

Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura

ISSN: 2530-4887

ISSN-e: 2990-367X

<https://dx.doi.org/10.5209/ABAT.57010>



EDICIONES
COMPLUTENSE

La literatura emblemática en la comedia de magia del siglo XVIII. Los emblemas escénicos de *El Mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela

Ana Contreras Elvira¹

Recibido: 23 de septiembre de 2019 / Aceptado: 14 de octubre de 2019

Resumen. La comedia de magia es el género teatral más importante y característico del siglo XVIII español. Se trata de un género de gran espectáculo cuyos discursos verbal y visual construyen complejos emblemas escénicos basándose en los libros de emblemática más conocidos del momento. En este artículo analizamos algunas escenas de una de las series de comedias de magia más populares de su época, *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela, tratando de desentrañar los crípticos mensajes que durante un par de centurias han confundido a la crítica.

Palabras clave: teatro del siglo XVIII; teatro español; comedia de magia; emblemática; escenografía.

[en] Emblematic literature in the comedia de magia of the 18th. Century. Scenic emblems in *El Mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, by Juan Salvo y Vela

Abstract. The comedia de magia is the most important and distinctive theatrical genre of the eighteenth century in Spain. Those comedies are spectacular performances whose verbal and visual discourses create complex scenic emblems based on the best known books of emblems of the time. In this paper we analyze some scenes of one of the most popular series of comedias de magia, *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, by Juan Salvo y Vela, trying to decode the cryptic messages that, for a couple of centuries, mistook criticism.

Keywords: 18th century Theatre; Spanish theatre; theatre of magic; emblematic; set design.

Sumario. Introducción. La comedia de magia. La emblemática. Emblemática escénica en la serie del *mágico de Salerno*. Emblemas de constancia. Alegoría de la ciencia. *Hypnerotomachia Poliphili* y *Pedro Vayalarde*. *Mundus symbolicus*. Iconología y arquitectura. Conclusiones. Índice de ilustraciones.

Cómo citar: Contreras Elvira, A. (2023). La literatura emblemática en la comedia de magia del siglo XVIII. Los emblemas escénicos de *El Mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, de Juan Salvo y Vela. *Abaton. Revista de figuración, representación e imágenes de la arquitectura* 1(1), 93-104.

Introducción

La comedia de magia fue el género teatral más importante del siglo XVIII, el que más éxito tuvo en su momento, y el más denostado por la crítica neoclásica y posterior. Pero, sobre todo, es el más incomprendido. Efectivamente, las críticas encarnizadas revelan poco sobre la falta de calidad de

estas comedias y mucho sobre la falta de entendimiento de los comentaristas, relacionada con el olvido e incompreensión de otro género literario-visual: la emblemática. Como ocurre en otros géneros teatrales, la comedia de magia convierte en escénico lo pictórico, creando emblemas escenográficos cuyos motes y glosas se desarrollan en diálogos y canciones. Esto tiene importantes

¹ Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD)
anacontreraselvira@gmail.com

consecuencias hermenéuticas, pues se crea un discurso visual lleno de referencias que apoya o contrasta con el discurso verbal, emitiendo mensajes más o menos obvios o crípticos sobre la realidad del momento.

A continuación haré una breve introducción a la comedia de magia y a la emblemática, para pasar a analizar ejemplos de escenas de una de las series más representadas y, a su vez, más vilipendiadas, la de *El mágico de Salerno*, con el objetivo de aportar algunas conclusiones sobre el género y sus autores.

La comedia de magia

La comedia de magia es un género escénico de los denominados *de teatro*, es decir, espectacular y musical, cuyos dos elementos imprescindibles son: uno, precisamente la espectacularidad, profusión y lujo de los elementos de significación: danza, música, tramoya, escenografía, vestuario, etc., y dos, la importancia de la magia como elemento narrativo que mueve la acción y del mago o maga como personaje en la trama (Álvarez Barrientos, 2011; Doménech, 2007; Contreras, 2016). En muchos casos, se trata de personajes históricos, como ocurre en las series de *Don Juan de Espina*, *Pedro Vayalarde*, *El mágico Apolonio* o *Marta la Romarantina*.

La comedia de magia empezó a representarse en la época del carnaval y toma muchos elementos de dicha festividad: el tópico del mundo al revés, la transgresión, transformaciones, disfraces y máscaras, etc. Forma así parte de toda una literatura carnavalesca que generalmente se ha desarrollado en géneros teatrales breves (Huerta, 1999). Después empezó a representarse en otros momentos del año, sobre todo en la temporada de otoño y, dada su popularidad y afluencia de público, cada vez que las compañías debían recuperarse económicamente de algún periodo en el que, por algún grave acontecimiento, los teatros habían estado cerrados.

La comedia de magia es un género heterogéneo, híbrido y sincrético, que toma elementos de la comedia mitológica, de la burlesca, de los autos sacramentales, de la de capa y espada, de la de figurón, de santos, militar o costumbrista, etc. En todo caso, fue cultivada por los dramaturgos más importantes del siglo: José de Cañizares, Juan Salvo y Vela, Nicolás González Martínez y Ramón de la Cruz, y su música compuesta por los músicos más relevantes que generalmente trabajaban también para la corte: Corradini, Nebra,

Laserna, etc. Con unos y con otros ha ocurrido como con la comedia de magia: su obra, denostada durante dos siglos, empieza ahora a estudiarse y a apreciarse en toda su valía.

La emblemática

La emblemática es un género icónico-literario que toma su nombre del *Emblemata* de Alciato, publicado en 1531. Los emblemas (al igual que empresas y jeroglíficos que también constituyen el género) constan de una imagen y un lema y, generalmente, de una glosa o epigrama que explica el sentido de la imagen y lema (Praz, 2005). Según Juan de Horozco y Covarrubias establece en sus *Emblemas morales* de 1589, el emblema es «pintura que significa aviso debajo de alguna o muchas figuras» (Gállego, 1996: 27-28).

Las fuentes de la emblemática son diversas: el epigrama griego, los jeroglíficos egipcios, las medallas, la heráldica y el simbolismo medieval, la mitología greco-latina, los proverbios y todo tipo de objetos naturales o artificiales (Sebastián, 1999: 16-18). Pero también tiene cabida en la cultura visual barroca tanto la imaginaria de la magia como la del carnaval. De hecho, existe una relación entre los tópicos de la comedia de magia y los del devenir de la emblemática en el siglo XVIII. En este siglo se produce un gran apogeo de *alehuyas* y *aucas*, y de ahí la iconografía carnavalesca pasa a formar parte de los emblemas morales: «El paso del prodigio a sermón moralizante no puede ser más abusivo» (Stoichita y Coderch, 1999: 64). En efecto, el imaginario emblemático, como el del carnaval y el de la magia, tiene su componente ideológico (Rodríguez de la Flor, 2009: 210).

Existen varios tipos de libros de emblemas: amorosos, morales, religiosos y políticos. En las comedias abundan todos ellos, pero sí percibimos una tendencia a mezclar emblemas amorosos y morales. Fernando Doménech (2007) ha estudiado los orígenes de la comedia de magia en la imitación de las comedias mitológicas de la compañía de *commedia dell'arte* afincada en España a principios del XVIII, Los Trufaldines, mientras que Ermanno Caldera (1988) entiende que las primeras comedias están compuestas a modo de comedias de santos. Hay un poco de las dos cosas porque, como hemos dicho, son espectáculos híbridos. Lo que podemos detectar es que en ocasiones la función de las comedias parece ser el control de la subversión y el desenfreno propio del Carnaval, pero también hay, en otras, una fuerte crítica

social. Así, los emblemas amorosos que acompañan la consabida historia amorosa de la trama se mezclan de alegorías religiosas y morales (*El mágico africano*), mientras que los políticos tienden a recordar la jerarquía frente a la clara desestructuración carnavalesca (*Don Juan de Espina en su patria*). Aunque a veces, como digo, encontramos mensajes más ambiguos (*Marta la Romarantina*, *El asombro de Salamanca*) o claramente subversivos (*El mágico Apolonio*).

Emblemática escénica en la serie del *mágico de Salerno*

La opinión que más se ha difundido entre la crítica sobre el autor Juan Salvo y Vela y su obra *El mágico de Salerno*, Pedro Vayalarde, es la de Moratín hijo:

Un sastre llamado don Juan Salvo y Vela, eligiendo el camino más breve de agradar al patio mediante el auxilio de los contrapesos y las garruchas, publicó la comedia *El mágico de Salerno* Pedro Vayalarde, y tanto aplauso tuvo, y tanto le solicitaron los cómicos y los

apasionados, que dio libre curso a la vena poética; y en otras cuatro comedias que escribió con el mismo título, amontonó cuantos disparates le pidieron y algunos más. Compuso después un auto y varias comedias de santos, todo por el mismo gusto, adquiriendo general estimación entre las mujeres, los beatos y los muchachos (Citado por Buck, 1986: 251).

Efectivamente, se trata de una de las comedias más exitosas del siglo. Estrenada en 1715 se repuso en los teatros públicos de Madrid un total de 14 veces, que sepamos, durante el XVIII (1716, 1723, 1729, 1732, 1737, 1751, 1754, 1759, 1765 —2 veces—, 1772, 1777, 1780, 1787), y siguió representándose en el XIX. Ahora bien, lo que pretendo demostrar es que lo que Moratín llama disparates no lo son en absoluto, sino que su lógica sólo puede comprenderse con conocimientos de emblemática.

La trama de la primera parte de la serie es más o menos como sigue: Diana espera encontrarse con su prometido Andrea Colona y, mientras, participa en una cacería con sus familiares. La dama se presenta en escena «con venablo», por tanto, como auténtica Diana cazadora.



Diana cazadora, de Rubens (1617-1620). Museo del Prado.

Cuando empieza la obra está sola y es perseguida por un oso. El pastor Pedro Vayalarde la salva, mata a la fiera y se enamora. Ella le regala una joya y él se lamenta de la desigualdad de condición que le impide alcanzar a su amada. En este momento se le aparece Camilo, el diablo, quien le ofrece ayuda para *cambiar de estado* y conseguir a la dama. Así, Pedro se presenta en la casa de Diana como un gran señor, pero el mayoral le reconoce y delata. Pedro le mata y es encarcelado. Tras escapar de la prisión rapta a Diana que se enamora de él, como Afrodita de Adonis, personaje con el que se compara a Pedro en la serie. La familia de Diana va en su busca haciéndoles creer que aprueban el matrimonio. Preparan una fiesta en la casa familiar con la intención de matar a ambos, pero ellos logran escapar gracias a la magia y se casan.

Emblemas de constancia

La primera parte empieza, como decimos, con una cacería. Un oso se abalanza sobre la dama Diana. El pastor Pedro Vayalarde —con zurrón y cayado— la salva y sale a escena «trayendo una cabeza de fiera en la mano». Ella le regala una joya, porque es la única paga que, por la diferente condición de ambos, puede ofrecerle. Cuando ella se va, el pastor dice:

Pedro: Fuese, dejando mi vida,
de sus dos soles esclava.
Y que no encontraba, dijo,
prenda más proporcionada
para pagar mi valor,
que el valor de aquella alhaja.
Y hurtándome el corazón
me dio **emblemas de constancia**².
¡Ay, vana ficción del mundo!
Porque brocados y holandas
no adornen a quienes las hace,
son las acciones villanas. [...] (1792: 3)

Aparece aquí por primera vez la palabra emblema: «emblemas de constancia». Esta expresión tiene varios significados conceptuales y escénicos. La alegoría de la constancia³ es:

Virtud del alma que consiste en arrostrar las desgracias, los infortunios y la muerte. Se la representa por una mujer de continente seguro, que con la mano derecha abraza una columna, símbolo consagrado por el uso a la constancia, y con la otra, sostiene una espada sobre un brasero ardiendo; alusión a la intrepidez de Mucio Scévola. La columna tallada sobre una roca, y cuya base está azotada por las olas, es también emblema de la constancia (Ripa, 2007: figura 76).



Alegoría de la Constancia, de Corrado Giaquinto (1753). Real Biblioteca de Madrid.

La leyenda de Cayo Mucio Scévola, relatada por Tito Livio, cuenta cómo el héroe romano, descubierto por el enemigo etrusco que le amenaza con someterle a la tortura del fuego si no contesta a las preguntas, metió su mano derecha en un brasero y, mientras el fuego quemaba su carne, dijo: «poca cosa es el cuerpo para quien solo aspira a la gloria». Así pues, podemos pensar que Pedro hace la asociación entre Diana —representada como Diana cazadora con venablo— y la mujer segura de la

² Todas las negritas que aparecen en las distintas citas son mías.

³ En el centro de Madrid hay varias esculturas de la alegoría de la constancia. Una se encuentra en la plaza de la Lealtad, en el Monumento del 2 de mayo. Y otra, del artista Valeriano Salvatierra y Barriales (1788-1836), está en el exterior del Museo del Prado.

alegoría de la constancia. Pero también debe referirse a la acción de la actriz, comparando el gesto de sujetar la alhaja con la de meter la mano en el fuego. Lo único que sabemos de la joya, por el gracioso, es que reluce, que emite luces. Podría ser un anillo u otra joya que la dama porte. En todo caso, al ofrecérsela al pastor debe parecer como si tuviese ascuas o carbones encendidos en su mano.

Por otro lado, podemos pensar que Pedro quizás solo compara a Diana y la riqueza que le ofrece con otra representación de la constancia: la mujer con lanza en una mano y cuerno de la abundancia en otra, como en este dibujo de Corrado Giaquinto que forma parte de la Colección de dibujos de Fernando VII (nº 55) y se conserva en la Real Biblioteca.

Ambas interpretaciones son posibles, y quedan a la decisión del director de escena. Es decir, no sabemos cómo fue el vestuario, complementos, utilería o gestualidad de la actriz en el estreno. En todo caso, lo que sabemos es que Salvo y Vela conoce la *Iconología* de Ripa, pues a ella alude en la segunda parte de la serie y es una de las fuentes de sus imágenes, como hemos constatado.

Por supuesto, también es posible que lo que le dé Diana a Pedro sea una empresa en la que esté diseñada la alegoría o el emblema de la constancia, como era habitual un par de siglos antes.

Lo que parece claro es que el sentido de las palabras de Pedro es metafórico. Está transmitiendo sus sentimientos y anticipando lo que ocurrirá en la trama. Para entenderlo debemos acudir a las *Empresas Morales* (1581), de Juan de Borja, un libro bastante conocido en la época. La empresa XVII, *Ferendo Vincam*, dice así:

Pocas son las cosas que en esta vida se alcanzan sin mucho trabajo, y si ha habido alguno tan dichoso que haya alcanzado lo que ha pretendido sin él, no por esto se habrá librado de trabajar en conservar lo que hubiere alcanzado, ni del temor y recelo de perder el bien que posee, pues deste ni aun los muy dichosos pueden librarse. Y puesto que los trabajos no faltan a los grandes y bien afortunados, ni a los **pequeños y desdichados**, necesaria cosa es buscar algún remedio a cosa tan cierta, y en que tanto va. El mejor, y que más puede ayudar, es la firmeza y **constancia** de ánimo para, sufriendo, vencerlos; lo que significa esta Empresa del Peñasco en que la mar rompe, con la letra: FERENDO VINCAM, que quiere decir: SUFRIENDO VENCERÉ. Porque así como

el peñasco, sufriendo los golpes de las olas en la tormenta, con su firmeza las deshace y vence, de la misma manera el que tuviere firmeza y valor para sufrir los trabajos, por grandes que sean, si él de su propia voluntad no se les rindiere, al cabo, con paciencia, los vencerá y triunfará dellos (1998: 46).



Retrato de gentilhomme, de Bartolomeo Veneto (ca. 1512). Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Pedro desarrolla así su empeño:

Pedro: Porque tiene más fortuna,
del mundo el mayor Monarca,
solamente es más que yo,
pues son los cuerpos, las almas
de los hombres unas mismas,
con distintas semejanzas.
En el teatro del orbe
¿es más todo que una farsa,
donde es el poder galán,
la hermosura primer dama,
el regocijo gracioso,
el conocimiento, barba,
y las demás la fortuna,
el enojo, la desgracia,
la casualidad, y el triunfo,
cuya compañía, acabada
la Comedia con que el tiempo
representa sus mudanzas,

al vestuario del sepulcro
vuelven todos a ser nada?
Pues si no me diferencio
yo de todos, ¿por qué aja
aquesta deidad mi triunfo
con esta grosera paga?
¿Cómo, cielos, su hermosura,
que bebió tósigo el alma,
pudiera lograr? ¿Y cómo
salir de aquestas villanas
groseras playas, adonde
son palacios las cabañas?
Chamorro: Se desconcertó el reloj
de su juicio y así anda.
Pedro: Entre tanto que el ganado
perlas bebe entre esmeraldas,
las novelas y los libros,
en que leo mientras pastan,
¿no me acuerdan tantos héroes,
que los elevó su fama

desde el cayado al bastón,
desde el pellico a la grana?
¿Pues por qué yo no pudiera...? (1792: 3-4)

En esta intervención que tanto recuerda a otra similar del *Como gustéis*, de Shakespeare, Pedro nos explica cómo debemos interpretar la comedia. Los cuerpos y las almas de los personajes son también cuerpos y almas emblemáticos, imágenes y palabras. El galán es el poder, la dama alegoría de la belleza, etc.

En todo caso, Pedro se dispone a vencer sufriendo. Cuando es llevado a prisión, escapa en un navío que hace aparecer dibujándolo en una pared. No es casual, porque «El amor encuentra el camino», como dice el emblema 47 de Vaenius, de *Emblemata amorum* (1608), representado por Cupido cruzando el mar sobre su carcaj, usando el arco como remo y la venda de sus ojos como vela.



«Via nulla est in via amore [47]», *Emblemata amorum*, de Vaenius, 1608.

Más adelante aparecerá una escenografía en la que se representa la imagen de la Empresa aludida de Juan de Borja, el «peñasco en el que la mar rompe». Al iniciarse la segunda jornada Diana, Nise y César Colona, hermano del prometido de Diana, van en un barco. Pedro, como Próspero en *La Tem-*

pestad, desencadena una tormenta, uno de los poderes más habituales de los magos que dominan a su antojo los elementos, y «Descúbrese un hermoso salón, y se verá en el foro un peñasco marino, en que estarán Diana y Nise desmayadas, y a los lados Pedro, Chamorro y Dominiquín» (1792: 17).



Ferendo Vincam, de Juan de Borja, 1581.

Al final de esta primera parte, Pedro vence —evita el asesinato y se casa con la dama—. O, como vaticinó en el parlamento citado anteriormente, pasa por la fortuna, el enojo, la desgracia, la casualidad, y el triunfo. De hecho, en la última escena hace aparecer dos leones como atributo del poder que él, como galán, representa.

Alegoría de la ciencia

Otro asunto a tener en cuenta es la relación del mago con el saber. Hemos visto que Pedro es lector de libros y novelas, y en ellos aprende sus aspiraciones. El demonio se presenta así:

Ciérrese la cortina, y vense montes, y al Demonio con una mesa delante, y en ella un globo, compás y algunos libros [...]

Demonio: Soy un infeliz, a quien
le desterró de su patria
su mucho saber, que siempre
fue la ciencia desgraciada:
y desengañado ya
de cuán mal el mundo paga
quien bien le sirve, me vengo
a vivir entre montañas,
donde leo en las estrellas,
en los peces, y en las plantas,
de la gran Nigromancia
lo que por ella se alcanza (1792-4).

La manera en que se presenta el demonio, como los magos y magas, es prototípica: es la

alegoría de la ciencia. Pero en ocasiones lo alegórico y lo historial son indistinguibles⁴, del mismo modo que ciencia y magia se confunden (Contreras, 2010).

El modo en que el demonio Camilo entiende la ciencia es el modo renacentista y barroco, y en el que se funda la emblemática. El mundo es un libro, libro escrito por dios, en el que todo está relacionado y el sabio puede leer los consejos y misterios del cosmos. Así, los elementos de la naturaleza son leídos como símbolos o jeroglíficos dentro de la concepción del *Mundus symbolicus* (de ahí, por ejemplo, que Picinelli escribiera un libro de emblemas con este título).

Los fabularios, los exemplarios, los bestiaros, la literatura de maravillas y textosparadoxográficos, así como los tratados de historia natural prelinneanos, ofrecen una imagen de estas «públicas páginas», y abren así la vía a una exploración del sentido del significativo natural en todas las direcciones [...] espacio hermenéutico en el que discurre la vida intelectual del Antiguo Régimen (R. de la Flor, 1999: 72).

⁴ En este sentido, es especialmente interesante comparar la *Alegoría de Luis XIV: protector de las artes y de las ciencias* (1670-1672), de Jean Garnier y Claude Lefebvre, en el Palacio de Versalles, con el cuadro *Colbert presenta a Luis XIV a los miembros de la Real Academia de las ciencias*, de Henri Testelin.



Colbert presenta los miembros de la Real Academia de las ciencias a Luis XIV,
de Henri Testelin (ca. 1665). Palacio de Versailles.

Hypnerotomachia Poliphili y Pedro Vayalarde

Pedro aprende rápido la ciencia que se condensa en un solo y pequeño libro. La primera muestra que le da el demonio de la misma es hacer aparecer a su amada Diana en una fuente. La acotación es realmente curiosa: «Vese una fuente, y encima de ella un árbol, y en su copa habrá una ventana, y abriéndola, se verá a Diana asomada en ella». Pedro explica la imagen, y es importante fijarnos en la palabra discurso, pues significa discurso visual:

Pedro: Divino asombro, que has dado
con haberte vuelto a ver,
si al alma otro nuevo ser,
otro tormento al cuidado:
el **discurso** fue acertado,
que el cristal te retratase,
porque en su centro encontrase,
para el incendio severo,
con que en vivo fuego muero,
agua con que le templase (1792: 5).

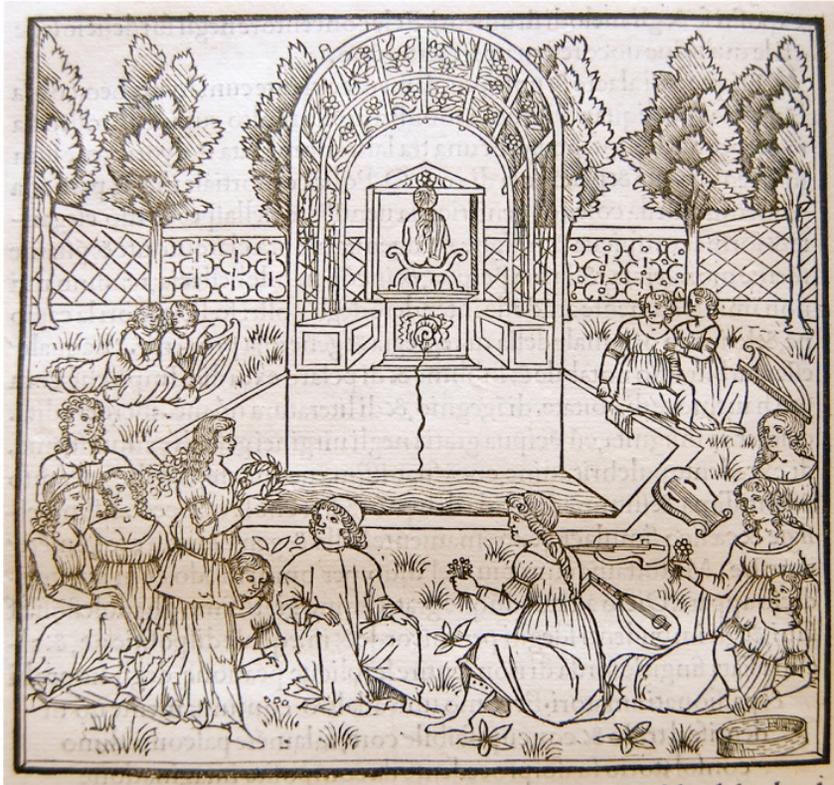
Pedro, como la mayoría de magos y magas, se muestra como un amante de la sabiduría, al modo en que Pico della Mirandola describe al mago renacentista. En realidad, encontramos bastantes similitudes entre Pedro y Polífilo (literalmente amante de la sabiduría), el personaje de la *Hypnerotomachia Poliphili* o *El sueño de Polífilo*, publicado en Venecia en 1499. Se trata de un libro extraño. Para algunos es una simple novela erótica, para otros un libro hermético, cuyo significa-

do todavía no se ha descifrado con certeza, pero que tiene que ver, según la profesora Kretzulesco, con el viaje del alma en busca de la sabiduría divina. La trama comienza con Polífilo, enamorado de Polia, que duerme y sueña que duerme. En ese sueño dentro del sueño, entra en un bosque oscuro y va pasando por distintos lugares. Al principio encuentra unas imágenes que descifra siguiendo la *Hieroglífica* de Horopalo, lo que da una pista de cómo debe descifrarse el resto del libro. Parte de la fábula y los símbolos son reconocibles en *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela, al margen de que esté inspirada en la historia real de Pietro Bailardo, o de sus deudas con la comedia del arte italiana y la del XVII español, como ha visto Fernando Doménech (2007).

Como el sueño de Polífilo, la primera parte de la serie comienza con Pedro Vayalarde en un bosque, donde ve a Diana con venablo que, como Polia, es imagen de la sabiduría. De hecho la vinculación de Polia con Diana es directa. El personaje renacentista rechaza a Polífilo porque ha hecho promesa de castidad y vive en el templo de Diana, mientras que la Diana dieciochesca rechaza a Pedro al principio de la obra, como hemos dicho, por la desigualdad de su estatus. Pedro, a diferencia de Polífilo, no duerme, pero repetidas veces dice que el mundo es una ficción, o sea, un sueño. Lucha con una fiera para salvar a Diana (en este caso un oso, en el Polífilo un dragón), y después el diablo le muestra una visión de su amada: «Vese una fuente, y encima de ella un árbol, y en su copa habrá una ventana, y abriéndola, se verá a Diana

asomada en ella» (p. 4). O sea, se enamora de Diana como Polífilo se enamoró de Polia, al verla a través de una ventana. La imagen debe entenderse alegóricamente, como hemos dicho. Y, si el mo-

delo de Polífilo es Horopalo, el de Pedro es Ripa, Borja, etc. Hay también en ambos libros viajes en barco, ninfas con las que se encuentra el guerrero del amor, faunos y jardines con fuentes.



Hypnerotomachia Poliphili, de Cesare Colonna.

Otra pista de esta posible vinculación entre ambas obras es que, aunque se sospecha que el autor del Polífilo fue el pintor Alberti, quien lo firma es Francesco Colonna, de mismo apellido, como vemos, que la familia de los personajes de la obra Andrea y César Colonna. Quizás solo sea una casualidad, pero los autores de la comedia de magia dieciochesca suelen ser muy conscientes de los significados de los nombres. De hecho, Colonna significa columna, uno de los elementos de la alegoría de la constancia. En la realidad la familia Colonna tiene una interesante historia que no aparece en la obra más que de manera muy tangencial. Emparentada con la *gens Julia*, conocen las herramientas para gobernar el mundo y a los demás (Kretzulesco-Quaranta, 2005: 132). El poder de Pedro es muy superior, por lo tanto, porque consigue vencerlos.

Mundus symbolicus

El motivo del mundo simbólico aparece mucho más desarrollado en la escena inicial de la segunda jornada de la quinta parte de la serie.

Se ha descubierto una fachada muy hermosa, que se compone de arcos de jardín, debajo de los cuales habrá siete Pelicanos: el de en medio será mayor que todos, que en siete tazas de jaspe blanco están vertiendo de los pechos agua, salpicado todo de algunas rosas (1792: 12).

El pelícano es un símbolo cristológico. El motivo es que se pensaba que este animal se desgarraba el pecho para dar de comer a sus crías, lo cual recordaba a la imagen bíblica en la que San Juan se apoya en el pecho de Cristo en la última Cena y recibe el encargo de cuidar de María en el Calvario. El número siete también tiene un significado simbólico en el ámbito cristiano, pues simboliza la perfección. De ahí que existan siete sacramentos, siete virtudes, siete dones del espíritu santo, etc. La fachada de la que se habla en la acotación pertenece al palacio de la Duquesa de Milán que, por un procedimiento asociativo, se considera poseedora de estos atributos, como lo es el buen gobernante. Recordemos que a estas alturas de la obra sabemos que el Duque de Toscana quiere su trono, por lo tanto, con la esceno-

grafía se está diciendo al público quién está legitimada por los cielos para gobernar. Poco después se produce la consabida escena de amor. Don Juan declara su pasión a la duquesa, ella replica que no sabe amar, y él argumenta que el jardín —que en sí simboliza a la Virgen como *hortus clausus* (Gállego, 1996: 57)— es un libro donde puede aprender y de este modo desarrolla visivamente la metáfora, transformando los pelícanos en flores. Y no en cualquier flor, sino en flores con alto contenido semántico.

Don Juan: Pues para saber amar,
todo este jardín es libro. [...]
La hoja de este paraíso
bien claro os está diciendo
cuanto idolatró rendido,
y que en fragantes bostezos
aún le duran los suspiros.
Aquel funesto ciprés,
gigante vegetativo,
párrafo de amor, acuerda
fue el amante cipariso:
y sobre todo, ¿quién más
que de esas fuentes dos rizos?
Pues aunque de jaspe son,
diestro artífice las hizo,
tan emblemas del amor,
que para nutrir sus hijos,
sangre cristalina exhalan
por pechos, que rompen picos:
aunque más amor dijera,
sí habían de decir del mío. [...]
¿Y si os dijera, que amarais,
dándoos ejemplo Narciso,
Clicie, Adonis, y Amaranto? [...]

Los Pelícanos han abiertos los pechos, y se han convertido, el de en medio en Girasol, en que estará Clicie: los de los dos lados en dos Rosas, en que habrá dos mujeres; y los de las puntas en dos Amarantos, en que habrá dos hombres, sirviendo las colas de tallos a las flores, que se dirá como ha de ser (1792: 14).

Las flores constituyen los argumentos visuales. De un lado rosas, símbolo del amor pasional por antonomasia en el lenguaje de las flores, también símbolo de la mujer amada y de perfección (Cirlot, 2006: 392). De otro girasoles y amarantos, flores en las que fueron transformados dos personajes de la mitología griega: Clicie en el primer caso, y Amaranto en el segundo, y símbolo respectivamente del amor constante e inmortal. Como vemos, las imágenes podían alcanzar una gran complejidad y debían estar muy bien ejecu-

tadas para que fuese comprensible su contenido convencional que, en muchos casos, se complementa con el texto de las canciones que se ejecutan simultáneamente.

Area: Clicie soy, que sigo fiel
ese hermoso luminar,
que es del Cielo corazón
y aunque siempre voy tras él,
nunca le puedo alcanzar,
con que de mi adorar fiel
puede aprender tu razón.
Canta 1: Esta rosa de púrpura fragante
en donde Adonis adorar te enseña...
Canta 2: Este amaranto, que en amar se
empeña,
te dan lecciones, Ninfa, de que adores.
Area a dúo: No hay fragante inspiración
en este ameno pensil,
que no sea amante pasión,
pues no da rosa el Abril,
que a Amor no dé adoración (1792: 14-15).

El jardín⁵ de la Duquesa se entiendo, por lo tanto, como libro, como *locus amoenus*, pero también como Monte Carmelo (Rodríguez de la Flor, 1999: 123-154) y *hortus clausus*, pues es lugar de adoración.

El jardín es a la vez presentación y representación. En las tradiciones más variadas y a lo largo de los siglos representa la idea de paraíso, es decir, una esfera trascendente e inaccesible, el lugar fuera de la representación por excelencia. Por tanto, la presencia real del jardín se refiere visual y conceptualmente a un invisible mítico y lejano.

El jardín funciona, sobre todo en el Renacimiento, como representación de ideas y alegoría, expresa los conceptos y las voluntades de su autor o de sus clientes, ilustra programas preexistentes, «traduce» el discurso de la época y así sucesivamente [...] El jardín, «gabinete de trabajo al aire libre» (Zangheri), se muestra en este sentido como modelo de la naturaleza en abreviatura, como la metonimia enciclopédica y la representación simbólica de un conjunto global imposible de abarcar con la mirada (Jakob, 2010: 11).

Lo cierto es que los jardines del placer humano, luego jardines de Venus —de amplia difusión en libros de emblemas—, y los jardines de la con-

⁵ También han tratado la idea del jardín Gállego (1996), Ara-cil (1998) y Blasco (1992: 223-243), entre otros.

templación divina o montes carmelos, con sus fuentes de la eterna juventud y de la verdad, respectivamente, abundan en la literatura y en la práctica ya en los siglos precedentes y son un tópico de las comedias de magia. No por ello hay que desdeñarlos, sino al revés. Los dramaturgos y escenógrafos pondrán especial interés y cuidado en renovar estas escenas en cada estreno y reposición, así como los arquitectos lo hacen en diseñarlas para las plazas de las ciudades. Un ejemplo de ello son las fuentes del arquitecto Pedro Ribera, maestro mayor de Madrid, constructor del coliseo de la Cruz y escenógrafo de algunas comedias, a quien Jovellanos (1788: 30-34) acusaba de hacer arquitecturas extravagantes copias de las tramoyas teatrales.

Iconología y arquitectura

Efectivamente, las arquitecturas representadas en las tramoyas teatrales pueden parecer extravagantes. En la segunda parte de la serie encontramos esta fascinante y compleja descripción, cuyo significado solo puede entenderse siguiendo a Ripa.

Descúbrese un suntuoso frontispicio de un palacio magnífico, todo de columnas salomónicas, cosidas de áspides, sierpes, culebras, y mascarones, todo imitando ser de negro jaspe, con molduras y relieves de oro; sus puertas estarán llenas de cerrojos, cadenas, y candados, en cuya fachada hay ocho nichos repartidos en proporcionada arquitectura: el de remate será el que ocupe la Soberbia, que será una figura viva, con una corona de oro en la cabeza, y un espejo en la mano, sobre un pavón; en otro la Avaricia, llena de cadenas de oro, con un bolso en la mano, sobre un lobo; en otro la Lujuria, con una perdiz en la mano, sobre un cocodrilo; en otro la Gula, sobre un puerco espín, y una grulla en la mano; en otro la Ira, sobre un rinoceronte, con una espada en la mano; en otro la Envidia, con una sierpe al pecho, y una hidra en la mano, sobre un perro; en otro la Pereza, sobre una tortuga, cruzada de brazos; y en el de en medio la Magia, sobre un globo terrestre, y en la mano otro celeste, y un hacha encendida, y todas estas figuras tendrá máscaras negras, imitando ser de jaspe (1792: 31-32).

Las figuras representan a los siete pecados capitales, con sus atributos emblemáticos convencionales, y a la magia, que se sitúa en el centro. A los lados los pecados y por encima de todos, la soberbia. La disposición es similar a la del retablo barroco, lo cual no es extraño pues esta obra fue

escrita en su origen para el espacio del corral de comedias, que funciona del mismo modo (Martín González, 1993). El argumento es claro: la magia —negra, como el color de la mutación— es demoníaca y te condena al infierno para siempre e inevitablemente —de ahí las cadenas y cerrojos, en una comparación entre infierno y cárcel—, porque te hace caer en todos los pecados capitales. El pecado que te conduce a la magia es la soberbia.

Conclusiones

A partir de lo dicho, podemos aportar varias conclusiones. Las comedias de magia no son un compendio de disparates salidos de una imaginación enferma, como durante mucho tiempo se pensó, sino que son un complejo sistema semiótico que responde a la lógica emblemática. El trabajo de exégesis no puede hacerse precipitadamente, ni hoy en su lectura, ni, seguramente, en el momento de su representación. Por el contrario, se trata de un juego de adivinanza que requiere un tiempo lúdico. Es posible, además, que la labor hermenéutica no se desarrolle de modo individual sino colaborativo, enriqueciéndose con la verbalización de las correspondencias establecidas por los espectadores a partir de los materiales heterogéneos que las componen y que incluyen, como hemos visto, teología, iconografía cristiana, mitología y cultura clásica, lenguaje de las flores, historia antigua y contemporánea, etc. Por lo tanto, no podemos seguir afirmando que los escritores que las escribían eran unos ignorantes —por ejemplo Salvo y Vela—, como durante tanto tiempo se les ha acusado, sino todo lo contrario. Tienen conocimientos de todas las disciplinas que acabamos de enunciar. En ese sentido, son autores conservadores en lo estético, pero no en lo político. Como vemos, a través de las imágenes y las palabras ofrecen un discurso bastante subversivo, no solo para el Antiguo Régimen, sino también para el nuevo, para las ideas sociales del mundo burgués de neoclásicos ilustrados.

Referencias

Comedias

- ANÓNIMO (s. XVIII): *A un tiempo esclavo y señor, y Mágico africano*, Barcelona, Piferrer.
- CAÑIZARES, J. de (2008): *El asombro de Francia, Marta la romarantina*, (1ª parte). Edición de Fernando Doménech Rico, Madrid, Fundamentos.
- (1997): *Don Juan de Espina en su patria*. Edición crítica de Susan Paun de García, Madrid, Castalia.

- (1792): *Pedro Vayalarde, El Mágico de Salerno* (3ª, 4ª y 5ª parte), Valencia, Hermanos Orga.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N. (s. XVIII): *Cuando hay sobra de hechiceros, lo quieren ser aun los gallegos y Asombro de Salamanca*, (1ª, 2ª y 3ª partes). BN Res/60.
- MERANO Y GUZMÁN, A. (1749): *En vano el poder persigue a quien la deidad protege, y Mágico Apolonio*, Madrid, [s.n.].
- SALVO Y VELA, J. de (1792): *Pedro Vayalarde, El Mágico de Salerno* (1ª y 2ª parte), Barcelona, Francisco Suria y Burgada, 1792.

Libros de emblemas

- ALCIATO, A. (1985): *Emblemas*, editado y traducido por Santiago Sebastián, Madrid, Akal.
- BORJA, J. de (1998): *Empresas morales*, edición de Rafael García Mahiques, Valencia, Ayuntamiento.
- COLONNA, F. (1999, 2008). *Sueño de Polifilo*, edición y traducción de Pilar Pedraza, Madrid, Acantilado.
- COVARRUVIAS Y HOROZCO, S. de (1610): *Emblemas morales*, Madrid.
- RIPA, C. (2007): *Iconología*, Madrid, Akal.
- VAENIUS, O. (1608): *Amorum Emblemata*, Antwerp, Venalia apud Auctorem.

Estudios

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2011): La comedia de magia. Estudio de su estructura y recepción popular, Madrid, UCM virtual.
- BUCK, D. C. (1986): «Juan Salvo y Vela and the Rise of the Comedia de Magia: The Magician as Anti-Hero», *Hispania*, Vol. 69, 2, pp. 251-261.
- CALDERA, E. (1988): «De la comedia de santos barroca a la comedia de magia dieciochesca. El mágico lusitano». En: *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 99-111.

- CIRLOT, J. E. (2005): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- CONTRERAS ELVIRA, A. (2016): *La puesta en escena de la serie de comedias de magia Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca (1741-1775)*, de Nicolás González Martínez, Madrid, UCM virtual.
- (2010): «Ciencia y magia en el teatro español del Siglo XVIII», *ADE teatro*, 132, pp. 145-155.
- DOMÉNECH RICO, F. (2007): *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- GÁLLEGO, J. (1996): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra.
- HUERTA CALVO, J. (dir.) (1999): «Teatro y Carnaval», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 12.
- JAKOB, M. (2010): *El jardín y la representación*, Madrid, Siruela.
- JOVELLANOS, M. G. de (1790): *Elogio de don Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid por el socio don Gaspar Melchor de Jovellanos, en la Junta ordinaria del sábado 19 de enero de 1788*, Madrid, Viuda de Ibarra.
- KRETZULESCO-QUARANTA, E. (2005): *Los jardines del sueño: Polifemo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1993): *El Retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto.
- PRAZ, M. (2005): *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2009): *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada.
- (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SEBASTIÁN, S. (1999): *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- STOICHITA, V. y CODERCH, A. M.^a (1999): *El último carnaval*, Madrid, Siruela.