

ALARCÓN, MONSTRUO DE INDIAS (‘La Cueva de Salamanca’)

Por
JAIME CONCHA
University of Washington

provincia de vasallos castellana
del más claro Mendoza resplandece:
blanco tesoro de espelunca indiana
la oscura tela esconde, no guarnece

(*Elogio descriptivo* . . . , 1623)

En “Introducción al teatro de Ruiz de Alarcón”, he tratado de explicar el origen y la naturaleza del *corpus* alarconiano a partir de una serie consistente en la deformidad individual del escritor, su carácter de segundón, su pertenencia al grupo de los letrados, su posición inestable en la nobleza media de la época (Alarcón es un noble empobrecido, pero con relaciones y Mecenas poderosos) y, finalmente, en su condición de indiano¹. En el presente artículo—inhábil reducción de un capítulo mucho más extenso de mi manuscrito sobre *Alarcón, monstruo de Indias*—he querido poner en práctica estas categorías para comprender un texto singular, a saber, la temprana comedia *La cueva de Salamanca* que debe de datar, muy probablemente, de cerca de 1606².

Todavía hoy leemos esta obrilla como una fresca comedia juvenil. Ambientada en la ciudad universitaria del Tormes, ella no sólo refleja las costumbres de la comunidad estudiantil, sino que parece comunicarnos una experiencia directa de ellas. Hay, pues, en esta pieza una muy verosímil base autobiográfica que es, sin embargo, sólo el punto de partida del dramaturgo³.

A la pintura de la vida estudiantil contribuye la gran vivacidad teatral de que la obra está dotada. Los efectos mágicos, con todo el aparato escénico

1 *Ideologies and Literature*, 9, 1979, pp. 34-64.

2 Varios indicios textuales y de otra clase apoyan esta fecha, muy aproximativa por cierto.

3 Ningún erudito ha reparado en el apellido de don Diego de Guzmán, el mismo del futuro Privado, don Gaspar de Guzmán. Dado que escritor y político coincidieron en Salamanca entre 1601 y 1604, ¿no habrá querido Alarcón apuntar al que fuera, durante sus estudios, Rector de la Universidad? Lo que es claro es que Alarcón se irá acercando progresivamente al *entourage* del Conde-Duque, como lo prueban los favores que recibe del yerno, el Duque de Medina de las Torres.

que los sustenta, ayudan a poblar el escenario de datos sensoriales siempre cambiantes que sin duda entretuvieron al público de ese tiempo como aún nos divierten a nosotros, los lectores de ahora. M. Menéndez y Pelayo, con su sonrisa y ceño habituales, captó bien el interés de la pieza:

La cueva de Salamanca, comedia de D. Juan Ruiz de Alarcón, escrita en sus mocedades; cuadro vivo y animado de costumbres estudiantescas, lleno de gracia y movimiento, aunque licencioso y desordenado. Mézclanse allí discusiones teológicas con escenas de erotismo poco disimulado y entra por mucho la magia en todo el desarrollo de la acción⁴.

Años atrás se mostró que la idea y el título de la comedia provienen de un fondo tradicional, de una leyenda que ya existe por lo menos en el siglo XIV y que, a partir de esos años, crece y se hace popular en el medio universitario y más allá de él⁵. Según el investigador al que sigo, la leyenda tuvo su base geográfica en la cuesta de Carvajal, sobre la que estaba edificada la iglesia parroquial de San Cebrián o Cipriano (hasta 1580) y en la que se construiría más tarde la catedral de la ciudad. Se contaba que, bajo esa cuesta, existía un antro comunicado con los cimientos del templo en el cual había establecido el demonio sus reales, para enseñar malas artes a los estudiantes que quisieran. A este núcleo relativamente fijo se superponían otros elementos, más flotantes: siete estudiantes eran únicamente admitidos, que debían estudiar por siete años; la docencia mágica del diablo se ejercía a través de una cabeza parlante de metal, a veces de alambre. Un poco posteriormente, pasa a tener un papel protagónico el marqués de Villena, más famoso como mago o nigromante que como noble o escritor. En realidad, como ya indicara Menéndez Pelayo⁶, se trata de una confusión entre Enrique de Villena (1384-1434), cuya biblioteca fue quemada por la Inquisición póstumamente, y el linaje de los magnates multi-regionales de la zona de Cuenca y del Levante. El Marqués, según lo configura el rumor, se convierte en un aventajado discípulo del diablo y termina engañando al maestro con sus mismas artes de ilusión. En efecto, encerrado por éste en una redoma con el fin de apoderarse de su alma, logra liberarse, mediante la treta de dejar allí su sombra. Por eso, solía decirse que el Marqués había perdido para siempre la sombra de su propio cuerpo.

A la altura del siglo XVII, la leyenda ha sufrido un proceso normal de complicación. La variedad de sus ingredientes permite a tres grandes

4 M. Menéndez y Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*, (Madrid, Bibl. de Autores Cristianos, 1956), t. I, p. 672.

5 Cf. M. García Blanco: "El tema de la Cueva de Salamanca y el entremés cervantino del mismo título". (*Anales cervantinos*, Madrid, 1951), t. 1., pp. 71-109.

6 "Nunca llegó a ser Marqués de Villena", escribe en *Antología de poetas líricos castellanos*, (Madrid, Lib. de la viuda de Hernando, 1894), t. V, pp. XXVIII-XXIX.

ingenios (Ruiz de Alarcón, Cervantes, Rojas Zorrilla), modelar tratamientos diferentes de la materia oral. Dentro de las posibilidades que la tradición le suministra, Alarcón escoge la figura central del Marqués, pero no su anécdota principal, la de la redoma y la sombra, que sólo ha de mencionarse al final de la comedia. Veremos en seguida el sentido que esto me parece contener. Además—y ello es igualmente sugestivo—el Marqués aparece doblado, duplicado en la figura del verdadero mago, el francés Enrico.

Al elaborar su comedia sobre la base de este acervo folklórico, el autor sitúa sus noches de estudiante universitario en una larga perspectiva temporal. Los fragmentos de su experiencia juvenil se articulan sobre un trasfondo mayor, de límites y contornos nebulosos. Mediante esta operación teatral de dilatación, Alarcón nos propone un tiempo incierto, más bien en profundidad; operación de magia también, al fin de cuentas, pues en su propia “cueva de Salamanca”—: el espacio nocturno e iluminado del escenario—este estudiante salmantino proveniente de las Indias conecta su juventud con la tierra peninsular, con el saber y las creencias de sus antepasados metropolitanos.

I

Noche, calle: estamos ante el espacio frecuente y privilegiado de las comedias. (Muy pronto los espacios contiguos aparecerán: balcones de la dama, zaguanes, patios que abundan en la producción dramática de Alarcón; todo ello como límite, como fronteras que crean expectación ante el interior, las cámaras de la dama que los amantes buscan invadir y que constituyen siempre el laberinto de sus sueños). En este rincón, al parecer una esquina, el primer germen de la intriga es la voluntad de tres jóvenes (don Diego y don Juan, primero; luego se suma don García) de divertirse a costas de la justicia real. La obra empieza, pues, con el tiempo del ocio nocturno; veremos que concluye en el interior de la catedral, en un día de disputación académica.

El motivo que E. Claydon ha llamado “the mocedades plot”⁷ incluye de hecho dos contenidos diversos: por una parte, la burla de los estudiantes nos pone a la vista la oposición entre la juventud nobiliaria y la justicia de la Corona; por otra, se configura un contraste muy matizado entre la conducta imprudente de los mozos y el afán de estudio y de vida contemplativa que impera en la vejez.

7 E. Claydon: *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*, (Madrid, Editorial Castalia, 1970) pp. 51 ss.

En el arranque de la comedia, asoma un conflicto que es constante en el Siglo de Oro y que responde a condiciones históricas objetivas. Se trata de la tensión permanente que existe, en el corazón del sistema monárquico-señorial, entre los privilegios feudales de la nobleza y el propóisto centralizador de la Corona. Teniente burlado, escribanos maltratados, corregidor herido, alguacil mayor muerto (I,10; I, 14) muestran en la comedia hasta qué punto la jugarreta encerraba un contenido serio, casi explosivo, en ese tiempo. En su inconsciencia juvenil, los mozos nobles (Guzmán, Girón, Mendoza) parecen estar perfectamente conscientes de quiénes son sus adversarios históricos, precisamente aquéllos que representan el brazo ejecutivo de una justicia opuesta a sus fueros y exenciones tradicionales. Cuando Zamudio, el criado de uno de ellos, exclama "Aquí del estudio" (I, 3), está dando un verdadero grito de guerra, un *Santiago y cierra España* contra los funcionarios del poder real⁸. Estas riñas se revelan, así, como un deporte de clase, que afirma la conciencia del estamento aristocrático en el sector de las nuevas generaciones; son un aspecto de su crianza, de su educación social.

Luego, debido a los resultados de la aventura (Don García, preso; don Diego y don Juan refugiados en la catedral), entrevemos otra contradicción. Pese a los ruegos y a la presión ejercidos en la Corte por los parientes de don Diego de Guzmán, el Presidente de Castilla ha enviado a Salamanca un pesquisidor con el fin de que se informe en el terreno de lo sucedido:

- Zamudio: Hablaron al Presidente
 cuál tu amigo y cuál pariente,
 mas Pesquisidor tenemos.
- Don Diego: ¿Qué dices?
- Zamudio: Que no es hombre
 el Presidente de ruegos:
 vence a romanos y griegos
 de recto y sabio, en el nombre. (II,1).

Aquí, como en la relación entre el poderoso Marqués y su sobrino reo, vemos coexistir dos éticas históricamente distintas y que se superponen en esta fase de transición: la presunta objetividad funcionaria, que no establece diferencias entre los súbditos, y la solidaridad de los partidos aristocráticos, con los vínculos parentales y de clan que ella implica. Existe un Estado parcialmente organizado: un Presidente (del Consejo), un Pesquisidor, encargados en este caso de arbitrar entre los bandos en pugna, el del Corregidor y los estudiantes amotinados. Aunque el Presidente es noble, debe actuar como un funcionario superior; aunque el Pesquisidor es

⁸ A estas costumbres de la vida estudiantil se refiere G. Reynier: *La vie universitaire dans l'ancienne Espagne* (Paris-Toulouse, 1902), pp. 48-49

un funcionario, se da en principio la posibilidad de que acepte "cartas de favor" (*ibid.*). Estamos en el centro de los conflictos de un Estado que sigue presionado por la fuerza feudal y que todavía no resulta plenamente moderno, absolutamente centralizado. "L'État, c'est moi", podía decir Luis XIV después de Richelieu, porque ya existía un Estado con el cual podía identificarse su persona. Tal ego absoluto era imposible en la España de inicios del XVII, porque no existía en la práctica un aparato estatal que se impusiera al fraccionalismo aristocrático ni que impidiera sus efectos disolventes en la sociedad civil.

El otro aspecto del motivo se relaciona con las edades de la vida, el contraste entre la juventud y la senectud. Aunque resulte superfluo indicarlo, es obvio que en esto no hay nada de oposición generacional, en el sentido moderno del fenómeno. Las etapas cronológicas son concebidas aquí de acuerdo a un pensamiento de cuño clásico, como estados sucesivos a los que son inherentes ciertas *exis*:

Moje el agua, que me el fuego,
y haga el mancebo locuras... (I,2).

Visión ciceroniana, en último término, retomada por San Isidoro en sus *Etimologías* y sistematizada por los tratados de moral escolástica⁹. Por razones de espacio, es mejor tratar esta visión de la comedia en conexión con los "dos Enricos".

II

Como columnas centrales en la comedia se yerguen el mago Enrico y el marqués de Villena. Ambos están explícitamente equiparados en la obra: "los dos Enricos", "los dos Apolos", los llama don Diego; ambos desarrollan importantes parlamentos que muestran que sus trayectorias biográficas se conciben como vidas paralelas, casi idénticas (I,8; I,13). Es significativo que estos parlamentos se lleven a cabo como en relieve, mediante el destacado que implica en Alarcón el uso del verso largo. En un autor que utiliza normalmente redondillas y romances, a veces la quintilla¹⁰, el verso de arte mayor impone por sí mismo solemnidad y elevación. En el caso presente, el relato de Enrico se abre en amplias

⁹ *Etimologías*, (Ed. Montero Díaz, Madrid, Bibl. de Autores Cristianos, 1951), XI, 2, pp. 276 ss. El *Libro de proprietates rerum in romance* (Toledo, 1529), traducido y arreglado por Fr. Vicente de Burgos, cita a San Isidoro en su 'Libro 6o. de las Edades'. (Cf. M. de Iriarte: *El Doctor Huarte de San Juan y su Examen de Ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, (Madrid, C.S.I.C., 3a. ed., 1948), n. 8, p. 184.

¹⁰ Ver S. G. Morley: *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto*. (Berkeley, Univ. of California Press, 1918).

octavas reales que, de cuando en cuando, recuerdan la hermosa confesión de Ercilla al final de *La Araucana* (Parte III, canto XXXVII; 1589); y aunque el trasunto biográfico de don Enrique consiste en un romance, el comentario que sigue inmediatamente por parte de don Diego introduce el terceto. Es como si la experiencia italiana de ambos personajes cristalizara también en las preferencias métricas del comediógrafo.

En los dos pasajes en cuestión resalta la gran dignidad que se confiere a estos sabios-magos, el alto sentido de su dedicación al saber. Las aventuras geográficas, enfatizadas en las octavas de Enrico, dan cabida, en la estancia italiana del Marqués, a una aventura puramente intelectual por las múltiples regiones de las disciplinas mágicas. Es indudable que en la gran importancia que se atribuye al estudio y al conocimiento, considerados como una misión superior, hay que ver una primera y vigorosa configuración del letrado en una de sus dimensiones ideológicas. Tocará apenas algunos aspectos de este amplio y complejo problema.

a) *Letrados y mayorazgos*. En el decurso paralelo de estas existencias, hay un eslabón común que se refiere a la situación de ambos Enricos frente al privilegio del mayorazgo. Don Enrique declara haber sido “en mi casa el segundo”, con todas las consecuencias que el hecho comportaba para su carrera, y haber llegado sólo a su posición actual en virtud de la desdichada y venturosa circunstancia de la muerte de su “hermano mayor”. Por su parte, Enrico critica agriamente a los mayorazgos:

Cuando un mayorazgo ves
de esos que usan ahora,
y que más que tiene ignora
¿no te da lástima, Andrés? (I,5).

El conflicto, cuyo análisis no es posible emprender en esta oportunidad ¹¹ repercutirá en profundidad y en múltiples direcciones en toda la obra de Alarcón. Baste por el momento subrayar que el saber de los letrados se define, por lo menos en una de sus caras, por oposición al “tener”, esto es, a la propiedad de los mayorazgos.

b) *Merlín, el “monstruo en ciencias”*. Los dos Enricos han sido instruidos en la magia por Merlín; el legendario personaje se presenta como una suerte de cúpula en el templo de la sabiduría que la comedia nos diseña.

La elección de Merlín en esta comedia de magia no es casual. En 1606, hace largo tiempo que su figura ha entrado en el folklore y en las creencias populares. “Saber más que Merlín” es un refrán corriente en la época; su

¹¹ Lo he esbozado en una contribución a la Sesión de Estudios Marxistas, en diciembre de 1978 (New York, MLA), dirigida por Edward Baker.

extendida presencia la ratifican los libros de caballerías y, sobre todo, el conocido episodio de la cueva de Montesinos, en el *Quijote* (II; 1615). Al mismo tiempo, el personaje alcanza una difusión literaria muy reciente, gracias al *Orlando Furioso* (1516), cuya impronta en la literatura española de los siglos XVI y XVII ha descrito con pormenor M. Chevalier¹². Sin desmedro de todo esto, la presencia de Merlín se justifica en la pieza en razón de las siguientes motivaciones alarconianas:

— Merlín es un *compositum* de monstruo idealizado (por su saber) y de monstruo infame (por su origen, ya que es hijo de demonio y doncella; I, 13). Su doble cara, enaltecida y repulsiva a la vez, lo lleva a anticipar, por una parte, *El Anticristo* (1623) y, por otra, las constantes plasmaciones del monstruo noble que abundan en el teatro de Alarcón.

— En cuanto fundador legendario de la caballería¹³, Merlín sintetiza lo incompatible: el saber y las armas, al caballero y al letrado. De hecho, su figura es previa a la escisión de sus discípulos, los que, pese a su similitud (*vid. infra*) son, uno, el poderoso Marqués, otro, el pobre y extranjero aunque sabio mago Enrico.

— Durante la Baja Edad Media y junto a otros factores que integraban su personalidad, Merlín irá apareciendo más y más como un profeta. Sus predicciones van al lado de los escritos sibilinos y luego, cuando las disquisiciones apocalípticas de Joaquín de Fiore se difundan por Italia y por Europa, ellas acompañarán las vicisitudes de este *corpus* profético. En efecto, la Sibila, Merlín y el Abad calabrés serán, a fines de Edad Media y aun entrado el Renacimiento, los textos privilegiados de la sabiduría profética¹⁴. Las *Profecías* de Merlín que, a fines del siglo XV, ya circulan impresas en España¹⁵, muestran hasta qué punto el personaje podía cargarse de sentido en el espíritu de Alarcón, preparando su ulterior interés por las representaciones apocalípticas.

Sabio, fundador de la caballería, profeta; vemos en qué grado resultaba seductora para la imaginación de nuestro autor la efigie de este monstruo superior, diabólico y sagrado al mismo tiempo.

Los homónimos. Figuras aparentemente similares, como he dicho, las de Enrico y don Enrique resultan ser profundamente desiguales, de distinta

12 M. Chevalier: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland Furieux'*. (Bordeaux, 1966), pp. 115 ss.

13 Ver P. Zumthor: *Merlin et les prophéties*. (Lausanne, 1943. Hay reedición de 1975).

14 Cf. M. Reeves: *The influence of prophecy in the later Middle Ages. A study in Joachimism*. (Glasgow - New York, Oxford University Press, 1969). "This was the popular image of Joachim in the Renaissance period: he ranked with the Sybilles and Merlin as one of the great prophets" (p. 96; *passim*).

15 Ver *Les prophéties de Merlin*, by L. A. Paton, editor (New York - London, 1926, 2 ts.); y *El baladro del sabio Merlín*, según el texto de la edición de Burgos, de 1498. (Edición y notas de P. Bohigas, Barcelona, Selecciones bibliófilas, 1957, 3 ts.).

gradación jerárquica. Dos diferencias fundamentales: Enrico es extranjero, don Enrique es español: Enrico es sólo de “padres honrados”, don Enrique es “ilustre luz de Girón”, como lo califica don Diego. Son esta similitud y esta desigualdad, concentradas en el par de personajes, las que hacen esta comedia literariamente riquísima. Estamos más allá de un régimen de oposiciones conceptuales, en medio de una densa lógica poética que constituye a los miembros de la pareja como siendo, *a la vez*, semejantes, diferenciados y complementarios. Letrado, Enrico; noble y letrado, don Enrique: hay y no hay oposición. De la nobleza inferior, Enrico; de la nobleza más encumbrada, don Enrique: hay y no hay oposición. Extranjero, Enrico; natural de la tierra, don Enrique: hay una flagrante oposición que la homonimia y su similitud se empeñan en borrar. En la enigmática duplicación de los magos, modificación de la leyenda que Alarcón introduce en su comedia, hay que ver un proyecto de síntesis desiderativa con el fin de superar las incompatibilidades fácticas del escritor y de tantos más en la sociedad de su época (letrados, nobles empobrecidos, indianos). Coeficiente ideológico éste que se corrobora bien en la fortuna que don Diego, “pobre escudero” (III, 1), recibe en el desenlace de la pieza. Este golpe de ventura, mágico también, consagraba ante los ojos del público portentosas posibilidades de ascenso social.

Hay más. Ya Fernández-Guerra, el primer biógrafo de Alarcón, sugirió que el personaje del mago pudiera haber sido tomado de un Enrico Martínez real, cosmógrafo alemán y constructor del “desagüe” de la Ciudad de México, vecindado en la Nueva España hacia fines del siglo XVI. Aunque mera hipótesis sin verificación posible, la idea es sugerente cuando se la pone en relación con lo que ocurre, sin discusión aquí, con el marqués de Villena. En su *Tesoro...*, Covarrubias escribe: “*Alarcon*. Es una villa en el obispado de Cuenca, cuyo sitio dizen haber sido muy fuerte y por tal no se pudo apoderar dél el infante don Enrique, en el tiempo del rey don Juan el Segundo, quando se le alteró el estado de Villena, año de 1421... Es apellido de casa muy noble”¹⁶. A fines del siglo pasado, no escapó a la sagacidad de E. Cotarelo la relación entre el marquesado de Villena y los habitantes de Alarcón¹⁷. Y muy recientemente, las acuciosas investigaciones de W. F. King establecen que casi todos los pueblos con que el dramaturgo toma contacto para reencontrar su origen peninsular

16 S. de Covarrubias: *Tesoro...*, ed. Riquer, p. 64.

17 “El Rey don Enrique, su padre (de don Juan), dio la tierra que llaman de *don Juan*, que es el castillo de Garcí-Muñoz, *è la tierra de Alarcón, è el señorío de Villena...*, a don Alfonso, conde de Denia...” (El texto pertenece a la *Crónica* de don Juan I, año XII, cap. XIII). In: E. Cotarelo: *Don Enrique de Villena. Su vida y su obra*. (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896).

(Barchín del Hoyo, Piqueras, Albadalejo) viven a la sombra del poderoso señor, arrogante magnate de la zona¹⁸.

Es fácil pensar, por lo tanto, que el interés de Alarcón por la leyenda de la cueva no radica solamente en su atmósfera salmantina, que pudo serle grata durante su período universitario, sino que se funda, *en parte y sobre todo*, en la feliz conexión con la figura del Marqués (falsa en los hechos, pero avalada por la leyenda), la cual lo remite a su pasado conquense, a su solar ancestral. Hay, pues, dos anillos peninsulares en su preferencia por el tema legendario: el eslabón salmantino, que opera en la superficie, y otro más pleno y comprimido que lo arraiga en el suelo natal de sus antepasados.

III

Desde el punto de vista del trazado espacial, la comedia se mueve entre los extremos de la cueva y de la catedral. Entramos, primero, en la habitación de Enrico y ascendemos paulatinamente, conducidos por ciertos personajes (don Juan, don García), al ámbito sacro donde tendrá lugar la disputación entre el mago y el dominico. Y lo que en el plano de la anécdota es nítido diseño, se configura de manera poética en la descripción que de la cueva hace don Diego. Este explica a don Enrique el sentido alegórico de la leyenda:

Esta que veis oscura casa chica
 cueva llamó, porque su luz el cielo
 por la puerta no más le comunica,

 y porque una pared el mismo suelo
 le hace a las espaldas con la cuesta
 que a la iglesia mayor levanta el vuelo;

 y la cabeza de metal que puesta
 en la cátedra da en lenguaje nuestro
 a la duda mayor clara respuesta,

 es Enrico... (I,13).

Un liberal laico del siglo XIX no dejaría de reparar en la curiosa contigüidad de la palabra *mayor*: "iglesia mayor", "duda mayor". Pero sin entrar en este tipo de detalles, es preferible fijar la atención en el segundo terceto, quizá el núcleo imaginativamente más rico de la alegoría. La cuesta, se nos describe allí, hace espaldas a la cueva; y esa misma cuesta levanta el vuelo hacia la catedral. Contemplamos en estos versos la primera

18 W. F. King, *NRFH*, cit., p. 83

formulación de un complejo angélico que quiere hacer brotar alas de las espaldas¹⁹ Es precisamente en esa zona de pesadumbre en que se concentraba la deformidad del autor, de donde arranca el movimiento de ascensión, verdadero impulso para vencer la gravedad del cuerpo; o, más bien, para vencer al cuerpo a secas.

La cueva se materializa, por lo tanto, como un espacio poderosamente antropomorfizado. “Puerta”, “espaldas”, “cabeza”, “lenguaje nuestro”, en la secuencia de los tercetos citados, dibujan un espacio que va constituyéndose él mismo como cuerpo. La cueva es, entonces, espacio subjetivado, el cuerpo propiamente tal que se repliega en su “obscura casa chica”, pero que pretende remontar el vuelo hacia regiones superiores. Cuerpo desgarrado entre la profunda (o estrecha) cueva donde mora y el espacio oficial al que aspira—esa cúpula institucional que está por encima, oprimiéndolo y atrayéndolo.

Esta área de sentido incluye también un pequeño matiz icárico, que aflora en la escena de liberación de don García. Don Diego, que lo saca de la cárcel después de producir llamaradas mágicas que queman el libro de la prisión, le dice a su amigo:

Sacad los nobles pies del hierro duro
gozaréis del cielo la pureza...
Como la cera al sol, en vuestra mano
el hierro desconoce su costumbre (III,4).

Este minúsculo detalle relacionado con la aventura de Ícaro hay que ponerlo en una perspectiva más abarcadora. Cuando los agentes del Rey entran a buscar a los atrevidos nobles, Enrico describe así el lugar en que habita:

Toda la casa es un palmo,
sin alacena, tabique,
bóveda, cueva, sobrado;
no hay colgaduras que puedan
encubrir portillos falsos (I,7).

Sin repliegues, sin escondrijos, absolutamente simple y lisa (en manifiesto contraste con el gabinete del mago Illán, por ejemplo, de *La prueba de las promesas*), la cueva se nos presenta como lo contrario de un laberinto. Y esto, porque en el fondo lo es, no sólo en el sentido de que allí se realizan trucos que pierden a cualquiera, sino porque su más secreto arquetipo es la obra maestra de Dédalo.

¹⁹ *Espaldas* es una palabra constantemente pronunciada por Alarcón. Ya Quevedo, en su malicioso y extenso comentario del *Elogio descriptivo...* de 1623, hacía notar el hecho. Glosa: “*Treinta invidias al sol en treinta espaldas*. No iba aquí la suya. (. . .). *Espalda* voz tan humilde la repite tres veces”. (Ed. Millares Carlo, III, pp. 412 y 417). Ver también *Las paredes oyen*, I,5 y I, 17.

En la primera mitad del siglo XVII se escriben varios autos y comedias que tienen por tema el laberinto de Creta. Los más conocidos son, desde luego, las piezas de Lope ²⁰ y de Tirso de Molina. Este último escribe en 1638 un auto sacramental que nos da a conocer el estado de desarrollo del mito en el período de Alarcón ²¹. Tenemos la suerte de contar con unas "Notas explicativas", en prosa, que Tirso añadió a su auto para facilitar la representación. En ellas puntualiza:

"Creta. (...) Eran sus vecinos, en tiempo de los emperadores griegos, tan bárbaros que, olvidados de la policía y fábricas, sólo habitaban las cuevas y espeluncas. . .

Minos. (...) Conquistó también Minos a Atenas, obligando después a su rey Egeo, a que todos los años le enviase siete mancebos súbditos suyos para pasto del Minotauro. . .

Dédalo. El invencionero y artífice más ingenioso que conoció su siglo. Su patria Atenas. Inventó la sierra, el taladro, la barrena, los dedales y la cola. Halló el uso de las velas para los navíos; labraba estatuas cuyas cabezas y ojos imitaban los humanos movimientos" ²²

A través de estos pasajes, es posible advertir los soportes que el mito del laberinto y del Minotauro suministra a la leyenda de Salamanca. Hay una asociación entre las cuevas en que vivían los primitivos habitantes de Creta y el posterior laberinto construido por orden de Minos. Creta es, pues, la isla de las espeluncas y del laberinto al mismo tiempo. Los siete mancebos sacrificados al monstruo se asociaban sin duda a los siete estudiantes de magia, de los cuales siempre debía quedar uno como rehén del demonio. Finalmente, la condición de artesano y de constructor de Dédalo se vincula explícitamente con la invención de autómatas, de estatuas animadas.

Entre la experiencia personal de la deformidad y su correlato mítico, existen varias mediaciones, de las que no puedo dar cuenta por ahora. Baste señalar una, que consiste en la metamorfosis alarconiana del *topos* estoico del "vivir dentro de sí" (II, 2). Después de mencionar a Séneca y en un movimiento de intensa reducción espacial, leemos:

Y yo esta cueva sombría
prefiero al palacio rico. . .

¿Otra variación del ideal estoico? Sí, en lo externo; pero hay que ponderar el riguroso sentido del verso "Y yo esta cueva sombría", que es

20 Lope de Vega: *El laberinto de Creta, Obras* (Madrid, Edics. Atlas, 1966), t. XIV

21 Según un reciente artículo de A. Nougé: "El laberinto de Creta de Tirso de Molina (Essai de datation)" (*Bull. Hisp.*, Juillet-Déc., 1977, pp. 395-9), el auto habría sido redactado entre 1637 y 1638.

22 Tirso de Molina: *Obras dramáticas completas*, (Madrid, Aguilar, 1958), t. III, p. 1316. El pasaje está tomado en gran parte de Plinio. (*Hist. Nat.*, VII, 198).

una verdadera y potente ecuación que identifica al “yo” con la “cueva sombría”. Mediante el efecto estilístico que los graba en una misma línea, vemos que el lugar común estoico se trasciende y que, dicho concisamente, Séneca se *neroniza*, pues en el fondo de su espacio habrá siempre un rincón para la bestia y la fiera—Suetonio mediante²³ En otros términos, más generalizadores: desde el momento mismo de *La cueva de Salamanca*, que inaugura el universo alarconiano, Séneca y Nerón coexistirán en el mismo cuerpo, letrado y monstruo serán el alma y la carne de una misma persona. Aquí están en germen ya *El dueño de las estrellas*, en que el consejero del rey, Licurgo, habrá de suicidarse, y el mismo *Anticristo*, cuya figura a menudo se ha identificado con el emperador. En el teatro de Alarcón, Séneca no será ya un filósofo cristiano, como venía ocurriendo desde San Jerónimo hasta el neostoicismo español; Séneca, dramáticamente, se *anticristianizará*.

IV

Naturalmente el valor de una obra artística reside en su efecto total, en la interacción de sus componentes estéticos. Pero, con vistas a la claridad de lo que expongo, quiero terminar resumiendo el sentido que *La cueva de Salamanca* condensa y comunica. Objetivando la monstruosidad desde la cúspide de Merlín hasta la franja inferior de los chistes del criado (aspecto que no he tratado); tematizando el problema de los segundones a través de la crítica de Enrico y de la condición social de don Enrique; mostrando la importancia del letrado en la persona de Enrico, arquetipo dignísimo de saber superior; sensible a la situación de la nobleza pobre que, sólo por un golpe de suerte, puede heredar una gran fortuna, esta pieza primeriza de Alarcón nos presenta igualmente la articulación Indias—metrópoli mediante la pareja extranjero—natural y, sobre todo, enraizando firmemente el mundo desplegado en tierras de la Vieja España. Anillos concéntricos, círculos comprimidos que hacen al autor partícipe de una experiencia peninsular, primero salmantina, luego conquense.

Aún más. En el desenlace de la comedia, como es usual en estas circunstancias, se da cuenta del origen del tema:

...oíd, la razón es ésta.
 ... Dicen que entregó su cuerpo
 a una redoma pequeña,
 porque en un sepulcro breve

²³ Suetonio es un clásico escolar cuyo retrato de Nerón impregnó sin duda la imaginación de Alarcón. No es ésta ocasión de desarrollar el punto.

incluyó tanta grandeza.
... Y con esto damos fin
de la historia verdadera
del principio y fin que tuvo
de Salamanca la cueva,
conforme a las tradiciones
más comunes y más ciertas (III,15).

Como había adelantado, sólo al fin de la comedia se menciona este aspecto de la leyenda relacionado con la sombra y la redoma. El remate de la obra cierra institucionalmente el espectáculo, remitiendo a lo consabido, a la experiencia común del público y del autor. Pero, al mismo tiempo, este desenlace nos está proponiendo la clave más honda de la atracción de Alarcón por el tema legendario. Ya he señalado varios planos de este interés, aunque quizá este otro sea el más decisivo. En efecto, en la anécdota del cuerpo encerrado en una redoma, ¿no había para el autor un admirable destello de liberación? La cápsula de la leyenda, su núcleo más dinámico sin duda coincidían con esta voluntad de perder la propia sombra, de dejarla allí, "en un sepulcro breve". La leyenda de la cueva muestra, entonces, su contradictorio y movilizador sentido para el inicio de la producción alarconiana: integra y desprende a su autor, lo arraiga y lo libera. Integración en lo social, desprendimiento corpóreo: tales son las tendencias profundas que esta pieza dramática permite verificar.

