

«Por la mágica ciencia se causan tantos excesos»: Magia y moral en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón

Anne-Katrin Bermann
Universidad de Trier

Aunque varios autores, entre ellos Álvarez Barrientos¹, sitúan el auge de la comedia de magia en el siglo XVIII², el teatro áureo no dejó de recurrir a representaciones de las ciencias ocultas, pactos diabólicos y a magos o brujas que dan pruebas de sus facultades³, además de personajes que se fingen nigromantes o hechiceros⁴. Uno de los autores que sabe aprovechar a la perfección los personajes mágicos en escena es el dramaturgo novohispano Juan Ruiz de Alarcón. En aproximada-

1 Véanse Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1986, y del mismo autor «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, Amsterdam, Rodopi, 1989, t. I, pp. 301-310, p. 301: «La comedia de magia como género definido y con éxito se da solo en el siglo XVIII. Antes, durante el XVII, encontramos casos de comedias que implican a la magia en su argumento, o a personajes mágicos».

2 «Y si bien es cierto, como ya señaló Cotarelo y Mori, que el Siglo de Oro de la comedia de magia es el Setecientos, el género procede y es continuación de la experimentación que inician en los últimos años del siglo XVI y primeras décadas del siglo XVII Lope de Vega y Ruiz de Alarcón» (Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS, «Introducción», en *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-74, p. 16).

3 Véase al respecto Eva LARA ALBEROLA, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 367-432, y Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.

4 Aunque las comedias áureas que incluyen elementos mágicos sean a menudo clasificadas como comedias de santos o comedias hagiográficas.

mente un cuarto de sus comedias utiliza saberes ocultos, sucesos sobrenaturales y personajes mágicos⁵ con el fin de presentar a su público un teatro emocionante que destaque entre la masa de obras dramáticas contemporáneas, y al mismo tiempo transmita un mensaje moral⁶. Observa Martínez Blasco:

Parece que no hay dudas entre los estudiosos del teatro de Alarcón de que fue un autor aficionado a las comedias de magia y, aun para algunos, el primero en introducir este tema en el teatro; aun dada su escasa producción, son varias las comedias que se pueden incluir o encuadrar dentro de este apartado⁷.

Entre los protagonistas de sus comedias de magia se hallan varios personajes que se sirven de un gran número de distintas prácticas mágicas para alcanzar sus objetivos de varia índole. Es el valor ético y moral de sus intenciones lo que determina el desenlace que Alarcón le destina a cada uno: el castigo o la recompensa⁸.

5 Las comedias alarconianas que entrañan elementos mágicos son: *El dueño de las estrellas*, *La manganilla de Melilla*, *El Anticristo*, *La cueva de Salamanca*, *La prueba de las promesas* y *Quien mal anda en mal acaba*. Véase al respecto Augusta ESPANTOSO FOLEY, *Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón*, Genève, Librairie Droz, 1972.

6 La obra de Alarcón se caracteriza por su voluntad moralizadora; destaca por su empleo de «categorías morales, como traición/lealtad, o vicio/virtud» (Juan OLEZA y Teresa FERRER, «Introducción», en *Las paredes oyen; La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza y Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986, p. LXIII). El dramaturgo utiliza estas dicotomías mayoritariamente para personajes viciosos que acaban siendo castigados de forma ejemplar. La intención moralizadora de Alarcón se nota sobre todo en las comedias de carácter, por ejemplo en *Las paredes oyen* o en *La verdad sospechosa*, «en la que se ridiculiza agriamente el vicio de mentir [o], como dicen algunos, el vicio de la petulancia» (Patricio BANFI, «Prólogo», en *La verdad sospechosa; Las paredes oyen; Ganar amigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, pp. 5-9, p. 8).

7 Ángel MARTÍNEZ BLASCO, «Introducción», en *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, pp. 1-78, p. 13.

8 «Desde hace mucho viene admitiéndose que don Juan Ruiz de Alarcón fue el dramaturgo español que descolló más en la pintura de caracteres morales y en el análisis de ciertas pasiones. [...] Don Juan Ruiz de Alarcón fue –en efecto– poeta con más preocupaciones éticas y planteó en sus comedias conflictos distintos a los que se plantean otros» (Julio CARO BAROJA, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992, p. 339).

En las páginas que siguen se pretende examinar tres comedias alarcónianas – *Quien mal anda en mal acaba*, *La prueba de las promesas* y *La cueva de Salamanca*⁹ – haciendo particular hincapié en los magos protagonistas Román Ramírez, don Illán y don Enrico, los cuales representan diferentes tipos respecto a la función y la dimensión ética de sus prácticas mágicas.

Ya en su momento, Espantoso Foley analizó la textualización de las artes ocultas en Alarcón en un estudio monográfico y constató: «Along with the prominent role of magic, divination, astrology and popular superstitions, Ruiz de Alarcón evidences a solid knowledge of catholic theology concerning these practices»¹⁰.

El autor novohispano no solo era aficionado a la magia, sino consciente del potencial dramático de la misma. Como pocos, sabía utilizarla como instrumento teatral para entretener a las masas y ofrecer efectos especiales mediante tramoyas, juegos de poleas y escotillones, que posibilitan levitaciones mágicas como en *La manganilla de Melilla*¹¹, por ejemplo.

Parecido efecto espectacular provoca la repentina materialización y desmaterialización de objetos y personas por arte mágica: en la mencionada comedia aparece un cometa y una bandera como signos de una supuesta fuerza divina, y en *La cueva de Salamanca*, el mago don Enrico hace desaparecer a don Diego y a su criado, uno debajo del bufete y otro dentro de una nube, protegiéndoles de sus perseguidores.

Estos efectos coinciden con las creencias populares sobre la magia, pero, acorde con las ideas e intereses de sus contemporáneos, Alarcón

9 En adelante cito las siguientes ediciones: Juan RUIZ DE ALARCÓN, *La cueva de Salamanca*; *La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, y Juan RUIZ DE ALARCÓN, *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

10 ESPANTOSO FOLEY, *Occult Arts and Doctrine*, p. III. Véanse también en cuanto a la magia en Alarcón Jules WHICKER, *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón*, Woodbridge, Tamesis Books, 2003, pp. 107-141, Augusta ESPANTOSO FOLEY, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Polussen, Nijmegen, Universiteit Nijmegen, 1967, pp. 319-326, y de la misma autora «The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, 51.1, 1983, pp. 29-41.

11 Juan RUIZ DE ALARCÓN, «La manganilla de Melilla», en *Obras Completas II*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 183-270.

además entreteje en su obra varias referencias a los saberes ocultos que se consideraban, en parte, verdaderas ciencias, como la astrología, la fisiognomía y la quiromancia, de las cuales destaca el uso de la última; así por ejemplo, en *Quien mal anda en mal acaba*, el morisco Román Ramírez finge saber leer en las líneas de la mano para acercarse físicamente a su dama deseada, doña Aldonza¹². Al igual que en la comedia moretiana *De fuera vendrá*¹³, las adivinaciones quirománticas son meras invenciones del supuesto sabio y carecen de todo fundamento científico. Las lecturas de la mano en escena no conllevan efectos especiales, pero entretienen a los espectadores que se pueden reír de la credulidad de las víctimas nobles del engaño ingenioso¹⁴.

La categoría más productiva y extensa en las comedias alarconianas son las transfiguraciones y las ilusiones ópticas. En *Quien mal anda*, por ejemplo, el diablo hace gala de sus capacidades de ilusionista: para cumplir los deseos de su aliado Román, hace que doña Aldonza repentinamente perciba a su novio don Juan tan «desairado y fiero»¹⁵, que desarrolla una aversión gravísima hacia él que literalmente la enferma.

Las víctimas por excelencia de las ilusiones mágicas alarconianas suelen ser los graciosos. En la citada comedia, el demonio se burla del gracioso Tristán transformando sus cien doblones en cuartos y le asusta terriblemente convirtiendo su comida, pan y vino, primero en un cadáver y luego en ceniza y tinta, justo en el momento del consumo, prodigios que castigan el escepticismo de Tristán, dudoso del poder demoníaco. Parecida escena provocan los magos Enrico y Enrique en *La cueva de Salamanca*, al crear una ilusión óptica para darle una lección inolvidable al gracioso Zamudio con el fin de vengarse por su arrogancia y sus

12 Una instrumentalización semejante de la quiromancia se halla en varias comedias de Lope de Vega. Véase Folke GERNERT, «La textualización del saber quiromántico: La lectura de la mano en Lope de Vega», en *El texto infinito*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 559-575.

13 Véase Agustín MORETO, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. II, pp. 1-179.

14 Al ridiculizar tanto la quiromancia como a los engañados por ella –doña Cecilia de *De fuera vendrá*, doña Aldonza y don Juan de *Quien mal anda*– ambos dramaturgos, Alarcón y Moreto, critican la credulidad de la sociedad contemporánea en cuanto a los saberes ocultos.

15 *Quien mal anda en mal acaba*, v. 339.

burlas: le hacen creer que está en un pic-nic al lado del Tormes con su amada Lucía, cuando, de repente, desaparece la bota de vino de su propia mano, el tocino se convierte en carbón y su amada en un león¹⁶. En otra escena los magos hacen aparecer delante de Zamudio la cabeza de un ahorcado que le empieza a hablar, se incendia y desaparece¹⁷. Esas burlas con los graciosos tienen una finalidad cómica: entretienen y maravillan a la vez a los espectadores.

La fantasmagoría más elaborada la presenciamos en *La prueba de las promesas*: el mago don Illán pone a prueba a los dos pretendientes de su hija doña Blanca, don Enrique de Vargas y don Juan de Ribera, con la intención de revelar el carácter verdadero de cada uno. Por eso, el mago finge que don Juan recibe –supuestamente durante varias semanas– una serie de distinciones y títulos nobiliarios y pone a prueba su gratitud. Con su ascenso social don Juan cambia de carácter y acaba denunciando a su benefactor Illán como hechicero a la Inquisición. Visto lo visto, el mago deshace el encanto, con lo cual los afectados se dan cuenta de que ha pasado nada más que una hora y que nunca han dejado la hacienda de Illán. La ilusión ha desenmascarado la debilidad de carácter y la falta de valores morales de don Juan. No hace falta añadir que el otro pretendiente gana el amor de doña Blanca gracias a sus virtudes y sin necesidad de magia.

Como observa Álvarez Barrientos¹⁸, todos estos procedimientos mágicos no son ni mucho menos producto de la imaginación de Alarcón,

16 Véase al respecto Luis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, «El festín interrumpido: Magia demoníaca y “transubstanciación” en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, ed. María Dolores González Martínez, Lleida, Editorial Milenio, 2011, pp. 121-138.

En su artículo, el estudioso relaciona las transubstanciaciones en *La cueva de Salamanca* y *Quien mal anda en mal acaba* con el sacramento de la Eucaristía.

17 La escena de la cabeza encantada del ahorcado y el famoso motivo de la cabeza de bronce que también aparece en la misma comedia (vv. 741-744, 1669-1709, 1739-1835) se asemejan al episodio de la cabeza parlante que figura en el *Quijote* II, cap. 62. Remito a los artículos de Cory REED, «Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in Don Quijote (II, 62)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 24, 2001, pp. 189-216 y de Juan Pablo BUBELLO, «La cabeza encantada: risa y polémicas antimágicas en el Quijote de la Mancha», en *Historia moderna*, ed. María Luz González Mezquita, Mar del Plata, Eudem, 2009, pp. 101-112.

En cuanto al motivo de cabezas sobrenaturales véase Guillermo GUASTAVINO GALLET, «La leyenda de la cabeza», *Revista de la Filología Española*, 26, 1942, pp. 42-79.

18 ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Problemas de género...», pp. 301-304.

Lope de Vega, Mira de Amescua o Calderón¹⁹. Estos dramaturgos se servían de textos teóricos sobre la magia, como por ejemplo el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* de Martín de Castañega (1529), la *Reprovação de las supersticiones y hechizerías* de Pedro Ciruelo, las *Disquisiciones mágicas* de del Río (1600), o la *Curiosa y oculta filosofía* de Juan Eusebio Nieremberg (1646)²⁰. Como destaca Natalia Fernández, los tratados de Pedro Ciruelo y de Martín de Castañega,

iniciadores en España de la literatura antisupersticiosa, nacen como respuesta a la imperiosa necesidad de paliar la ignorancia popular, y clerical, respecto a las implicaciones de las prácticas mágicas. Por eso, cuando los autores reflexionen sobre el origen, la definición y los efectos del pacto diabólico, estarán movidos por la voluntad, primordialmente educativa, de normativizar la creencia. Castañega, Ciruelo y Del Río son los principales codificadores de la alianza diabólica en la España del Renacimiento. El complejo entramado semiológico que supone el pacto queda perfectamente diseccionado a lo largo de sus obras. Y esto desde la sistemática observación de unos principios morales, filosóficos y teológicos acordes con la ortodoxia católica²¹.

19 Véanse Mario N. PAVIA, *Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*, New York, Spanish-American Printing Co., 1959; Nicanor GÓMEZ VILLEGAS, «Implicaciones teológicas de “El pacto con el demonio” en la tradición literaria áurea», *Hipertexto*, 4, 2006, pp. 75-98; Rinaldo FROLDI, «“El ganso de oro” de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 113-128; Carla COSTAMAGNA y Giulia POGGI, *Magia, astrologia e amore nelle commedie di Lope de Vega: Tesi di laurea*, Pisa, Università di Pisa, 1983; Ana María PORTEIRO CHOUCIÑO, «Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2, 2010, pp. 83-104 y Alexander Augustine PARKER, *The theology of the Devil in the drama of Calderón: A paper read to the Aquinas Society of London in 1957*, London, Blackfriars, 1958.

20 Véanse Martín de CASTAÑEGA, *Tratado de las supersticiones y hechizerías*, ed. Juan Robert Muro Abad, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994; Pedro CIRUELO, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2003; Martín Antonio DEL RÍO *Disquisitionum magicarum libri sex*, Maguncia, Albin, 1612 y Juan Eusebio NIEREMBERG, *Curiosa y oculta filosofía: Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.

21 Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y

Dado que la mayoría de los tratados reflexionan sobre el origen de las fuerzas mágicas distinguiendo entre magia natural y magia diabólica, cabe preguntarse cuál es el fundamento de la empleada por los tres magos de Alarcón. En las tres comedias estudiadas, cada uno de ellos utiliza la magia de manera diferente y para fines distintos, que llevan a desenlaces diametralmente opuestos. No obstante, la fuente de la magia es siempre la misma: un pacto con el diablo. De todas formas resulta interesante que tanto la presentación como el tipo de pacto difieren considerablemente en cada comedia.

LA CUEVA DE SALAMANCA Y LA MAGIA NATURAL

En *La cueva de Salamanca*, los conocimientos del protagonista se presentan como resultado del aprendizaje de la mágica ciencia con el mago Merlín²². En ningún momento vemos al mago Enrico invocar al diablo, pero las autoridades católicas, representadas en la pieza por un pesquisidor y un fraile dominico, le acusan de haber recurrido a un pacto diabólico, porque les parece la única explicación posible de sus poderes. De hecho, la tratadística antisupersticiosa desde san Agustín a santo Tomás explica la eficacia de prácticas mágicas con la alianza – aunque fuera de manera implícita– con demonios²³.

Alberto Montaner Frutos, *Salamanca*, SEMYR, 2014, pp. 225-253, pp. 231-232. Véase en la misma obra el capítulo XVI de MONTANER FRUTOS, «Sobre el alcance del “ocultismo” renacentista», pp. 627-849.

22 *La cueva de Salamanca*, vv. 379-394: «Al fin topé en Italia un eminente / en las ciencias varón, Merlín llamado; / procuré su amistad, y cautamente / a la estrecha llegué de grado en grado; / él, que mi inclinación y intento siente, / a mis letras y ingenio aficionado, / conmigo liberal, del alma rica / los más altos tesoros comunica. / Aprendí la sutil quiromancia, / profeta por las líneas de las manos; / la incierta judiciaria astrología, / émula de secretos soberanos; / y con gusto mayor, nigromancia, / la que en virtud de caracteres vanos / a la naturaleza el poder quita, / y engaña, al menos, cuando no la imita».

23 Véanse Roland GÖTZ, «Der Dämonenpakt bei Augustinus», en *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, ed. Georg Schwaiger, München, Beck, 1987, pp. 57-84; Dieter HARMENING, *Superstitio: Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin, Schmidt, 1979; Thomas LINSENMANN, *Die Magie bei Thomas von Aquin*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, y Karin SCHLAPBAC, «De divinatione daemonum», en *The Oxford guide to the historical reception of Augustine*, ed. Karla Pollmann, Willemien Otten, James A. Andrews, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 132-134.

Al final del tercer acto de *La cueva de Salamanca* se celebra por orden del rey un debate sobre la licitud de la magia de Enrico. El mago, vestido de traje académico con la borla azul del filósofo, debe defender sus actos de magia enfrentándose a un teólogo, adornado con la tradicional borla blanca de su disciplina.

El inquisidor abre la discusión pidiendo a Enrico que exponga sus argumentos para justificar la enseñanza y la práctica de la magia:

PESQUISIDOR Sabiendo su Majestad
 que por la mágica ciencia
 se causan tantos excesos,
 por su provisión ordena
 que en esta junta de sabios
 se dispute y se confiera
 si es lícita o no la magia,
 y qué fundamentos tenga;
 y esto en presencia de todos,
 queriendo que todos vean
 la verdad, para que aprueben
 su rigor o su clemencia.
 Proponed, pues, sabio Enrico,
 argumentos en defensa
 desta ciencia que enseñáis.

[*La cueva de Salamanca*, vv. 2399-2413]

Enrico basa toda su argumentación en la tesis de que la magia es una ciencia natural y «obra / conforme a la naturaleza»²⁴. En consecuencia es 'lícita' y 'buena'. Como ejemplo cita las virtudes de palabras y hierbas, caracteres, números, nombres y piedras. En su discurso enfoca particularmente el poder de las palabras, cuyo uso puede tener efectos extraordinarios. Como prueba de ello cita la propia Iglesia, que también «tantos milagros hace / y sacramentos con ellas»²⁵.

Además, Enrico señala que Dios proveía algunos animales de ciertos poderes. Por ejemplo, el lobo es capaz de enronquecer a quien mira, el basilisco con su mirada mata, el gallo le puede dar miedo al león, y un

²⁴ *La cueva de Salamanca*, vv. 2427-2428.

²⁵ *Ob. cit.*, vv. 2439-3440.

ratón puede intimidar a un elefante²⁶. De eso concluye que el hombre, como «rey de la creación», posee virtudes preternaturales también. Cierra su argumentación señalando que Dios le dio a Adán y a Salomón «aquesta ciencia, [...] / como mil santos lo prueban»²⁷ y que simplemente no es posible que Dios, como «fuente de sumo bien»²⁸, le diera al hombre «cosa mala por sí»²⁹, concluyendo que «luego la mágica es buena»³⁰.

En su réplica el teólogo señala que una tal generalización es peligrosa e incierta. Para él, es necesario distinguir diferentes especies de magia según la tripartición tradicional³¹ en magia natural, magia artificiosa y magia diabólica³². De estos tipos, solo considera lícitos los dos primeros.

26 *Ob. cit.*, vv. 2481-2488. Informaciones sobre estas pseudo-características de ciertos animales (reales e imaginarios) originadas en creencias populares de larga tradición se hallan en diferentes fuentes. García Valdés remite en su edición de *La cueva de Salamanca* (p. 214); a Pedro MEXÍA, *Silva de varia leccion*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, II, 39 y II, 2; Andrés de LAGUNA, *Pedacio Dioscórides, Anazarbeo (1555)*, ed. Teófilo Hernando Ortega, Madrid, Instituto de España, 1968-1969, p. 573; SAN ISIDORO, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta, Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, XII, 4, 6, y a Claudio ELIANO, *Historia de los animales*, ed. J. Vara Donado, Madrid, Akal, 1989, III, 31 y XIV, 9. Además de las obras citadas por la editora de Alarcón, habría que tomar en consideración los bestiarios medievales. El *Aberdeen Bestiary* nos informa de que «It [the wolf] has this characteristic, that if it sees a man first, it takes away his power of speech and looks at him with scorn, as victor over the voiceless», ABERDEEN UNIVERSITY, «Aberdeen Bestiary», <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti>>, consultado el 19 de octubre de 2015, f. 17r. «The basilisk is the king of crawling things and can kill with a glance», *ob. cit.*, f. 66. «The lion fears the cock, especially the white one», *ob. cit.*, f. 8r. «Elephants have a lively intelligence and a long memory; [...] they flee from a mouse [...]», *ob. cit.*, f. 10r.

27 *La cueva de Salamanca*, vv. 2494-2496.

28 *Ob. cit.* v. 2499.

29 *Ob. cit.* v. 2497.

30 *Ob. cit.* v. 2500.

31 Según la definición que ofrece el *Diccionario de Autoridades* de 1734, accesible a través de la página web <<http://web.frl.es/DA.html>>, la palabra «MAGIA» significa «Ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables», y a continuación está sistematizada en «magia artificial», «magia natural» y «magia negra». Véase al respecto Eva LARA ALBEROLA, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010, p.16. Aparte de esto, facilita el jesuita Martín del Río explicaciones detalladas de los tres tipos en las *Disquisitionum magicarum* (1599-1600): trata la magia natural y artificial en el Libro I y la magia demoniaca en el Libro II. Véase al respecto Martín Antonio DEL RÍO, *La magia demoniaca: Libro II de las Disquisiciones mágicas*, ed. Jesús Moya, Madrid, Hipérior, 1991.

32 *La cueva de Salamanca*, vv. 2507-2514.

Se sobreentiende que la magia diabólica queda descartada aunque se presente muy a menudo bajo la apariencia de magia natural debido a los engaños del diablo. Sigue afirmando que la transformación de cualquier cuerpo u objeto solamente puede ser provocado por una fuerza sobrenatural que no se origina en Dios, y por consiguiente tiene que ser obra del diablo. Refuta el argumento de Enrico de que la Iglesia pueda causar milagros a través de palabras y ceremonias, subrayando que no son las propias palabras las que provocan efectos maravillosos, sino el poder de Dios. En el caso de la magia practicada por Enrico tampoco son las palabras o los rituales los que tienen efectos sobrenaturales, sino la fuerza diabólica que se esconde detrás de ellos.

La distinción entre el bien y el mal le incumbe a la interpretación del teólogo. Solo él tiene la autoridad para determinar qué fuerzas son un don de Dios y cuáles se originan en el poder del diablo. Aunque la estructuración retórica de su refutación sea impresionante, su argumentación no va más allá de sutilezas escolásticas. En suma, el teólogo no consigue probar definitivamente la influencia del mal en las actuaciones de Enrico, sobre todo porque el mago no ha practicado ningún maleficio, ni ha causado graves daños. A pesar de esto, el mago admite sus errores y se muestra consciente de su culpabilidad. A causa del arrepentimiento de Enrico, el pesquisidor anuncia que no va a ser castigado, porque el rey opta por la clemencia:

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 esto su Majestad,
 teniendo esperanza cierta
 de que en pechos tan leales
 habrá la debida enmienda,
 por mostrar el grande amor
 que tiene a aquestas escuelas,
 todas las culpas pasadas
 [...]

perdona a los delincuentes,
y encarga que en recompensa
desta merced, sus justicias
le respeten y obedezcan.

[*La cueva de Salamanca*, vv. 2675-2696]

No sorprende que Enrico se deje convencer por la ‘agudeza’ de «los contrarios argumentos»³³ y se someta a la autoridad del teólogo, ya que sin confesión esperará un severo castigo.

Cabe preguntarse si el motivo del teólogo simplemente refleja la opinión del autor, o si un hombre de leyes como Alarcón a lo mejor quería criticar, de manera sutil, los principios del juicio del teólogo, como representante de la Iglesia. Si lo primero fuera cierto, Enrico no habría acabado sin castigo alguno. El hecho de que quede impune parece apoyar la interpretación de que Alarcón no siguió la opinión jurídica de la Iglesia.

Sea como fuere, es indiscutible que el mago era culpable de obstrucción a la justicia y de la liberación de un preso, lo que requiere que por lo menos se ponga en escena la expiación de Enrico. Con ella, Alarcón sigue fomentando la ética de que el individuo está obligado a respetar el orden social, lo que resulta en la indispensable subordinación de Enrico al rey como autoridad suprema.

LA PRUEBA DE LAS PROMESAS Y EL PACTO IMPLÍCITO CON EL DIABLO

En *La prueba de las promesas* el autor presenta el pacto de forma implícita, aunque existen indicios de que don Illán tiene trato con el diablo. Después de crear la ilusión, aparece un caminante que le transmite a don Juan la noticia sobre su ascenso a Marqués de Tarifa. El siguiente diálogo entre el mensajero y don Illán revela que se trata de un demonio familiar:

CAMINANTE *Aparte a [don] Illán.*
Ya con fantástico cuerpo
he obedecido a la fuerza

33 *La cueva de Salamanca*, v. 2665.

de tus conjuros, Illán,
mira si otra cosa ordenas.

DON ILLÁN Que prosigas la ilusión
que le ha obligado a que crea
que es de Tarifa marqués,
hasta que de sus promesas
el engaño o la verdad
me descubra la experiencia
que, como verás, agora
tengo de hacer la primera.

[*La prueba de las promesas*, vv. 921-932]

Esta escena demuestra claramente la relación amo-criado entre mago y demonio: obedeciendo al mago, el demonio efectúa los hechizos, mientras que el mago meramente pasa sus órdenes a su familiar a través de prácticas mágicas y conjuros. Por lo tanto, la magia resulta de la interacción del poder diabólico del caminante-demonio y la ciencia del mago.

CAMINANTE Fácil es cuanto emprendieres
a mi poder y a tu ciencia

[*La prueba de las promesas*, vv. 1033-1034]

Curiosamente, el demonio aparece solamente dos veces en el escenario –y siempre en forma de caminante–. A diferencia del diablo en *Quien mal anda*, el caminante no está identificado como *demonio*, ni designado como *Belcebú*³⁴, sino que tiene una actuación discreta y sutil, por lo cual revela su verdadera función únicamente al espectador atento. Eso nos lleva a suponer que Illán haya pactado con el diablo, aunque este hecho no sea presentado de forma tan explícita como en *Quien mal anda en mal acaba*.

En nuestra comedia, el mago protagonista don Illán no es castigado por haberse servido de prácticas mágicas ilícitas. No solo queda impune, sino que incluso es premiado por haber descubierto los vicios de un hombre inmoral. Puede sorprendernos que las prácticas mágicas de don Illán no hayan sido objeto de inspección por parte de la Inquisición,

34 Para denominaciones del diablo véase Yvette CARDAILLAC HERMOSILLA, *Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España, los moriscos*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

como es el caso en otras comedias alarconianas. Cabe la posibilidad de que Alarcón evitara el castigo porque las intenciones del mago eran buenas y moralmente válidas, puesto que quería poner a prueba el carácter de los pretendientes de su hija. Esto corresponde a la función moral que tenía que cumplir la comedia, mostrando cómo se castigan los vicios y transgresiones y cómo se premia el comportamiento virtuoso. Para Alarcón, la ilicitud de la magia parece ser menos importante que el afán ético subyacente, por lo que el mago es eximido de cualquier pena.³⁵ Observa Alberto Ortiz:

Prácticamente toda la fábula es una ilusión, si bien sirviente de la verdad y con fines morales; sin esta excusa el recurso alarconiano podía ser anatemizado [*sic*] porque las ideas demonológicas de la época liaban toda manifestación ilusoria a las variantes del pacto diabólico. Lo salva de la censura erudita el hecho de que se trate de una representación con fines edificantes y que el personaje que resulta responsable de todo el engaño lo haya realizado para preservar la honra de su hija, escarmentar y revelar las aviesas intenciones del personaje malvado, quien en realidad nunca está en control del poder que la magia le pudiese proporcionar al utilizar en su favor los conocimientos arcanos, pues es una fantasía que se desvanece en cuanto queda clara la doblez de su personalidad³⁶.

Alarcón proclamaba un profundo concepto ético que establece dentro de la ilusión de don Illán. Esta sirve como instrumento para revelar vicios e intenciones malvados. Por lo tanto, es precisamente el engaño del mago lo que al final produce el desengaño.

QUIEN MAL ANDA EN MAL ACABA Y EL PACTO EXPLÍCITO CON EL DIABLO

En *Quien mal anda en mal acaba*, el morisco Román Ramírez hace un pacto explícito con el diablo para conseguir el amor de doña Aldonza, que está prometida a don Juan. Según observa Martín de Castañega en

35 Al respecto véase WHICKER, *The plays*, pp. 128-129.

36 Alberto ORTIZ, *Diablo Novohispano: Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, p. 142.

su *Tratado de las supersticiones y hechicería*, el amor no correspondido es un motivo recurrente para invocar al diablo: «A los que no ponen rienda a sus apetitos venéreos y carnales, ligeramente los ciega [el demonio] y los trae a buscar su favor»³⁷. Este es el caso de Román que justifica su impetración de un demonio con sus penas de amor, por las cuales afirma haber perdido su libre albedrío, un lugar común de la literatura castellana desde la Edad Media³⁸:

ROMÁN No puedo más, no soy mío;
 miente la opinión, que pone
 siempre elección de los actos
 en la voluntad del hombre;
 miente, que no hay albedrío.
 Ley es todo, todo es orden
 dispuesto por los influjos
 de los celestiales orbes;
 pues te sigo, bella Aldonza,
 forzado de mis pasiones,
 como el acero al imán
 y como la aguja al norte;
 [Quien mal anda en mal acaba, vv. 141-152]

El protagonista se presenta como esclavo de sus pasiones contra las que no puede oponerse y está dispuesto a satisfacer sus deseos a toda costa:

ROMÁN ¿Hay un demonio, que escuche
 estas quejas, estas voces,

37 CASTAÑEGA, *Tratado de las supersticiones y hechizarias*, p. 28.

38 «The principal Spanish writers against magic and superstition, Barrientos, Castañega, Ciruelo and Vitoria based their teachings on the principles formulated by St. Augustine and St. Thomas. All Catholic theologians agree that the source of black magic and of most types of divination is the devil, who uses his “angelic” endowments to attract men and eventually possess their souls. The material objects or words used by magicians to perform their extraordinary actions do not have power themselves, therefore Satan must be the source of that power. The devil cannot penetrate into the mind of man nor force his will, but he can tempt him by inciting his passions and using previous knowledge. A lustful man who does not control his passions soon falls prey to Satan and, in some cases, makes a pact with him», ESPANTOSO FOLEY, *Occult Arts and Doctrine*, pp. 70-71.

y por oponerse al Cielo
dé remedio a mis pasiones?

[*Quien mal anda en mal acaba*, vv. 165-168]

De hecho, aparece un diablo, llamado Belcebú, que ofrece sus servicios a Román, quien accede a cumplir con lo que requiere un pacto explícito: cambia de nombre, renuncia a Dios, jura vasallaje al diablo y firma este pacto con su propia sangre, un motivo recurrente desde *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf del siglo XIII. Al escenificar estos detalles del pacto, Alarcón sigue las ideas sobre la alianza diabólica, que exponen por ejemplo Martín de Castañega en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías* y Martín del Río en las *Disquisiciones mágicas*³⁹.

Al igual que Enrico, Román Ramírez de *Quien mal anda* tiene que justificarse ante un tribunal de la Inquisición por su dedicación a la magia demoníaca, pero a diferencia de aquel, este paga sus pecados con la muerte.

Esto se debe no solo al pacto con el diablo, sino también y sobre todo a la razón por la que emplea las artes mágicas: con el fin de gozar a doña Aldonza, Román y su demonio familiar emplean varios tipos de engaño como ilusiones mágicas para separar a Aldonza y a Juan. Además, por hechizos causan la enfermedad de Aldonza para que Román, disfrazado de médico, pueda tener acceso a la dama noble.

Estas maniobras fraudulentas, más el pacto explícito con el demonio, son las causas del deterioro moral de Román, y hacen indispensable su castigo. Por lo tanto, la obra acaba con la aparición de dos familiares del Santo Oficio que lo prenden y restauran así el orden. A diferencia de Enrico, Román, por la gravedad de sus delitos, no merece ninguna clemencia, así que Alarcón, mediante la voz de don Juan, comunica al público que

preso en Toledo murió
Ramírez, y relajado
en su estatua, por su ciego
delito pagó en el fuego
el cadáver su pecado.

[*Quien mal anda en mal acaba*, vv. 2723-2727]

39 Véanse CASTAÑEGA, *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, p. 33; DEL RÍO, *La magia demoníaca*, p. 189, así como el estudio de FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, pp. 19-20.

De esta manera, Alarcón expresa su reprobación tanto de la conducta de Román como de sus intenciones al utilizar la magia, demostrando de esta forma su ortodoxia⁴⁰. En *Quien mal anda* el dramaturgo sigue la crítica de Tomás de Aquino, el cual opina que no solo el uso de la magia por sí es inmoral, sino el hecho de que los pactantes la utilicen mayoritariamente para fines personales y profanos, y a menudo ilegítimos, como por ejemplo el adulterio, el robo, el homicidio, etc⁴¹.

En aquellos tiempos los debates sobre la ilicitud de la comedia a menudo giraban en torno a su efecto negativo sobre los espectadores; según los católicos ortodoxos, ejercía una influencia negativa sobre el público y provocaba un comportamiento pecaminoso⁴². Por consiguiente, un autor de comedias necesitaba justificar el empleo de elementos tan problemáticos como la magia para evitar la persecución o ser censurado. En cuanto a las comedias de Alarcón, nuestro autor intentaba justificar la magia por el provecho pedagógico de sus efectos en beneficio de la sociedad: la utilización de elementos ocultos siempre sirve para el adoctrinamiento moralizante de los espectadores.

A través de la condena de Román por la Inquisición, el autor señala la nulidad y el carácter efímero tanto de los deseos mundanos como de todo lo creado por magia. También cabe citar el ejemplo de la exculpa-

40 Desde la perspectiva eclesiástica, el pacto diabólico significa un delito doble. En primer lugar, el pacto con el diablo requiere la veneración de Satanás, lo que implica la apostasía de Dios y por consiguiente es tratado como herejía. Además, se considera un sacrilegio el propio ejercicio del arte mágica. Véase al respecto Helmut BIRKHAN, *Magie im Mittelalter*, München, Beck, 2010, p. 161.

41 Véase Lynn THORNDIKE, *A History of Magic and Experimental Science: The First Thirteen Centuries*, New York, Columbia University Press, 1964, p. 604.

42 «[Die] Einbindung [der *cofradías*] war aber auch für das Theaterwesen von Vorteil, verhinderte sie doch (von kurzfristigen Ausnahmen abgesehen), dass sich die von theologischer Seite immer wieder erhobenen Forderungen nach einem generellen Verbot des Theaters als einem Ort der Sünde tatsächlich durchzusetzen vermochten» (*Spanische Literaturgeschichte*, ed. Hans-Jörg Neuschäfer, Stuttgart, Metzler, 2006, p. 157). Véanse al respecto también Marc VITSE, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, [1988] 1990, pp. 229-250 y Emilio COTARELO Y MORI, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 7: «El primer libro entero escrito contra el teatro lleva la fecha de 1609 y el último la de 1814. Antes de aquella fecha, ya incidentalmente, en obras de índole diversa o ya en consultas, pareceres y otros documentos, se había discurrido en pro y en contra del espectáculo cómico; y la lucha, que precedió a la constitución de nuestro genuino teatro, le acompañó inseparablemente en toda su historia con un ardor y constancia de que no hay ejemplo en ninguna literatura».

ción de Enrico, que puede ser interpretada como proclamación de la fe católica como único camino verdadero hacia el conocimiento. Simultáneamente, nuestro dramaturgo siempre revela el peligro del orden social del mundo real por medios supuestamente simples –sean la magia o meras mentiras–, por lo cual sensibiliza a los espectadores para actuar con responsabilidad dentro del orden cristiano⁴³.

Al mismo tiempo Alarcón critica la sociedad contemporánea de España conforme a la iglesia cuando expone la credulidad de la gente, sus supersticiones y su disposición a ser seducidos por vías aparentemente simples, pero prohibidas.

Sin embargo, la pregunta sigue siendo, por qué Alarcón –si su objetivo hubiera sido la producción de piezas ejemplares de enseñanza– en última instancia no castiga a sus personajes, en consonancia con la ortodoxia⁴⁴.

Obviamente, para Alarcón el valor moral de las acciones de sus personajes era más importante que su condena según las doctrinas de la Iglesia⁴⁵. La cuestión de la causa de la magia está subordinada al propó-

43 Esta técnica ejemplifica particularmente *La prueba de las promesas*, ya que es obvio que todos los personajes –aunque engañados por un espejismo– siempre son capaces de elegir entre el bien y el mal, que es nada menos que una referencia a la ilusión de la «vida real» en el sentido del engaño cristiano y que debe demostrar que ni siquiera la influencia mágica puede liberar a la gente de su obligación moral a obrar bien, ni de su libre albedrío. «[C]omo que una de las funciones del teatro del Siglo de Oro era de enseñar, Alarcón siempre tenía que poner los elementos de su comedia dentro de un marco ortodoxo y católico, donde el hombre mismo y no las estrellas escoge su propio destino», Mary-Anne Lee VETTERLING, «La magia en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Cuadernos americanos*, 39.4, 1980, pp. 230–247, p. 233.

44 Así sigue siendo impune don Illán, cuyas habilidades mágicas se basan obviamente en un pacto con el diablo; tal como Enrico, cuyas actividades también son de origen diabólico, según el teólogo. Por el contrario, incluso parece manifestarse cierta simpatía del autor por sus magos que los salva de una pena realmente «necesaria». En el caso de Enrico podría argumentar que su renuncia y la aceptación de las doctrinas católicas lo salva del castigo, pero tanto su repentino cambio de corazón después de la apasionada defensa de su magia y la clemencia por parte de la Iglesia parecen muy idealizados. Don Illán, por otra parte, no necesita defenderse ante las autoridades eclesiásticas y permanece impune.

45 Véase José María CASTRO Y CALVO, «El resentimiento de la moral en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 282–297, p. 283: «En Ruiz de Alarcón, ante todo y sobre todo, hallamos la sustitución de la moral convencional de la comedia por los conceptos propiamente morales; con este motivo todos los personajes aparecen elevados sobre el coturno, hasta el gracioso que ha evolucionado para convertirse en criado más o menos discreto [...]».

sito de usarla en cuanto al juicio sobre aquellas actividades. Si las prácticas mágicas sirven para el mantenimiento y la confirmación del orden moral cristiano y si se justifican por su altruismo, bien pueden implementar prácticas ilegítimas para la Iglesia Católica. Así, su interpretación de los términos de las artes permitidas o autorizadas se distingue considerablemente de la *opinio communis* contemporánea, ya que depende más bien del objetivo de la aplicación –el interés personal y el detrimento, o el altruismo y la buena disposición–. Alarcón pone el enfoque en las virtudes sociales y normas éticas de convivencia en vez de seguir restrictivamente la doctrina católica contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ABERDEEN UNIVERSITY, «Aberdeen Bestiary», <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/index.hti>>, consultado el 19 de octubre de 2015.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1986.
- «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, Amsterdam, Rodopi, 1989, t. I, pp. 301–310.
- BANFI, Patricio, «Prólogo», en *La verdad sospechosa; Las paredes oyen; Ganar amigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1981, pp. 5–9.
- BIRKHAN, Helmut, *Magie im Mittelalter*, München, Beck, 2010.
- BUBELLO, Juan Pablo, «La cabeza encantada: risa y polémicas antimágicas en el Quijote de la Mancha», en *Historia moderna*, ed. González Mezquita, María Luz, Mar del Plata, Eudem, 2009, pp. 101–112.
- CARDAILLAC HERMOSILLA, Yvette, *Los nombres del diablo: Ensayo sobre la magia, la religión y la vida de los últimos musulmanes de España, los moriscos*, Granada, Universidad de Granada, 2005.
- CARO BAROJA, Julio, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid, Ediciones Istmo, 1992.
- CASTAÑEGA, Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechizarias*, ed. Juan Robert Muro Abad, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

- CASTRO Y CALVO, José María, «El resentimiento de la moral en el teatro de Don Juan Ruiz de Alarcón», *Revista de Filología Española*, 26, 1942, pp. 282-297.
- CIRUELO, Pedro, *Reprovação de las supersticiones y hechizerías (1538)*, ed. José Luis Herrero Ingelmo, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, 2003.
- COSTAMAGNA, Carla y Giulia POGGI, *Magia, astrologia e amore nelle commedie di Lope de Vega: Tesi di laurea*, Pisa, Università di Pisa, 1983.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1904.
- DEL RÍO, Martín Antonio, *Disquisitionum magicarum libri sex*, Maguncia, Albin, 1612.
- La magia demoníaca: Libro II de las Disquisiciones mágicas, ed. Jesús Moya, Madrid, Hiperión, 1991.
- ELIANO, Claudio, *Historia de los animales*, ed. J. Vara Donado, Madrid, Akal, 1989.
- ESPANTOSO FOLEY, Augusta, «Las ciencias ocultas, la teología y la técnica dramática en algunas comedias de Juan Ruiz de Alarcón», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo, Norbert Polussen, Nijmegen, Universiteit Nijmegen, 1967, pp. 319-326.
- Occult Arts and Doctrine in the Theater of Juan Ruiz de Alarcón, Genève, Librairie Droz, 1972.
- «The Structure of Ruiz de Alarcón's *La prueba de las promesas*», *Hispanic Review*, 51.1, 1983, pp. 29-41.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, *El pacto con el diablo en la comedia barroca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- «El pacto con el diablo en la literatura hispánica del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 225-253.
- FROLDI, Rinaldo, «"El ganso de oro" de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia», en *Comedias y comediantes*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 113-128.

- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Introducción», en *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-74.
- GERNERT, Folke, «La textualización del saber quiromántico: La lectura de la mano en Lope de Vega», en *El texto infinito*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 559-575.
- GÓMEZ VILLEGAS, Nicanor, «Implicaciones teológicas de “El pacto con el demonio” en la tradición literaria áurea», *Hipertexto*, 4, 2006, pp. 75-98.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «El festín interrumpido: Magia demoníaca y “transubstanciación” en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza», en *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, ed. María Dolores González Martínez, Lleida, Editorial Milenio, 2011, pp. 121-138.
- GÖTZ, Roland, «Der Dämonenpakt bei Augustinus», en *Teufelsglaube und Hexenprozesse*, ed. Georg Schwaiger, München, Beck, 1987, pp. 57-84.
- GUASTAVINO GALLEN, Guillermo, «La leyenda de la cabeza», *Revista de la Filología Española*, 26, 1942, pp. 42-79.
- HARMENING, Dieter, *Superstitio: Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin, Schmidt, 1979.
- LAGUNA, Andrés de, *Pedacio Dioscórides, Anazarbeo (1555)*, ed. Teófilo Hernando Ortega, Madrid, Instituto de España, 1968-1969.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València, 2010.
- «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 367-432.
- LINSENMANN, Thomas, *Die Magie bei Thomas von Aquin*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.
- MARTÍNEZ BLASCO, Ángel, «Introducción», en *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, pp. 1-78.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia leccion*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «Sobre el alcance del “ocultismo” renacentista», en *Señales, portentos y demonios*, ed. Eva Lara Albe-

- rola y Alberto Montaner Frutos, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 627–849.
- MORETO, Agustín, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Reichenberger, 2008, vol. II, pp. 1-179.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (ed.), *Spanische Literaturgeschichte*, Stuttgart, Metzler, 2006.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa y oculta filosofía: Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2006.
- OLEZA, Juan y Teresa FERRER, «Introducción», en *Las paredes oyen; La verdad sospechosa*, ed. Juan Oleza, Teresa Ferrer, Barcelona, Planeta, 1986.
- ORTIZ, Alberto, *Diablo Novohispano: Discursos contra la superstición y la idolatría en el Nuevo Mundo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012.
- PARKER, Alexander Augustine, *The theology of the Devil in the drama of Calderón: A paper read to the Aquinas Society of London in 1957*, London, Blackfriars, 1958.
- PAVIA, Mario N., *Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic, Witchcraft, and other Occult Beliefs*, New York, Spanish-American Printing Co., 1959.
- 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.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, «Diccionario de Autoridades», <<http://web.frl.es/DA.html>>, consultado el 19 de octubre de 2015.
- REED, Cory, «Ludic Revelations in the Enchanted Head Episode in *Don Quijote* (II, 62)», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24, 2001, pp. 189–216.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *La cueva de Salamanca; La prueba de las promesas*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2013.
- «La manganilla de Melilla», en *Obras Completas II*, ed. Agustín Millares Carlo, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 183–270.
- *Quien mal anda en mal acaba*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Edition Reichenberger, 1993.

- SAN ISIDORO, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.
- SCHLAPBACH, Karin, «De divinatione daemonum», en *The Oxford guide to the historical reception of Augustine*, ed. Karla Pollmann, Willemien Otten y James A. Andrews, Oxford, Oxford Univ. Press, 2013, pp. 132–134.
- THORDIKE, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science: The First Thirteen Centuries*, New York, Columbia University Press, 1964.
- VETTERLING, Mary-Anne Lee, «La magia en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón», *Cuadernos americanos*, México, DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 39.4, 1980, pp. 230–247.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- WHICKER, Jules, *The Plays of Juan Ruiz de Alarcón*, Woodbridge, Tamesis Books, 2003.