

LA MAGIA EN LOS SIGLOS DE ORO: SIGNOS ANTROPOLÓGICOS Y SIGNOS LITERARIOS

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

1. El tema que propongo es ambicioso y hasta temerario. Será necesario, pues, que lo comente con algunas advertencias, relativas sea al aspecto teórico, sea a los límites dentro de los cuales pienso trazar mis operaciones.

Como en el caso de la literatura que habla de la comida, o de la moda¹, nos enfrentamos con un sistema de signos (la literatura) que habla de otro sistema de signos (la práctica mágica), un sistema perfectamente estructurado y de por sí significativo. Un sistema cuyo significante ha sido analizado en varios contextos histórico-sociales y cuyo significado ha sido objeto de estudios de historiadores, economistas, antropólogos, sociólogos, psicólogos².

El primer aspecto del problema es por lo tanto el histórico-sociológico-antropológico. La figura antropológica de la bruja en los Siglos de Oro sigue siendo tan importante que en los perfiles de *L'uomo barocco*, al lado del hombre de estado, del soldado, del secretario, del rebelde, del predicador, del misionero, del artista, del hombre de ciencia, del burgués y de la religiosa aparece justo *La strega*³.

El segundo aspecto, que se podría definir histórico-cultural, tiene a su vez dos caras: la tradición de brujería y magia española frente a Europa; la tradición de escritura (incluso literaria) peninsular que se va formando y que dejará sus huellas en las épocas sucesivas.

La riqueza del material español con el cual podemos contar es impresionante; riqueza obviamente relacionada con la tradición matemático-astronómica de los árabes⁴. El caso es que España se presen-

1.- Cfr. AV, *I codici del gusto*, Milano, Franco Angeli, 1992; M.G. Profeti, *Storia di O*, en *Importare letteratura: Italia e Spagna*, Torino, dell'Orso, 1993, pp. 27-53.

2.- Renuncio a presentar una bibliografía exhaustiva sobre el tema brujería / magia / literatura, ya que el material es inmenso; mis referencias por lo tanto serán sectoriales y parciales. Como recolección de materiales que pueden orientar sobre el tema recuerdo sólo *La stregoneria in Europa*, a cura di M. Romanello, Bologna, Il Mulino, 1978 (2 ed.).

3.- *L'uomo barocco*, a cura di R. Villari, Bari, Laterza, 1991, pp. 269-297; el ensayo se debe a B.P. Levack, que proporciona una bibliografía selecta muy interesante, de la cual quiero mencionar por lo menos a C. Ginzburg, *I Benandanti: stregoneria e culti agrari tra Cinquecento e Seicento*, Torino, Einaudi, 1966; y T. Keith, *Religion and the Decline of Magic*, London 1971.

4.- El censo del *corpus* español de literatura sobre magia en la edad media se ha efectuado ya: desde una vieja intervención de Waxman, de 1916 (S.M. Waxman, *Chapters on magic in Spanish Literature*, en "Revue Hispanique", 38, 1916, pp. 325-463), se ha lle-

LA MAGIA EN LOS SIGLOS DE ORO

ta a menudo, al imaginario europeo, como lugar del misterio, de lo maravilloso; y esta mirada inquisitiva y embrujada sobre España se repite desde la edad media francesa⁵ hasta la novela gótica inglesa del siglo XIX. Quiero sólo mencionar al autor de un poema caballeresco italiano del siglo XIV, Luigi Pulci (1432-1464): en su *Morgante* el lugar común de la escuela nigromántica toledana aparece ya tan desgastado que puede adquirir tonos irónicos:

Questa città di Tolletto solea	e molti geomanti sempre aveva,
tenere studio di nigromanzia:	e sperimenti assai d'idromanzia,
quivi di magica arte si leggea	e d'altre false oppinione di sciocchi
pubblicamente e di piromanzia:	come e fatture o spesso batter gli occhi ⁶

Dentro de este abundante material será necesario trazar líneas interpretativas, es decir descifrar el sentido de la tradición literaria misma⁷, ya que a los Siglos de Oro, y de forma especial a su teatro, llegan una serie de temas, a veces de proveniencia muy variada, dentro de los cuales se inscriben prácticas y figuras conectadas con la magia. Y resulta difícil establecer dónde termina la deuda con la tradición y dónde en cambio está presente una relación con un referente contemporáneo; y en fin si esta tradición se resemantiza, es decir adquiere funciones nuevas en contextos distintos, según advertían los formalistas rusos.

La misma bipartición entre *brujas* y *magas* creo que se tiene que poner en relación no con el contexto, sino con la influencia de las fuentes: de los poemas y de las novelas de caballerías o pastoriles deriva la figura positiva de la mujer sabia (figura proveniente a su vez de la sibila clásica), que conoce realidades superiores, y que está en condiciones de indicar, a través de prácticas divinadoras, el recto camino a los personajes (pienso en Felicia de *La Diana*, o en Polinesta de *La Arcadia*, por ejemplo). Esta figura por otra parte puede tomar el aspecto de un hada encantadora, a la manera céltica, hada que se conecta con el mundo brujeril, ya que su aspecto "encantador", en sentido propio, puede esconder una realidad horrible; maga a la manera de Circe, "embruja" a los caballeros que llegan a su castillo / jardín encantado y los obliga a la inacción. Al otro lado se coloca la bruja asquerosa, la vieja que suple con sus poderes mágicos la pérdida de la belleza, y a menudo se sirve de ellos para fines eróticos⁸. Si en la literatura de los Siglos de Oro están presentes los tres tipos, esto se debe a las distintas tradiciones de las que proceden.

Pero el problema fundamental sigue siendo la relación misma entre signos antropológicos y signos literarios: no siempre estamos en condiciones de distinguir los rasgos pertinentes del primer sistema (magia) y del segundo (literatura). Un ejemplo: si en un texto (pongamos por caso una novela, o una comedia) está presente la descripción de unos "prodigios mágicos", o de la ruptura del curso natural a causa de una intervención brujeril, no siempre el estudioso puede establecer la deuda del fragmento a modalidades retórico-literarias (uso de hipérboles, comparaciones, etc.), o a una serie de creencias, cuya veracidad el texto literario no puede poner en duda. Dicho de una forma más técnica, no resulta claro lo que Greimas llamaría "contrat de véridiction".

gado recientemente a un repertorio de Antonio Garrosa Resina, titulado *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Aquí se pueden ver cuáles eran las ciudades españolas que se consideraban centros de magia (Toledo, Córdoba, Sevilla, Salamanca), las leyendas y los temas mágicos en los varios géneros, durante un período de unos 500 años. Un censo minucioso que se extiende por más de 600 páginas, y que sin embargo no se propone ningún propósito interpretativo; el autor dice que su propósito ha sido algo símil a un "acto notarial" (A. Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Universidad de Valladolid, 1987, pp. 11-1). Y es una lástima que el autor no se haya propuesto intentos un poco más ambiciosos; por ejemplo el de identificar las relaciones entre género literario y características peculiares de las prácticas mágicas aludidas. Creo, por lo tanto, que sigue siendo mucho más interesante una intervención como la de Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966 (1. ed. 1961).

5.- Waxman, *Chapters on magic*, cit., pp. 342-357.

6.- L. Pulci, *Il Morgante*, ed. a cura di R. Ramat, Milano, Rizzoli, 1961, Canto XXV, Stanza 259, p. 1026.

7.- Llamo la atención sobre el problema: no se trata, en efecto, de reunir materiales (en tiempos informatizados la operación resulta bastante fácil) sino de analizarlos.

8.- Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, cit., p. 317.

2. ¿Cómo podemos operar sobre este campo resbaladizo? Intentando una operación taxonómico-funcional, que reconozca la deuda con la tradición literaria de los textos, y al mismo tiempo verifique su porcentaje de resemantización⁹.

Veamos un ejemplo. *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón y *La piedra filosofal* de Francisco Bances Candamo están relacionados con uno de los cuentos del *Conde Lucanor*, el *Exemplo XI: De lo que conteció a un deán de Sanctiago con don Yllán, el gran maestro de Toledo* (un apólogo análogo aparece en el *Novellino*, 21). Alfonso D'Agostino, ha analizado el hilo temático de los textos, y subraya las deudas, desviaciones, y relaciones de la segunda comedia con *En la vida todo es verdad y todo es mentira* de Calderón¹⁰. Los resultados: en Alarcón el juego del tiempo mágico ilusorio se hace consciente medio "teatral": si el "tiempo narrado" de Juan Manuel difiere del "tiempo representado" de Alarcón y soporta más difícilmente un "tiempo mágico" superpuesto, la operación meta-teatral efectuada por el mejicano soluciona la dificultad: el mago llega a ser autor de una representación en la representación, de un texto teatral en el texto teatral, es decir de una "escena en abíme"¹¹.

Para Bances Candamo en cambio la "piedra filosofal" es la fantasía del hombre, que permite las posibilidades semánticas a connotación positiva. En relación con su sistema didáctico, que prevé la propuesta teatral de temas políticos, en función de una enseñanza que se quiere transmitir al Rey, la comedia llega a ser "un curso completo y acelerado sobre el arte de gobernar", con evidentes referencias a la situación de la corte madrileña. Dice D'Agostino:

En *La piedra filosofal* el dato folklórico y literario se convierte en precisa indicación política: Hispalo, sobrino de Hispán y príncipe "pobre", es a todas luces José Fernando de Baviera, sobrino de Carlos II y heredero de un linaje mucho menos importante que los de Felipe de Anjou y del archiduque Carlos.¹²

Es decir: son las propensiones ideológicas del emisor, y su relación con el destinatario, que determinan la orientación temática y la nueva puesta en código del tema, en el sistema de cambios y mestizajes a través del cual viven los temas y los motivos¹³.

Otro caso: como se sabe, la relación de la magia con el mundo demoníaco y con la potencia erótico-sexual es un tema muy presente en la literatura de los Siglos de Oro, y se conecta con un patrimonio folklórico que seguía en plena vigencia¹⁴. *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua o *El mágico prodigioso* de Calderón incluyen en su pacto con el demonio la conquista de la mujer amada; pero es la lucha entre el bien y el mal, sobre la cual se rige el sistema calderoniano, la que constituye la bisagra de su texto, y así *El mágico* se emparenta con una comedia como *El José de las mujeres*, donde el diablo actúa ya de forma directa¹⁵, sin necesidad de un intermediario-mago; y anima cadáveres o asume el papel de "doble", un papel que desde siempre se conecta con el misterio de lo que Freud llamaba "perturbador". Estamos por lo tanto en la presencia de un "motivo" literario, que se podrá manipular *ad libitum*.

9.- Esta operación no aparece en las páginas que I. Arellano dedica a *Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro*, en *En torno al teatro del Siglo de Oro, Actas de la Jornadas XII-XII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial, 1996, pp. 15-35. Arellano no distingue entre el nivel antropológico y el literario, ni deslinda la deuda con las fuentes, ni resultan claras las varias funciones que la magia adquiere en la comedia. El estudioso intenta reunir por áreas homogéneas las varias presencias de magos, magas, brujas, etc. en la comedia del Siglo de Oro, pero no analiza sus funciones en los textos. Una lectura funcional me permite en cambio reunir sus parágrafos 3.1 y 3.3.2: *cf. infra*.

10.- F. Bances Candamo, *La piedra filosofal*, ed. A. D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988: véase la sinopsis en la p. 40.

11.- *Ibid.*, pp. 27-28, con análisis de la bibliografía crítica relativa.

12.- *Ibid.*, p. 60. Son interesantes las pp. 49-64. Los elementos mágicos de *La piedra filosofal* se analizan en las pp. 64-74.

13.- AA., *La metamorfosi e il testo*, Milano, Franco Angeli, 1990.

14.- F. Delpéch, *Système érotique et mythologie folklorique dans les "conjuras amatorias" (XVI-XVII siècles)*, en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, ed. A. Redondo, Paris, Sorbonne, 1985, pp. 213-229 con interesante bibliografía.

15.- *Cf.* por ejemplo A. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977.

LA MAGIA EN LOS SIGLOS DE ORO

A. El enredo

Y como "motivo literario" la magia colabora y se integra, a niveles muy dispares, en estructuras textuales de vario tipo. En el *Caballero de Olmedo* de Lope, Fabia, alcahueta y bruja, es directa filiación de Celestina¹⁶, naturalmente, pero su figura aparece ya deudora de un *topos*; es decir no tiene ya la fuerza de descripción de un hecho social. En efecto está destinada a intercambios semi-burlescos con el *gracioso*, y esto incluso en el momento en el que se presenta como bruja "enseñada... a hablar al diablo":

<p>FABIA: ...que importa a la brevedad deste amor.</p> <p>TELLO: ¿Qué es lo que quieres?</p> <p>FABIA: Con los hombres, las mujeres llevamos seguridad. Una muela he menester del salteador que ahorcaron ayer.</p> <p>TELLO: Pues, ¿no le enterraron?</p> <p>FABIA: No.</p> <p>TELLO: Pues, ¿qué quieres hacer?</p> <p>FABIA: Ir por ella, y que conmigo vayas solo acompañarme.</p> <p>TELLO: Yo sabré muy bien guardarme de ir a esos pasos contigo. ¿Tienes seso?</p> <p>FABIA: Pues, gallina,</p>	<p>adonde yo voy, ¿no irás?</p> <p>TELLO: Tú, Fabia, enseñada estás a hablar al diablo.</p> <p>FABIA: Camina.</p> <p>TELLO: Mándame a diez hombres juntos temerario acuchillar, y no me mandes tratar en materia de difuntos.</p> <p>FABIA: Si no vas, tengo de hacer que él propio venga a buscarte.</p> <p>TELLO: ¡Que tengo de acompañarte! ¿Eres demonio o mujer?</p> <p>FABIA: Ven, llevarás la escalera, que no entiendes destes casos.</p> <p>TELLO: Quien sube por tales pasos, Fabia, el mismo fin espera.¹⁷</p>
--	--

Y el carácter de personaje "lexicalizado" se pone de relieve de manera muy evidente en la tercera jornada, donde Fabia depone el papel de bruja y juega en cambio el de vieja, que el gracioso galantea para "sacarle la cadena"¹⁸. Y además sus artes mágicas, de las que tanto se habla (vv. 1922-23: se la compara con Circe, Medea, Hécate, famosas hechiceras de la mitología), mencionadas por los dos caballeros rivales de don Alonso para justificar el asesinato del de Olmedo, aparecen tan excesivas y tópicas que llegan a ser puro lugar común:

<p>Ya se entendió la devoción fingida, ya supe que era Tello, su criado, quien la enseñaba aquel latín que ha sido en cartas de romance traducido. ¡Qué honrada dueña recibí en su casa don Pedro en Fabia! ¡Oh mísera doncella! Disculpo tu inocencia, si te abrasa fuego infernal de los hechizos della. No sabe, aunque es discreta, lo que pasa, y así el honor de entrambos atropella.</p>	<p>¡Cuántas casas de nobles caballeros han infamado hechizos y terceros! Fabia, que puede trasponer un monte; Fabia, que puede detener un río, y en los negros ministros de Aqueronte tiene, como en vasallos, señorío; Fabia, que deste mar, deste horizonte, al abrasado clima, al Norte frío, puede llevar un hombre por el aire, le da liciones: ¡hay mayor donaire!¹⁹</p>
---	---

Además el espectador sabe que el amor de los dos protagonista ha sido inmediato, anterior a cualquier intervención de Fabia, cuya presencia sirve para poner en contacto los dos ámbitos de la comedia: la casa, donde se sitúa doña Inés, y el "afuera", espacio de la aventura, donde se mueve el caballero²⁰.

Como punto de contacto con el tema de la brujería queda el halo de misterio que rodea la muerte de don Alonso, su encararse con un doble, enviado por Fabia a amonestarle acerca de su muerte inmi-

16.- La presencia de la magia en la *Celestina* está destacada por Garrosa Resina, *Magia y superstición*, cit., pp. 549-574; las relaciones entre los personajes de Celestina y Fabia se analizan en L. de Vega, *El caballero de Olmedo*, ed. M.G. Profeti, Madrid, Alhambra, 1981, p. 28, nota 4.

17.- *Ibid.*, pp. 82-83.

18.- *Ibid.*, pp. 136-140.

19.- *Ibid.*, p. 150.

20.- Análisis este y otros motivos del enredo en la introducción, *ibid.*, pp. 23-37

nente; la *Sombra* llega al escenario con toda la sugestión debida a la prenotoriedad de los hechos que posee el espectador del tiempo, y hace resonar el canto del "caballero de Olmedo" del cual se origina la comedia. La magia ha llegado a ser, pues, uno de los motivos de un tejido multicolor, cambiante, que constituye en efecto el *enredo*.

B. La maravilla

Análogos resultados nos proporciona el análisis efectuado por María Roca de las muchas brujas presentes en la obra de Cervantes, que también se insertan en el cuadro ideológico contemporáneo; menos el caso de la maga senesa que aparece en el *Persiles*, son siempre connotadas como moriscas, esclavas o judías; el fin de sus operaciones es erótico, la descripción de sus empresas es ambigua. Todavía mayor la ambigüedad con la cual Cervantes describe la apenas mencionada bruja senesa del *Persiles*, cuya historia forma parte de una serie de casos maravillosos:

casos de admiración, pertenezcan éstos al área de las fuerzas positivas (milagros) o negativas (brujería, licantropismo, posesión demoníaca), se engarzan en la estructura de la novela de aventuras con la intención de divertir al lector a través del estupor²¹.

He aquí una ulterior función *literaria* del tema de la magia: la maravilla, tan típicamente barroca, que puede asumir la forma del vuelo brujeril y diabólico, como en el *Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara. Y en este texto la inversión carnavalesca rompe los opuestos *dentro/fuera*, *alto/bajo* y modifica el nivel verbal mismo del *discours*, confiando al lector la tarea de descifrar sea el código del autor implícito "oficial", sea el de su "alter-ego", o sea el *Diablo Cojuelo*²².

Los registros verbales llegan a ser así "estructurales" (es decir, fundan la estructura misma del texto, no son algo exterior o añadido); y como confirmación del fenómeno os propongo la comedia *El conde Partinuplés*. La comedia se debe a una de las pocas mujeres-comediógrafas del Siglo de Oro, Ana Caro de Mallén, y utiliza el tema del amante escondido, que le llega a través de una antigua novela de caballerías, *El Esforzado caballero Conde Partinuplés*, editada por primera vez en Sevilla en 1497, que a su vez deriva de un largo poema francés, *Partinopeu de Blois*, compuesto por un anónimo autor hacia 1180. Un joven caballero se enamora de la emperatriz de Constantinopla, la cual por medio de artes mágicas le atrae a un palacio encantado, se le concede en misteriosas visitas nocturnas en cambio de la promesa que el caballero renunciará durante dos años a averiguar quién es la misteriosa dama. Silvia Montí ha estudiado las relaciones del tema con una tradición que por un lado linda con los cuentos célticos de hadas y por el otro con el mito de Amor y Psiche²³; lo que ahora nos importa es que la práctica de las artes mágicas (que en la comedia se debe no a la protagonista Rosaura, sino a su prima Aldora) sirve para provocar apariciones y desapariciones de objetos en el escenario, verdaderos trucos escénicos, con resultados grotescos, subrayados por los comentarios del *gracioso*:

CONDE: Come éste, por vida mía;
pues esta licencia da
el ver que nadie nos ve.

(*Apártele una empanada que estará a una esquina de la mesa*)

GAULÍN: Dios te dé vida; que a fe
que la deseaba ya.

(*Al tomarla, ábrela y salen cuatro o seis pájaros vivos de ella*)

¿Qué es esto? Burla excusada;
luego que empanada vi,

21.- M. Roca, *Del vuelo con la hechicera al abrazo de la loba: Libro I, Cap. VIII del "Persiles"*, en prensa.

22.- S. Mazzardo, "El diablo cojuelo": un viaggio dello sguardo, en *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'oro*, Firenze, Alinea, 1996, pp. 145-178.

23.- S. Montí, *Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi*, en *La metamorfosi e il testo*, cit., pp. 17-46. Observaré que las fuentes caballerescas ya proporcionan una primera puesta en código literario del tema: A. del Río Nogueras, *Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías*, en *Medioevo y literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 1995, pp. 137-149.

LA MAGIA EN LOS SIGLOS DE ORO

por Dios vivo, que temí
que me daban, en pan, nada;

...

CONDE: Come, Gaulín, come aquí
en este plato, a este lado.

(*Pásase Gaulín al otro lado*)

Huéspedes somos los dos;
quizá aquí estarás seguro.

(*Al comer del plato que le aparta el conde, se lo quitan de la mano*)

GAULÍN: ¡Oh maestresala perjuro,
quién te viera! ¡Vive Dios,
que éste es rigor inhumano!²⁴

En un momento de fuerte empeño escenográfico, que reproduce en el escenario nada menos que el vuelo aéreo, práctica brujeril fundamental, se llega a romper maliciosamente la ilusión escénica. Viendo Aldora que vuela "en una apariencia", donde después subirá también el caballero con su criado, el gracioso Gaulín comenta, sin olvidar una alusión escatológica:

Tramoya tenemos;

esto es hecho...

(*Va subiendo la tramoya con los tres*)

Fuera de abajo, que sube:

y aunque tan espacio y quedo

puede ser que, con mi miedo,

vapor granice la nube²⁵.

Según una lectura típica de los estudios sobre la diferencia femenina, la mujer escritora recurre a la magia porque no puede oponerse de otra forma al poder que la rodea y la aprisiona; casos como el apenas mencionado de Ana Caro (o de María de Zayas, que presenta episodios de brujería en sus novelas), parecerían confirmar la teoría. Pero, como se ha visto, Ana Caro desmiente la práctica en el momento mismo en que la pone en escena, la rompe delante de los ojos de los espectadores²⁶; si el protagonista puede pensar en un prodigio el gracioso explica al espectador que lo que está viendo es el resultado del empleo de una tramoya, y que esté atento que no le caiga encima algún excremento, como efecto del miedo que el vuelo le produce.

C. La sátira

Estamos ya al borde de la tercera función literaria, la que utiliza la referencia a la magia considerándola puro engaño.

En la comedia *La cueva de Salamanca*, dedicada a la figura del gran Enrique de Villena, Alarcón explica la tradición de forma "racional":

La parlera fama allí
ha dicho, que ay vna cueua
encantada en Salamanca,
que mil prodigios encierra.
Que vna cabeça de bronze,
sobre vna Catedra puesta,
la Magica sobrehumana
en humana voz enseña.

Que entran algunos a oírla,
pero que de siete que entran,
los seis bueluen a salir
y el vno dentro se queda.
Yo, desta ciencia curioso,
incitado destas nueuas,
supe de la cueua el sitio,
y partíme solo a verla

24.- Ana Caro de Mallén, *El conde Partinuplés*, en *Laurel de Comedias de diferentes autores, IV parte*, Madrid 1653, ff. 153r-169v; después en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, ed. R. Mesonero Romanos, II, BAE, XLIX, pp. 130c-131a.

25.- *Ibid.*, p. 137a-b.

26.- Es la prudencia que aconsejaba en *El paradigma, lo scarto e l'immaginario al femminile*, en *Soggetti immaginari*, Urbino, Quattro venti, 1996, pp. 79-82.

MARIA GRAZIA PROFETI

[...]

D. Oíd de la cueua, Enrique,
la relacion verdadera.
Retorica la fama, de figura
alegorica vsando, significa
la verdad de la cueua en la pintura.

Esta que veis, obscura casa chica,
cueua llamò, porque su luz el cielo
por la puerta no mas le comunica.
Y porque vna pared el mismo suelo
le haze a las espaldas con la cuesta,
que a la Iglesia mayor leuanta el buelo.

Y la cabeça de metal, que puesta,
en la Catedra dà en language nuestro
a la duda mayor, clara respuesta,
es Enrico, vn Frances, que el nombre vuestro
el mismo de vagar, los mismos casos,
y el que tuuistes vos, tuuo maestro.
De Merlin, como vos, siguio los passos,
y al fin prodigo aqui de su riqueza,
de Magia informa juveniles vasos.
Y porque excede a la naturaleza
fragil del hombre su saber inmenso
se dize que es de bronze su cabeça.²⁷

Y como resultado de una visión casi científica de los fenómenos, al final Villena puede vencer al demonio mismo:

Y porque es justo,
Que el noble auditorio sepa,
porque dizen, que engañò
el gran Marques de Villena
al demonio con su sombra,
Oid, la razon es esta:
Como el Marques estudiò
esta diabolica ciencia,
tuuo el infierno esperança
de su perdicion eterna.
Mas murio tan santamente,

que engañò al demonio y essa
es la causa porque dizen,
que con la sombra le dexa.
Dizen que entregò su cuerpo
a vna redoma pequeña,
porque en vn sepulcro breue
incluyò tanta grandeza,
Que quiso hazerse inmortal,
dizen, porque su nobleza,
su saber, y christiandad,
alcançaron fama eterna.²⁸

Análogamente Francisco de Rojas, en *Lo que quería el Marqués de Villena*, puede explicar racionalmente el vuelo mismo de las brujas:

Marqués Otros creen que vuelan
 las brujas.
Zambapalo ¿Pues no?
Marqués No, ignorante.
Zambapalo Yo pregunto,
 cómo es, que yo soy un lego.
Marqués Úntanse todas.
Zambapalo ¿Y luego?
Marqués *Provoca a un sueño aquel unto,*
 que es un opio de un beleño
 que el demonio les ofrece,
 de calidad, que parece
 que es verdad lo que fue sueño;
 pues como el demonio espera
 solamente en engañar,

luego las hace soñar
a todas de una manera;
y así piensan que volando
están cuando duermen más,
y aunque no vuelan jamás,
presumen, en despertando,
que cada una en persona
el becerro ha visitado,
y que todas han paseado
los campos de Baraona;
siendo así que, vive Dios,
que se han visto por momentos
durmiendo en sus aposentos
untadas a más de dos.²⁹

Se trata de conceptos que Cervantes repite en el *Coloquio de los perros*; y merece la pena recordar su *entremés de La cueua de Salamanca*: si el tema le llega a través de una serie de textos y tradiciones folklóricas de notable importancia³⁰, él lo utiliza ya como pretexto para una burla estudiantil cuyo objeto es triunfar sobre la necesidad de un rico campesino.

27.- J. Ruiz de Alarcón, *La cueua de Salamanca*, en *Obras completas*, ed. A.V. Ebersole, Valencia, Albatros, 1990, pp. 147b-148.

28.- *Ibid.*, pp. 170b-171a.

29.- F. de Rojas Zorrilla, *Lo que quería el Marqués de Villena*, en *Comedias escogidas*, BAE, LIV, pp. 330-331.

30.- Waxman, *Chapters on magic*, cit., p. 366; Garrosa Resina, *Magia y superstición*, cit., pp. 39 y *passim*; M. Molho, *En torno a "La cueua de Salamanca"*, en *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984, pp. 31-48.

LA MAGIA EN LOS SIGLOS DE ORO

La sátira constituye un tratamiento del tema bastante frecuente en la literatura áurea; y esto ya lo notaba Caro Baroja³¹: la bruja y sus "capacidades" aparecen ironizadas. Pero más que este nivel del contenido para mí es interesante que la modalidad satírica afecte profundamente el registro literario del texto. La Cañizares del *Coloquio de los perros* de Cervantes es prueba de los dos aspectos: vista y descrita grotescamente por uno de los dos perros sabios, hombres transformados quizás precisamente por potencia brujeril³², ella se mueve en un contexto literario del cual muchas veces se ha analizado la fuerza demistificadora a través de la "mise en abîme dell'atto enunciativo"³³.

Otro ejemplo: la figura del nigromante encerrado en la redoma viene utilizada por Quevedo, en su cáustico *Sueño de la muerte*, como interlocutor para presentar temas que considera fundamentales: el dinero, el honor, el saber³⁴. La nigromancia se hace por lo tanto símbolo, y entre los más utilizados por el escritor satírico³⁵, lugar donde se transparenta su angustioso temor a una apariencia que esconda, disfrace, mistifique, la esencia.

Falta sólo un último paso: demostrar cómo en relación con un tema que apasiona al autor, la escritura se "conmueve" para así decir. Y podemos analizar la descripción de la madre del protagonista del *Buscón*:

Mi madre, ¿pues no tuvo calamidades? Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban. Y decía, no sin sentimiento: —"En su tiempo, hijo, eran los virgos como soles: unos amanecidos y otros puestos, y los más en un día mismo amanecidos y puestos". Hubo fama que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empañaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin, vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes, y, por mal nombre, alcagüeta.³⁶

Con significativas variantes en el texto impreso:

...que hechizaba a todos cuantos la trataban; sólo diz que le dijo no sé qué de un cabrón [y volar], lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público. Hubo fama de que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos, encubriendo canas. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebristas de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta.³⁷

¿Qué significan estos cambios?³⁸ El manuscrito B insiste en la adulteración de la realidad, y la explica; en la elaboración de la imprenta, destinada a un lector común, todo esto se concentra en la operación de *hechizar*, que presenta su valor dilógico de "enamorar" y "afectar con hechizos", e inmediatamente después el texto propone la *explanatio* que alude a la pena con la cual se castigaban el vuelo brujeril y las prácticas con el cabrón diabólico.

Modalidad distanciada y ambigua, la sátira del mundo brujeril constituye así el último anillo de una cadena literaria en la cual tendremos que evaluar la referencia a la magia y a la brujería.

31.- Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, cit., pp. 271-272.

32.- M. de Cervantes, *El diálogo del caní*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 148-172.

33.- Cfr: *ibid.*, la introducción de C. Ruta, pp. 17-21. Véase también la relación de los antropónimos y cinónimos en M. Molho, *Antroponimia y cinonimia del "Casamiento engañoso" y "Coloquio de los perros"*, en *Lenguaje, ideología y organización textual en las "Novelas ejemplares"*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, pp. 81-92.

34.- F. de Quevedo, *El sueño de la muerte*, en *Obras completas*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 183-185.

35.- A. Martinengo, *Quevedo e il simbolo alchimistico*, Padova, Liviana, 1967.

36.- F. de Quevedo, *Vida del Buscón*, ed. de F. Cabo Aseguinolaza, Estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993, pp.57-58.

37.- F. de Quevedo, *Vida del Buscón*, en *Obras completas*, cit., p. 288a.

38.- Una puesta al día de la cuestión textual puede verse en la ed. de Cabo Aseguinolaza, cit., pp. 40-52.