin ir

más lejos, por la Fabia en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, autor del que tratamos en estas páginas.

La relación con el criado de Octavio, Chicho, es muy distinta, y responde al clásico patrón de las comedias de magia que consiste en que el duende produce mayor miedo en el criado que en el señor. De esta forma, Foleto se burlará habitualmente de Chicho y ello revertirá en la creación de anticlímax y en la introducción de elementos de comicidad en la obra para provocar la risa del espectador.

Las transformaciones que experimenta el duende son de lo más variopinto, desde aparecerse vestido de mujer hasta animar una estatua (en nuestra opinión, antecedente de las escenas finales del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla), pasando por saltimbanco y por esconderse tras un espejo para asustar y burlarse de los personajes para su propio regocijo y para el del público. Es, en oposición con los que aparecen en el cuento de *El peregrino en su patria*, un duende de tradición italiana: burlón, lúdico, festivo y travieso.

En cualquier caso, como ya explicó Álvarez Barrientos en otros de sus numerosos trabajos sobre este género dieciochesco, la magia de las obras literarias del siglo XVIII está desprovista del contenido religioso que hemos observado en el cuento de *El peregrino* de Lope y no supone un pacto con el diablo que debe ser superado por medio de la fe cristiana, sino que aparta esta convención y la magia se entiende como esa facultad o capacidad que poseen los hombres que, tras mucho estudio y dominio de la naturaleza, pueden alterarla para orientar la acción de una comedia o el devenir de algunos de sus personajes, por ejemplo; o el propio beneficio del mago, que «tomó muy pronto el aspecto de un hombre de ciencia»[22] en este género de la Ilustración, que aplica «criterios racionalistas a la magia»[23]. Así, los prodigios que Foleto realiza para allanar el camino amoroso al galán tienen su origen en el conocimiento de la naturaleza y no en una adhesión al diablo, es decir, en esa experiencia científica que puede ser aprehendida y que constituye la magia blanca, que puede cambiar designios y engañar con diversos fines. Tal es lo que declara el duende (negándose tal) en la obra de Zamora:

---

22 Joaquín Álvarez Barrientos, «La razón de la sinrazón: *Teatro popular y magia*, de Julio Caro Baroja», *Cuadernos hispanoamericanos*, 533-534, 1994, p. 266.

23 Joaquín Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, p. 147.

Foleto Como en Francia
cursé la filosofía
con Pedro Abailardo, que es
quien hoy la fama apellida
el mágico de Salerno,
aprendí de su doctrina
algunas curiosidades
que los secretos practican
de la magia blanca, como
lo prueban esas bujías
que aparecieron, de suerte
que con verdades fingidas,
aparentes ilusiones
y continuadas manías
todos temen y nadie entra
a descifrar con su vista
la verdad del caso.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 455-471]

Y, además de consistir la magia del duende en una ciencia[24], esta es utilizada para el divertimento, como se ha explicado; o, en palabras de Caro Baroja, «en la comedia de Zamora los duendes son objeto de diversión más que de burla»[25], pues quienes son objeto de burla son Chicho, por su simpleza y cobardía, y Octavio Colona y el resto de personajes, que están siendo engañados por el foleto para entretenerse en esos días de carnaval. Y el público lo sabe desde el inicio de la comedia, pues el duende lo declara, como se ha visto.

Precisamente la diversión generalizada que proporcionaban las comedias de magia era uno de los motivos por los que gozaban de un éxito destacado entre el público, que también se regocijaba con las imitaciones de otras lenguas en adaptaciones macarrónicas[26]. En el caso de la obra de Antonio de Zamora es el italiano el idioma empleado *sui generis* por Foleto, que se justifica por el origen de este tipo de duende travieso y el subtítulo de la comedia: «trova de la que ejecuta la tropa italiana», afirmación que nos indica que la obra española tiene antece-

24 Véase Álvarez Barrientos, «La razón de la sinrazón», p. 267.

25 Caro Baroja, *Teatro popular y magia*, p. 174.

26 Véase Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, p. 117.

dentes en alguna pieza similar de origen italiano, tan abundantes y de tanto éxito en la época.

El público gustaba, además, como explica Álvarez Barrientos, de la ampulosa escenografía, del tratamiento de temas de actualidad y de una «solución final beneficiosa y satisfactoria para todos»[27].

Más allá de la ambientación espacial (externa e interna) que se ha utilizado como marco para desarrollar los prodigios de los duendes de las obras que se han utilizado para este trabajo, de las diferencias en la caracterización de los foletos y de la finalidad que persiguen (en asociación con su carácter), merece la pena detenerse en las potencias de los duendes, es decir, en qué cosas pueden hacer y cómo las hacen en las obras. Aunque ya hemos analizado y descrito algunas de ellas –que resultaban imprescindibles para entender en toda su extensión las diferentes caracterizaciones que se estaban dando, pues en las obras literarias no siempre funcionan de manera individual y aislada los distintos elementos que las componen, sino de forma holística–, en este momento trataremos de sintetizar otras y ejemplificarlas.

Álvarez Barrientos ofreció una definición muy interesante sobre el concepto de verosimilitud aplicado a las comedias de magia. La idea queda muy alejada del concepto neoclásico, y está relacionada con qué puede hacer un mago dentro de la comedia, aunque en la vida real no pueda ser verosímil; pero será tal en la comedia de magia si en ese contexto ficcional lo es, en función de los poderes del ser mágico. Así se expresa el citado investigador:

> De esta forma, la ilusión que se pretende en este teatro es una ilusión menos real y más teatral, más «maravillosa», y la verosimilitud se convierte en otra convención que nada tiene que ver con la realidad que se escenifica –que sería el concepto neoclásico–, y sí mucho con la coherencia interna de la acción, del mundo en que se sitúa esta y de las cualidades y potencias del héroe. Esta forma de verosimilitud, que atiende a lo interno, es la que hace «creíble» a la comedia de magia, además da esa suspensión del juicio crítico, que no es otra cosa sino la acep-

27 José de Cañizares, *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 18.

28 Álvarez Barrientos, *La comedia de magia del siglo XVIII*, p. 188.

> tación de las convenciones teatrales, contrastadas precisamente con el conocimiento de la realidad[28].

Por lo tanto, las mutaciones (que deberán estar hechas de la mejor forma posible) y el resto de prodigios que aparecen en las comedias de magia serán verosímiles siempre que, dentro del pacto ficcional con el espectador, este asuma que el duende tiene la capacidad o potencia suficiente como para desarrollar esos encantamientos. Al contrario que el concepto de verosimilitud asumido por los neoclásicos o del aristotélico que estaba vigente en el Siglo de Oro (aunque algunos dramaturgos como, precisamente, Lope de Vega, acomodaron dicho concepto a la naturaleza de sus obras sin disentir de un modo diametralmente opuesto de lo que propugnó el filósofo heleno), en este género, la comedia de magia, la verosimilitud se liga muy directamente a la acción y su contexto espectacular y escenográfico, es decir, a lo que podemos encontrarnos en un escenario por el mero hecho de asistir a una representación de este tipo, todo ello aclimatado por las virtudes de cada duende en cuestión.

Sin embargo, no parece descabellado pensar que esta verosimilitud es muy similar (aunque salvando las distancias genéricas y de significado o finalidad) a la que podríamos encontrar en la comedia de santos o la mitológica, donde aparecen prodigios que, si bien están alejados de la idea de magia –y más aún de la magia como ciencia, tal cual se entendía en el género dramático que lleva su nombre en el siglo XVIII–, escenográficamente pueden presentar la misma forma de representarse con maquinaria y tramoya. Parece justo advertir que si los santos tienen la capacidad divina de obrar milagros (no prodigios mágicos) en beneficio de los desfavorecidos o del sostenimiento de la bondad cristiana en todos los órdenes porque pueden hacerlo, y ello no tiene que sorprender al auditorio más allá de la espectacularidad de su realización, tampoco debe sorprender que un ser mitológico mute de forma porque la tradición le ha reconocido esa facultad (por ejemplo Zeus y sus transformaciones en varios seres) a través de las diferentes historias que se conocen ni, por supuesto, que un mago o duende realice prodigios en el contexto de una comedia de magia. Y como todo esto no sorprende desde el punto de vista de quien realiza las acciones en esos contextos, son verosímiles. Fuera de la representación, no lo son.

En el caso del cuento fantasmagórico que aparece en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, Pánfilo de Luján sufre los designios de unos duendes o demonios que, fomentando el mal y la ne-

gatividad para infundir miedo en el protagonista, provocan situaciones de las que no se sabe muy bien si se producen en un contexto de ensoñación o no (a pesar de que el narrador explica que los ruidos despiertan al personaje) y que no responden siempre al concepto de verosimilitud manejado para ese tipo de obra y en esa época. No puede aplicarse, en este caso, la verosimilitud entendida como hecho posible en una comedia de magia, porque la novela no se adscribe a dicho género, pero sí podemos hacer una serie de precisiones que valoren en su justa medida la adecuación de los prodigios a una plausible verosimilitud.

Debe hacerse constar que el contexto argumental del fragmento de Lope y la comedia de Zamora son absolutamente distantes. En el caso de la obra lopesca, la sucesión de los distintos encantos que se producen en la habitación del hospital en el que se hospeda el peregrino Pánfilo de Luján responde a una sarta de situaciones breves que provocan el temor del personaje. Algunos de los prodigios a los que asiste Pánfilo no parecen tener trabazón con el suceso inmediatamente anterior o posterior, sino más bien resulta que ha sido colocado en ese lugar con ánimo inconexo. Esa falta de unión es, precisamente, utilizada por Lope como recurso comparativo que permite al lector, en este caso, acercarse a los sentimientos de pavor, frustración y desasosiego que siente el personaje que sufre los designios. Sin embargo, en otras ocasiones, la aparición de un encantamiento deriva directamente del anterior, siendo consecuencia de él.

Así, en primer lugar, Pánfilo de Luján ve cómo ciertos hombres a caballo irrumpen en la estancia y lanzan al techo una especie de antorchas que se quedan allí clavadas. El techo juega un papel destacado en este episodio de la novela de Lope, ya que más tarde otro de los encantamientos estará protagonizado por un ascenso hacia el mismo lugar. Este episodio podría tener cierta verosimilitud dentro de un sueño, pues no parece probable que en una estancia aparentemente pequeña entraran «a caballo algunos hombres» [p. 443] para clavar en la parte superior de la habitación ciertas luminarias. Puede entreverse algún sentido inicial en este primer prodigio, porque el Fénix emplea el verbo *entrar*, que inexcusablemente hace referencia a un inicio. Las llamas u objetos ardientes forman parte de toda esa serie de elementos que llaman la atención porque provocan miedo en el personaje, acaso porque el fuego es uno de los elementos más característicos del infierno. No debe olvidarse el componente religioso de este cuento y la victoria que se propone del cristianismo frente al mal.

El segundo de los prodigios consiste en un juego de cartas que se produce en una mesa situada dentro de la habitación. Los juegos de naipes y de azar (como los dados) no gozaban de mucho apoyo en la Iglesia porque se asociaban al demonio, una nueva referencia al infierno, como en el caso del fuego, del primer designio. Pero es absolutamente extraño que ninguno de los participantes en la partida aparezca, como sí lo habían hecho los jinetes con anterioridad. En cualquier caso, no parece que esta nueva situación derive de la que se había producido previamente. Tampoco parece muy verosímil, pues no se sabe de dónde han salido los jugadores, quizás se lo pierde el lector porque Pánfilo cierra tímidamente los ojos y cuando los abre observa esa fantasmal partida. Pero sí que es consecuencia de este hecho el que se producirá a continuación: de la partida deriva cierto enfado o disputa que acaba con un escándalo de armas blancas; no puede verse a los que se enfrentan, como tampoco se veía a los jugadores de la partida de naipes.

Sin ligazón con la escena anterior, ahora Pánfilo advierte que le están quitando la colcha y las sábanas de la cama. Es precisamente el elemento de la cama el que otorga la mayor salvación (después de la fe) al protagonista. Es su último resquicio de seguridad, el lugar en el que se refugia con su miedo y al que espera que los demonios no se acerquen. Sin embargo, eso no se produce y le desarropan. El asunto queda ahí, pero, como en el caso de la simbología del infierno, tampoco quedará aislado este prodigio relacionado con la cama, pues más tarde se producirán otros.

En ese momento cambian los encantamientos de naturaleza y se produce una pequeña procesión infernal en la habitación. Los elementos que llevan varios hombres sirven para aterrorizar al personaje, que cavila qué función mortal pueden tener y cómo van a practicar su uso con él. Varios hombres portan fuego (nuevamente este elemento), una bacía y un cuchillo. La advertencia que asume Pánfilo es mucho más seria, ya que por primera vez aparece un objeto que amenaza directamente su vida, pues el ruido de unas espadas que se escuchaba en un prodigio anterior enfrentaba a otros agonistas. Pero cuando el atemorizado peregrino quiso coger el cuchillo para que no lo degollaran, a oscuras notó que se tragaban sus manos, y «vio que dos grandes perros se las tenían asidas» [p. 444]. Este nuevo prodigio es consecuencia del anterior. Pero encendida la luz exclamó «Jesús» e inmediatamente los perros (que también son animales con reminiscencias infernales si pen-

samos, por ejemplo, en Cerbero) le soltaron y se metieron bajo la cama, y sintió que le acomodaban en ella, de la que antes habían quitado la ropa. La cama vuelve a ser el lugar de reposo y de refugio para Pánfilo. Hemos podido observar cómo pronunciar el nombre del redentor cristiano protege al peregrino y hace que le suelten los perros y se escondan, además de propiciar que se acomode en la cama de nuevo.

Pasado el tiempo, la cama deja de ser segura y asciende al techo, en esa idea de elevación hacia las alturas que ya estaba presente desde el primer prodigio con los objetos luminosos que se clavaban en el techo. Pero es que además Pánfilo siente que le agarran, con lo que intuye que algo va a ocurrir, y lo que sucede, como puede ser verosímil, es que la cama cae al suelo desde las alturas, quedando él en el aire, pues estaba agarrado por una especie de brazos.

Sin un antecedente claro arde la cama, en un símbolo que nos lleva al provisional triunfo del terror infernal sobre el refugio del peregrino cristiano: el fuego devora la cama. Además, Pánfilo se siente sin piernas, circunstancia altamente extraña.

Sin embargo, de un modo inverosímil vuelve a la cama que ya había ardido y ahora observa que sus cosas son arrastradas por la habitación y llevadas a un huerto, donde se lanzan a una noria. Pánfilo las persigue y acaba por encontrarse con otro personaje, con el que regresa a la habitación, poniéndose fin a los prodigios.

La sucesión de todos estos encantamientos tiene, en ocasiones, una relación de causa y efecto, como se ha visto, pero en otras es fiel reflejo de lo errático del mal y de los duendes que intentan provocar miedo en el personaje. A pesar de que un concepto amplio de verosimilitud nos permite afirmar que, internamente, unos hechos provienen de otros y, por tanto, son coherentes dentro de las particularidades de este relato, lo cierto es que solo podemos entender todos estos prodigios como verosímiles en el contexto del cuento si asumimos que son duendes malignos o demonios los que, de manera errática y desestructurada, en la conciencia de una sociedad precientífica, tienen la capacidad de realizar estas acciones como divertimento propio y para asustar al destinatario, pasando de una aventura a otra de una manera súbita. Desde esa perspectiva de las alusiones mágicas en obras del Siglo de Oro que la enfrentan a la religión para que sea vencida, estos prodigios no parecen ser verosímiles.

En el caso de *Duendes son alcahuetes y el espíritu Foleto* de Antonio de Zamora, por ser una comedia de magia, asumimos el concepto de verosimilitud que propuso Álvarez Barrientos y que se ha explicado más arriba. Por tanto, todos aquellos prodigios que tengan cabida en la comedia porque el protagonista posea la capacidad o potencia necesarias para llevarlos a cabo son verosímiles en el marco de la propia comedia de magia. Y todos los que aparecen lo son desde la perspectiva del duende. Convertirse en estatua y animarla, vestirse de mujer, de saltimbanco, de soldado, a la romana, de italiano, de jardinero o de demonio, aparecer con armas de fuego, esconderse tras un espejo, abrir y cerrar puertas o hacerlas desaparecer, adivinar a través de bálsamos mágicos y elevarse en nubes o resplandores son algunos ejemplos de los prodigios que Foleto desarrolla en la comedia del XVIII. Todos están al alcance de su mano, y todos van encaminados a favorecer los amores de Octavio Colona e Irene o a satisfacer la finalidad principal por la que el duende ayuda al galán: su divertimento en carnaval a través de la burla del resto de personajes mediante engaños y encantamientos. Al final de la obra el duende reconoce y enumera algunos de esos fingimientos:

Foleto repitiendo tantas veces
los enredos de mis artes,
ya en una estatua aparente,
ya en un fingido festín,
ya en un falso ramillete,
ya en un supuesto naranjo,
ya en un saltimbanqui alegre
y ya en un traidor espejo,
mudando continuamente
rostros, máscaras y trajes.
[*Duendes son alcahuetes*, vv. 2925-2934]

Por último, cabe destacar una diferencia fundamental entre una obra y otra, y es la forma de explicar los prodigios que acaecen. En el caso del texto barroco, al ser una novela, el autor tiene que expresar mediante la palabra todos los encantamientos que experimenta Pánfilo de Luján, pero Lope lo hace con tal maestría que permite al lector imaginarse lo que verdaderamente está sufriendo el personaje del relato. La narración en tercera persona se ayuda de algunos breves diálogos que dotan al texto de mayor dinamismo, más si cabe con el ingente movi-

miento de escena que la narración cuenta. El Fénix es capaz de transmitir al receptor de su obra el miedo que siente el peregrino y el fragmento permite que el lector se vea también afectado por los prodigios que aparecen, mostrando su empatía con dicho relato fantasmagórico o demoníaco.

Sin embargo, Zamora tiene a su disposición toda una gama de elementos dramáticos que permiten expresar los prodigios mediante la escenificación. El empleo de maquinaria, tramoya y diferentes efectos visuales hacían de las comedias de magia uno de los géneros más populares del momento, y sin duda que contribuían notablemente a que el público recibiera mejor el mensaje y a que el efectismo de los encantamientos fuera mayor.

IV

A lo largo de las páginas anteriores hemos analizado dos obras separadas en el tiempo que tienen numerosos puntos en común. Se ha tratado sobre la ambientación, sobre el carácter y potencias de los duendes y sobre la forma de expresión de los prodigios que se suceden en los textos.

La espectacularidad es uno de los elementos que mejor define la comedia de magia. Comparando la obra de Lope con la de Zamora se observa claramente que es en esta donde el efectismo dramático se produce con mayor intensidad, ya que hay nubes que suben y bajan, apariciones, mutaciones, disfraces, máscaras, suplantaciones de identidad que introducen elementos de comicidad en la pieza, etc. En ambos textos hay juegos de luces y sombras, pero parece que tienen mayor relevancia en la obra del siglo XVIII, sobre todo al principio, cuando las apariciones del foleto se enmarcan en la oscuridad. En esta es muy importante, por otro lado, la música, que interviene al producirse mutaciones o apariciones en escena.

En cuanto a la magia propiamente dicha, en ambos casos observamos oposiciones entre apariencia y realidad, como no puede ser de otra forma, pero el tratamiento es diferente. Mientras que la comedia de Zamora ya cultiva esa *magia sabia* relacionada con el conocimiento científico, el relato lopesco sigue inmerso en la corriente religiosa que opone la magia con los milagros de los santos. En consecuencia, la simbología tampoco será la misma: de los símbolos religiosos de *El peregrino*, como

la llama, los jinetes o los perros, pasamos a otros elementos típicamente mágicos como las máscaras de invisibilidad, las estatuas vivientes o los disfraces.

En ambos casos aparece el tema del amor, pero mientras que en la pieza de Lope pertenece al contexto general de la novela en la que se inserta el relato, la comedia de Zamora justifica el uso de la magia para acercar a un galán y a una dama en una relación sentimental.

Pero es muy destacable en la comedia de Zamora el ludismo del duende protagonista, ya que se entiende que una de las funciones principales de la magia en el género cómico que lleva su nombre es la de entretener al público, y no tanto aleccionarlos doctrinal o religiosamente para hacerles ver, en este caso, que la magia es una fuerza perteneciente al demonio, como ocurría en el siglo XVII y de lo que está más cerca la obra de Lope de Vega que hemos seleccionado, teniendo en cuenta que el Fénix sí sabe escribir piezas con algunas de las características propias de la comedia de magia del siglo XVIII, como las comedias de santos o las mitológicas, donde se producen algunos prodigios escenográficamente similares.

Considerando la obra de Antonio de Zamora, de 1709, como la primera comedia de magia, un género desarrollado durante el siglo XVIII y, con reformas, a lo largo del XIX y principios del XX, es perfectamente asumible que durante el Siglo de Oro –y aun antes– se escribieran comedias que presentan algunas características que sirven como antecedentes claros para dicho género ilustrado. Sin embargo, en otros géneros, como la narrativa, también hay ejemplos previos que permiten establecer algunas concomitancias y diferencias para observar la evolución del concepto de magia en la literatura y su tratamiento. Tal es el caso de ese relato fantasmal incluido en el libro V de *El peregrino en su patria* de Lope Félix de Vega Carpio, publicado en 1604, algo más de un siglo antes del estreno de la pieza que puso origen al género de la comedia de magia.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín

Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 341-349.

— *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.

— «Problemas de género en la comedia de magia», en *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, ed. Javier Huerta Calvo, Harm den Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam, Rodopi, 1989, vol. II, pp. 301-310.

— «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Edition Reichenberger, 1990, pp. 5-16.

— «La razón de la sinrazón: *Teatro popular y magia*, de Julio Caro Baroja», *Cuadernos hispanoamericanos*, 533-534, 1994, pp. 263-270.

Cañizares, José de, *El anillo de Giges*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Caro Baroja, Julio, «Magia y escenografía», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 11-24.

— *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

Cattaneo, Maria Teresa, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 123-131.

Diago Moncholi, Manuel Vicente, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en *La Comedia de Magia y de Santos*, ed. Francisco Javier Blasco Pascual, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente Ballesteros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 51-70.

Doménech Rico, Fernando, «Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», *Cuadernos dieciochistas*, 6, 2005, pp. 279-297.

Fernández Rodríguez, Natalia, «El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia», *eHumanista*, 26, 2014, pp. 1-17.

Froldi, Rinaldo, «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Vicente Diago Moncholi y Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 133-141.

Mancini, Guido, «Sobre la herencia barroca de Antonio Zamora», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano, Piovan, 1988, pp. 255-265.

Porteiro Chouciño, Ana María, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 2, 2010, pp. 83-104.

Sabik, Kazimierz, «Mitología, alegorismo y magia en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1700)», en *Atti del XVIII Convegno* [*Associazione Ispanisti Italiani*], Roma, Bulzoni, 1999. vol. 1, pp. 131-140.

Vega Carpio, Félix Lope de, *Los celos de Rodamonte*, ed. Sabatino G. Maglione, Lanham/Nueva York/London, University Press of America, 1985.

— *El ganso de oro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas*, Madrid, Tip. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916, tomo I, pp. 153-184.

— *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2006.

Zamora, Antonio de, *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto*, ed. Fernando Doménech Rico, en *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 49-178.