

**LA COMEDIA DE MAGIA COMO ESPECTÁCULO AUDIOVISUAL: EL CASO DE DON  
JUAN DE ESPINA, DE JOSÉ DE CAÑIZARES**

**THE MAGIC COMEDY AS AN AUDIOVISUAL SHOW: THE CASE OF *DON JUAN DE  
ESPINA*, BY JOSÉ DE CAÑIZARES**

VÍCTOR CANTERO GARCÍA  
Universidad Pablo de Olavide  
cantero91@hotmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-0510-6712>

**RESUMEN**

Una de las características esenciales del subgénero dramático denominado «comedia de magia» es su capacidad de «hipnotizar» al público a través de un espectáculo audiovisual, que surge de los trucos de magia y de la extrema complejidad de su tramoya. Un maestro en estas lides fue el dramaturgo José de Cañizares (1676-1750), quien en su serie dedicada a don Juan de Espina deleita al espectador que acude a los corrales de comedia con un amplio repertorio de prodigios y efectos maravillosos fruto de la magia. En la presente colaboración se pretende demostrar el grado de acierto con el que Cañizares apuntaló un modelo de «comedia de magia» que podríamos tildar de comedia sensorial, claro precedente de la técnica cinematográfica y en perfecta simbiosis con el arte circense, el cual perduró en los escenarios durante gran parte del siglo XVIII.

**PALABRAS CLAVE:** prodigios, comedia de magia, espectáculo sensorial, José de Cañizares.

**ABSTRACT**

One of the essential characteristics of the dramatic subgenre called «magic comedy» is its ability to “hypnotize” the publics through an audiovisual show that arises from the magic tricks and the extreme complexity of the stage. A master in this struggles was the playwright José de Cañizares (1676-1750), who in his series dedicated to Don Juan de Espina delights the viewer, who comes to the comedy corals, with a wide repertoire of prodigies and marvellous effects resulting from magic.

This collaboration aims to demonstrate the how successfully Cañizares prop up a model of a «magic comedy» that we could call sensory comedy, a clear precedent of cinematographic technique in perfect symbiosis with circus art which lasted in the settings for much of the 18th century.

**KEY WORDS:** prodigies, magic comedy, sensory spectacle, José de Cañizares

\* Recibido: 19-11-2020. Aceptado: 23-09-2021.

Si observamos con atención lo que sucede en la siguiente secuencia de la Tercera Jornada de la comedia *Don Juan de Espina en su patria* (1714), de José de Cañizares (1676-1750), alcanzaremos a comprender, sin duda, el propósito de la presente colaboración:

Acotación: Por donde va a entrar el Rey, sale un león, y el Rey empuña la espada.  
Rey: ¿Cómo dejan sueltas, hola,  
las fieras?  
Conde: ¡Ha de la guardia!  
Juan: Señor, que todo esto es sombra<sup>1</sup>,  
No os alteréis. Ya no hay nada  
Rey: Don Juan, de estas burlas pocas. (Vv. 402-408)<sup>2</sup>

Y es que tal, como precisa Ramón Mayrata, con «“todo es sombra” justifica don Juan de Espina el juego de magia que acaba de hacer»<sup>3</sup>. Ha hecho aparecer un león ante el rey Felipe IV y en el preciso instante en el que el Conde-Duque de Olivares desenvaina la espada para defender al monarca, Espina detiene y tranquiliza al valido mediante la repetición de la citada expresión. En esta escena comprobamos que Cañizares recurre al artilugio mecánico del autómatas, entendido como artificio automotriz mediante el cual el mago Espina, protagonista de esta comedia, ejecuta sobre el escenario prodigios como resultado de su habilidad e ingenio en la praxis de la magia natural o blanca. Este es el objetivo primario de nuestro estudio; a saber: demostrar que tanto en *Don Juan de Espina en su patria*, estrenada en 1714, como en *Don Juan de Espina en Milán*<sup>4</sup> puesta en escena en 1713, José de Cañizares toma el relevo de Antonio Zamora, creador de este tipo de comedias. Un relevo que lo convierte en hábil e ingenioso introductor de todos los recursos propios de la magia blanca en el texto dramático, al objeto de que sus obras capten la atención del público y el favor de la crítica, debido a la espectacularidad de la función ofrecida. De aquí que sus representaciones escénicas se conviertan en auténticas exhibiciones audiovisuales, en muchos aspectos antecedentes del cinematógrafo.

Siendo esta la pretensión de Cañizares, nuestro autor no encuentra mejor modo de alcanzarla que acudiendo a la figura histórica de don Juan de Espina:

La combinación de sus conocimientos y rarezas [de aquel] produjo una leyenda popular, cuyos rastros vemos en la comedia de Cañizares. Así fue don Juan de Espina, un personaje histórico del siglo XVII cuya biografía redactó Quevedo y a quien se atribuyen habilidades extraordinarias. Es Espina una de esas personas a

1 La cursiva es propia.

2 DE CAÑIZARES, J., *Don Juan de Espina en su patria. Juan de Espina en Milán*, S. Paun de García, ed., Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid, 1997, p. 143. Las comedias de magia de José de Cañizares analizadas en el presente estudio sigue esta misma edición.

3 MAYRATA, R., «Don Juan de Espina y los autómatas», Blog sobre literatura, arte, magia y desiertos, [www.ramonmayrata.com](http://www.ramonmayrata.com), 2012.

4 Se da la curiosa circunstancia de que la segunda parte se estrenó antes que la primera.

quien por sus conocimientos, sus costumbres raras, o sus intereses científicos, el vulgo dio en llamar magos por creerlos dotados de poderes mágicos<sup>5</sup>.

Es decir, Cañizares aprovecha el renombre de don Juan de Espina para llevar a escena sus intervenciones mágicas y con ello garantizar, en parte, el éxito escénico de su comedia. Y digo en parte porque por mucho que Espina fuese persona muy versada en el estudio de las ciencias, en el de las diversiones matemáticas y en el desempeño de la magia natural, le corresponde a nuestro dramaturgo saber sacar partido de estas cualidades del protagonista de su obra y ponerlas al servicio de la elaboración de una comedia de magia que contenga en su justa medida todos los ingredientes del género, los cuales son imprescindibles para transformar el texto dramático en un guión escénico propio de un show audiovisual. Sin embargo, la presencia de Espina no es suficiente para asegurar el éxito de esta comedia, pues se precisa del ingenio de Cañizares para hacer de la misma un divertimento y un pasatiempo favorito del público en tiempo de Carnestolendas. Y para conseguir dicho acierto, nuestro dramaturgo debía hacer algo más que seguir las huellas de Antonio Zamora, quien inventó el subgénero con su comedia *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foleto* (1709):

La cual es considerada la primera comedia de magia española, la que sentó las bases definitorias y caracterizadoras para las que aparecieron después; [...] Escrita por Antonio Zamora fue estrenada por la compañía de José Garcés en el Corral de la Cruz el 22 de enero de 1709, y gozó de un éxito destacado, pues estuvo representándose con éxito en esta temporada de 1709, y también en las de 1710, 1712 y 1717 y, más tarde, después de un dilatado periodo en el que perdió popularidad, en 1776<sup>6</sup>.

Y José de Cañizares lo hizo, pues fue «un incansable creador de magos y tramas distintas, de ambientaciones diferentes a lo largo de casi treinta años: a él se deben las dos comedias del madrileño Juan de Espina, el mejor ejemplo de mago-científico de toda la serie»<sup>7</sup>.

Dado que nuestra exposición responde al proceder de la lógica deductiva, creo oportuno enunciar la secuenciación de los contenidos que integran el cuerpo de nuestro artículo, de acuerdo con dicho proceder. En este sentido en una primera parte de nuestro trabajo efectuamos la contextualización del subgénero de la comedia de magia –si bien en nuestro estudio no nos referimos al mismo en su vertiente literaria

---

5 PAUN DE GARCÍA, S., «Introducción», *Don Juan de Espina en su patria. Don Juan de Espina en Milán*, Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid, 1997, p. 25.

6 LÓPEZ MARTIN, I., «Antonio Zamora frente a Lope de Vega: la comedia de magia dieciochesca y sus antecedentes narrativos en *El peregrino en su patria*» en *Brujas, magia y otros prodigios*, M.<sup>a</sup> L. Lobato, G. Vega, J. San José, ed., Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 2016, pp. 351-381.

7 DOMÉNECH RICO, F., *La comedia de magia: Antonio Zamora y José de Cañizares*, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 6-7.

y dramática, sino a su condición de género escénico— dentro de la historia de la dramaturgia española, a los efectos de comprender hasta qué punto dichas comedias:

Circe y Medea, en sus representaciones teatrales, contribuyeron a romper los límites más o menos establecidos entre realidad y ficción, entre posible e imposible. Estos límites que, como estudió Orozco, (1956; 1969)<sup>8</sup>, tienden a desaparecer en el teatro barroco, encuentran en este teatro de tramoya una de las mejores excusas para involucrar y confundir los diferentes planos de la realidad y de la apariencia. La noción del límite se entiende en este teatro barroco como la posibilidad de crear algo diferente, no limitado a lo natural (que sería una visión clasicista de la realidad); de esta forma, la posibilidad de algo supone el desbordamiento barroco, la ruptura de los límites y, por consiguiente, la colocación del espectador en un estrato distinto de contemplación y en una actitud diferentes ante lo representado<sup>9</sup>.

En segundo lugar, nos ocupamos de demostrar cuáles son los factores que le confieren el estatus de «espectáculo audiovisual», merced a la aparatosidad y complejidad de la tramoya. Siendo cierto que la comedia de magia «hereda los objetivos de la retórica visual barroca»<sup>10</sup>, y que busca obtener «el asombro, la sorpresa y la maravilla del público, entre el shock y el éxtasis»<sup>11</sup>, se ajusta a la lógica que dediquemos este apartado a considerar con detalle todos los elementos que convierten a estas piezas es espectáculos visuales y plásticos, retomando con ello la vieja idea horaciana de que aquello que entra por los ojos tiene más poder de conmover el espíritu que el lenguaje que entra por los oídos.

Una vez aportados los presupuestos teóricos necesarios para comprender la comedia de magia como género escénico de características singulares, nos corresponde comprobar, en tercer lugar, hasta qué extremo José de Cañizares trasladó dichas singularidades a las dos partes de su comedia dedicada a don Juan de Espina, de tal modo que ambas piezas resultasen del agrado del público. Una labor para la que nuestro autor, en opinión de Julio Caro Baroja, estaba preparado, pues:

Cañizares conoció, sin duda, algunos textos de esto que se llama «Magia Natural», en el sentido en el que la desarrollaron los italianos y los alemanes como Giovanni Battista della Porta (1535-1615) en cabeza. La *Magia Naturalis* de este apareció en 1558, en cuatro libros, que en la edición de 1589, pasaron a veinte. Esta obra de magia es como obra la parte práctica de la ciencia natural, una técnica mediante la que se controlan los fenómenos naturales. Los descubrimientos del ingenio napolitano sobre óptica (cámara oscura, etc.) y la neumática se incorporan a los tratados de

8 OROZCO DÍAZ, E., *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Ateneo 1956, p. 17.

9 ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., *La comedia de magia en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 16-17.

10 CONTRERAS ELVIRA, A., *La puesta en escena de la serie de la comedia de magia «Cuando faltan los hechiceros, lo quieren ser los gallegos y Asombro de Salamanca, 1741-1775»*, de Nicolás González Martínez, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 58.

11 ABRIL, G., *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 170.

Física. Cañizares lo conocía, de ahí su referencia a él en *Marta la Romarantina*<sup>12</sup>.

Concluimos nuestro estudio con el apartado dedicado a las conclusiones, las cuales vienen a confirmar que los argumentos expuestos a favor del acierto de Cañizares en la elaboración de las comedias de magia son correctos.

## 1. DESCRIPCIÓN DE LOS ELEMENTOS QUE SINGULARIZAN A LA COMEDIA DE MAGIA COMO GÉNERO ESCÉNICO

Si consideramos que:

Por otra parte, en las llamadas comedias de magia, cuyo fin principal es ofrecer al público una obra de gran aparato escénico, confluían a menudo varios géneros teatrales; en ellas se dan cita elementos y motivos de las antiguas comedias de capa y espada, de las históricas, mitológicas, heroicas, militares, exóticas, y no faltan notas costumbristas y populares. Otra característica común a muchas comedias de magia es la frecuente presencia de la música con partes cantadas y con recitativos como en la zarzuela<sup>13</sup>.

no nos resultará difícil aceptar que no existe una definición categórica para un género escénico que podríamos tildar de híbrido<sup>14</sup>, dentro del que se incluyen las comedias de santos, mitológicas y heroicas. Y lo catalogamos como híbrido porque la comedia de magia amalgama los elementos musicales de la zarzuela con la intriga de las comedias de enredo, sin olvidar ciertos ingredientes de los autos sacramentales, amén de contar con otros ingredientes propios de los espectáculos más visuales, como el circo, el malabarismo o el arte acrobático. Tal mixtura hace que no podamos hablar de las comedias de magias como un espectáculo teatral puro, sino de unas *performances* que tienen su origen en las fiestas y entretenimientos palatinos propios del siglo XVIII. Estas fiestas suscitan la envidia del pópulo, el cual reclama el acceso a las mismas. De este modo, un pasatiempo concebido para las élites acabó popularizándose y alcanzó gran difusión entre el vulgo a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Sin embargo, tanta aceptación y buena acogida entre las masas despertó desde el primer momento el recelo y la suspicacia de quienes en ese periodo ejercían como guardianes de la ortodoxia cultural: los ilustrados españoles. Para ellos, la práctica de

12 CARO BAROJA, J., *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.

13 *Lo que vale una comedia con la espada y con la ciencia y Mágico Federico*, anónima, M.<sup>a</sup> L. Tobar, ed., Kassel, Reichenberger, 2000, p. 10

14 La «comedia de magia» también llamada *comedia de teatro*, a la que Luzán alude ya en 1737 en los siguientes términos: «Ya en las comedias de teatro en España. El mudar de escenas, haciendo como por vía de encanto, que desaparezca lo que hay en la sala y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y este después en una playa con vista al mar: todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación» (LUZÁN, I. de, *La Poética*, R. P. Sebold, ed., Barcelona, Labor, 1997. p. 37).

la magia encarnaba la depravación y el mal gusto. En este sentido, la crítica neoclásica e ilustrada se mostró especialmente hostil con los asuntos relativos a la magia, «pues significaba para ellos todo lo que debía desterrarse de la escena»<sup>15</sup>. Y para muestra un botón, así en relación con la puesta en escena de *El asombro de Francia. Marta la Romantina* (1716), de José de Cañizares, *El Memorial Literario* señala lo que sigue:

El público nos dispensará de que no demos el argumento de una comedia en la que el héroe es el diablo, la trama es del diablo, los lances son del diablo, los enredos son del diablo. la solución de ellos es el diablo, y, en fin, donde Marta es una muñeca del diablo [...] Lo peor que tienen estos disformes Comediones es que al vulgo ignorante le hacen más bárbaro y tal vez más perverso, pues creyendo algunos o qué pasó verdaderamente lo que se cuenta de Marta y otros mágicos diablicos, o que pueden regularmente suceder tales disparates; encaprichados de estas cosas, desesperados o deseosos de alguna venganza, son capaces, a manera que se pinta a Don Quijote, que vuelta la cabeza con los libros de caballerías se echó a buscar aventuras por el mundo, se echen los infelices por esas tierras a buscar al diablo; y no faltarán algunos lectores que hayan oído semejantes abominables expresiones a algunos que merecían más el título de bestias, que de racionales y christianos<sup>16</sup>.

Pues bien, pese a esta férrea oposición de los ilustrados, las comedias de magia perviven en el tiempo gracias a su clara vinculación con una de las fiestas más populares del calendario hispano: el carnaval. A medida que en el calendario litúrgico se aproximaba la Cuaresma, tiempo de recogimiento y de total prohibición de espectáculos públicos, el pueblo quería aprovechar al máximo las oportunidades para el disfrute y el desenfreno durante las Carnestolendas, los tres días previos al Miércoles de Ceniza, día en el que empieza oficialmente aquella. Aquí reside la explicación antropológica sobre el fervor popular por este tipo de exhibiciones, pues:

Las comedias de magia se interpretaban generalmente en las «carnestolendas». Los tres días de carne que preceden al Miércoles de Ceniza son propicios para fiestas, chanzas y risotadas, así como evocadores de magias, supersticiones, artes adivinatorias y ocultismo en general. De este modo, los corrales se llenan de gentes dispuestas a dar rienda suelta a sus impulsos disfrutando, entre otras cosas, de una comedia de magia<sup>17</sup>.

No obstante, pese a tanto auge, parece claro que tras la prohibición de 1788, la composición de comedias de magia descendió notablemente. Tuvo que llegar a Madrid Juan Grimaldi, sagaz e inteligente empresario teatral, no solo para modernizar la estructura teatral española, sino como autor decidido a dar un nuevo impulso al género ya consolidándolo con su comedia *La pata de cabra* (1829) pieza con la que

15 DOMÉNECH RICO, F., ob. cit., p. 3.

16 *Marta la Romantina: Comedia 3ª Parte*, en *Memorial Literario*, Madrid, Imprenta Real, 1784, pp. 111-112.

17 VOCES FERNÁNDEZ, J., «Reseña a Fernando Doménech, ed., *La comedia de magia. Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, de Antonio Zamora. *El Asombro de Francia. Marta la Romantina*, de José de Cañizares», Madrid, Fundamentos/RESAD, 2008, en *Cuadernos Dieciochescos*, 9, 2008, p. 289.

alcanzó un sonado éxito. Bretón de los Herreros, con *La redoma encantada* (1841) y Juan Eugenio Hartzenbusch, con *Los polvos de la madre Celestina* (1841) cultivan este tipo de comedias en pleno siglo XIX. Y autores como Enrique Zumel con *El himeneo en la tumba o la hechicera* (1849) y Enrique María Liern, con *La almoneda del diablo* (1864) prolongan su existencia hasta casi agotar la centuria.

Resulta claro que los elementos sustanciales de este tipo de piezas son tanto la magia, entendida como factor motriz e imprescindible para el progreso de la fábula y motivo de todos los prodigios plástico-escenográficos presentados por el autor en las tablas, fenómeno maravilloso e inexplicable a los ojos del vulgo; como el mago, entendido como persona que satisface los deseos del hombre que se siente incapaz de encontrar explicación a los misterios del universo. Si ponemos el foco en la praxis de la primera, podemos hablar de magia: blanca o natural, negra o demoníaca y artificial. Definimos la magia blanca o natural como aquella que se basa en los conocimientos que tiene el mago de los fenómenos que se producen en la Naturaleza, los cuales usa para convertir dichos fenómenos en prodigios a los ojos del público. Tal como se explica en el manuscrito titulado *De magia. De presagios por sueños, adivinación y astrología. Tres tratados contra las artes sofisticas, péximas y falaces*, la magia natural:

La magia natural es verissima, sacada de los más ocultos retiros de la naturaleza, que es la parte más esencial que tiene la natural filosofía por reconocer en ella admirables efectos, sin que intervenga ni asome, ni diabólica superstición inventada por pacto o maleficio diabólico, aunque de muy pocos alcanzada por lo arduo de conseguirse que alude al dicho del filósofo «saber no es otra cosa más que saber los efectos de sus propias causas»<sup>18</sup>.

Muy clara es la alusión a la práctica de la magia blanca o natural en *don Juan de Espina en Milán*, cuyo protagonista dice:

Juan: Yo nací en España, en donde  
desde mis primeros años  
estudí la magia blanca,  
que es un último y un alto  
conocimiento, en extremo,  
de los secretos más raros  
de la gran filosofía,  
las virtudes penetrando  
intrínsecas de las cosas  
exquisitas, donde hallamos  
asombros, que cada día  
vemos y experimentamos. (Vv. 243-254)<sup>19</sup>

18 Ms. 209, Biblioteca Pública de Toledo, Zamora, 5 de junio de 1683, f. 1 r.

19 CAÑIZARES, J. de, *Don Juan de Espina en Milán*, Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid 1997, pp. 189-190.

Por lo que respecta a la magia diabólica o negra, es aquella en la que:

Todas sus operaciones mágicas tienen una base común, algún pacto de los magos con el demonio, de suerte que cada vez que al mago le apetezca hacer algo con ayuda de su arte, tiene que pedir expresa o implícitamente al demonio que le asista según el trato. Este pacto deja al demonio la libertad de cumplir o burlar. Este pacto es de dos clases, expreso y tácito<sup>20</sup>.

Uno de los más claros ejemplos de la práctica de la magia demoniaca lo tenemos en *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, comedia antes citada, pues a tenor de lo expuesto por Leandro Fernández de Moratín:

Deseoso de agradar [al público] escribió Zamora la primera y segunda parte de *El Espíritu Foletto*, en que la intervención de un duende festivo y revoltoso, hacinó prodigios y transformaciones, autorizando a los que después, con menos gracia, inundaran el teatro de magia y diablos, que todavía lo ocupan a despecho del sentido común<sup>21</sup>.

En esta obra, el protagonista es un *foleto*, trasgo o duende «dado que la pieza está escrita a imitación de las comedias italianas de los Trufaldines, compañía de *commedia dell'arte* que había llegado a Madrid en 1702 con Felipe V». <sup>22</sup> Dicho *foleto* es quien urde toda la trama:

Chicho: Yo no entiendo de folias;  
chocones ni zarabandas  
mas ¿qué es “foleto”?

Octavio: Un erecto,  
trasgo o duende de los que andan  
sin intención ni malicia  
alborotando las casas  
donde están.

Chichón: Y pregunto, ¿ese  
señor don como se llama  
será diablo? (Vv. 165-174)<sup>23</sup>

En relación con la magia artificial, ya Ruiz de Alarcón en su comedia *La cueva de Salamanca* (1622), pone en labios de Enrico, protagonista de la misma, una alusión a los tipos de magia existentes, a la cual le replica el Doctor con una clara definición de lo que se entiende por magia artificial:

Doctor: La magia se divide  
en tres especies diversas:

20 RÍO, M. del, *La magia demoniaca*, Madrid, Hiperión, 1991, p. 85.

21 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., 1846, ob. cit., p. 308.

22 DOMÉNECH RICO, F., «Las transformaciones del duende (sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)», en *Cuadernos Dieciochescos*, 6, pp. 279.

23 ZAMORA, A., *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, F. Doménech Rico, ed., Madrid, Fundamentos, 2008, pp.10-11.



natural, artificiosa  
y diabólica [...] (vv. 643-645)  
La artificiosa consiste  
en la industria o ligereza  
del ingenio y de las manos  
obrando cosas con ellas  
que engañan algún sentido  
y que imposibles parezcan (vv. 650-656)<sup>24</sup>.

No podemos acabar este apartado sin aludir al débito que la comedia de magia española del siglo XVIII tiene con *la commedia dell'arte* italiana. Y para percatarnos de ello qué mejor que prestar atención al calificativo de «trova» con el que Antonio Zamora subtitula a su comedia antes aludida. De lo que se deduce que *Duendes son alcahuetes y el Espiritu Foletto* es una «Trova, de la que se ejecuta la trova italiana». Es decir, que su obra, de acuerdo con la definición de trova, es una composición métrica formada a imitación de otra, siguiendo el método o estilo o consonancia de otra o purificando alguna historia o fábula. En este caso, Antonio Zamora sigue el patrón de:

De una compañía de la *commedia dell'arte* compuesta por seis hombres y tres mujeres a la que muy pronto los madrileños llamaron de los «Trufandines», a causa de la máscara de Truffaldino un zanni — personaje sirviente — de la tropa (compañía) que estaba representado por Francesco Ciccio Bartoli<sup>25</sup>.

## 2. ANÁLISIS DE LOS FACTORES QUE DETERMINAN EL CARÁCTER AUDIOVISUAL DE LA COMEDIA DE MAGIA

Siendo cierto que:

Con pocas excepciones, los únicos dramaturgos de esta escuela antineoclásica que reciben alguna mención en las historia indicadas son Zamora y Cañizares [...] Las obras de Cañizares eran muy populares a través del siglo, hasta incluso en la época del teatro neoclásico de final de siglo, pero no llegan a mencionar otras obras tan representativas de este dramaturgo, cuyo nombre se ha perdido en el limbo del olvido desde la época romántica; época, como recordaremos, que rechazó y condenó toda la centuria anterior, casi sin perdonar ninguna obra de ese siglo borbónico por excelencia<sup>26</sup>.

Cabe preguntarnos cómo José de Cañizares logra que las comedias que dedica a don Juan de Espina sean consideradas como auténticos espectáculos audiovisuales. Es decir, de dónde toma nuestro dramaturgo los ingredientes que dotan a sus obras

24 RUIZ DE ALARCÓN, J., *La cueva de Salamanca*, Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante, 1999. Edición a partir de *Obras Completas*, T. I., Valencia, Albatros Hispanofilia, 1990, pp. 139-171.

25 DOMÉNECH RICO, F., art. cit., pp. 282-283.

26 EBERSOLE, A. V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1974, pp. 7-8.

de ese carácter envolvente y sensorial, capaz de provocar la admiración y la sorpresa en el público. De entrada hemos de señalar que Cañizares parte de una realidad ya asentada; a saber: que la espectacularidad de las comedias de magia reside en la aparatosidad y complejidad de sus tramoyas. Asumido este aserto, nuestro dramaturgo muestra una especial obsesión, al igual que el resto de autores que cultivan este tipo de obras, por lograr una perfecta coordinación escenográfica de todos los recursos que intervienen en el proscenio. En otras palabras, pone en manos del escenógrafo todos los aspectos referentes a la puesta en escena: selección y uso de todo el equipo y los materiales, las indicaciones y pautas para la arquitectura escénica, todo lo relativo a la carpintería, mecánica, decoración, iluminación, vestuario y utilería. En suma, todo lo que contribuye a crear un determinado ambiente o clima sobre las tablas, sin olvidar el componente musical, compete al escenógrafo. Por esto en este apartado tenemos que considerar la labor del escenógrafo como profesional que manipula el punto de visión del espectador, dirigiéndolo hacia el punto de fuga que él quiere, por medio del uso intencionado de la perspectiva.

En este sentido hemos de precisar que la comedia de magia no solo es heredera de la retórica visual barroca, sino que la intensifica al buscar sobre el escenario el asombro, la sorpresa y lo maravilloso, por lo que no ha de resultarnos extraño lo que Julio Caro Baroja señala al respecto:

El exclusivismo de los críticos literarios ha hecho olvidar — o parece que ha hecho olvidar — que desde la época de Calderón a Cañizares el teatro no es una pura materia literaria. Porque es, también, siempre, prestigio visual y auditivo. Los sentidos jugarán tanto como el intelecto en la creación del espectáculo: y considerando la posición de los espectadores, tanta importancia tendrán los efectos de una buena perspectiva o una mutación escénica complicada, como la acción de la fábula en sí y de las pasiones puestas en escena. A veces, también los efectos auditivos, musicales<sup>27</sup>.

De aquí, que corresponda al escenógrafo lograr sobre las tablas el paso de la retórica de la palabra, propia de la comedia barroca, a la retórica de la imagen, en la cual predomina la plástica de la representación, pues el siglo XVIII hereda el carácter emblemático de la cultura barroca hasta el punto de que «el púlpito, la pintura religiosa y de aparato, el teatro, la fiesta, los programas de decoración edificatoria [...] son estos lugares todos donde reina el procedimiento emblemático, con tanta o parecida fuerza que propiamente en los libros»<sup>28</sup>. Esa fuerza seductora de la imagen y el sonido es la que impele al escenógrafo a acometer una distribución del espacio escénico acorde con su concepción del mismo. Una concepción, que si bien al comienzo se caracteriza por el uso de la perspectiva lineal, a medida que transcurre el siglo XVIII se irá

---

27 CARO BAROJA, J., ob. cit., p. 22.

28 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, ABADA Editores, 2009, p. 240

avanzando hacia a *veduta in angolo* o perspectiva oblicua, propia de las comedias no solo de las comedias de magia, sino del resto de los espectáculos teatrales.

En cuanto a diferentes recursos con los que el director de escena organiza el espacio escénico, de tal modo que en el cajón o caja escénica queden armónicamente distribuidos, de un lado, hemos de mencionar a los elementos visuales: decorados, cuadros, bambalinas; y de otro, a los recursos técnicos: escotillones, autómatas, paisajes colgantes, etc. Todo ello sin olvidarnos de las transformaciones, mudanzas y cambios que proporcionan a la escena de la diversidad que precisa para lograr el entretenimiento que el público demanda. Dado que con las comedias de magia asistimos una nueva concepción del cajón escénico entendido como espacio cerrado y cubierto, que junto a la introducción de telón de boca, la embocadura y el foso de orquesta son los recursos que aseguran la separación entre la sala y la escena, hemos de admitir que se ha producido el tránsito del retablo del corral de comedias a la escena al modo italiano. Un cambio con mediante el que se produce la transición del concepto de acto teatral como acontecimiento representado en un espacio abierto a la escenificación del hecho teatral en un espacio cerrado y acotado, donde el gesto es ya más importante que la palabra y la imagen es la que expresa el mensaje sin el apoyo verbal.

Delimitado el espacio escénico nos ocupamos a continuación de identificar aquellos recursos tanto visuales como técnicos que contribuyen a hacer de la comedia de magia un espectáculo sensorial. Entre los primeros hemos de aludir a los decorados y fondos pictóricos con los que el escenógrafo pretende contextualizar el contenido temático–ideológico del texto dramático. En cuanto a la importancia de los decorados, telones, pinturas y cuadros como recursos puestos por el escenógrafo al servicio de la ubicación de la acción, hemos de precisar que de dichos recursos:

Surge la “lúdica del poder”, el escenario y las decoraciones para ambientar los entretenimientos a través de los cuales los nuevos señores de la época moderna van creando una sintaxis para afianzarse en su poder y mantener el orden, la sumisión y el vasallaje. Es en ese contexto en el que la figura de Leonardo cobra tanta relevancia, porque su genio indiscutible al servicio de esta causa proporcionó las bases de ese nuevo lenguaje en la puesta en escena, en la semiótica de la iconografía áulica<sup>29</sup>.

Teniendo muy en cuenta el valor simbólico de los decorados como lenguaje plástico y visual, Cañizares realiza acotaciones escénicas como la que nos presenta en la Jornada Primera de *Don Juan de Espina en su patria*. En ella recurre al efecto del «teatro dentro del teatro» para enfatizar los elementos visuales del decorado que entra en escena:

---

29 MERINO, E., *Escenarios del poder. La figura del escenógrafo*, TFM, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2016, p. 8. Estos decorados se desplazaban por medio de rieles trazados sobre el escenario.

Acotación: Éntranse por un lado, y se descubre la fachada de un teatro con dos columnas, y su artesón dorado, sus bambalinas, y el tablado pendiente con luces de lamparillas delante, como que es Teatro de la Ópera, y al son de cajas y clarines, va saliendo la comparsa de Alejandro, que sale detrás por un lado, vestido a la romana [...]<sup>30</sup>

Esta planificación escenográfica contribuye a alimentar la imaginación del asistente a estas comedias a través del ilusionismo escenográfico, logrando que por unas horas aquel diese por ciertos aquellos prodigios que contemplaba sobre las tablas gracias a los ingenios de la *escenotecnia*.

Junto a los decorados, entendidos como figuraciones que reproducían determinadas escenas de la vida real, tenemos las transformaciones, mudanzas y cambios. Estos son recursos con los que el escenógrafo pone en juego el factor sorpresa dando lugar a las apariciones y desapariciones repentinas de los personajes, a los cambios de personas por animales o viceversa. Todo al objeto de simular portentos que dejasen al público boquiabierto y convencido de que la magia ha obrado sobre las tablas aquellos cambios que para la razón son inexplicables. Precisamente encontramos en *Don Juan de Espina en su patria* ejemplos de transformaciones por desapariciones súbitas. Así ocurre en la Jornada Segunda de la obra citada:

Acotación: [...] Y las dos ESTATUAS salen, la una trae un ramillete, que alzando el brazo, le besa, y le da al galán, y toma de él una cadena. Y la otra trae un lazo, le besa, y se le da a la dama, y toma una sortija. Y la mesa que está en el medio, se transforma en un aparador, con dos bujías, que salen de improviso<sup>31</sup>.

Otro de los recursos plástico-visuales que otorgan a la comedia de magia el apelativo de espectáculos audiovisual son las mudanzas o mutaciones; cambios rápidos e inesperados que no conllevan una transformación. Por un lado, la mudanza es el cambio que comporta la ubicación de la escena en un nuevo lugar; mientras que, por otro, la mutación es el cambio de un personaje por otro. Mediante estos recursos el escenógrafo pretende complicar al máximo la tramoya para mantener la atención de la asistencia gracias al encadenado de transformaciones, mudanzas, mutaciones, vuelos y desapariciones. Un claro ejemplo lo encontramos en la siguiente acotación de la comedia *A falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos. Asombro de Salamanca* (1741), de Nicolás González Martínez:

Acotación: Al empezarse el quatro, empieza a salir de entre las olas una elevación, cuyo adorno va cubriendo toda la boca del teatro con nubes, y entre ellas variedad de estrellas transparentes y paxaros nocturnos, como búhos, lechuzas, y murciélagos: de las bambalinas descienden dos Ninfas, acompañando a la Luna

30 CAÑIZARES, J., *Don Juan de Espina en su patria*, ob. cit., p. 87.

31 CAÑIZARES, J., ob. cit., pp. 120-121.

que se ve transparente<sup>32</sup>.

Aludimos a continuación a los recursos técnicos y tecnológicos, gracias a los cuales el mago ejecuta, a los ojos del público, sus trucos por medio de la praxis de la magia natural o la artificial. El despliegue de estos recursos requiere de la pericia de los maquinistas, maestros carpinteros y operadores de escena, los cuales han de trabajar coordinando sus movimientos con precisión matemática. De entre esa maquinaria, artilugios y construcciones *ad hoc* destaca la figura del autómeta. Una muestra de la puesta en práctica del autómeta en escena la tenemos en la Jornada Segunda de *A falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos. Asombro de Salamanca*:

Acotación: Llegan a la barrera, y de ella, y de los bufetes y espejos se forma una leonera, con una reja grande en medio, paseándose de la parte de adentro un león.  
Mencia: Súbito pasmo  
me comprime!  
Polilla: Ay, amo mío,  
Que te han vuelto en león de alano!  
Inés: Yo tiemblo; ay, Dios! esta es  
terciana, que me ha pegado  
el león<sup>33</sup>.

Dentro de la misma categoría de artilugios impulsados por un determinado mecanismo están las Estatuas, que no son otra cosa que autómetas que desempeñan las funciones del servicio encomendadas por sus señores. Así nos lo muestra Cañizares por boca de Cachete en *Don Juan de Espina en su patria*, al aclarar a Juana que la figura que se desplaza no es de carne y hueso:

Acotación: Sale una ESTATUA con un plato y en él una copa  
Juana: ¡Qué bonita  
doncella, y qué peritiosa!  
Y está a la moda vestida.  
Cachete: Si fueras tú de su masa,  
poco te perseguiría  
yo.  
Juana: ¿Por qué?  
Cachete: Porque es de palo  
¿No lo ves?  
Juana: Virgen, qué envidia!  
Que puede dormir con moño,  
sin tener todos los días  
que vestirse ni tocarse. (Vv. 728-737)<sup>34</sup>

32 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N., *A falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos. Asombro de Salamanca*, Barcelona, Suriá y Burgada (s.a.) En Biblioteca Nacional, Ms. Refr., RES/60.

33 GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N., ob. cit.,

34 CAÑIZARES, J., *Don Juan de Espina en su patria*, ob. cit., p. 120.

### 3. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS QUE SINGULARIZAN LA SERIE DE *JUAN DE ESPINA* COMO PROTOTIPO DE COMEDIA DE MAGIA DEL XVIII

Acertó Cañizares al dedicar a la figura de don Juan de Espina una comedia de magia en dos partes<sup>35</sup>, pues Espina reúne todos los rasgos propios del mago dieciochesco. Resulta necesario conocer, en primer lugar, dichos rasgos antes de que procedamos a la concreción que de los mismos hace Cañizares en sus textos. De entrada hemos de señalar que Juan de Espina fue un personaje histórico de los siglos XVI y XVII, cuya biografía fue compuesta por Quevedo, quien le atribuye habilidades extraordinarias. Sus amplios conocimientos en distintos ámbitos de la ciencia y su comportamiento extraño le convirtieron en una leyenda popular. En relación con su dominio de los distintos campos del saber, Quevedo señala que «hizo tan delgada inquisición de las artes y las ciencias que averiguó aquel punto donde no puede arribar el seso humano» Y para concluir con éxito sus investigaciones y experimentos se rodeó de toda clase de objetos extraordinarios, curiosidades y hallazgos «para estudio de los artificios, no para adorno de sus aposentos. Fue su casa abreviatura de las maravillas de Europa»<sup>36</sup>.

Pues bien, quién mejor que Pedro Reula Baquero para hablarnos de la singular figura de don Juan de Espina, pues a ella dedicó su tesis doctoral, en cuyo resumen podemos leer lo que sigue:

Esta tesis doctoral tiene por objeto el estudio de Juan de Espina Velasco (1583-1642) y de su contexto histórico y cultural. Alcanzó fama por haber atesorado una importante colección de obras de arte y objetos curiosos. Entre los más preciados tesoros que logró reunir se encontraban manuscritos de Leonardo da Vinci, muebles de exquisita factura, instrumentos musicales y numerosas pinturas. Antes de legarla a Felipe IV, guardó con extremado celo su colección en una casa misteriosa que se tenía por encantada por realizar en ella espectáculos de magia natural con los que provocaba la admiración de los asistentes, sirviéndose para ello de variados ingenios mecánicos y ópticos. Igualmente, puso su empeño en perfeccionar instrumentos de música como vihuelas de arco y guitarras para acomodarlos al género enarmónico con el que se decía que los antiguos obraban maravillas sobre los ánimos de los hombres. Espina puso estos instrumentos musicales “científicos” en manos de los más diestros músicos de la Capilla Real para su aprobación. De todo ello dejó constancia en el Memorial que envió a Felipe IV con la intención de que promulgara la instauración del género enarmónico<sup>37</sup>.

Es decir, que tal como precisa Mónica Arrizabalaga:

La fama de nigromante que adquirió con sus espectáculos de magia natural continuó

35 Con la curiosidad que de que la segunda parte se representó antes que la primera.

36 QUEVEDO, F. de, «Don Juan de Espina» (c. 1643), en *Grandes anales de quince días, 1621*, A. Fernández-Guerra, ed., Orbe, Madrid, Atlas, 1946. BAE, T. I., pp. 219-220.

37 REULA BAQUERO, P., *Carmín del desengaño. Juan de la Espina (1583-1642), un curioso del siglo XVIII. Coleccionismo, música y magia natural*. Tesis Doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017.

más si cabe tras su muerte en 1642 porque, de la pluma del dramaturgo José de Cañizares, este clérigo de polifacéticas aficiones se convirtió en el siglo XVIII en protagonista involuntario de populares comedias de magia que se representaron en todos los corrales españoles y americanos hasta 1865<sup>38</sup>.

Sin embargo, tanta fama no podía estar exenta de polémica, pues fue el exceso de aquella lo que contribuyó a alimentar su ego más de lo debido. El hecho de sentirse infalible con sus trucos de magia natural fue lo que acabó echando por los suelos su reputación. Por lo que podemos deducir de la *Relación de la fiesta que hizo Don Juan de Espina, Domingo en la noche, último día de Febrero. Año 1627*, texto que es un romance que Espina dedica a Luis Vélez de Guevara:

A su gusto dedicada  
quiso hacer que en una fiesta,  
fuese en un Domingo en la noche,  
paréntesis de Quaresma.  
En que usando, como es justo,  
de la forçosa decencia,  
tuvo mucho misterioso  
en la fiesta corteza<sup>39</sup>.

Nuestro personaje dio una fiesta en honor de Felipe IV, que acababa de recuperarse de una grave enfermedad. Fiesta que no era otra cosa que un sarao de los frecuentes en los círculos aristocráticos del siglo XVII español, los cuales:

Se estructuraban con cuidado, previendo las actividades que se desarrollarían. Es importante la figura de la persona que preside: actúa como mantenedor y controla el ritmo de la reunión, alternando las diversiones. Hay intervenciones musicales, de los invitados o de músicos profesionales; se danza, se cuentan historias, a veces se representan comedias y entremeses, o hay invenciones y máscaras, se practican diversos juegos de sociedad y se toman refrigerios<sup>40</sup>.

Espina se movía como pez en el agua en este tipo de fiestas, en este caso fue un evento musical, a la que acudieron 53 invitados y tres personas entre músicos y cantores, y hubo una representación grotesca de la comedia *Dos hombres aldeanos*. Esta fiesta se organizó en la casa de Espina, un espacio lleno de tesoros que gran parte de los visitantes tenía la oportunidad de contemplar por primera vez. Dado el vínculo que unía a Espina con Felipe IV y sabido lo mucho que al rey le gustaban estos saraos y diversiones, el mago tenía preparado un número especial. Un prodigio mecánico

---

38 ARRIZABALAGA, M., «Juan de Espina», el excéntrico curioso que atesoró los códices de Leonardo da Vinci», en *ABC, Sevilla (Cultura)*, 16-6-2019.

39 ESPINA, J. de, *Relación de la fiesta que hizo D. Juan de Espina, Domingo la noche, último día de Febrero, Año de 1627*. Romance: *Lo que cupo en una noche*, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2359.

40 SANHUESA FONSECA, M., «El mundo del sarao en la narrativa española breve del siglo XVII», en *AISO, Actas VI Congreso Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alicante, Centro Virtual Cervantes, 2002, Tomo II, p. 1620.

que no podía fallar, pues de lo contrario el mago caería en descrédito y no contaría en adelante con la protección del monarca que lo salvara de los acosos y envidias de la Inquisición. Dada la singularidad del momento, Espina pretendía acabar el festejo con un efecto espectacular: la aparición por sorpresa de un león en medio del convite. Y de hecho:

Estaba dispuesta la mutación del decorado que debía representar un lugar agreste y el animal autómatas, para el que se había empleado el cuerpo de un enorme perro disecado. El rey bailaba en el centro de la sala. Cayó un forillo que representaba un fondo de montañas cubiertas por brumas plateadas. Alrededor del rey se alzaron árboles y rocas, salpicadas por una vegetación exuberante. El rey se detuvo. Estaba sólo en medio de aquel bosque. De repente saltó de entre la maleza una bestia sobrecogedora. Pero algo falló. No funcionaron los mecanismos que hacían de él un autómatas, capaz de moverse por sí mismo, amenazar con sus garras e, incluso, rugir. El pavoroso animal cayó al suelo, dando tumbos, y fue a detenerse a los pies del rey convertido en un inmundo perro muerto<sup>41</sup>.

Como era de esperar, la fiesta se convirtió en una completa decepción y Espina perdió la protección real. A partir de ese momento todo se le volvió en contra, tan solo tres años más tarde, en 1630, el Santo Oficio le procesó por brujería en Toledo. No parece necesario que aportemos más detalles de la vida de este personaje tan espacial, el cual tras enviar a Felipe IV el *Manual sobre la enseñanza de la música*, en que propone una auténtica reforma de esa disciplina, recupera el amparo del soberano. Vuelve a Madrid y sigue trabajando en sus investigaciones hasta su muerte en 1643.

Este perfil biográfico es bien conocido y aprovechado por Cañizares, quien convierte a Espina en el protagonista de una comedia de magia en dos partes. En cuanto a *Don Juan de Espina en su patria*, (1714) nos ofrece un texto que cuenta con elementos de las comedias de capa y espada. La trama incluye múltiples intrigas amorosas, pero no son estas las que le interesan al público. Lo que de verdad busca el espectador es contemplar los prodigios que el mago realiza. Este débil hilo argumental no es para Cañizares otra cosa que una excusa para presentar en escena un todo el repertorio de hechos maravillosos con los que Espina hace gala de ser un perito en la praxis de la magia natural.

El hecho objetivo de la identificación de Espina como mago practicante de la magia natural se produce cuando es llamado a audiencia por Felipe IV. Esta escena de la Jornada Tercera es fundamental para entender el alcance que Cañizares da a la personalidad de Espina en el texto. Importancia que viene corroborada por el hecho de ser el Conde-Duque de Olivares su mentor, quien propicia dicho encuentro:

Rey: ¿Quién es Espina?

---

41 MAYRATA, R., blog citado.



Juan: Señor, quien con vuestra planta,  
indigno sella su boca  
quien por deidad os venera,  
y como a dios os adora,  
pues un Rey es de Dios mismo  
soberana augusta copia.  
Rey; No debe ser así,  
pues al veros, es a costa  
de llamaros.  
[...]  
Rey: Hulégome de conoceros  
Juan: ¿Cuándo merecí tal honra?  
Rey: Hame dicho el Conde Duque  
Que hacéis admirables cosas.  
Juan; Cuantas en la magia blanca  
natural, que es milagrosa  
cabén. (Vv. 365-373 y 377-383)<sup>42</sup>

A la práctica de dicha magia natural se dedica Espina, pero jamás en su propio provecho. Es decir, Cañizares nos presenta a su protagonista como persona honesta. Es justo su honradez y limpieza de conciencia la que le llevará a ser incomprendido en suelo hispano y buscar refugio en Milán. Este será el punto de enganche para continuar el relato en una segunda parte:

Juan: Volveos, y gozaos contentos,  
que yo me parto mañana  
a Milán, donde siendo esta  
de mi vida y circunstancias  
primera parte, la segunda  
la celebre allá la fama (vv. 946-951)<sup>43</sup>.

Y dicha vida y circunstancias están salpicadas por sus actos de magia blanca, como el hecho de colgar a Aniceto de lo más alto de una escalera, mientras hace creer al personaje que ha subido infinidad de escalones, cuando en realidad lo ha aupado mediante un mecanismo invisible al público:

Diego: ¿No veis aquello?  
Antonio: Los escalones saltando  
van, como él los va subiendo.  
Aniceto: O esta puerta se me sube,  
o algún desvanecimiento  
me da en los ojos. Parece,  
que he subido cuatrocientos  
o quinientos escalones. (Vv. 853-859)<sup>44</sup>

42 CAÑIZARES, J., *Don Juan de Espina en su patria*, p. 142.

43 *Ibíd.*, p. 163.

44 *Ibíd.*, p. 94.

Y por supuesto, no podía faltar el su recurso al autómeta, en este caso en su papel de criadas. Un truco del que se queja su criado Cachete, pues entiende que Espina trata a sus artilugios de madera con más esmero que a él:

Cachete: [...]
Y virgen porque en tu casa
son de palo las sirvientas;
las criadas que te asisten
son estatuas de madera,
que con extraño artificio,
como reloj se manejan.
Y una vez sola que al día
les das a todas cuerda,
guisan, cosen, sacan agua,
hacen las camas y friegan. (Vv. 43-53)<sup>45</sup>

Nos consta, por tanto, que Cañizares elabora la espectacularidad y logra los efectos audiovisuales con los que sorprender al público de acuerdo con los efectos de la magia natural practicada por Espina. Sin embargo, dichos efectos no agotan los recursos empleados por nuestro autor para dotar a su texto de la aparatosidad visual, plástica y auditiva con las que introducir al asistente a su comedia en el mundo de los fantástico y maravilloso. Recurre Cañizares a las mutaciones, gracias a las cuales se produce un súbito cambio escenográfico que deja perplejo al espectador. Tal es el caso de la mutación ocasionada por Espina en la Jornada Primera, según la cual la acción pasa repentinamente del salón burgués al Teatro de la Ópera de Venecia:

Suenan instrumentos
Juan: En la magia natural
cabén mayores milagros.
Laura: ¿Quién lo oyera desde cerca?
Juan; Con solamente pasaros
a esotra pieza, veréis
el concurso, y el teatro
y gozaréis de la Scena
el más exquisito paso. (Vv. 626-640)<sup>46</sup>

Sin olvidarnos del recurso a las estatuas, que no son otra cosa que autómetas, con los que provocar admiración y sorpresa en el público ante un artilugio cuyo mecanismo ignora.

En este recuento de los artilugios mecánicos no podemos dejar atrás los fosos que permiten hundir inesperadamente al personaje (acotación en Jornada Segunda, p. 116), los escotillones que lo ocultan y lo hacen aparecer (acotación en Jornada Tercera,

45 Ibíd., p. 98.

46 Ibíd., p. 86.

p. 130) y las transformaciones que mudan la escenografía de modo súbito. Del análisis de la praxis de estos recursos, podemos deducir que la Cañizares supo sacar partido de la fama del Juan de Espina histórico, hasta tal punto que: «Fue sobre todo tras su muerte cuando se comenzó a forjar la imagen que ha llegado hasta nosotros y que tan bien refleja José de Cañizares en las dos piezas dramáticas sobre este personaje»<sup>47</sup>.

En cuanto a *Don Juan de Espina en Milán*, (1713), su contenido es una adaptación de la conocida historia de Don Juan Manuel, *De lo que aconteció a un Deán de Sanctiago con don Yllán, el grant maestro de Toledo*, de la que Ruiz de Alarcón hizo su obra *La prueba de las promesas*, (1634). En un ambiente cortesano, Margarita como duquesa de Milán, pretende entretener no solo a los pretendientes César y Filiberto, sino que también busca distraer a Enrico de Ferrara y a Carlos, duque de Matua. Junto a ellos está Arnesto, padre de Filiberto que es el intrigante, el que provoca las luchas y enfrentamientos. En esta segunda parte, Cañizares pone los actos de magia de Espina al servicio de a causa política. En lo que respecta al despliegue que Cañizares hace de la figura de Espina, nuestro autor sigue la pauta marcada en la primera parte. Tras ofrecer los datos de filiación del mago procede a demostrar su pericia en la práctica de la magia natural. En esta ocasión lo aparatoso de la obra no descansa en el encadenado de mutaciones y transformaciones, sino en la complejidad y vistosidad de la escenografía. Pasamos de los salones y jardines a los campos de batalla, soldados en formación, desfiles, barcos que disparan. Los cuadros costumbristas de la primera parte se cambian en la segunda por las contiendas militares y la intriga política como ingredientes de la trama.

A requerimiento de César, Espina se presenta con estas palabras:

Juan: Yo nací en España, donde  
desde mis primeros años  
estudí la magia blanca,  
que es un último y un alto  
conocimiento, en extremo,  
de los secretos más raros  
de la gran filosofía,  
las virtudes penetrando  
intrínsecas de las cosas  
exquisitas, donde hallamos  
asombros, que cada día  
vemos y experimentamos. (Vv. 243-255)<sup>48</sup>

Hechas las presentaciones, Espina pone en práctica sus artes mágicas. La primera es el cambio de ropaje que experimenta César por su intervención prodigiosa,

<sup>47</sup> ALBEROLA, L., «El conde-duque de Olivares: magia y política en la corte de Felipe IV», *Studia Aurea*, 9 (2015), p. 576.

<sup>48</sup> CAÑIZARES, J., *Don Juan de Espina en Milán*, S. Paun de García, ed., Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid, 1997, p. 189-190.

pues pasa de estar vestido de harapos como un pobre a vestir de modo elegante como un noble, apto para pretender a Margarita:

César: ¡Ay don Juan! ¿Con qué  
pagaré finezas tantas?

[...]

Margarita: Seas, César bien venido,  
aunque extrañe que te haya  
hecho mudar aquel traje  
en que indecente mostrabas  
que la suerte, con quien más  
merece, anda más escasa. (Vv. 620-627)<sup>49</sup>

Demostrada su capacidad para realizar actos de magia, Espina reivindica un lugar seguro para ejercerla en Milán:

Juan: Yo con nada  
estuviera más ufano,  
ya que en tu favor la magia  
obra, y te la he de enseñar,  
y de Margarita en gracia  
estás, que con que pidieses  
me de dónde ejercitarla  
libremente en la ciudad  
permitiendo que ganara  
mi vida con ella. (Vv. 1000-1012)<sup>50</sup>

En lo que respecta al resto de recursos para producir deslumbramiento en el espectador, Cañizares utiliza los mismos que en la primera parte, pero en menor cantidad. La acción transcurre de un modo más lineal en la segunda parte, pues todo avanza hacia el duelo final entre Filiberto y César por quedarse con el amor de Margarita. Una vez que César resulta vencedor, decae el interés de una obra en la que el componente bélico prima sobre la espectacularidad de los actos mágicos. Dentro de dichos recursos, no podían faltar la perspectiva frontal o monofocal, ni el uso de los autómatas o Estatuas. Lo mismo ocurre con los escotillones, cuya apertura y cierre facilita la salida y entrada de los personajes:

Acotación: Bajan las figuras con los escotillones, y desaparece el jardín, ciérrase el foro, y tocan caja y clarín<sup>51</sup>.

En suma, Cañizares elabora una segunda parte en la que el efecto dramático de la magia se concentra al final de la comedia, cuando Espina señala que gracias al efecto

49 Ibid., p. 201.

50 Ibid., pp. 213-214.

51 Ibid., p. 241.

de su magia lo que en la realidad pudo haber ocurrido en dos años, en tan solo dos horas ha sido fingido:

César: Don Juan, ¿qué ha sido esto?  
Juan: Haber  
solo en dos horas fingido  
accidentes de dos años  
y en ellos [...] <sup>52</sup>

Esta pericia para simular en tan corto tiempo lo ocurrido en dos años es más propia de un científico que de un mago, pues:

Cañizares lo presenta tal como lo veían en la época y, si las obras se leen sin prejuicios, el científico es más que reconocible. Clérigo, científico, musicólogo, virtuoso de la vihuela, fue amigo de los principales personajes de la época, entre ellos Quevedo, Gracián, Vélez de Guevara, Vicencio Carducho, quienes le dedicaron no pocas palabras de admiración en sus obras <sup>53</sup>.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Siendo el propósito de la presente contribución demostrar la capacidad de José de Cañizares para elaborar comedias de magia próximas al espectáculo audiovisual, en el desarrollo de la misma hemos evidenciado que nuestro autor lo logra, gracias a su ingenio para hacer del personaje histórico de Juan de Espina el protagonista idóneo de las obras estudiadas. En las dos partes de la comedia, Cañizares nos ofrece un ejemplo incomparable de cómo la praxis de la magia blanca puede constituirse en el eje central de una comedia centrada en el espectáculo de imagen y sonido, en la que el ejercicio de la magia es el hilo conductor de la puesta en escena de una complicada tramoya, pues en el caso que nos afecta:

Nos hallamos ante un espectáculo costoso, barroco, en el que se pone a contribución mucho arte al servicio de un público infantil, que consideraba ya la Magia como un pretexto para desarrollar mucho la tramoya. De Cañizares a Hartzzenbusch no hay más que un paso. Es decir, la Magia sirve de pretexto a efectos teatrales y a situaciones cómicas, mientras que en la época en la que vivió don Juan de Espina los poetas dramáticos no la tomaban tan a broma <sup>54</sup>.

En otras palabras, Cañizares le da al público lo que le gusta: pura diversión y pasatiempo mediante la exhibición de un conjunto de prodigios que el espectador es incapaz de comprender. El resultado de esta complicidad entre autor y público es una comedia en la que priman los efectos escénicos sobre los literarios. De aquí la especial

52 Ibid., p. 275.

53 CONTRERAS ELVIRA, A., «Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII», en *ADETeatro*, 132 (2010), p. 12.

54 CARO BAROJA, J., *Vidas mágicas e Inquisición*, Vol. I, Madrid, Tecnos, 1997, p. 403.

atención hacia una escenografía en la que caben todo tipo de hechos maravillosos. Nuestro autor no trata de defender una tesis moral o un principio filosófico, algo más propio de las comedias de Lope o Calderón. Lo que Cañizares pretende es alimentar el interés del vulgo por ver con sus propios ojos artilugios insólitos como los autómatas, y por medio de ellos respaldar su credo en las supersticiones y en los hechizos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, G., *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ÁLVAREZ BARRIENTO, J., «Risa e ilusión escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII», en *Risas y sonrisas en el teatro español del siglo XVIII*, J. M. Sala Valldaura, ed., Lleida, Universitat de Lleida, 1999.
- —, *La comedia de magia en el siglo XVIII*, Extracto de Tesis Doctoral, Madrid (1986), Madrid, CSCIC, 2011.
- ARRIZABALAGA, M., «Juan de Espina, el excéntrico cura que atesoró los códices de Leonardo da Vinci», en *ABC, Sevilla*, 13-06-2019.
- CARO BAROJA, J., *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- —, *Vidas mágicas e Inquisición*, Vol. I, Madrid, Istmo, 1997.
- CONTRERAS ELVIRA, A., «Ciencia y magia en el teatro español del siglo XVIII» en *ADETeatro*, 132, (2010), pp. 145-155.
- —, *La puesta en escena de la comedia de magia «Cuando hay falta de hechiceros, lo quieren ser los gallegos» y «El asombro de Salamanca»*, de Nicolás González Martínez, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- CAÑIZARES, J. de, *Don Juan de Espina en su patria. D. Juan de Espina en Milán*, S. Paun de García, ed., Madrid, Castalia, Comunidad de Madrid, 1997.
- —, *Marta la Romarantina. El Asombro de Francia*, F. Domenech Rico, ed., Madrid, Fundamentos, 2008.
- DEL RÍO, M., *La magia demoníaca*, Madrid, Hiperión, 1991.
- DOMÉNECH RICO, F., «La transformación del duende (sobre el origen italiano de las comedias de magia)», en *Cuadernos Diocechescos*, 6 (2005), pp. 279-297.
- —, *La comedia de magia. Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, de Antonio Zamora. *El Asombro de Francia. Marta la Romarantina*, de José de Cañizares, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2008.
- EBERSOLE, A. V., *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula, 1974.
- ESPINA, J. de, *Relación de la fiesta que hizo don Juan de Espina. Domingo en la noche, último día de Febrero de 1627*, Romance «Lo que cupo en una noche» s.l. Cf. [1627], p. 1. Biblioteca Nacional, MS 2359.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras*, B. C. Aribau, ed., Madrid, Reichenberger, BAE, T. II, 1970.
- —, «Discurso preliminar», en *Obras*, Buenaventura Carlos Aribau, ed., BAE T. II., Madrid, Atlas, 1944, pp. 310-314.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, N., *A falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos. Asombro de Salamanca*, Barcelona, Suriá y Burgada, (s. a.), en Biblioteca Nacional. Ms. RES/60.
- LARA ALBEROLA, E., «El conde-duque de Olivares: magia y política en la Corte de Felipe IV», en *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 565-594.
- LEFEVRE, H., *La producción del espacio*, París, Ediciones Anthropos, 1974.
- LÓPEZ MARTÍN, I., «Antonio Zamora frente a Lope de Vega en *El Peregrino en su patria*» en *Brujas, magia y otros prodigios en la literatura española del siglo XVIII*, M<sup>a</sup>. L. Lobato, C, Vega, J, San José, ed., Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2016.
- LUZÁN, I. de, *La Poética*, R. P. Sebold, ed., Barcelona, Labor, 1997.
- MAYRATA, R., «Don Juan de Espina y los autómatas», en *Blog sobre literatura, arte, magia y desiertos*, 2012, <http://www.ramonmayrata.com/2012/10/don-juan-de-espina-y-los-automatas.html>.
- MERINO, E., «Escenarios del poder. La figura del escenógrafo», en *Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte*, Tema IV, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2016.
- M.S. 209, Biblioteca Pública de Toledo, Zamora, 5 de junio de 1683.
- OROZCO DÍAZ, E., *Lección permanente del barroco español*, Madrid, Ateneo, 1956.
- PAUN DE GARCÍA, S., «Introducción», en *Don Juan de Espina en su patria, D, Juan de Espina en Milán*, Madrid, Castalia y Comunidad de Madrid, 1997, pp. 11-57.
- QUEVEDO, F. de, «Don Juan de Espina», (c.1643), *Grandes anales de quince días, 1621*, A. Fernández-Guerra, ed., Orbe, BAE, T. 1, Madrid, Atlas, 1946.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abades, 2009.
- SANHUESA FONSECA, M.<sup>a</sup>, «El mundo del sarao en la narrativa breve española del siglo XVIII», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, F. Domínguez Matito, M. L. Lobato López, ed., Madrid, Iberoamericana-Vervuert, Fundación San Millán de la Cogolla, vol. II, pp. 1619-1627.
- S. A., *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico*, M.<sup>a</sup> L. Tobar, ed., Kessel, Reichenberger, 2000.
- S. A., «*Marta la Romarantina*, Tercera parte» en *El Memorial Literario*, T. II, Madrid, 1784.
- VOCES FERNÁNDEZ, J., «Reseña, a *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, de Antonio Zamora y *Marta la Romarantina. El Asombro de Francia*, de José de Cañizares, Madrid, Fundamentos, RESAD, 2008», en *Cuadernos Diocechescos*, 9 (2008), pp. 289-290.
- ZAMORA, A., *Duendes son alcahuetes y el Espíritu Foletto*, F. Doménech Rico, ed., Madrid, Fundamentos, 2008.