

CASA ENCANTADA, TRAMOYAS Y TROPELIAS. DON JUAN DE ESPINA Y SEGUNDO DE CHOMÓN

Pedro REULA BAQUERO

Conservatorio Federico Moreno Torroba (Madrid)

preula@telefonica.net

Introducción

La productora cinematográfica francesa *Pathé Frères*, una de las más importantes de los primeros años del siglo XX, competía con *Star Film*, la fundada por el gran mago del cine Georges Méliès. Las dos dedicaban apartados especiales y una parte importante de su catálogo a las *féeries*¹, o espectáculos de maravillas y fantasía, películas de encantamientos, historias de magos, brujos, hechiceras y fantasmas, y otro bien nutrido apartado a trucos de magia (*scènes à trucs*), en los que se hacían visibles en la pantalla sucesos imposibles como vuelos, apariciones y desapariciones, transmutaciones y otros hechos inexplicables. La magia hacía furor en el teatro, en las casetas de feria, y ahora, con los medios tecnológicos más fascinantes de la historia, también en el cine.

En la *Pathé*, el director y especialista en los trucajes que hacían posibles los prodigios era el turoloense Segundo de Chomón (1871-1929). Entre los centenares de películas² que rodó como productor, director, técnico de fotografía o de trucajes, un considerable número de ellas, principalmente las realizadas para la *Pathé*, las dedicó a escenas de magia y al género aludido de las *féeries*.

Vamos a tomar dos de ellas para el estudio que nos proponemos. *La Maison ensorcelée* y *Electric Hôtel*, las dos del año 1908, constituyen dos perfectos ejemplos del cine de apariencias realizado por Chomón para la *Pathé* e ilustran dos tipologías bien distintas de casas encantadas que, al fin, y puesto en relación con alguno de sus antecedentes históricos, van a conformar el asunto central de este trabajo. La casa o palacio encantado, como género narrativo, nos servirá, además de para analizar sus características, también para intentar una serie de reflexiones sobre la recepción de la maravilla y los prodigios técnicos asociados con las apariencias, el engaño de los sentidos y la asunción popular del carácter aparentemente milagroso o mágico de la ciencia y los avances del conocimiento, puestos en

¹ Una didáctica síntesis sobre las *féeries* en Mannoni (2013: 15-43).

² Entre la bibliografía dedicada a la vida y obra de Segundo de Chomón, son fundamentales, Tharrats (1988, 1990), Sánchez Vidal (1992), Fernández Cuenca (1972), Beaudet (1985), Cebollada (1986), Minguet i Batllori (1999: 42-62, 2010).

frente de la superstición y las creencias en lo sobrenatural o preternatural, en el mundo infernal o fantasmal.

No se puede decir que Segundo de Chomón fuera original en la temática ya que sólo seguía la moda del momento, la del cine de trucos de magia, continuadora de una larga tradición de espectáculos ópticos que buscaban el estupor del público y el engaño de los sentidos. Así, presentó en forma de film lo que los magos, tramoyistas y ópticos ya venían haciendo en los teatros y casetas de feria. La gran influencia fue, para Chomón y para todo el cine del momento, la de Georges Méliès, él mismo mago y director del *Théâtre Robert-Houdin*, uno de los locales de espectáculos de magia y apariencias de más éxito en el París finisecular.

Estas dos películas nos presentan dos casas en las que suceden hechos prodigiosos, explicables o no. Una de ellas, la casa encantada, está habitada por seres paranormales, de otro mundo, fantasmas o duendes que producen terror en los visitantes por medio de prodigios como la desaparición de los muebles o su cambio de lugar. La otra, un hotel, es el escenario de parecidos hechos asombrosos pero causados, esta vez, no por un agente sobrenatural, fantasmas o demonios, sino por medios técnicos, por la tecnología más avanzada del momento, la electricidad, que empezaba a difundirse por los hogares occidentales y que aún seguía provocando, igual que el invento del cinematógrafo, una sensación de maravilla, de milagro. Ese estupor, esa mirada crédula y engañada, es el fin último de nuestro trabajo.

La casa encantada es un lugar donde la razón duda y se pone a prueba. El espectador o el protagonista inmerso en ese espacio cerrado, tiene que decidir si lo que ve es real o no, si sueña o está despierto, si tiene que huir o quedarse. Y quién o qué es el responsable de lo que está viendo u oyendo. Este recurso, el del miedo y el temor a seres desconocidos e incomprensibles a la razón que habitan en un lugar cerrado, pertenece ya, por derecho propio, al imaginario colectivo. Esto mismo es lo que pretendían los pioneros del cine y también los magos anteriores como Méliès o Houdini, las proyecciones de panoramas, linternas mágicas, representaciones de fantasmagorías³, teatros de máquinas, autómatas, muñecos de cera o tramoyas y comedias de magia⁴. No era por tanto, una moda exclusiva del momento. Se puede rastrear la genealogía de estos espectáculos hasta donde se quiera ya que la representación de lo mágico y lo inverosímil ha constituido el sustrato de buena parte de las creaciones artísticas de la humanidad, inextricablemente ligada a su contrapunto, la escenificación naturalista de lo verosímil. Así, podemos encontrar ya la casa encantada como espacio en que se sitúan sucesos fantásticos en autores clásicos como Plinio el Joven en su *Carta sobre los fantasmas* (García Jurado, F., 2002). Si intentamos seguir una línea temporal de relaciones e influencias llegaremos a la conclusión de que, al analizar alguno de los relatos más recientes, por ejemplo, *La casa de hojas* de

³ Una interesantísima síntesis y análisis de la tecnología óptica aplicada al teatro y su influencia en la literatura de los siglos XVIII y XIX la podemos encontrar en Fernández (2006). Igualmente, resulta imprescindible para conocer los antecedentes del cine, en este caso relacionados con Zaragoza, Sánchez Vidal (1994). Sobre la recepción de la ciencia y su relación con los espectáculos de prodigios en la España del siglo XVIII, Vega González (2010: 159, 207-209, 332). Por citar sólo un ejemplo de los estudios sobre fantasmagorías de Robertson y Robert-Houdin, destacaremos Aridjis (2005).

⁴ Acerca de la comedia de magia como precursora del cine fantástico, ver Gómez Alonso (2002: 89-107).

Mark Z. Danielewski, regresamos a las constantes que hacen de la casa misteriosa un lugar común en el imaginario literario, significante de las dudas ontológicas de los protagonistas generadoras de fantasmas. Pero, como género con sus propias leyes y definición formal, vemos que se concreta en las primeras décadas del siglo XVIII con las aludidas comedias de magia⁵. Entre las comedias de magia fundacionales, y que van a definir el género de más éxito durante todo el siglo XVIII y buena parte del XIX, encontramos dos del dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) dedicadas a Juan de Espina. Se trata de *Don Juan de Espina en su patria* (1714) y su segunda parte, pero estrenada un año antes, *Don Juan de Espina en Milán* (1713) (Paun de García, 1997). Ambas contribuyen, y de manera capital, a crear el imaginario del mago y de la casa encantada plagada de prodigios.

Durante la primera década del reinado de Felipe IV, en el entorno de Quevedo y de los ambientes cultos de la sociedad madrileña, alcanzó fama don Juan de Espina (1583-1642)⁶, un clérigo de órdenes menores de origen cántabro. Las fuentes lo describen como un hombre extravagante y peregrino, polifacético en sus aficiones y, sobre todo, habitante de una casa misteriosa en la que encerraba, lejos del alcance de la curiosidad de sus vecinos, una importante colección de objetos de todo tipo. Atesoraba desde manuscritos de Leonardo da Vinci y numerosas obras artísticas, hasta prodigiosos aparatos mecánicos y extravagantes objetos del mundo natural, pasando por espejos deformantes y autómatas con los que ofrecía, a un público selecto y escogido, fiestas de apariciones, saraos, pandorgas⁷ y demás representaciones fantásticas.

No tardó en caer sobre él la sospecha y adquirió, ya en vida, una fama de mago y nigromante que arrastraría hasta finales del siglo XIX, mucho más allá de su existencia física, convirtiéndose en un personaje de ficción, protagonista de comedias, poemas y cuentos.

Entre sus múltiples aficiones e intereses estaba el de la música. Así, además de organizar saraos y actividades festivas con música y coleccionar instrumentos, escribió para el rey un memorial por el que le instaba a la reforma, para la mejora de la música de la Real Capilla, del sistema de afinación, gracias a la cual se pasaría de la falsedad del sistema que se usaba entre los músicos, a la perfección del género enarmónico.

No es, naturalmente, el único y no podemos, ni pretendemos, rastrear ninguna influencia directa de Espina en Chomón ni en ninguno de los primeros cineastas, pero sí podemos ver cómo, tanto su personaje con fama de mago y nigromante, como su casa encantada, confluyen en ese rico caudal que va a conformar un género omnipresente en la historia del espectáculo, el de las casas encantadas, y contribuyen, de una u otra forma, a su definición. Por tanto, en este trabajo trataremos de establecer, buscando conexiones más allá de las relaciones directas de influencias, un paralelismo entre los teatros de apariencias o tropelías⁸ de Juan de Espina y el género de magia en el cine de la primera década del

⁵ Los estudios de Joaquín Álvarez Barrientos sobre la comedia de magia resultan fundamentales. Entre ellos, su tesis doctoral, Álvarez Barrientos (1986).

⁶ Incluimos ahora, como introducción a Juan de Espina, una bibliografía básica y generalista: Aracil (1998: 167-170, 315), Bouza Álvarez (1994: 244-253), Caro Baroja (1967: 422-452), Caturla (1963-1966: 1-10; 1968-1969: 5-8), Cotarelo y Mori (1908), García Santo-Tomás (2012: 129-147), Marcaida López (2011), Morán-Checa (1985: 205-211).

⁷ Era famoso por las pandorgas que organizaba para sus fiestas, es decir, conciertos ruidosos, cencerradas o algarabías.

⁸ Entiéndase tropelía por burla o engaño visual.

siglo XX, así como trazar líneas de relación entre ciertos aspectos del barroco y el nacimiento del cine relativos a la función de la maravilla y la frontera entre la ciencia y la fe, la confianza en el progreso de la ciencia y la tecnología frente al escepticismo supersticioso que frena sus avances, utilizando a las casas encantadas como escenario en el que se dirimen estas cuestiones. Junto al personaje histórico de Juan de Espina, vamos a atender al devenir de su imagen literaria y la de su casa en protagonistas, quizá secundarios, pero paradigmáticos y altamente significativos, de estas representaciones, lo que en la época de Espina atendería al nombre de *Magia Natural*.

Casos prodigiosos y casas encantadas

Sobre todo estaban muy acreditados los duendes, avia passa de ellos, como de hechizadas, no avia palacio viejo donde no huviesse dos por lo menos.

Baltasar GRACIÁN, *El Criticón*, Parte II, Crisi V

Antes de la creación de un lenguaje propio para el cine y de que se revelase como un medio apto para la narración, los productores y realizadores del cine primitivo trasladaban a las pantallas las escenas que tenían éxito en los lugares de entretenimiento de finales del siglo XIX. Uno de esos espectáculos de diversión que se podían ver en teatros y barracas de circo eran las fantasmagorías, un género que había inventado Etienne Gaspard Robertson y que consistía en la representación irreal en escena de fantasmas y espectros mediante trucajes ópticos. El cine no iba a ser menos que otros medios y trasladó pronto a las pantallas escenas e historias desarrolladas en lugares cerrados y encantados como castillos, cuevas o palacios.

Aunque creemos que no es necesario explicar ahora ni el origen ni el desarrollo de las historias y narraciones de fantasmas, duendes y hechizos, por ser una constante en la historia de la humanidad, ni el subgénero que conforman en sí mismas las historias de mansiones hechizadas, sí que comentaremos algunos casos, sin ningún afán de exhaustividad, que nos incumben para nuestro trabajo y que nos servirán de ilustración de los casos de Juan de Espina y de las películas de Segundo de Chomón.

Antes de entrar en el análisis de *La Maison ensorcelée* de Segundo de Chomón, realizaremos, a fin de establecer el marco histórico y temático en el que se desarrollan estas producciones, un breve recorrido por otros casos de películas con una temática similar. Es inevitable comenzar estas referencias citando alguna de las películas que Georges Méliès⁹ dedicó a lugares hechizados como *Le Manoir du diable*¹⁰ (1896-97), *Le Château hanté*¹¹ (1897), *L'Antre des esprits*¹² (1901), *Chez la sorcière*¹³ (1901) o *L'auberge ensorcelée*¹⁴ (1897), por sólo nombrar algunas de entre las conservadas y obviando, por innumerables, las dedicadas a brujos, brujas, alquimistas, milagros, calderos infernales o espiritismos abracadabrantés.

⁹ Citamos por el catálogo de la obra de Georges Méliès publicado por Malthète (2013: 195-201).

¹⁰ 1896-97, *Star Film* n° 78-80.

¹¹ 1897, *Star Film* n° 96.

¹² 1901, *Star Film* n° 345-347.

¹³ 1901, *Star Film* n° 350-351.

¹⁴ 1897, *Star Film* n° 122-123.

Algunas películas de éxito en el ámbito anglosajón fueron *The Haunted Castle* (1897), debida a uno de los pioneros del cine en Inglaterra, además de famoso hipnotizador y linternista, George Albert Smith y *The Haunted Hotel* (1907) de James Stuart Blackton.

Todas ellas repiten los mismos elementos dramáticos como la escena correspondiente a lugares misteriosos, oscuros y reservados como castillos, antros o cuevas habitadas por duendes, fantasmas, tragos, esqueletos, espíritus, familiares o demonios. Igualmente, dependen de los trucajes, realizados bien directamente en el escenario, en el montaje de la película o, las más tardías, gracias al famoso método del paso de manivela por el que se lograban apariciones y desapariciones sorprendentes, efectos especiales que tenían como objetivo principal provocar la admiración.

Pero este estupor no podía ir desligado de la risa. En las escenas de fantasmagorías, habitualmente, el elemento misterioso y de terror va a ir asociado a una potente comicidad y, en muchas ocasiones, a una época pretérita, aquella, cual sea, de los duendes, los magos y los astrólogos. Daba lo mismo retrotraerse a una Edad Media de fantasía caballerescas, a la época de Luis XV (estilo ornamental que aún estaba muy de moda a comienzos de siglo) o a cualquier otro tiempo mítico para escenificar la magia.

Segundo de Chomón no imprimió a sus propuestas para el género un sello de originalidad estilística y siguió los postulados y características de lo hecho por Méliès y otros realizadores de la época, a pesar de haber contribuido de forma notable al desarrollo técnico de los trucajes. Entre las muchas que dedicó a lugares hechizados podríamos destacar *La Maison Hantée* (1906) (Tharrats, 1988: 104), *La grotte de la sorcière* (1906) (Tharrats, 1988: 110), *La Maison ensorcelée* (1908) (Tharrats, 1988: 117) –que va a ser objeto de estudio en este trabajo–, *La Légende du Fantôme* (1908) (Tharrats, 1988: 118), –historia fantasmagórica desarrollada en una cueva, con fantasmas y diablos en lucha antagonista–, *La grotte des esprits* (1908) (Tharrats, 1988: 119), *Le château enchanté*¹⁵ (1908), *L'antre de la sorcière* (1909) y *L'hôtel hanté* o *L'hôtel enchanté* (1909) (Tharrats, 1988: 128).

Si bien no trata directamente de una casa encantada, encontramos entre la filmografía de Chomón, en esta ocasión como responsable de los trucajes y la fotografía, una obra dirigida por Albert Capellani, titulada *Le Pied de Mouton* (1908 ó 1909) (Tharrats, 1988: 123-124; Sánchez Vidal, 1992: 85). Se trata en realidad de una adaptación para el cine de la comedia de magia más exitosa de todo el siglo XIX y cuya adaptación al español, estrenada en 1829 y realizada por Juan Grimaldi, recibiría el nombre de *La Pata de Cabra* (Ribao Pereira, 2006; Gies, 1986: 375-396). Fue originalmente escrita y estrenada en 1806 por Cesar Ribié y Alphonse Martainville (Ribié y Martainville, 1810), y se podría decir que es la madre de todas las *féeries*. Podemos considerar que esta obra constituye el acercamiento más directo de Segundo de Chomón al género de la comedia de magia.

La Maison ensorcelée

De entre todas las películas dirigidas por Segundo de Chomón, vamos a tomar, como excusa para tratar el tema de las casas encantadas, la realizada en 1908 para la casa *Pathé*, titulada *La Maison*

¹⁵ De este film sólo se conserva un dibujo (Tharrats, 1988: 121).

*ensorcelée*¹⁶. Dentro del tono general de una viva comicidad, y con el objeto primero de mostrar una serie de sorprendentes trucajes, hace uso de los elementos propios de una historia de terror, a saber, tormentas, rayos, relámpagos, fantasmas y seres de otro mundo. La película comienza en el exterior, un camino en el bosque, mostrando a tres viajeros con sus maletas y paraguas que buscan protección de la inminente tormenta.



Tras encontrar una casa, que ya adelanta su carácter, alternativamente tenebroso y burlón, se refugian en ella.



Una vez a resguardo en el interior de la casa, empiezan a ocurrir extraños sucesos. La maleta se escapa por arte de magia y se aparece un duende o monstruo dentro del marco de un cuadro atemorizando a los huéspedes.

¹⁶ CHOMON, S. de, *La Maison ensorcelée*, Pathé, nº 1.996, 1908.



A partir de ahí, en un frenesí de acontecimientos, se descontrola toda la casa, provocando el desconcierto y el pavor. Las sillas desaparecen cuando van a tomar asiento, los abrigos cobran vida saliendo por la puerta y se manifiesta un terrorífico fantasma al que no pueden reducir.



Cuando parece que ha pasado lo peor y que la casa está en paz, empiezan a disponer la mesa para el almuerzo cuando, nuevamente, vuelven los misterios y la sorprendente mesa, sin que nadie haga nada, prepara pan, salchichón y té y hasta recoge las migas.



La dicha de ver el almuerzo dispuesto y el té caliente termina cuando, al primer sorbo, la mesa y todo lo que hay en ella se desvanece.

Ni siquiera les queda el consuelo de irse a dormir porque la casa vuelve a enloquecer al punto de inclinarse y dar vueltas sobre sí misma, en un final de tensión creciente que se resuelve con el duende agigantado expulsando a los visitantes de la casa y depositándolos en el bosque del que venían.





En realidad, y a pesar de que se trata de una película relativamente compleja en cuanto a la diferenciación de escenas (interiores y exteriores), variedad de trucajes y montaje que diversifica los tipos de planos, parece ser una excusa para reproducir, o más bien plagiar, la que, con un título muy similar, *The Haunted Hotel* y un año antes, 1907, había presentado James Stuart Blackton (Sánchez Vidal, 1992: 76-78). En ella se mostraba, para asombro del público y de toda la profesión, gracias a la técnica del paso de manivela, una escena muy similar a la de la mesa en la que el cuchillo corta solo el pan y el embutido y se sirve el té sin que, a la vista, ninguna mano los manipulara.

El mismo Segundo de Chomón tiene otra versión de la casa encantada, *L'hôtel hanté* o *L'hôtel enchantée* (1909), ya citada en la relación de sus films hecha más arriba. En esta película, además de los terribles fantasmas que mueven la cama al comienzo, las grandes protagonistas son la silla y la cama, con los trucos habituales (recordemos que también los usa Chomón en *La Maison ensorcelée*) de apariciones y desapariciones, que provocan la desesperación del huésped y acaban en un genial

crescendo con una lluvia de sillas encima de él. En la descripción del argumento en el catálogo se dice: «No deseamos que nadie llegue a ese hotel espeluznante» (Sánchez Vidal, 1992: 238; Tharrats, 1988: 119).

Si la película que acabamos de citar es la apoteosis de la silla, *La table magique*¹⁷ (1909) lo va a ser de la mesa. En este caso, y a diferencia de la escena de *La Maison ensorcelée*, lo importante no es lo que ocurre sobre la mesa, sino la mesa en sí, que cobra vida, desplazándose a placer en cualquier dirección y siempre huyendo de los comensales que ven cómo llega a transformarse en una caldera de la que sale una horrible bruja. Vamos observando que una de las constantes en la construcción de estos espectáculos, además del binomio fantasmal-cómico, es el de la frustración, emoción primaria que hace las funciones de conducción del *gag* o de la historia.

En tanto que emoción sencilla de transmitir a cualquier público de cualquier época y lugar, descubrimos la frustración como un elemento de comicidad recurrente a lo largo de la historia. Así, podemos registrar algunos ejemplos cercanos a Juan de Espina para ver cómo los recursos de la mesa y las sillas ya eran usados en el siglo XVII.

En la fiesta que don Juan de Espina organizó en su casa, una noche de febrero de 1627 (Anon., 1627), tras disponer una mesa rebosante de manjares, dulces y todo tipo de exquisiteces, el público asistente dudaba entre quedarse sin comer y pasar hambre o hacer el ridículo intentando comer unas viandas de tramoya como eran,

del pinzel, no de la pluma,
era (Lauso) aquesta empresa
y de tu discurso al fin
mas propio, que de mi lengua. [f. 2r.]
[...]
Antes que a la mesa alguno
el decoro la perdiera,
mas de una vez, deseoso,
bolvió a retirar la diestra. [f. 2r.]

Hasta que, a modo de traca final, derramándose por el suelo todos los líquidos y frutas, en un derroche también de tramoya, salieron volando por las ventanas,

En breve espacio, los platos
juntos en su confusa mezcla, [f. 2r.]
las passas y el diacitros,
los peros y la gragea.
Barajose todo, y luego
en apacibles contiendas,
tiranizamos festivos
inridiciones ajenas.
Prodigo se desangrava
Baco, las carceles quiebra
de vidrio, y en mar alegre
dulces, y frutas se anegan.
[...]
Por ultimo desperdicio,

¹⁷ Sánchez Vidal la data en 1909 (Sánchez Vidal, 1992: 240). Tharrats en 1908, pero con dudas (Tharrats, 1988: 122).

pareciendo ya superfluas,
frutas, vidrios, dulces, barros,
volaron por las fenestras.
Enjugando en fin la sala,
en alto las damas puestas,
tribunal donde el amor
con los desdenes pleytea. [f. 2v.]

Igualmente, Baltasar Gracián cuenta en una escena de *El Criticón*, la gran novela del desengaño y la simulación de la literatura española, cómo un tramoyero gasta una serie de bromas a un hombrecillo extranjero al que sale a recibir un cortesano. Consiste en quitarle la ropa, sin que se entere, al mismo tiempo que se la ponen, retirarle la silla en que se va a sentar e invitarle a una mesa de tramoya, fingida, en la que no podrá comer nada (Gracián, 1651: 141-144),

la fiesta era una farsa con muchas tramoyas, y apariencias, celebre espectáculo en medio de aquel gran teatro de todo el mundo. [...] convidole lo primero a su casa, que se veía allí a un lado, tan llena de tramoyas, quan vacia de realidades: començó a franquearle riquezas en galas, que era de lo que él mas necesitava, por venir desnudo; pero con tal artificio, que lo que con la una mano le dava, con la otra se lo quitava con increíble presteza; calavase un sombrero, coronado de diamantes, y prontamente arrojavan un ançuelo, sin saber como, ni por donde, y pescavanselo con sobrada cortesia, lo mismo hizieron de la capa, dexandole gentilhomme [...] todo esto con grande risa, y entretenimiento de los presentes, que todos gustan de ver el engaño [...] salió con esto otro agasajador, [...] mandó parar la mesa a quien nunca para: sacaron muchos platos, aunque los mas comen simplato: arrastraron sillas, y al punto que el conbidado fue a sentarse en una, que no deviera tomarlo tan de assiento, falseole a lo mejor, y al caer él, se levantó la risa en todo el teatro [...] con esto pudo proseguir, si no hallara falsificada la vianda, porque al descoronar la empanada, hallaua solo el eco, y del pernil el nihil; las aves solo tenian el nombre de perdiganas, todo crudo y sin sustancia.

Las mismas burlas vemos en *L'auberge ensorcelée*¹⁸ (1907), otra de las posadas encantadas, esta vez de Georges Méliès. Vuelos de vestimentas, caídas estrepitosas al suelo al desaparecer la silla, explosiones de velas y cambios de lugar inexplicables de los objetos, botas que andan solas y, cómo no, camas que aparecen y desaparecen. Horrorizado, el huésped se ve obligado a escapar.

Bajo un título que bien podía haber sido el de una película de Chomón o de Méliès, pero casi trescientos años antes, podemos encontrar la novela *Casos prodigiosos y cueva encantada* que Juan de Piña¹⁹ escribiera en 1628 y que Emilio Cotarelo resucitó para publicarla en 1907 (Piña, 1628), el mismo año, casualmente, en que Chomón se encontraba rodando *La Maison ensorcelée*. Era el momento de esplendor de la magia y podía parecer oportuno publicar una novela con un título tan sugerente como éste, que llamaría la atención del público de la primera década del siglo XX, ávido de novedades mágicas. Un largo episodio de esta novela describe la visita de su protagonista, Juan Bernardo, a una misteriosa casa en la que ocurren sucesos inimaginables, prodigios de fantasmas y hechos inexplicables. Se ha querido ver (Cotarelo y Mori, 1908: 43) en la descripción de esta mansión, un trasunto de la de Juan de Espina. En el contexto de una trama amorosa, Juan Bernardo detalla así su visita por la casa, en una escena que no puede dejar de recordarnos a las que acabamos de relatar de Chomón (Piña, 1628: 260-261),

¹⁸ 1907, *Star Film* n° 122-123.

¹⁹ Juan de Piña (1566-1643) fue Escribano de Provincia de la Casa y Corte de su Majestad, Familiar del Santo Oficio y amigo cercano de Lope de Vega.

Pedro Reula Baquero

Llevome á la cuadra en que dormía aderezada de su curiosidad y riqueza, y diciéndome después de vista, nos saliésemos fuera del umbral, apenas se hizo, cuando toda la cuadra, cama, rica tela de oro y lo demás que allí había, se voló sin dejar rastro ni señal; y desviándome creyendo lo mismo de toda la casa, me dijo:

—«Sosiéguese v. m., señor don Juan Bernardo, que somos amigos y aquí no ha de padecer daño, sino admiración».

Con esto se volvió la cuadra al estado en que estaba al entrar en ella.

Si estas escenas eran del gusto del público que asistía a los espectáculos cinematográficos de comienzos del siglo XX y de los lectores del XVII²⁰, también lo serían de los espectadores de las comedias de magia del siglo XVIII. Uno de los engaños o efectos de magia que hacía don Juan de Espina, esta vez como personaje de ficción protagonista de la comedia *Don Juan de Espina en su patria* de José de Cañizares, era el de trasladar la cama de su criado Cachete desde su habitación hasta la Plaza Mayor. Haciéndole pensar que iba a pasar una noche con su amante, le engaña y le hace compartir cama con Barraza, el otro gracioso de la comedia. Al aparecer los dos metidos en la misma cama en medio de la Plaza Mayor de Madrid, son detenidos y llevados al calabozo por indicios de pecado nefando (Paun de García, ed., 1997: 131 y 132),

ALGUACIL 2.	¿Qué osadía
	Y qué desvergüenza ha sido
	venir a poner su cama
	a la Plaza?
ALGUACIL 1.	Vive Cristo,
	que aquí hay maula. Vengan presos
CACHETE.	¿Por qué, señor?
ALGUACIL 2.	Por indicios
	de nefando.

Ambientada en el siglo XVII y con la excusa, nuevamente, de la cama para poner en escena los milagros de la magia, la película *Une nuit épouvantable*²¹ muestra la desesperación de un mosquetero que intenta dormir en una posada y no consigue ni siquiera acostarse por las burlas de la cama, que llega, incluso, a transformarse en fantasma antes de que explote la casa.

Las explosiones, hundimientos, incendios y desapariciones fingidas de las casas también eran muy del gusto del público y uno de los trucos habituales de los magos en escena. Entre los numerosos ejemplos, traemos aquí el de don Pablos, el buscón de Quevedo que, en un momento de la novela, dice fingirse nigromante (Quevedo, 1626: f. 65r.)²²,

Serviales en todo lo que era de balde, dixelas, que sabia encantamentos, y que era nigromante, y que haria que pareciesse que se hundía la casa, y que se abrasava, y otras cosas que ellas (como buenas creederas) traganon.

²⁰ Para un visión general del tema del ocultismo en el teatro español, ver Lima (1995).

²¹ No es segura la atribución a Segundo de Chomón. Pero sí está datada en 1905 y es de la productora *Pathé*. Ver Tharrats (2009: 127).

²² Sobre Quevedo y la astrología es fundamental Martinego (1983). Igualmente, sobre los astrólogos fingidos hay que acudir a la comedia de Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido* y para su análisis en relación a Giambattista della Porta, mago natural al que supuestamente conoció Quevedo en Nápoles y del que poseía varios libros, a Schizzano Mandel (1991: 161-180). También de falsos y auténticos nigromantes en la novela cortesana del siglo XVII trata Teijeiro (2012: 37-54).

Quevedo, al tiempo que ridiculiza los «encantamientos» de los magos, se mofa también de la facilidad con que el pueblo aceptaba las creencias supersticiosas en los poderes de los nigromantes. No es otro el interés principal de todas estas escenas, entonces, que el de causar el estupor y el asombro en los espectadores ante acontecimientos imposibles en la realidad y que sólo tienen tres explicaciones, o el milagro de Dios y los santos, el hechizo y encantamiento demoníaco o el engaño de los sentidos por medios naturales y mecánicos, en fin, la confusión de los sentidos y la admiración. Recordemos las palabras del inquilino de la casa de la novela de Juan de Piña,

–Sosiéguese v. m., señor don Juan Bernardo, que somos amigos y aquí no ha de padecer daño, sino admiración.

La misma frontera difusa que separa la percepción de lo maravilloso como producto de lo sobrenatural o como fruto del ingenio del hombre, se da también en las dos identidades que conviene distinguir en Espina: el real y el ficticio. Igualmente, tanto su casa como sus actividades o, insistimos, la imagen que se da de ellos, juegan con el equívoco de la percepción sensorial, del engaño de los sentidos y de la falibilidad de estos. La mirada ingenua de los primeros espectadores de los aparatos ópticos, entre ellos el cinematógrafo, de las fantasmagorías o de los juegos de espejos²³ y teatros de apariencias de Espina, se cuestiona la existencia o no de los hechos maravillosos. ¿Dónde está la línea divisoria entre el milagro, el hechizo y el engaño? ¿La maravilla es producto de pacto con el Diablo o de las artes y la tecnología aplicadas a la confusión de las potencias del entendimiento y los sentidos? En este sentido, entendemos que el miedo no constituye tanto un fin en sí mismo sino que es el efecto de la incertidumbre de la percepción.

Pero los muebles no son los únicos habitantes de las casas encantadas. Ya han ido apareciendo algunos fantasmas y espíritus por las escenas que hemos comentado. Vamos a detenernos un poco más en ellos ya que suponen el fundamento de todo relato ambientado en un lugar hechizado y son, en realidad, los protagonistas, o mejor dicho, los elementos dramáticos alrededor de los que se construyen las historias de terror. No faltan en la novela de Juan de Piña (Piña, 1628: 269),

Mirando iba yo, dijo á madama don Juan, por la sala otros retratos, cuando al punto comenzaron tales aullidos, quejas y lamentos, fantasmas y desiguales gigantes con armas y fuegos que me dí por hecho trozos fulminados. Proseguían ruidos de cadenas estruendosos, aves negras y nocturnas que oscurecieron el día, y quedé en la noche de la más oscura tiniebla, sin que pudiese ver más; y luego con horrible y portentoso ruido, se hundió y cayó en terremoto á un lago profundo la parte donde yo estaba.

²³ Con ser un tema muy cercano a Juan de Espina, sobre los espejos o el arte de la catóptrica, solo citaremos ahora dos notas. Una, de Juan de Piña, aludiendo a los espejos deformantes de la misteriosa casa de la novela: «Muchísimos espejos pequeños y grandes y grandísimos de vestir y armar, y cada uno hacía diferente el rostro que miraba y algunos se hallaban gigantes, monstruos y demonios; otros á una vista miraban más de cien retratos suyos;», (Piña, 1628: 286). Otra de Baltasar Gracián, sobre un espejo que muestra maravillas y aquel que compró Espina para guardarlo junto al yunque de Vulcano: «Pero donde se acabó de apurar Critilo, fué quando le vió sacar un grande espejo, y dezir con desvergonzado despejo, Veis aqui el cristal de las maravillas: que tenia que ver con este el de el Farol? Si ya no el mismo, pues ay tradicion, que si, y lo atestiguó el celebre Don Juan de Espina, que le compró en diez mil ducados, y le metió al lado de el ayunque de Bulcano. Aquí os lo pongo delante, no tanto para fiscal de vuestras fealdades, quanto para espectaculo de maravillas;», en Gracián (1657: 111).

Ciertamente, y aunque sigue presente el tono cómico en toda la escena, se trata de una representación ortodoxa de terror fantasmal, con los elementos de rigor como quejas, lamentos, fantasmas y ruidos de cadenas que podríamos encontrar de forma similar en cualquier fantasmagoría teatral o cinematográfica.

En la relación de la fiesta organizada por Juan de Espina en 1627, vemos también imágenes fantasmales fingidas, algunos gigantones terroríficos y diversos espantos (Anon. 1627: f. 4r),

Dos Gigantones tamaños,
como chapitel de iglesia,
un ahogado, que en pintadas
ondas el trage lo muestra.
Un quemado, entre fingidas
llamas, otro con la cuerda
al cuello, Tuson que goza
quien passa por Basilea.
Otro, a quien picaras manos
le dieron muerte Gifera,
un disciplinante coxo,
un Gallopin con su espuerta.
Un Demonio, un Niño, un Sastre,
un escrivano, un albeitar,
un que se yo, un Mundo, un Caos
de fantasmas indigestas.
Aveis visto un calabozo,
que entre grillos y cadenas
agarra cien galeotes
sin vigotes, ni guedejas?
Pues no es esso, sino un lienço,
donde están formas tremendas
de Vestigios, y de Horrores,
que al valiente Antonio tiantan.
Despidiose esta ensalada
de Eumenides, y Chimeras,
fuesse a desnudar la gente,
y baylose tanimientras.

Ya en vida de Espina se generó una leyenda, como estamos comprobando con algunos fragmentos, en torno al encantamiento de su casa. La literatura de los años veinte y treinta del siglo XVII produjo un buen número de ejemplos en los que se hacía referencia a ella, llegando a ser un ente en sí mismo: la-casa-de-Juan-de-Espina. De ahí que, en algunas citas literarias en contextos mágicos, se llegara a conjurar, no ya por don Juan de Espina, sino por la misma casa, como ocurre en *La muleta del Conde-Duque*. Es esta una sátira escrita por un defensor del Conde-Duque de Olivares en el momento de su defenestración el 23 de enero de 1643. Ante la presencia de una extraña figura, vestida bizarramente con prendas de diferentes naciones, un personaje le insta a que se identifique (Etreros, 1985: 51),

¡Hombre! [...]. ¡Declárate! Dinos si eres hombre o emplasto de naciones como emplasto de harinas. Conjúrote de parte de la casa de don Juan de Espina y de un vestuario de comedia de historia que nos digas quién eres, de dónde vienes y qué quieres.

Justamente pocas semanas antes de la caída del Conde-Duque, el día de nochevieja de 1642, moría de forma extravagante don Juan de Espina. De su fallecimiento y las circunstancias que lo rodearon, el padre Sebastián González dejó constancia en una carta del 6 de enero de 1643, dirigida al jesuita sevillano Rafael Pereira. Junto a la biografía que también escribió Francisco de Quevedo, parece que también poco después su muerte, este texto servirá de base para casi todo lo que se ha dicho de nuestro personaje a partir de mitad del siglo XIX. Entre otros datos biográficos como la renta de la que disfrutaba, el hecho de que las gastara en cosas peregrinas como pinturas, instrumentos de música y matemáticos o las instrucciones que dejó escritas para su enterramiento, el padre González decía de él y de su casa lo siguiente (González, 1643: 493),

Era humor peregrino, y su casa parecía encantada.

El adjetivo peregrino, como iremos constatando, va a ser uno de los favoritos a la hora de hablar de su carácter y de sus cosas y aparecerá en numerosas ocasiones asociado a don Juan.

En cuanto a la caracterización y personalidad del dueño de las casas o palacios encantados, representa un elemento clásico del género que la habite un hombre distinguido y sabio del que nada haría presagiar los encantamientos que obra en su casa. De esta forma lo cuenta Juan de Piña, resaltando en su novela la excelencia del propietario de la casa, al tiempo que su reserva a abrir sus puertas, cosa que sólo hacía de noche (Piña, 1628: 257-258),

[...] porque esta casa era de un caballero ilustre, dotado con excelencia de cuantas gracias y donaires dio el cielo á todos los hombres: la gala, la bizarría, lo airoso, político, y más pródigo que liberal, lo tuvo con no contraria opinión; no era como está dicho, porque sólo la habitaba el dueño. Tenía zaguán, patio, salas, cuadras, cámaras, retretes.

[...]

Hacía estos favores de noche, y dejando a los que como yo lo entraban a ver y admirar, que así, demás de haberlo visto, lo entendí del padre de mi fortuna.

Es interesante llamar la atención sobre la frase «sólo la habitaba el dueño», muestra inequívoca de su extravagancia y premonición de los sucesos misteriosos que van a tener lugar en la casa. Al respecto de esta soledad en que habitaba su dueño, pueden resultar ilustrativas las siguientes palabras de Sebastián de Covarrubias, definiendo el término 'Encantado' (Covarrubias, 1611: f. 347r.),

ENCANTADO, lo que está embaraçado por encantos, como tesoro encantado. Casa encantada, la que está cerrada, y con mucho silencio, y la gente della escondida y recatada. Hombre encantado, el retirado y pasmado, que no trata con nadie. Encantadora, la muger que haze encantos, como lo fueron, segun las fabulas Circe, y Medea.

Más adelante en este estudio, Circe, la más famosa de las magas, nos dará pie para reflexionar sobre las diferencias entre los encantamientos y los prodigios de la magia natural. Apuntemos por el momento que Circe, según Covarrubias, pertenecería a las encantadoras endiabladas (Covarrubias, 1611: f. 347r.)²⁴,

²⁴ Las *Disquisitionum Magicarum, libri sex*, Lovaina, 1599-1600, del jesuita Martín del Río fueron, durante todo el siglo XVII, referencia obligada sobre la demonología y lo sobrenatural.

ENCANTAMIENTOS, las apariencias que nos representan los Encantadores, o el arte de encantar.

ENCANTADORES, maleficos, hechizeros, magos, nigromanticos aunque estos nombres son diferentes, y por diferentes razones se confunden unos con otros. Veras al padre Martin del Rio en sus disquisiciones magicas, donde difusamente trata desta gente perdida y endiablada.

Resulta llamativo que interprete la acepción de «casa encantada» como cerrada, silenciosa, de gente escondida y recatada, porque las características recurrentes al hablar de Juan de Espina serán, precisamente, estas de su soledad, el recato con el que vivía, lo sumamente dificultoso de entrar en su casa y, como acabamos de leer en el párrafo anterior extractado de la novela de Piña, que sólo se accedía a ella de noche, ingrediente este último necesario e inevitable de cualquier historia de terror. El padre Sebastián González insiste en este aspecto de la soledad extravagante (González, 1643: 493),

No tenía quien le sirviese: dábanle la comida por un torno. Para ver de entrar en su casa era menester grande favor y no todos lo conseguían.

Podemos interpretar, pues, su casa como un lugar de encierro, de restringido acceso, como una cárcel en la que ocultaba su vida y sus maravillosos tesoros, y que iba a transformarse, como todo lo que deliberadamente se oculta, en objeto de deseo y de curiosidad. Este obstáculo contribuiría a la construcción y consolidación de la leyenda de su casa encantada.

Entre las excelencias que guardaba en su casa había numerosas obras de los mejores artistas. El pintor y teórico Francisco Pacheco relata cómo Juan de Espina le compró y luego encerró un excelente dibujo de Juan de Vieres, o sea, el afamado artista flamenco Jan Wierix (Pacheco, 1649: 436),

Estuvo esta joya mas de veinte años en mi poder, celebrada como milagro del Arte, hasta que el de 1624, vino con apretadas diligencias al de don Juan de Espina, para dalle carcel perpetua, que lo enseñava por cosa rara.

Tampoco quiso desprenderse de los manuscritos que poseía de Leonardo da Vinci y que el Príncipe de Gales, futuro Carlos I de Inglaterra, y el conde de Arundel pretendieron comprarle sin éxito porque los reservaba para legárselos, a su muerte, al rey Felipe IV²⁵.

Francisco de Quevedo, buen conocedor de nuestro personaje, también nos ha dejado unos sabrosos párrafos dedicados a glosar las excelencias y circunstancias de la vida de Espina. En su retrato del hidalgo, se muestra considerablemente más benevolente con Espina, al atribuirle una permisividad con la que no parecen estar de acuerdo el resto de las fuentes que estamos citando. Además de encomiar sus colecciones (Fernández-Guerra y Orbe, ed., 1852: 220),

Y muchos años, en todo género de cosas, fue su casa abreviatura de las maravillas de Europa,

también lo hacía de su magnanimidad,

²⁵ El pintor y teórico Vicente Carducho cita este episodio en el relato que hace de la visita a casa de Juan de Espina el 10 de abril de 1628, en Carducho, (1633: f. 156v.). Sobre el farragoso asunto de los manuscritos de Leonardo se puede consultar una relativamente amplia bibliografía entre la que hay que destacar los siguientes estudios: Sánchez Cantón, (1940-41: 39-42), Corbeau, (1964: 299-323), Reti, (1968: 10-22, 81-89), Brizio, (1972: 725-734), García Tapia, (1997: 371-395). Las últimas investigaciones están recogidas en el catálogo de la reciente exposición en 2012 de los códices que, con motivo de su restauración, se ha llevado a cabo en la Biblioteca Nacional. Ruiz García (2012: 139-142).

Y es de admirar tanto la diligencia de buscar lo exquisito como el primor de conocerlo y la ventaja de estimarlo, con no menor magnificencia en permitirlos a los curiosos y doctos.

A estas maravillas, entre otras muchas, se refieren los poetas Antonio del Castillo Solórzano y Anastasio Pantaleón de Ribera en dos poemas, en los que piden a don Juan que les abra las puertas y dé acceso a su casa²⁶ y que representan inmejorables expresiones del deseo vinculado al encierro y a la ocultación de que era objeto su casa. Así, Castillo Solórzano, en un poema titulado «A don Juan de Espina, deseando ver su casa», presenta sus credenciales ante don Juan para que le abra las puertas de sus codiciadas colecciones (Castillo Solórzano, 1625: f. 63r).,

Mas le deve tu mansion
(que es de maravillas Typo).
que las que la antigüedad
tuvo por siete prodigios.
Y aunque en todas ocasiones
excede lo encarecido
a lo que ver se dessea,
a qui es lo mas siendo visto.

En parecidos términos se expresa Pantaleón de Ribera en su soneto «A la curiosa y celebrada casa de Don Juan de Espina» (Pantaleón de Ribera, 1631: f. 169r.),

INSCRIPCION

Curioso (ó Peregrino) te desea
Deste culto edificio la hermosura
En cuya argumentosa arquitectura
Feliz el arte mejoró la idea.
Lo que assi la atencion te lisongea
Fama despues venerará futura
Que en bronces firme, en porfidos segura
O sea admiración, o embidia sea.
Tesoro es rico de curioso dueño
Quanto estudió Naturaleza, i quanto
Obró imitando artifice ingenioso;
La admiracion es corto desempeño,
Peregrino, si a objeto tan hermoso
El Extasis te niegas del espanto.

En efecto, atesoraba en su casa prodigios de la técnica, del arte y de la naturaleza. Era una auténtica *wunderkammer* o cámara de las maravillas. Tras una fugaz visita, Vicente Carducho realizó una breve descripción de la casa en abril de 1628²⁷, que aparece publicada fragmentariamente en sus *Diálogos* (Carducho, 1633: f. 156v.), y de forma completa integrada en el *Memorial* que el mismo Juan de Espina escribiera y dedicara a Felipe IV en 1632 durante su estancia en Sevilla²⁸ (Espina, 1632; Casares Rodicio, 1988: 188-201; Piccus, 1986: 191-228). Realmente, no hace más mención expresa

²⁶ A esta tensión generada por el deseo de acceder a su casa se refieren Marcaida López, (2011: 151) y Rodríguez Mansilla, (2008: 5-26).

²⁷ Ver nota 25.

²⁸ El manuscrito es una copia que Barbieri encargó a la Biblioteca Nacional de Lisboa y que ya no se conserva. Cotarelo extracta unos fragmentos que suponen una primicia pública.

que de los manuscritos citados de Leonardo, y un repaso muy general y superficial sobre la colección, aumentando aún más, si cabe, la incertidumbre sobre los contenidos de su casa. Esa misma sensación de deseo insatisfecho transmite María Luisa Caturla al publicar los dos testamentos encontrados en el Archivo de Protocolos Notariales de Madrid²⁹. También dan noticia, si no detallada, sí importante para saber algunas cosas que poseía, aunque los objetos más valiosos quedan, de nuevo, ocultos al estudio del curioso³⁰.

Unos pocos días después de la visita de Carducho el 10 de abril de 1628, Juan de Espina abandonaría su famosa casa con destino a Toledo y a Sevilla, estando de vuelta en Madrid no antes de 1632.

Una carta de Arthur Hopton al conde de Arundel, con fecha del 7 de agosto de 1631, insiste en el deseo de adquirir los libros de Leonardo e informa de la salida de Madrid de don Juan con destino a Sevilla, con una estancia intermedia en Toledo, por problemas con la Inquisición (Hervey, 1921: 300),

The gentlman that is owner of the booke drawne by Leonardo di Vinci hath bin of late taken from his house by order from the inquisition, whoe after some time of restraint at Toledo, was permitted to goe to live at Seville where hee now is. All the dilligence that I can use therein is to procure to have advice when either by his death or otherwise his goods are to be sould, and therein I wilbe very watchfull.

Hemos visto cómo sus colecciones estaban vedadas hasta a los príncipes. No hay casa encantada que valga que no tenga las puertas cerradas y sea inaccesible tanto la entrada como la salida. Si era difícil acceder, más difícil era salir. En el desarrollo de las fiestas o saraos que celebraba en su casa, acostumbraba a encerrar a los invitados mientras él preparaba las tramoyas para el espectáculo. Había concurrencia a la entrada (Anon., 1627: f. 1r),

A innumerable concurso
patente estuvo la puerta,
sin que al respetado umbral
humana planta se atreva.

o (Gallardo, 1866: 29),

Con aquestos aparatos,
Despues que hizo a la gente
Esperar algunos ratos,
Que estaba tan impaciente
Como seis en tres zapatos.

²⁹ *Testamento* de 1624. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 5601, f. 208 en Caturla, (1968-1969: 5-8). *Testamento* de 8 de marzo 1639. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prots. 6444, f. 685 y 7.671, ff. 241-248 en Caturla (1963-1966: 1-10). La testamentaría completa se encuentra recogida, en realidad, en el protocolo nº 7672 y no en el 7671 como apunta Caturla.

³⁰ Resulta sintomático comprobar cómo coinciden en el tiempo el interés por lo oculto, el cine de magia y la recuperación para la Historia del Arte del tema de las cámaras de las maravillas y gabinetes artísticos, con la publicación del libro de Julius von Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der spätrenaissance*, (Schlosser, 1908). Encontramos interesantes reflexiones sobre las colecciones de Espina en Morán-Checa (1985: 205-211), Bouza Álvarez (1994: 244-253) y en Marcaida López (2011: 141-154).

Y había también concurrencia a la salida, llegando a romper ansiosamente las puertas para salir del encierro y cárcel en el que había tenido don Juan a sus invitados (Brown, 1982: 38-40),

linda resolución por vida mía
tener tanta excelencia y señoría
y tanta gente grave
media noche con llave,
[...]
¡Válgame Dios, que tanto regocijo
parase en miserable cautiverio!
[...]
Y enseñando ya el modo del tañido,
quedó en prisión todo hombre arrepentido:
fuístete a tus tramoyas y embelecocos
dexándonos cinco horas voquisecos.
Válgate, y ¿quién pensara
que tanto tiempo el tramoyar durara?
[...]
Pierde el juicio el más sabio,
tiénelo el más modesto por agravio,
y todos impacientes
con dagas, con las manos, con los dientes
romper quieren las puertas y las rejas.

El recurso del sueño como motor narrativo de argumentos inverosímiles fantásticos y de embrujos, es compartido por el cine y la literatura. El cine de Segundo de Chomón y la literatura asociada a Juan de Espina no dejarán de utilizarlo. Además de la comedia de magia, uno de los géneros literarios más propicios para la aparición de sueños, trucos y magos, en este caso, Juan de Espina, es el de los vejámenes vinculados a las academias literarias en los que, bajo cualquier excusa, el autor se mofa de los contertulios. Veremos al Juan de Espina-personaje literario convertido en varias ocasiones en protagonista de algunos de estos vejámenes, como en el siguiente de Antonio Coello en el que Espina está preparando los carros de una pandorga. Mientras ultima los preparativos, tiene encerrados a los señores y criados del rey por un lado y a poetas y músicos por otro. La narración de Antonio Coello empieza con la habitual reflexión sobre la realidad o falsedad de las visiones del sueño (Paz y Meliá, 1902: 326),

Esta noche, estando yo en la mitad del sueño, me pareció que me hallaba en la casa del insigne y nunca bastantemente alabado D. Juan Espina, y con la eficaz aprehensión del sueño lo vi todo tan presente, y tan vivas se andaban paseando por mi cerebro aquellas especies, que estoy dudando si fué verdad, ó si sueño agora que lo soñé entonces.

Este mismo uso del recurso de la ensoñación la usará mucho más tarde Segundo de Chomón para presentar alguna de sus fantasmagorías como *Cauchemar et Doux Reves*³¹ (1908) (Sánchez Vidal 1992: 238; Tharrats, 1988: 119), *Voyage sur Jupiter*³² (1909) (Tharrats, 1988: 127; Minguet i Batllori, 1999: 55-56), *Superstition andalouse* o *Rêver reveillé* (1912) (Sánchez Vidal, 1992: 127-128; Tharrats, 1988: 179-181) y, posiblemente la película en la que usa este recurso de forma más genial, *Une*

³¹ *Pathé*, 2.496.

³² *Pathé* 2.863.

*excursion incohérente*³³ (1909). En la filmografía de Georges Méliès también podemos encontrar algún ejemplo, como *Le Cauchemar* (1896-1897) en el que, con el mismo tono jocoso que el de los vejámenes, presenta los desvaríos y apariciones de los sueños del protagonista³⁴ (Malthète, 2013: 196).

La locura puede manifestarse también como fantasma de la imaginación, como espacio mental del terror y así, la casa de locos deviene casa encantada. De alguna manera, es lo que intentaba transmitir Chomón en el argumento escrito de *L'hôtel hanté* o *L'hôtel enchantée* (1909). Dice el argumento (Tharrats, 1988: 128),

No deseamos a nadie llegue a ese hotel espeluznante. El infortunado viajero que llega con la esperanza de descansar sus fatigas, acaba tan pronto cae la noche, siendo la presa fácil de espantosos fantasmas que se entregan a sus expensas a las bromas más pesadas. Los muebles se ponen de su parte y camas y sillas, mesita y armario se entregan a una verdadera danza del «sabbat». Parece que uno esté transportado a un albergue de locos.

La figura del mago, en ocasiones, se asociará con la del loco. A Juan de Espina le ocurrirá en algún momento. No podemos asegurar que el siguiente pasaje de *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara haga referencia directa a Juan de Espina, pero hay suficientes elementos que lo acercan³⁵ (Vélez de Guevara, 1641: ff. 27v-28r),

Con esto, salieron del soñado –al parecer– edificio, y enfrente dél descubrieron otro, cuya portada estaba pintada de sonajas, guitarras, gaitas zamoranas, cencerros, cascabeles, ginebras, caracoles, castrapuercos, pandorga prodigiosa de la vida, y preguntó don Cleofás a su amigo qué casa era aquella que mostraba en la portada tanta variedad de instrumentos vulgares, «que tampoco la he visto en la Corte, y me parece que hay dentro mucho regocijo y entretenimiento».

–Esta es la casa de los locos –respondió el Cojuelo–, que ha poco que se instituyó en la Corte entre unas obras pías que dejó un hombre muy rico y muy cuerdo, donde se castigan y curan locuras que hasta agora no lo habían parecido.

Aunque, como hemos dicho, no cita a don Juan, no nos resulta difícil reconocerlo o intuirlo. No sería la única ocasión, si se refiriera a él, que aparece en la novela. En otro pasaje (Vélez de Guevara, 1641: f. 73r.), el autor hace referencia, hablando de temas astronómicos, y situándolo junto a Galileo, a la silla peregrina que tenía don Juan. Espina y Vélez de Guevara no eran ciertamente desconocidos. El *Lauso* al que se dedica la *Relación* de la fiesta organizada en casa de Espina en 1627 y mantenedor de la misma, no es otro que Vélez de Guevara. En cuanto a la referencia a las «obras pías que dejó un hombre muy rico y muy cuerdo» hay que recordar que en su testamento de 1639, no mucho antes de que se escribiese esta novela, Juan de Espina, había decidido dejar a los pobres del Santo Refugio alguna de sus pertenencias, lo mismo que había designado a otros pobres como herederos en su testamento de 1624³⁶. Espina consta, además, entre los «señores benefactores» de la Hermandad del Santo Refugio en 1626³⁷.

³³ *Pathé*, nº 3.075, 1909. Sánchez Vidal relaciona esta película con el surrealismo a través del movimiento de *Les Incohérentes*. Sánchez Vidal, (1992: 89-95).

³⁴ *Star Film* 82.

³⁵ Posiblemente, lo más cerca que pudo estar Chomón de Juan de Espina fue en el proyecto que tenía de llevar al cine una versión de *El diablo Cojuelo*. Proyecto para el Diablo Cojuelo. *Asunto F*. Ver en Sánchez Vidal, (1992: 128-129).

³⁶ Ver las numerosas referencias a los pobres en los dos testamentos en Caturla (1963-1966, 1968-1969).

³⁷ Aparece entre los bienhechores de la Hermandad del Santo Refugio en 1626. Ver Collado, (1816: 40).

Ya mucho más allá de su muerte, seguimos encontrando referencia a la locura de Juan de Espina. Aparece citado junto a otros «locos», entre ellos el también famoso mago de comedia de magia Pedro Vayalarde³⁸ y nada menos que don Quijote, en una refundición de la comedia de Agustín Moreto *El parecido en la corte* (Sebastián y Latre, 1772: 200),

Vayalarde, Juan de Espina,
los doce Pares de Francia;
y por nuestra Dulcinea
Don Quijote de la Mancha.

Las representaciones de las comedias de magia de Cañizares dedicadas a Juan de Espina tuvieron una larga vida. La puesta en escena de 1814³⁹ de *Don Juan de Espina en Madrid*, concluía, a modo de fin de fiesta, con el sainete *La casa de los locos*⁴⁰,

En la máquina sita en la calle del Caballero de Gracia, quarto baxo interior, se dará fin hoi 4 á la funcion de magia titulada D. Juan de Espina en Madrid, adornada con todo su aparato teatral y completa orquesta; seguirá el sainete titulado la casa de los Locos, y se concluirá con el bolero.

Como nota pintoresca, en la comedia *Don Juan de Espina en su patria*, Cañizares sitúa la casa de don Juan en la calle del Caballero de Gracia. No deja de ser curioso que la misma obra, exactamente cien años después de su estreno, se representara en la misma calle, en un teatro de ferias, panoramas, vistas y autómatas, lo que llamaban un teatro mecánico y/o pintoresco. Hubo más en la capital, como el de la calle de la Luna, sita justo al lado de su vivienda real, en la calle de San José, hoy de Loreto y Chicote.

La fama adquirida por Juan de Espina como mago y nigromante ya no tenía freno. De ser un personaje pintoresco y peregrino, aficionado a la música, coleccionista de arte y organizador de saraos y fiestas de tramoyas, pasó a convertirse en una leyenda de las artes ocultas, de la astrología judiciaria y de la magia, tanto en su versión diabólica como en la natural. Veamos ahora algunos ejemplos más de este proceso de transformación de esa imagen del personaje en la primera de sus versiones, la del mago, nigromante, hechicero y astrólogo, en suma, de las artes que implican pacto con el diablo. La historia continúa hasta finales del siglo XIX y prácticamente enlaza con la edición de la biografía de Cotarelo que, de una u otra manera, devuelve a Espina su entidad histórica.

Las referencias literarias, en este sentido, son múltiples y variadas. Pero generalmente adquieren la forma de mención para ilustrar un momento mágico y misterioso o como argumento de autoridad en asuntos de encantamientos.

³⁸ Pedro Vayalarde es el mago de *El Magico de Salerno*, famosa comedia de magia de Don Juan Salvo y Vela que se mantendría en escena durante todo el siglo XVIII.

³⁹ En *Gil Blas, periódico político satírico*, del 17 de julio de 1865, aún se anuncia una representación de *Don Juan de Espina en Madrid*.

⁴⁰ Representación en teatro de la calle de Caballero de Gracia en noviembre de 1814. *Diario de Avisos de Madrid*, 4 de noviembre de 1814, p. 499. Remitimos al histórico trabajo de John E. Varey para profundizar en este tipo de espectáculos populares en Madrid. Varey (1972).

Una de las citas ya clásicas en la literatura sobre Juan de Espina es la incluida por Tirso de Molina en la comedia *En Madrid y en una casa*, en la que niega que una casa esté encantada por no haber sido Espina su huésped (Molina, 1635: 549),

Ortiz: No es posible, que no ha sido / Don Juan de Espina su huésped.

Julio Caro Baroja, en su importante estudio sobre Espina y las comedias de magia de Cañizares, comenta su aparición en dos entremeses, publicados también por Cotarelo, en los que se vuelve a relacionar a Espina con la nigromancia. Así, en palabras de Caro Baroja (Caro Baroja, 1967: 435),

Las alusiones a Espina, muerto ya, cargan la nota. Don Francisco Lanini y Sagredo, en el entremés llamado El colegio de los gorriones, hace que una mujer se alabe de su modo de conjurar y que afirme:

pues no fue en la Nigromancia
Don Juan de Espina mas diestro.

Y en La Tataratera, del mismo, hablando de un hechicero, un hombre afirma que,

Ni Don Juan
de Espina le hace ventaja.

Estos textos corresponden a los primeros años del reinado de Carlos II, hacia 1670.

A partir de aquí las citas van a ser variadas hasta el punto de encontrarlas en obras de cualquier tipo, estilo y género. Como ejemplo, sirvan las siguientes, aparecidas en libros de viajes (García de la Leña, 1764: 307),

Acuerdome, Amigo, de aquella fabula, ó historia de Don Juan de Espina en Milán, que hizo en un breve tiempo experiencia de lo que haria despues de muchos años su Discipulo. Esta tramoya de mi idea tiene en mi el mismo lugar de aquella operacion Magica y assi amigo, para que no veamos el fin, dexemos los principios, y hablemos de otra cosa;

ediciones del Quijote (Clemencín, 1839: 268),

Pellicer en su *Comentario de Góngora* incluye igualmente a Miguel Escoto entre los astrólogos, y Lope en la *Hermosura de Angélica* le nombra entre los hechiceros famosos: *Cardano, Escoto, Piscatriz, Cornelio*. Este Escoto hubo de ser el prototipo de *Don Juan de Espina en Madrid*, de que se hace mención en el *Diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, *Pedro Vayalarde, Marta la Romarantina* &, primeros personajes de las comedias de estos títulos;

o cuentos publicados en la prensa en los que se hace protagonista a don Juan, situado en esta ocasión por Luis Mariano de Larra en Salamanca, en una versión libre de la historia del también ilustre mago don Illán, del Conde Lucanor (Larra, 1889: 266-270)⁴¹.

Según era costumbre en las comedias de magia, aparece citado, evidentemente siempre como mago, en piezas de otros dramaturgos⁴². Así, vemos aparecer a don Juan de Espina, no como personaje de la obra pero sí citado, en unos cuantos de los grandes éxitos del género, desde la fundacional

⁴¹ El mismo Cañizares tomará esta historia para su *Don Juan de Espina en Milán*.

⁴² Joaquín Álvarez Barrientos comenta estas citas cruzadas entre protagonistas de distintas comedias en su edición de la comedia de Cañizares, *El anillo de Giges*. Ver Álvarez Barrientos (1983: 50).

Duendes son alcahuetes y el espíritu Foletto (1709) de Antonio de Zamora hasta la ya muy tardía *Los Polvos de la madre Celestina* (1840) de Juan Eugenio Hartzenbusch, pasando por la anónima *El astrólogo Zorroquinos o el segundo don Juan de Espina* (1742), y la cuarta parte de *Marta la Romarantina* (1771) de Manuel Hidalgo.

Tropelías físicas

Los otros milagros aparentes, ó maravillas de ingenio, son los que no solo consisten en saber ocultar las causas, sino tambien en disponerlas por tal arte, que no vistas, parezcan milagros, y vistas, causen admiración, por el ingenio con que están dispuestas.

Domingo MARTÍNEZ DE PRESA, *Fuerza del ingenio humano y inventiva suya: relacion breve de instrumentos ingeniosos y de movimientos particulares, en que se imitan los naturales*, Madrid, 1662.

Ya hemos visto cómo la casa de Juan de Espina adquirió fama por contener grandes maravillas y prodigios y cómo se tenía por encantada. Hemos asistido, igualmente, al desarrollo de la leyenda que lo convirtió en algo así como una figura paradigmática de los magos y astrólogos que obraban maravillas por encantamiento y pacto con el demonio. Su personaje literario y mítico transitó por parte de la literatura española hasta finales del siglo XIX, época en la que se fraguaron los espectáculos ópticos, fantasmagorías y apariciones que desembocarían en la siguiente revolución tecnológica aplicada al espectáculo, la del cinematógrafo. De esta forma, se operó una traslación directa al cine de estos géneros fantásticos y de magia, como hemos podido ver en uno de sus casos ejemplares, *La Maison ensorcelée*, de Segundo de Chomón.

Pero a esta visión milagrosa de los prodigios, entiéndanse los encantamientos fantasmagóricos y diabólicos de una casa o palacio, podríamos enfrentar una visión tecnológica y científica de las maravillas. Si bien el fin último es el engaño de los sentidos y de la razón para presentar hechos milagrosos de los que no se conocen las causas, se hará una lectura en clave natural, es decir, atribuyendo esos «milagros» a las artes mecánicas o ingenios producidos por el hombre.

A esa mirada supersticiosa, para la que nos hemos servido de *La Maison ensorcelée* de Segundo de Chomón, habría, entonces, que contraponer otra, basada en la defensa del carácter «natural» de la casa encantada y del mago. Y ese contrapunto podríamos encontrarlo en otra película de Segundo de Chomón, *Electric Hôtel*, que presenta similares prodigios pero, en esta ocasión, debidos a la tecnología alcanzada gracias a la ciencia y, más en concreto, a la electricidad.

Esa misma defensa de las artes mágicas como productos naturales del ingenio humano, la veremos, igualmente, aplicada a Juan de Espina y a su personaje. Si antes veíamos sospechas y acusaciones de nigromancias, pactos con el demonio, brujerías y hechicerías, ahora será el propio Espina (o su personaje literario) quien se defiende de esa fama, «legalizando» sus poderes y atribuyéndolos al poder del conocimiento profundo de la naturaleza y todo lo oculto que hay en ella.

A modo de epílogo apuntaremos algunas reflexiones y cuestiones que nos sirvan, además, como preámbulo de un posterior desarrollo de esta nueva visión de las maravillas de la naturaleza, fundada en la confianza en la sabiduría y potencia creadora del hombre.

Electric Hôtel

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX, el mundo asistía perplejo a una pasmosa y vertiginosa revolución de las ciencias y la tecnología basadas en un positivismo radical. Más aún cuando tenía unas aplicaciones tan directas en la vida de las personas. Pero esta transformación coexistía con la moda del espiritismo y el ocultismo más exaltados e irracionales, que seguían manteniendo viva la llama de los poderes sobrenaturales.

Así, la recepción de las novedades tecnológicas jugaba en un campo de percepción difuso en el que las causas de la maravilla basculaban entre una visión anclada en el fideísmo y una positivista y radical confianza en la certidumbre de los sentidos, la experiencia y la razón.

El Hotel eléctrico o *Electric Hôtel* de Segundo de Chomón⁴³ (Tharrats, 1988: 78-79, 119; Sánchez Vidal, 1992: 75-80; Minguet i Batllori, 1999: 57-58), así como buena parte del cine de esta época, fundó su éxito en esta dicotomía de la exégesis del prodigio. La película se escenifica en un hotel electrificado en el que todas las labores, antes a cargo del trabajo manual, se llevan a cabo, como por arte de magia, por medio de la electricidad. Mediante una mesa de control, los operarios y los huéspedes pueden hacer que las maletas suban solas, que el equipaje se guarde en las cómodas o tener una sesión de aseo y peluquería sólo por el poder y la acción de la electrificación⁴⁴.

Bajo la apariencia de una escenificación del sacrosanto y moderno progreso es, en realidad, una excusa para asombrar al público con complicados trucajes técnicos y jugar con sus sentidos de la percepción y el entendimiento. Pero se trasluce en esta visión de la tecnología una manera de hacerse eco de las nuevas causas del milagro que tantas veces se había puesto en escena y que ahora ya no se atribuye a poderes divinos o al pacto con el diablo, sino a la mano y sabiduría del hombre que, aplicada al dominio de la naturaleza, obra semejantes asombros.

Esa misma revolución a la que asistía la humanidad en el cambio de siglo del XIX al XX, también la vivieron los europeos en los primeros decenios del siglo XVII, con la transformación en las formas de mirar y entender la naturaleza, en fin, la obra de Dios. Las innovaciones en la metodología científica, la regeneración de la validez de los sentidos para aprehender los secretos del mundo y las novedades tecnológicas generaron, no sólo un instrumento para el conocimiento y el desvelamiento de lo oculto, sino también una manera de recrear el poder de la naturaleza por medios humanos.

Así, Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza Vniversal de todas ciencias y artes*, en su capítulo dedicado a los «Profesores de secretos» en el que clasifica los tipos de secretos, imputa las causas de algunos de ellos a la acción del hombre, como los de apariencias o tropelías (Suárez de Figueroa, 1615: f. 81r),

⁴³ *Pathé* 2.510.

⁴⁴ Ver Delgado Leyva (2012). Este libro ha resultado estimulante e inspirador para alguno de los temas tratados en este trabajo, fundamentalmente en lo relativo a la recepción y tratamiento de la electricidad como novedad tecnológica y su lectura de *El hotel eléctrico* de Chomón. Resulta igualmente reveladora la relación que establece con las cenas eléctricas, especie de *performance* o *sarao* moderno organizadas en New Jersey por William J. Hammer en 1884 y que tanto nos recuerdan a las fiestas de Juan de Espina. Para una síntesis del uso de la electricidad como tema en el cine anterior a 1931, Moreno Lupiáñez, (2008: 263-271).

Algunos nacen de las acciones, como de hazer que suene por si un instrumento; y algunos de apariencias, como de tropelias.

Como, por ejemplo, los que atribuye a los «Mecánicos» (Suárez de Figueroa, 1615: f. 330r),

Los antiguos llamaron tambien Mecanicos a los que con soplo, viento, cuerdas, ó nervios, hazian ver, y oyr efetos milagrosos, como sonos diversos, cantos de paxaros, expresiones de voces humanas, reloxes artificiosos, esferas celestes, varios instrumentos de alçar pesos grandes, que segun Aristoteles, todos se reduzen a la leva, al cerco, y a la maquina redonda; que quanto es mayor, tanto mas velozmente se conmueve.

De la misma forma que hemos estudiado cómo se percibía a don Juan de Espina a través de los cristales de la sospecha y de la superstición, igualmente habría que buscar esa fórmula alternativa de interpretación de los orígenes naturales de las maravillas que acontecían en su casa y en sus fiestas. En la literatura encontraremos unos cuantos alegatos en defensa de sus artes, de su virtuosismo y de la causa natural de los prodigios que obraba.

Así, es muy descriptivo este fragmento en el que se describen someramente las casas de dos hombres virtuosos, en este caso pobladas de tramoyas y maravillas de la mecánica y la catóptrica; la de Juan de Espina, en Madrid, y la del Canónigo de Milán, entendemos que Manfredo Settala. De la casa de Espina dice Ferrer de Valdecebro (Ferrer, 1680: 163-164),

Buelve los ojos a essas dos casas, que no avido [sic], ni ay, ni avrá, otras dos como estas en los Orbes. La primera es de Don Juan de la Espina; la segunda del Canonigo de Milán: vélas registrando poco apoco. Mira essos jardines en la sala; las figuras de bulto que andan; los instrumentos que se oyen, y ven, y no se vé quien los tañe. Essas quadras, ya llenas, ya vacias de pintura, sillas, y adorno. Pisa essa tabla, y saltará vn Leo; essotra, y saldrá una Dama; y todo es arte, y todo lo alcança el hombre.

No es tramoya de apariencias, sino verdad; y es verdad que es tramoya; porque está minada la casa toda.

Parece dilucidar el origen de los misterios, ya no queda asomo de duda sobre la tramoya, la máquina que mueve la apariencia. Este mismo león que salta al pisar una tabla lo veremos de nuevo en escena en la comedia *Don Juan de Espina en Madrid* cuando, al ser llamado Espina por el rey para que demuestre sus poderes (Paun de García, ed., 1997: 142),

REY. Hame dicho el Conde Duque,
que hacéis admirables cosas.

JUAN. Cuantas en la magia blanca
natural, que es milagrosa,
cabén.

es el que usa como ejemplo de dichos poderes, provocando el susto y el enfado del rey.

Una de las ediciones (Cañizares, ca. 1765: 1) de esta comedia de magia se abre con un argumento que insiste en esta línea de defensa y exculpación del mago de las acusaciones de hechicería,

ARGUMENTO

Don Juan de Espina, Sugeto estudioso, singularmente aplicado á depurar las diversiones Mathematicas, y tropelias físicas en la oculta virtud de la Naturaleza; reside en Madrid con fama de Magico natural, logrando aplauso comun, por los singulares prodigios, que obra por su Arte.

Por su fama, unos le buscan sabio, quando otros le temen Echicero; pero Espina, por desahogo de las tareas de su estudio, le ocupa muchas veces en dar algunos chascos, no sin la juiciosa idéa de procurar en el disfraz de las burlas, las virtuosas, apreciables veras de favorecer á sus confidentes, corregir los necios, y doctrinar á los ignorantes. Son frequentes las transmutaciones que executa de objetos, casos, y lugares, con maravillosa vivacidad en las ilusiones; pero rezeloso de que alguna le huviese malquistado con el poder, abandona la Patria, y se establece en Milán.

Todas estas sabidurías, virtuosismos y excelencias en el arte de la tramoya y la tropelía no impedían que el tono cómico o extravagante fuera casi siempre asociado a su imagen, de la misma forma que las propuestas temáticas, tanto mágicas como científicas, eran objeto de constante broma en las películas del cine de Chomón y de sus contemporáneos.

Posiblemente, el único que tomaba realmente en serio a Espina era él mismo, por lo que se puede desprender del texto en forma de memorial que dirigió al rey Felipe IV. Y se defendía como podía de las acusaciones de fraude y de encanto. Una relación anónima de una de las fiestas que organizó para celebrar la recuperación de la grave enfermedad que sufrió Felipe IV en 1627, dice de él (Anon., 1627: 32),

Encantador fraudulento
Le llaman, pero sin tiento,
Que yo sé que más sin rizo
Dirá que esto no se hizo
Por arte de encantamiento.

¿Pero cuál era esa ciencia milagrosa de la Magia blanca o natural a la que aludía el propio Espina (el personaje de Cañizares) en su respuesta al rey? Dejaremos ejemplos y análisis de este amplio tema para un posterior desarrollo, pero creemos que un caso ilustrativo será suficiente ahora para hacernos una idea de cuáles eran los fines de Espina (del histórico pero también de una parte del literario) e, incluso, de Segundo de Chomón (Nieremberg, 1649: 358)⁴⁵,

La Magia legítima, y pura, assi natural, como artificial, ya por diferente camino, licito y sin tropieço, y toca a la consideracion del artificio de la naturaleza; porque por ella se conoce como se pueden hazer naturalezas; digasmolo assi, artificiales, o artificios naturales. Esto es, que lo que por el curso de las causas solemnes, y legitimas de la naturaleza no fuera; por la aplicacion del arte, e industria humana, se haze, y se forman muchos artificios naturales, y milagros humanos, digamoslo assi; sabiendo mezclar diuersas causas el que comprehende las virtudes particulares de las cosas; porque assi como naturalmente del concurso fortuito extraordinario de algunas causas resultan efectos peregrinos en la naturaleza, y monstruos raros, assi pueden resultar del concurso extraordinario pretendido, y por industria humana.

Trataría, entonces, del dominio de la naturaleza con sus propios medios para, en el caso que nos ocupa de los espectáculos de magia ejemplificados en Espina y Chomón, presentar al espectador o al visitante el poder creador de «artificios naturales y milagros humanos». Estaríamos, aparentemente, lejos de las supersticiones y de lo sobrenatural y, también supuestamente, cerca de la ciencia y de la mirada empírica. Se podría decir que existía una tercera vía, esta que representa la Magia natural,

⁴⁵ Sobre Nieremberg y Espina, ver Marcaida López (2011).

liderada por Giambattista della Porta, Girolamo Cardano, Athanasius Kircher⁴⁶ y Juan Eusebio Nieremberg, entre otros muchos, incluidos bastantes de los científicos que la Historia ha reconocido como revolucionarios.

Sumamente ilustrativa resulta la «Fantasía dramática» *Don Juan de Espina, o el horóscopo de Lope*, que Ventura de la Vega estrenó en 1859 con motivo de una conmemoración de Lope de Vega en la que se escenifica su apoteosis. El pueblo quiere saber si las obras de Lope serán eternas y con este fin Quevedo hace entrar a Juan de Espina para que haga un pronóstico. Comprobamos que sigue vigente esa percepción vacilante del personaje como maestro en la magia blanca o la negra. Transcribimos la escena por resultar mucho más elocuente que cualquiera de nuestras palabras (Vega, 1866: 476-477),

- QUEVEDO. Lope, recibir mi parabien.
 LOPE. Quevedo amigo, y vos mis brazos.
 QUEVEDO. Y el de este caballero, que desea estrechar vuestra mano.
 LOPE. Me honra con ese deseo.
 QUEVEDO. Oid quién es, y no os cause espanto.
 ESPINA. Dejad las bromas, Quevedo.
 QUEVEDO. Cómo bromas! Vive Dios, que si dudais del efecto que causa vuestro nombre, que vais á convenceros de ello ahora mismo. - Acercaos, amigos... acercaos... y encomiéndose cada cual al santo que sea mas de su devocion. - El caballero que está presente se llama don Juan de Espina.
 TODOS, *menos Lope y Olmedo*
 Jesús!... El mágico! (*se alejan con espanto*)
 LOPE, OLMEDO. (*acercándose a él*)
 Don Juan de Espina!
 QUEVEDO. (*riendo*)
 Lo estais viendo?
 ESPINA. Pero es creible que de tal manera se propague esa opinión!... Señores, por Dios trino y uno, que soy tan cristiano viejo como el que más. No deis crédito á esas patrañas, en la forma que las cuenta el vulgo. Miradme: soy de carne y hueso como los demás mortales.
 CATALINA. (*a sus amigas*)
 Será eso verdad?
 MARÍA. Su acento me tranquiliza!
 MARIANA. Y en cuanto á persona, no es mal mozo!
 QUEVEDO. Es cierto! Y estas damas pueden cerciorarse de ello, si gustan... no mas que con acercarse.
 (*las damas se acercan poco á poco*)
 ESPINA. Mi aficion á las ciencias y á las artes me ha hecho estudiarlas, hasta profundizar en sus arcanos. La física ha sido mi ocupacion predilecta; y algo se me alcanza de *Astrologia judiciaria*. De aqui sin duda ha tomado origen esa voz que me acusa de mágico, de nigromante... qué se yo!... Hasta de tener pacto con Satanás. (*Se rie*)
 QUEVEDO. Ave Maria! (*Todos se santiguan.*)
 RIQUELME. Conque no es cierto! - Pues lo de mágico, todo el mundo lo cree.
 QUEVEDO. Pero es mágica *blanca*, que es cosa muy distinta...
 RIQUELME. De la *negra*?...
 QUEVEDO. Se entiende. Esa, esa es la mala; que la otra...
 ESPINA. Pensais que si lo que el vulgo dice de mi fuera cierto, no me hubiera ya pedido cuenta de ello el *Santo Oficio*?

Juan de Espina representaría, pues, una especie de trasunto de mago natural filtrado por la comicidad y por el énfasis puesto en la vertiente lúdica de la magia natural con sus actividades de

⁴⁶ Lo relacionado con Kircher es demasiado extenso para siquiera hacer un resumen de su bibliografía. Traemos sólo, a modo de ejemplo y por tratar directamente de un tema muy cercano a este estudio, el siguiente artículo: Gorman (2001: 59-70).

pandorguero, tramoyista y maestro de tropelías. También es de rigor decir que esa imagen tampoco estaba muy lejos de algunas opiniones generadas sobre el famoso Giambattista della Porta y su gusto por los entretenimientos y los juegos de manos⁴⁷. Quizá tratara Espina de enmendar su imagen y de equipararse a los grandes sabios con la redacción del *Memorial*, tras su estancia en Sevilla por problemas con la Inquisición, en el que habla de un tema de tanta seriedad y gravedad como la regeneración para la música del género enarmónico, que por otra parte, no estaba lejos de los intereses de la Academia de los Lincei a la que perteneció el mismísimo della Porta.

El mundo seguía siendo un universo por descubrir y los resultados de las nuevas miradas, metodológicas o instrumentales, consideraban como prodigio, cuando no falso, cualquier descubrimiento. De ahí la necesidad de defenderse de las acusaciones de pactos y encantamientos. Era el momento de devolver la credibilidad a los sentidos y aprender a usar los instrumentos que los potenciaban como apéndices ópticos o prótesis amplificatorias⁴⁸. Parte de ese aprendizaje se producía jugando a poner a prueba esos sentidos tan poco entrenados en el mundo de las apariencias, de las certezas y de las falsedades. Era el momento de reconocer al hombre como productor de prodigios, o sea, lo que entendían en la época por *Magia natural*.

Pero esa capacidad de desvelamiento de lo oculto de la naturaleza llevaba implícito el veneno, el gusano en la manzana. El progreso y las maravillas técnicas van acompañadas, irremediamente de una tendencia opuesta, de una mirada desconfiada materializada en una corriente desprestigiadora y escéptica frente a los avances del conocimiento y el progreso tecnológico. Hay un límite que no se puede sobrepasar.

Fracaso de la fiesta-fracaso de la tecnología

Más qué dire de las tramoyas? O vanidad de vanidades, y todo vanidad!

Jerónimo de SALAS BARBADILLO, *Curioso y sabio Alejandro*, 1634.

En la primera parte de este trabajo hemos asistido en varias ocasiones a escenificaciones de la frustración, ligadas tanto a los trucos de magia en las películas de Segundo de Chomón y las tropelías y chascos de Espina, como al deseo de acceder o salir de las fiestas en una casa encantada. Queremos retomar ahora este argumento para apuntar una serie de vínculos entre la frustración y el fracaso de la tecnología y el artificio.

Las tramoyas, tropelías y embelecos de don Juan de Espina se presentan, bien desde la perspectiva del encantamiento demoníaco, como hemos visto, o desde el enfoque «científico» de la magia natural. Deberíamos ver ahora cómo esas tramoyas y apariciones se malogran. Juan de Espina

⁴⁷ Son interesantes las reflexiones al respecto de los libros de della Porta de «Tropelías y Juegos de Manos» que poseía Lastanosa en Eamon (2008: 136).

⁴⁸ Tomo estos conceptos referidos al nuevo instrumental científico como telescopios y microscopios de Rodríguez de la Flor (2005: 279). Son fundamentales las reflexiones de este autor sobre la percepción óptica, los modos sensoriales de conocimiento y la lucha de estos por vislumbrar una realidad filtrada por el escolasticismo referidos, principalmente, al mundo hispánico. Destacamos para esto, Rodríguez de la Flor (2009). Igualmente, sobre estas cuestiones de la falibilidad o fiabilidad del sentido de la vista, sus ilusiones y los espectros en el primer barroco, en Clark (2007).

fracasa casi sistemáticamente en su intento de poner en escena las tramoyas y medios de la magia natural (Brown, 1982: 40),

y el ingenioso confuso
no acertó a ejecutar lo que dispuso;
[...]
dio a Madrid un perro muerto⁴⁹.

Intuimos una suerte de *vanitas* científica. Acerca de la construcción escéptica de la imagen del sabio y a modo de ilustración de lo acontecido con Espina, aunque sean referidas a los astrónomos, queremos traer aquí estas líneas de Rodríguez de la Flor⁵⁰ (Rodríguez de la Flor, 1999: 85),

Se descubre así que esa «puesta en imagen» de los astrónomos y de su saber ciertamente anatémizado, se hizo siempre en el marco de una retórica moralizante, que trataba desesperadamente de relativizar los descubrimientos de la ciencia, oponiéndolos al misterio salvífico de una creación divina envuelta en tinieblas.

Las historias sobre la vanguardia de la ciencia emparejan su avance con el fracaso. Las muestras en el cine y en la literatura, abordadas desde la comedia hasta la tragedia, son constantes a lo largo de la historia. *El hotel eléctrico* de Chomón acaba en fracaso, en un colapso del sistema eléctrico del hotel. Las fiestas de tramoyas de Espina terminan en decepción por no haber podido llevar a cabo sus tramoyas y sus juegos ópticos. El concierto de autómatas de vapor del doctor Bluf concluye estallando por los aires (Grandville, 1844: 23-24),

Un incidente precipitó el final del concierto. En pleno fuego de artificio en *re*, en el momento en que la fuga acaba *smorzando* mediante una melodía dulce y soñadora, un figle, demasiado cargado de armonía, estalló de súbito como una bomba, liberando negras, blancas, *grupetti* de notas agudas, corcheas y dobles corcheas. Nubes de humo musical y llamaradas de melodía se propagaron por la atmósfera.

Podríamos encontrar innumerables escenas ejemplarizantes del fracaso de la ambición de conocimiento del hombre, desde los experimentos del doctor Victor Frankenstein hasta nuestro caso del hotel eléctrico, pasando por *2001*, *Blade Runner*, *Tiempos modernos* de Chaplin, *The Electric House*⁵¹ de Buster Keaton y tantos otros que, de hecho, ya podemos decir que constituyen un género narrativo en sí mismo, el del fracaso de la ciencia, de los experimentos que sobrepasan el límite vedado y que podríamos retrotraer hasta las fatales consecuencias de los mitos adámicos y de Prometeo. No pretendemos llevar hasta este punto de exégesis ni la película de Chomón ni las fiestas catóptricas y de tramoyas de Espina pero sí señalar que hay algo subyacente que gusta de hacer fracasar los sueños tecnológicos. Tal vez es una forma de asimilar que la utopía de la sabiduría es un sueño del que hay que despertar.

⁴⁹ Hacer o dar *perro muerto* significa engañar.

⁵⁰ Ver especialmente su capítulo «La ciencia del cielo. Representación del saber cosmológico» y en él, sobre todo, sus subcapítulos «Teología *versus* ciencia y astrología» y «*Vanitas* científica», en Rodríguez de la Flor (1999: 90-92, 112-121).

⁵¹ Un repaso a las primeras películas de tema eléctrico o magnético, con algunos ejemplos del carácter cómico de estos descabros en Moreno Lupiáñez (2008: 263-271).

Artemia vs. Falsirena

Hemos tratado de presentar una visión del género de la casa encantada a través de ejemplos dispares y separados en el tiempo como las películas de Segundo de Chomón y la casa de Juan de Espina y de dos lecturas contrapuestas basadas, por una parte, en el encantamiento demoniaco y, por otra, en la atribución a la magia natural.

Volvemos de nuevo a Baltasar Gracián y a su *Criticón* para cerrar este trabajo con su interpretación de lo que hemos tratado de exponer. Andrenio y Critilo, en su vagar por el mundo en pos de su desvelamiento, paran en los palacios de Artemia y de Falsirena, los paradigmas de estas dos versiones de la casa encantada o mejor, dos formas de aprehender el mundo.

Palacio de Artemia

Érase una gran reina, muy celebrada por sus prodigiosos hechos, confinante con este primer rey, y por el consiguiente tan contraria suya que de ordinario traían guerra declarada y muy sangrienta. Llamábase aquella, que no niega su nombre ni sus hechos, la sabia y discreta Artemia, muy nombrada en todos los siglos por sus muchas y raras maravillas; si bien se hablaba de ella con grande variedad⁵², porque aunque los entendidos sentían [...] de sus acciones como quien ellos son y ella merece, pero lo común era dezir ser una valiente maga, una grande hechizera, aunque más admirable que espantosa. Muy diferente de la otra Cirçe, pues no convertía los hombres en bestias, sino al contrario, las fieras en hombres. No encantaba las personas, antes las desencantaba (Gracián, 1651: 149).

Palacio de Falsirena

La honestissima Falsirena vive muy fuera del mundo, agena del bullicio cortesano, ya por natural recato, haziendo desierto de la Corte, ya por poder gozar de la campaña en sus alegres jardines (Gracián, 1651: 248).

Señores, no vive aqui Falsirena? Llegóse en esto uno, y dixole: no os canseis, ni recibais enfado; es verdad que ha vivido aí algunos días una Cirçe en el çurcir, y una Sirena en el cantar, causa de tantas tempestades, tormentos, y tormentas, porque a mas de ser ruin, aseguran que es una famosa hechizera, una celebre encantadora, pues convierte los hombres en bestias (Gracián, 1651: 257).

Se opera entonces un doble engaño de los sentidos y de la potencia de la razón. Uno causado por la credulidad o la superstición mediante la cual, el ingenuo (Andrenio) o, por extensión, cualquiera que se expone con ojos crédulos al espectáculo del prodigio, sea el cine de magia, una historia de fantasmas, una linterna mágica o un teatro catóptrico, cae rendido a los encantamientos de Falsirena, o sea, la bruja que convierte a los hombres en bestias. Supone la creencia en la causa sobrenatural o diabólica de la maravilla. El prodigio no tiene, así, otra causa que el milagro o el hechizo y es propio del desconocimiento y de la ingenuidad.

El otro engaño de los sentidos es generado por el artificio inventado por el hombre (Artemia) que, a modo de lección o aviso, supone una especie de juego⁵³ del desengaño, una suerte de falacia que pretende actuar en sentido inverso, un desvelamiento por la simulación o «contravanitas» cuyo fin último es el dominio natural por la tecnología de lo que antes se suponía sobrenatural. Si recordamos

⁵² Me parece interesante hacer notar, en relación con esta expresión, otra referida a Juan de Espina por el padre Sebastián González en la noticia que da de su muerte: «Fue peregrino este caballero en vida y en muerte, y todo ha dado ocasión para que se hable de sus acciones con variedad». En González (1643: 493).

⁵³ Paula Findlen estudia los juegos o burlas científicos y de la naturaleza en la Edad Moderna en Findlen (1990: 292-331).

las palabras del *Argumento* de la comedia de Cañizares, no parece que fueran otros los empeños del Espina protagonista de la comedia,

Por su fama, unos le buscan sabio, quando otros le temen Echicero; pero Espina, por desahogo de las tareas de su estudio, le ocupa muchas veces en dar algunos chascos, no sin la juiciosa idéa de procurar en el disfraz de las burlas, las virtuosas, apreciables veras de favorecer á sus confidentes, corregir los necios, y doctrinar á los ignorantes.

Si la superstición y el encantamiento provocan el engaño de la razón generando fantasmas e ilusiones, la magia natural pretendería el desengaño de la ignorancia por la burla de los sentidos.

La nueva vía de la ciencia experimental, metodología en ciernes en esos momentos, trataría, sin embargo, del desvelamiento del secreto por el desencantamiento de los sentidos y por una novedosa revalorización de la vista en toda su capacidad aprehensiva como sentido primero y de la razón como potencia principal.

La entrada en juego del escepticismo motivará, en un reflejo especular, un postrer desencantamiento, un desengaño del desengaño o, en otras palabras, el cuestionamiento de los límites de la razón⁵⁴ y de la ciencia, limitando su poder hasta una línea infranqueable, de la que hemos hablado unas líneas más arriba. Es decir, recrear el prodigio o el milagro le está vedado al hombre.

Parecidas limitaciones a la sabiduría aducirá la *Envidia* que, como personaje alegórico, se enfrenta a Artemia, acusándola de bruja y engañadora, de hacer de la naturaleza un artificio mentiroso y lanzando al furioso y crédulo vulgo a un ataque contra su palacio (Gracián, 1651: 193-195)⁵⁵,

En tan buena sazón llegó la embidia, y comenzó á sembrar su veneno. [...] decia, que era otra Circe [refiriéndose a Artemia], sino peor, quanto mas encubierta con capa de hacer bien. [...] ponderaba, que se havia querido alzar á mayores, arrinconando a la otra [la naturaleza], y usurpandola el mayorazgo de primera. [...] nada es lo que parece, porque su proceder es la mitad de el año con arte, y engaño, y la otra parte con engaño, y arte; [...] ya no hay niños, porque no hay candidéz; qué se hicieron aquellos buenos hombres, con aquellos sayos de la inocencia, [...] y ellos dicen, que es artificio, [...] todas sus trazas son mentiras, y todo su artificio es engaño. Incitó tanto los animos de aquel vulgacho, que en un día se amotinaron todos, y dando voces, sin entenderse, ni entender, fueron a cercarle el Palacio, voceando: muera la hechicera, y aún intentaron pegarle fuego por todas partes.

Los ataques de la *Envidia* contra Artemia se parecen mucho a las acusaciones de hechicero y de falsedad que se hacen contra Espina (ambos, el histórico y el de ficción) y, en general, contra los magos naturales. La *Envidia* desata las suspicacias contra la sabiduría y el arte, o sea el artificio al que acusa de engañador, de haber destruido la ingenuidad del hombre. Para el caso, recordamos el verso de Pantaleón de Ribera, «O sea admiración, o embidia sea», de su soneto a la casa de Juan de Espina y

⁵⁴ Al final de la 2ª parte, Andrenio y Critilo acaban en una casa de locos. Para el caso, tomo estas palabras de Aurora Egido: «Irónico final en el que los dos protagonistas se ven rodeados de mentecatos, y que muestra cómo Gracián sabe que, más allá de los saberes y de los territorios de la cordura, la sabiduría desordenada y excesiva es también pernicioso», en Egido (2001: 114). Este libro de Aurora Egido resulta muy sugerente para una interpretación de estos pasajes relativos a los palacios de Artemia y Falsirena y su relación con la idea de Sabiduría en Baltasar Gracián.

⁵⁵ Ver nota 187 de Egido (2001: 95). Para el tema de la admiración y la maravilla en *El Criticón*, remitimos al más que ilustrativo ensayo Armisen (1986: 201-242).

las constantes alusiones del propio Espina en su *Memorial* a la envidia que le tenían por obrar milagros o por conocer las ciencias⁵⁶.

Corresponde, según Gracián, a la última etapa del proceso de desengaño de las ciencias a la que hacíamos alusión, al cuestionamiento de lo alcanzado por el hombre por medio de la experiencia, del arte, de la industria de su ingenio y del dominio artificioso de la naturaleza de la que hacían gala los magos naturales. O lo que es lo mismo, un nuevo fracaso de la ciencia.

Hemos podido apreciar a lo largo del ensayo cómo permanecen inalterables a través de los siglos elementos dramáticos, tipologías de personajes y objetos, nexos que de una forma sutil enlazan la visión que de las casas encantadas y, por extensión, los espacios mágicos han tenido las distintas épocas. Hemos tomado como excusa los ámbitos ficcionales de dos personas muy alejadas entre sí por siglos de distancia y palpables diferencias sociales y culturales para trazar esas líneas temáticas universales como son el miedo a lo desconocido, el estupor ante la novedad científica, la duda de los sentidos y el engaño de la percepción. Nuestro análisis ha partido de una comparativa histórica de los elementos comunes y de las distintas formas a través de las cuáles los seres humanos se han enfrentado al misterio, tratando de ejemplificar cómo las tropelías y la magia natural de Juan de Espina difería de los trucajes cinematográficos de Chomón sólo en cuestiones formales y tecnológicas, conformándose ambos sobre las mismas premisas epistemológicas de la percepción sensorial y de la aprehensión del misterio.

TROPELIAS

Bibliografía

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1986): *La comedia de magia del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Madrid, CSIC, 2ª ed., 2011.
- , ed. (1983): *El anillo de Giges. Anejos de la revista Segismundo*, 9, Madrid, CSIC.
- ANON. (1627): *Relación de la Fiesta que hizo don Juan de Espina, domingo en la noche, último día de febrero. Año 1627*, Romance «Lo que cupo en una noche», s.l, s.e., s.f. [1627], BNM, MSS/2359.
- ARACIL, A. (1998): *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra.
- ARIDJIS, C. (2002): *Topografía de lo insólito: la magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*, Leticia Ofelia García Cortés, trad., México D. F., Fondo de Cultura Económica, ed. esp. 2005.
- ARMISEN, A. (1986): «Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)», en *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza, IFC, pp. 201-242.

⁵⁶ «Que hasta con maldades y mentiras muy fáciles de probar, no me ha perdonado la falsedad y la envidia», en Casares Rodicio (1988: 201).

- BEAUDET, L. (1985): *In Search of Segundo de Chomón. A la Recherche de Segundo de Chomón*, Annecy, Les éditions du Lac.
- BOUZA ÁLVAREZ, F. (1994): «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas», en ALCALÁ-ZAMORA, J. N., ed., *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid, Temas de Hoy, 1994, pp. 244-253.
- BRIZIO, A. M.^a (1972): «I manoscritti de Leonardo da Vinci nella Biblioteca Nacional de Madrid», en *Actes du XX Congrès International d'Histoire de l'Art* (Budapest 1969). Budapest, Akademiai Kiado, pp. 725-734.
- BROWN, K. (1982): Gabriel del Corral (Pedro Méndez?), *Fiesta que hizo don Juan de Espina a la recuperada salud del Rey nuestro Señor*, en «Gabriel del Corral: sus contertulios y un Ms. poético de academia inédito», *Castilla: Estudios de literatura*, 4, pp. 9-56, poema en pp. 37-40.
- CAÑIZARES, J. DE (ca. 1765): *Don Juan de Espina en Madrid, Comedia que escribió don Joseph de Cañizares; y se ha de representar a Sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro; A expensas de la muy Noble, y muy Leal Coronada Villa de Madrid, con motivo de celebrar los gloriosos, felicisimos Desposorios del Serenissimo Señor D. Carlos Príncipe de Asturias, y la Serenissima Señora D^a Luisa Princesa de Parma*, s. l., s. f.
- CARDUCHO, V. (1633): *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, essencia, definición, modos y diferencias al gran monarca...*, Madrid, Fr. Martínez.
- CARO BAROJA, J. (1967): *Vidas mágicas e Inquisición*, vol. 1, Madrid, Ediciones AKAL, ed. 1992.
- CASARES RODICIO, E., ed. (1988): Francisco Asenjo Barbieri, F., *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles* (Legado Barbieri), vol. 1, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE (1625): «A don Juan de Espina, deseando ver su casa», en *Donayres del Parnaso*, segunda parte. Madrid, por Diego Flamenco, ff. 62v-66r.
- CATURLA, M. L. (1963-1966): «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 25, pp. 1-10.
- (1968-1969): «Documentos en torno a D. Juan de Espina, raro coleccionista madrileño. El testamento de 1624», *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 26, pp. 5-8.
- CEBOLLADA, P. (1986): *Segundo de Chomón*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- CLARK, S. (2007): *Vanities of the Eye: Vision in Early Modern European Culture*, Oxford University Press.
- CLEMENCÍN, D. (1839): Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, tomo I, Madrid, Aguado.
- COLLADO, J. del (1816): *Santa y Real Hermandad del Refugio y Piedad de esta Villa y Corte de Madrid*, s. l.
- CORBEAU, A. (1964): «Les manuscrits de Léonard da Vinci. Contributions hispaniques à leur histoire», *Raccolta Vinciana*, 20, pp. 299-323.

- COTARELO Y MORI, E. (1908): *Don Juan de Espina. Noticias de este célebre y enigmático personaje*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.
- , ed. (1908): Pedro Francisco Lanini y Sagredo, *El colegio de los gorriones y La Tataratera*, en *Migajas del ingenio: Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1611): *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez.
- DELGADO LEYVA, R. (2012): *La pantalla futurista. Del viaje a la luna de Georges Méliès a El hotel eléctrico de Segundo de Chomón*, Madrid, Cátedra.
- DIARIO DE AVISOS DE MADRID (1814): 4 de noviembre de 1814, p. 499.
- EAMON, W. (2008): «Appearance, Artifice, and Reality: Collecting secrets in a Courtly Culture», en REY-BUENO, M. – LÓPEZ-PÉREZ, M., eds. *The Gentleman, the Virtuoso, the Inquirer: Vincencio Juan de Lastanosa and the Art of Collecting in Early Modern Spain*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 127-143.
- EGIDO, A. (2001): *Humanidades y dignidad del hombre en Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ESPINA, J. DE (1632): *Memorial que D. Juan de Espina envió a D. Felipe IV*, BNE, Legado Barbieri, Ms. 14.075¹⁰.
- ETREROS, M. (1985): «Quevedo. De idiolecto estético a hipercodificación social», *Revista de Literatura*, 47/93, pp. 41-54.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1972): *Segundo de Chomón (Maestro de la fantasía y de la técnica)*, Madrid, Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A., ed. (1852): Francisco de Quevedo Villegas, «Don Juan de Spina», en *Grandes Anales de quince días*, en *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, tomo 1. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ribadeneira, pp. 219-220.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2006): *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- FERRER DE VALDECEBRO, A. (1680): *El Templo de la fama, con instrucciones políticas y morales*, Madrid, en la Imprenta Imperial, por la viuda de Ioseph Fernandez de Buendia.
- FINDLEN, P. (1990): «Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe», *Renaissance Quarterly*, 43/2, pp. 292-331.
- GALLARDO, B. J. (1866): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, tomo II, Madrid, Rivadeneira. Anónimo, *Relación del regocijo que a la buena salud del Rey don Felipe (Q. D. G.) celebró el L. D. Juan de Espina, clérigo de menores órdenes, Pandorguero de Su Majestad; Compuesto a su instancia, por un su aficionado y servidor suyo que sus manos besa, natural de la villa de Naval moral del Conde*.

- GARCÍA DE LA LEÑA, C. (1764): *Paseos Por Granada, Y Sus Contornos: Paseos Por Granada, En Que Sigue La Conversacion Instructiva De un Granadino, y un Forastero, en que se notan las Curiosidades, Grandezas, Antigüedades, y noticias de esta Antiquísima Ciudad*, vol. 2.
- GARCÍA JURADO, F. (2002): «La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin 7, 27, 5-11) releída como relato gótico», *Exemplaria: revista internacional de literatura comparada*, 6, pp. 55-79.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2012): «Visiting the Virtuoso in Early Modern Spain: the case of Juan de Espina», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1/ 2, pp. 129-147.
- GARCÍA TAPIA, N. (1997): «Los Códices de Leonardo en España», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 63, pp. 371-395.
- GIES, D. T. (1986): «Inocente estupidez: La pata de cabra (1829), Grimaldi, and the regeneration of the spanish stage», *Hispanic Review*, 54, pp. 375-396.
- GÓMEZ ALONSO, R. (2002): «La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico», *Historia y Comunicación Social*, 7, pp. 89-107.
- GONZÁLEZ, S. (1643): «Carta al P. Rafael Pereira, 6 de enero de 1643», en «Cartas de algunos pp. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648», en *Memorial histórico español*, XVI. Madrid, Imprenta Nacional, 1862, pp. 492-494.
- GORMAN, M. J. (2001): «Between the demonic and the miraculous: Athanasius Kircher and the baroque culture of machines», en STOLZENBERG, D., ed., *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford, Stanford University Libraries, 2001, pp. 59-70.
- GRACIÁN, B. (1651): *El Criticón*, 1ª parte, Madrid, Pablo de Val, 2ª ed. 1658.
- (1657): *El Criticón*, 3ª parte, Madrid, Pablo de Val.
- GRANDVILLE (1844): *Un autre monde*, José-Benito Alique, trad., ed. esp. *Otro Mundo*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2001.
- HERVEY, M. F. S. (1921): *The Life Correspondence Collections of Thomas Howard Earl of Arundel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LARRA, L. M. DE (1889): «Para dos perdices... uno», *La Ilustración artística*, 398, Barcelona, 12 de agosto de 1889, pp. 266-270.
- LIMA, R. (1995): *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*, Lexington, University Press of Kentucky.
- MALTHETE, J. (2013): «Filmografía completa de Georges Méliès», en MANNONI, L., comisario, *Georges Méliès. La magia del cine*. Cat. exp. La Caixa, 2013, pp. 195-201.
- MANNONI, L. (2013): «La Creación del universo Meliesiano», en MANNONI, L., comisario, *Georges Méliès. La magia del cine*. Cat. exp. La Caixa, 2013, pp. 15-43.
- MARCAIDA LÓPEZ, J. R. (2011): *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco. Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma.
- MARTINEGO, A. (1983): *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra.

- MINGUET I BATLLORI, J. M. (1999): «Segundo de Chomón, más allá del cine de atracciones: 1904-1912», en *Segundo de Chomón. El cine de la fantasía*. DVD-libro, Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, pp. 42-62.
- (2010): *Segundo de Chomón: el cine de la fascinación*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals.
- MOLINA, T. DE (1635): *En Madrid y en una casa*, en HARTZENBUSH, J. E., ed., *Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez (el maestro Tirso de Molina)*. Madrid, Rivadeneyra, 1850.
- MORÁN, M., y CHECA, F. (1985): «Entre la cámara de las maravillas y la galería de pinturas», en *El coleccionismo en España*. Madrid, Cátedra, pp. 205-211.
- MORENO LUPIÁÑEZ, M. (2008): «Electromagnetisme i cinema: d'El Hotel Eléctrico (1908) a Frankenstein (1931)», en *Actes d'Història de la Ciència i de la Tècnica*, 1/2, Girona, Societat Catalana d'Història de la Ciència i de la Tècnica (SCHCT), 2008, pp. 263-271.
- NIEREMBERG, J. E. (1649): *Curiosa y Oculta Filosofía, primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza*, Alcalá, Imprenta de María Fernández.
- PACHECO, F. (1649): *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo.
- PANTALEÓN DE RIBERA, A. (1631): «A la curiosa y celebrada casa de Don Juan de Espina», en *Obras de Anastasio Pantaleon de Ribera*. Madrid, por Francisco Martínez, 2ª ed. 1634, f. 169r.
- PAUN DE GARCÍA, S., ed. (1997): *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*, Madrid, ed. Castalia.
- PAZ Y MELIÁ, A., ed. (1902): Antonio Coello, *Vejamen que se dio en el certamen del Buen Retiro, año de 1638*, en *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, tomo II. Madrid, pp. 323-338.
- PICCUS, J. (1986): «El memorial al rey Don Felipe IV de D. Juan de Espina», *Anuario Musical*, 41, pp. 191-228.
- PIÑA, J. DE (1628): *Casos prodigiosos y cueva encantada*, Emilio Cotarelo y Mori, ed., Colección selecta de antiguas novelas españolas, nº 6, Madrid, Vda. de Rico, 1907.
- QUEVEDO, F. DE (1626): *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; Exemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Zaragoza, Pedro Verges.
- RETI, L. (1968): «The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional de Madrid», *Burlington Magazine*, enero y febrero, pp. 10-22 y 81-89.
- RIBAO PEREIRA, M. (2006): *De magia, manuscritos y ediciones. Todo lo vence amor o la pata de cabra (1829-1841)*, Vigo, Universidad de Vigo.
- RIBIÉ, C., y MARTAINVILLE, A. (1810): *Le Pied de Mouton*, París, Masson.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2005): *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons.
- (2009): *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada Editores.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. (2008): «El romance “a don Juan de Espina” de Alonso de Castillo Solórzano: Maravilla y self-Fashioning», *Caliope*, 14/2, pp. 5-26.

- RUIZ GARCÍA, E. (2012): «Ideación y memoria», en MARTÍN ABAD, J. – SALVADOR LÓPEZ, F. – JUSTO FERNÁNDEZ, A. – VERA CARRASCO, C. – GÓMEZ PINTO, A., eds., *El imaginario de Leonardo. Códices Madrid de la Biblioteca Nacional de España*. Cat. exp., Madrid, Biblioteca Nacional de España, pp. 139-142.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1940-41): «Los manuscritos de Leonardo que poseía don Juan de Espina», *Archivo Español de Arte*, 14, pp. 39-42.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1992): *El cine de Chomón*, Zaragoza, CAI.
- (1994): *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- SCHLOSSER, J. VON (1908): *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*, José Luis Pascual Arranza, trad., Torrejón de Ardoz, Akal, 1988.
- SCHIZZANO MANDEL, A. (1991): «Della Porta: *El astrólogo non fingido* de Calderón», en FLASCHE, H., ed., *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano, Liverpool 1990*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 161-180.
- SEBASTIÁN Y LATRE, T. (1772): *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, en la Imprenta del Rey nuestro Señor.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C. (1615): *Plaza Vniversal de todas ciencias y artes, parte de traduzida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueroa*, Madrid, Luis Sánchez.
- TEJEIRO, M. A. (2012): «El personaje del nigromante en la novela cortesana», en BONILLA CEREZO, R. – TRUJILLO, J. R. – RODRÍGUEZ, B., eds., *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. Madrid, Sial Ediciones/Prosa Barroca, pp. 37-54.
- THARRATS, J. G. (1988): *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Prensas Universitarias.
- (1990): *Inolvidable Chomón*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia.
- (2009): *Segundo de Chomon: Un pionnier méconnu du cinéma européen*, París, Editions l'Harmattan.
- VAREY, J. E. (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.
- VEGA, V. DE LA (1866): *Don Juan de Espina, o el horóscopo de Lope*, en *Obras poéticas de d. Ventura de la Vega*. París, pp. 476-477.
- VEGA GONZÁLEZ, J. (2010): *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC/Ediciones Polifemo.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (1641): *El diablo Cojuelo*, Madrid, Imprenta del Reyno.