

El valor estructural de la magia en el universo pastoril de Lope de Vega: convención, vitalismo y parodia

Natalia Fernández Rodríguez
(Universität Bern)

Magia y sueño pastoril

Tras el escrutinio de los libros de caballerías en el célebre episodio del *Quijote*, le llega el turno a la narrativa pastoril. Aunque con alguna reticencia derivada de la naturaleza idealista del género — y peligrosa, por tanto, para el ingenioso hidalgo—, el cura termina salvando al primer libro español de pastores —eso sí, con una condición:

Y pues comenzamos por la *Diana* de Montemayor, soy de parecer que no se queme, sino que se le quite todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada, y casi todos los versos mayores, y quédesele en hora buena la prosa y la honra de ser primero en semejantes libros. (*Don Quijote*, I, VI)

La agua encantada de la sabia Felicia es el filtro de amor que, en el centro mismo de la novela, impulsa la acción mucho más allá de la utopía bucólica con la que terminaría soñando el mismo Alonso Quijano. La maga —que no hechicera— es el *Deus ex machina* que, según De Armas “can represent action and artifice, a novelistic infusion into a pastoral dream” (1985, 333). El estatismo del *locus amoenus* de raigambre clásica, la imperturbable armonía de esa Edad de Oro que se hallaba íntimamente unida al mito arcádico, se habían desarrollado, en su forma literaria y artística, gracias en parte a la presencia de la magia. Esto no es casual. Recuerda Begoña Souviron que el mito de Arcadia «procura la conciliación de la realidad imaginaria con la empírica para dar solución a los conflictos emocionales del ser humano» (10). Y ahí, en ese entrecruzamiento entre realidad y fantasía, vida e imaginación, adquiere el elemento mágico, como ha sucedido siempre, su carta de ciudadanía. Cuando Jorge de Montemayor, y todos sus seguidores —incluido Lope, como veremos— hicieron de la magia un ingrediente imprescindible de su universo narrativo pastoril, estaban siguiendo una tradición que se remontaba, al menos, a las *Bucólicas* de Virgilio y había irrumpido con fuerza en la cultura renacentista de la mano de Sannazaro¹. Y, al contrario de lo que pudiera parecer a simple vista, lo mágico tenía de fuerza vital y humana —esa *novelistic infusion* de la que hablaba De Armas arriba— la fantasía onírica del bucolismo.

Ya sabemos que la novela pastoril inicia su andadura en España a partir de mediados del Quinientos —la *Diana* se publica en 1559—, justo cuando teólogos e intelectuales debatían sobre la naturaleza de las prácticas mágicas desde ese prurito escéptico y antisupersticioso que caracterizó la mentalidad hispánica de toda una época. El *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, de Martín de Castañega, se publicó en 1529; y un año después apareció la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, de Pedro Ciruelo.² La novela pastoril en España se sitúa, por tanto, en una encrucijada entre los ingredientes esenciales al género y las circunstancias de recepción: por un lado, traía la magia impresa en su código genético; pero, por otro, emergió en un tiempo en que todo lo mágico se veía con recelo. La sutil ironía cervantina nos muestra un ejemplo vivo de esa aversión, que se filtró —a veces de manera desproporcionada— hacia el ámbito de la ficción literaria. Pero lo cierto es que la magia renacentista no se agotaba en la superchería popular —que fue lo que con más empeño combatieron los teólogos—, sino que contaba con una filiación culta respaldada por eminentes

¹ El mago Enareto interviene en las Prosas IX y X de *La Arcadia* sannazariana.

² Una antisuperstición intelectual que chocaba con la mentalidad popular, como observa Caro Baroja (35). Sobre este «racionalismo hispánico» en relación con lo mágico, vid. Anna Armengol. En Fernández Rodríguez, 2007 y *en prensa*, analizo con más detalle esta cuestión.

figuras del humanismo como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o Giordano Bruno. Frederick A. de Armas repara en este desfase:

Certainly, knowledge of astronomy and astrology and performance of magic, particularly if practiced by cave-dwellers, would be viewed with the utmost suspicion in Spain. This suspicion contrasts with the attitude of Renaissance Platonists towards astral magic. We will see how, in many cases, classical and Renaissance praise of astrology triumphs over native superstition. (1985, 343)

Porque, precisamente en el caso de la tradición pastoril, la magia que contaba era esa magia culta que hundía sus raíces en los clásicos grecolatinos y se había teñido de neoplatonismo a partir del Quattrocento. Muchas veces, es cierto, la magia pastoril tenía una función contextual, caracterizadora de un universo, el arcádico, a medio camino entre el más allá y el más acá; ligado arquetípicamente a la idealización mitológica; y que cifraba en las referencias a Circe o Medea, a Diana, a Venus o a Júpiter una buena parte de su proyección idealista.³ Pero era justamente en este contexto donde la presencia efectiva —y activa— de lo mágico se *naturalizaba* y adquiriría sentido pleno dentro de una trama global que casi la exigía:

Los libros de pastores (...) favorecen la presencia de lo maravilloso poniendo en pie una concepción mágica del universo que otras formas literarias habían denostado. (...) La artificiosidad que, desde alguna parte de la crítica, se atribuye a los libros de pastores responde a un material que, a pesar de desplegar cierta erudición, acogía y complementaba de una manera perfecta la introducción de mundos encantados. (Alonso Palomar 11)

El universo pastoril, en definitiva, regía magia, y, en el Renacimiento, esta derivaba de una concepción del mundo apoyada en el neoplatonismo y las doctrinas herméticas.⁴ No se trataba de meras supersticiones o creencias populares, sino de un sustrato filosófico que requería del elemento mágico para agotar su sentido.

“Es excepcional —dice Álvaro Alonso a propósito del género— que la intervención mágica no se relacione con alguna intriga amorosa” (Alonso 113). Es obvio que la relación amor-magia no es privativa de los libros de pastores. Desde la tradición celestinesca de la *philocaptio* o los filtros de amor de la caballerescas hasta los pactos con el demonio en el teatro barroco, la magia en la literatura siempre ha estado en estrecha relación con el amor —loco amor, muchas veces— y sus efectos.⁵ En la narrativa pastoril, ese vínculo se remarca desde dos frentes. Por un lado, ya el mismo Ficino había insistido en la analogía entre los efectos de amor y los efectos de la magia simpática:

Pero ¿por qué imaginamos al amor mago? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza [...] Por esto ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios. (*De Amore*, apud. Blasco 29)

Por otro, la magia viene a consumir las aspiraciones de trascendencia del amor platónico, en el sentido formulado por David H. Darst (1969: 388 & 390):

The use of magic literally hinges upon the basic objective of Renaissance philosophy as depicted in the pastoral novel: to understand the intelligible in and through the sensible [...]

³ Cristóbal López afirma ese “parentesco entre lo mitológico y lo pastoril” (110). Y Pérez-Abadín Barro recuerda el valor arquetípico de las menciones a Circe y Medea en *La Arcadia* de Sannazaro (60).

⁴ El *Corpus Hermeticum*, base del pensamiento mágico en el Renacimiento, consta de quince tratados sobre diferentes prácticas mágicas y adivinatorias. Vid. De Armas (1983) y Porteiro Chouciño (89 n.13), donde se incluyen más referencias al respecto.

⁵ Vid. Cátedra, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

If man makes the wrong choice, if he chooses amor terreno instead of amor celestial, he is obligated to suffer the consequences; and if he loses the exercise of his will in this choice, then he will have to rely on an external forcé to bring him back to his proper nature. (Darst 388 & 390)

Si el loco amor privaba al hombre de albedrío alejándole del amor espiritual o intelectualizado, era justamente la magia —que explotaba las correspondencias armónicas de la naturaleza, como sugería Ficino— la que le podía reconducir hacia ese ideal de trascendencia. Y que la narrativa pastoril era una de las formas literarias más compatibles con la idealización platónica es algo más que evidente: “The pastoral ambiance of simplicity and harmony was well recognized by the novelist to be the logical scene for the Platonic description of nature as the visual representation of invisible archetypes.” (Darst 384).

En definitiva, la magia en la narrativa pastoril del Renacimiento no era únicamente un vestigio del bucolismo virgiliano, un mero tributo a la tradición, sino que adquiría relevancia estructural y asumía profundos sentidos filosóficos.

Lope de Vega se sumó a la moda de la narrativa pastoril en 1598, cuando, cuatro décadas después de que Montemayor la inaugurase en las letras españolas, apareció *La Arcadia*, que, nacida ya en plena Contrarreforma, transgredió las convenciones genéricas desde diversos frentes. Pero el universo bucólico del Fénix no se limitó a la novela. Dominik Finello nota la peculiaridad de la producción bucólica lopesca: «*La Arcadia* is the only Spanish pastoral novel that possesses complementary plays» (184). No podía ser de otra manera. Lope lo dramatizó todo —hasta a sí mismo, como se suele decir— y, por eso, no es de extrañar que también quisiese llevar a las tablas ese mundo pastoril que tanto había triunfado en la narrativa. Incluso, en la segunda década del Seiscientos, hacia 1615, compuso una versión dramática de *La Arcadia* con el mismo título. En ese proceso de modelización dramática, se exigió una profunda transformación del código pastoril para adaptarlo al paradigma del arte nuevo. Se mantienen los componentes esenciales, pero en el proceso transgenérico, se someterán a un tratamiento inédito y acorde con las nuevas circunstancias de recepción. La magia, consustancial al bucolismo como acabamos de ver, estaba, además, cargada de posibilidades dramáticas, algo que la escena áurea supo aprovechar de formas diversas, tanto desde el punto de vista escenográfico como puramente dramático-literario. Un motivo temático sancionado por la tradición terminará adquiriendo funciones y sentidos radicalmente distintos al trasladarse a las tablas.

La magia en *La Arcadia*, novela pastoril.

En *Los pastores de Belén*, una novela pastoril a lo divino publicada en 1612, el propio Fénix habla de los dos tipos de magia que había distinguido Ficino en *De Vita coelitus comparanda*⁶:

La magia natural no has de entender, que es aquella que consultan los infernales espíritus con tan infame nombre, como le han dado en las divinas y humanas letras, y el mismo Dios prohibido tantas veces el consultarla, sino aquella natural Philosophia, que los Griegos llamaron Goecia y no Magia, o una especulación de las cosas celestiales, ciencia i instrucción finalmente. Verdad es que ya el nombre de Magos se va introduciendo por los que exercitan lo que digo, como la Astrología... y assi dicen algunos que Pythagoras, Empedocles, Platón fueron llamados Magos. (Apud. Alonso Palomar 12)

Frente a la magia natural, o diabólica —esa que implicaba un pacto con el demonio según los tratadistas del Renacimiento—, Lope insiste en la proyección filosófica del conocimiento mágico, en la vinculación entre la magia y la sabiduría. En la base de todo esto, late aún —y en plena consonancia con los moldes genéricos— la cosmovisión neoplatónica que convertía la magia en una antesala hacia la trascendencia. En *La Arcadia* —más allá de las referencias

⁶ Esta distinción está en la base de la doble dimensión de la magia en el Renacimiento.

arquetípicas al universo mítico que crean una atmósfera idealizada, ucrónica y utópica— son dos los episodios que integran el componente mágico en el mundo bucólico: la intervención de Dardanio, en el Libro III, y la de la sabia Polinesta, en el V, concretamente el centro —como Felicia en la *Diana*— y el final de la novela. Y en el hecho de que sean dos figuras las que se relacionan con la magia —y no solo una como es habitual desde los orígenes del género— ya encontramos la primera novedad lopesca: parece evidente que la duplicación del agente mágico no podía ser casual. Dardanio aparece en medio de la *peregrinatio amoris* de Anfriso, que deja su tierra conminado por su amada Belisarda y, desesperado, loco de amor, solo aspira a dejarse morir:

Y determinado a morir de tristeza, consolado que con la muerte haría fin tan imposible deseo, en el primero lugar acomodado a su pensamiento hurtó el cuerpo a sus amigos; y trocando el hábito de pastor en el de peregrino, por inhabitables montes tomó el camino de la bella Italia. (Vega 221)

Polinesta, por su parte, aparece cuando Anfriso, atormentado por los celos, habiendo fingido, en vano, querer a Anarda para olvidar a Belisarda, se desengaña del amor humano y decide abrazar la virtud:

Ya de la oscura boca de la espantosa cueva salía con los brazos abiertos la cuidadosa mágica, cuando Frondoso, mirando a Anfriso, comenzaba a decirle: “Llega ahora con ánimo y abraza los ásperos principios de la virtud, generoso mancebo, como le tuviste para seguir su contrario, porque las medicinas dolorosas han merecido entre los sabios el nombre de saludables.” “Harélo, dijo Anfriso, cuanto a quien soy debo y la presente necesidad me pide; y no pienso que será para mí de menos gloria que si esta misma inclinación hubiera tenido en mis primeros años; pues para la virtud siempre hay tiempo, y aun ha conocido el mundo quien para la sciencia dijo que ninguno era malo, y cumplidos ochenta aprendió la música” (Vega 389)

Estos dos momentos clave en la trayectoria del protagonista marcan sendos puntos de inflexión en el desarrollo narrativo, y la intervención de la magia es, en ambos casos, la que determinará su desenlace y propiciará el avance de la acción. Pero —y aquí reside seguramente el porqué de los dos magos y su orden de aparición dentro de la novela— cada uno utiliza sus propios medios; cada uno, podríamos decir, viene a representar una dimensión distinta de lo mágico y, mientras Dardanio contribuye a complicarlo todo, a sumir a Anfriso en una espiral de confusión que le conduce paulatinamente al caos, Polinesta es quien le marca el camino hacia la recuperación de la armonía, hacia la trascendencia neoplatónica en su sentido más puro. Subyace a todo esto un esquema narratológico basado en la idea de conversión, tal como puede deducirse de la declaración de intenciones con que se inicia el Libro V:

Y pues la obligación más justa es de enseñar, a cuyo fin se dirige su principio, advertid ahora de qué suerte puede ser posible que amor, a quien no curan hierbas, la virtud le acabe; que no es nuevo para el celestial hijo de esta noble señora e incorrutable doncella atar al Cupido humano al pie de un tronco y con la misma leña de sus rotas flechas ponerle fuego. (Vega 381)

Pues solo dentro de esta solución didáctica adquiere pleno sentido la historia amorosa: “Así que, pastores míos, no habrá sido en vano la narración de mi amorosa historia, pues por ella vendréis ahora a conocer el valor de la virtud, más resplandeciente y hermoso cuanto más cerca de las tinieblas y escuridades de su contrario.” (Vega 382). Ahí tenemos esbozado el planteamiento estructural de la novela: una secuencia —la historia de amor— que crea una desarmonía creciente; y otra secuencia contrastiva posterior que neutraliza el caos y restaura el equilibrio. En ambos casos, es la magia la que conduce la trama hacia los puntos culminantes de cada una de las secuencias: de la ceguedad a la luz. Morby percibe en una “disonancia entre

el libro quinto y los anteriores, tan violenta que lleva a pensar en un repentino cambio de plan” (15 & 16). Y, en línea con los juicios desfavorables de Menéndez Pidal, remarca su profunda incoherencia estructural:

No es que naufraguen los amores de Anfriso y Belisarda, solución corriente en el género e insinuada desde la primera escena, ni que deje de introducirse a tiempo la nota del desengaño que ha de prevalecer en el libro último. De lo que se trata es de un desacuerdo fundamental entre una visión más bien neoplatónica de esos amores, y su posterior enfoque medio ascético como una aberración felizmente superable por la disciplina. [...] De formularse dos actitudes tan irreconciliables, habríamos previsto un conflicto dialéctico que acabase con el triunfo de una de ellas; no que se presentaran sucesivamente, sin apenas confrontarlas, construyéndose la mayor parte de la novela sobre una base luego desmentida.

Lo que sucede, en realidad, es que Lope —no lo puede evitar— piensa en clave dramática incluso cuando escribe novela y cuando, además, esa novela se enmarca en una tradición de raigambre clásica perfectamente consolidada. Como en muchas de las piezas emblemáticas del *arte nuevo*, se plantea un conflicto en el que el amor humano se convierte en agente de enredo y se tiende a su resolución por la vía del contraste. Además, en *La Arcadia*, esa distinción entre dos tipos esenciales de magia que se impuso en el Renacimiento no solo se erige en sustrato filosófico, sino que asume un valor estructural clave dentro de la narración.

Es cierto que la crítica no se ha posicionado de modo unánime respecto a la importancia estructural de la magia en la novela lopesca. Edwin S. Morby, por ejemplo, la convierte en algo casi anecdótico, un elemento disonante dentro de una trama que “quiere mantenerse a un nivel humano”: “Es verdad que lo traicionan perversamente un vuelo estratosférico y una metamorfosis de Anfriso y Dardanio, sin duda ideados para animar un relato hasta allí un poco lento, pero a esto limita el autor sus transacciones con lo sobrenatural.” (20)

En cambio, Frederick A. De Armas habla de la magia como un “key ingredient in Lope’s *La Arcadia*” (1983, 349). Y Javier Blasco (20), en la misma línea, la considera una fuerza motriz más potente incluso que en las novelas precedentes:

De manera mucho más evidente que en los libros de pastores que le preceden en el tiempo, la magia en la *Arcadia*, lo tiñe todo, hasta constituirse en una fuerza con la que inevitablemente los pastores tendrán que contar. Ella los arrastrará en unos casos, o, sabiamente instrumentalizada, en otros momentos se les someterá y pondrá a su servicio.

Es más: “Dada la “representación del universo” que maneja y dada la filosofía amorosa a que responde la fábula que nos cuenta, la existencia de elementos mágicos se hace absolutamente necesaria”. Y es que, aun afirmando esa dimensión netamente humana que reconoce Morby en la novela lopesca —la “orientación vital” que, según Avalle-Arce, sustenta el “giro personalísimo que le imprime Lope a la pastoril” (135)—, ya hemos visto arriba cómo eso no solo no resulta incompatible con la presencia de la magia, sino que es justamente la inevitabilidad del elemento mágico lo que, dentro de un contexto neoplatónico, sanciona la humanidad de los protagonistas. Creo, por tanto, que los episodios sobrenaturales en *La Arcadia*, lejos de resultar triviales e incongruentes con el sentido global de la obra, son imprescindibles para modelar su significación y adquieren, justamente por ello, un valor estructural decisivo. Si, aun así, se percibe cierto desequilibrio en la inserción de la magia, habrá que buscar la explicación última en algo que ya notó Avalle-Arce:

Ese impulso ínsito en Lope que le lleva a trasponer las fronteras vitales y artísticas de su época le lleva al mismo tiempo a acentuar de tal forma algunos de los elementos preexistentes del género, que la novela de a momentos casi llega a perder su centro de equilibrio. (136)

Porque, como decía arriba, Lope ve la narración desde un prisma dramático. Es cierto que la solución final es repentina, poco dialéctica, como lamentaba Morby. Pero así es justamente

como se resuelven los conflictos en la comedia nueva. Hay en *La Arcadia* mucho de la convención pastoril, claro, pero esta ya se transgrede en clave de arte nuevo.

La presentación de Dardanio es escueta: “un hombre rústico que de aquellas soledades era dueño, y desde sus tiernos años estudiando el arte mágica las habitaba” (Vega 221). Sabemos, poco después, que habita en una cueva “donde entre varias cosas le mostró [a Anfriso] labrado su sepulcro de blanco mármol, a la cabeza del cual le mostró una pirámide en cuyo hueco, dentro de una caja de acero, pensaba poner sus libros para que después de su muerte se conservasen hasta que en otros siglos fuesen descubiertos” (Vega 222). También Polinesta vive en una “espantosa cueva” (Vega 389), y a ella se encaminará, como sabemos, Anfriso al final de su *peregrinatio amoris*. Un evidente paralelismo que, no obstante, no puede llevarnos a postular una identidad funcional entre ambos magos. Frederick A. de Armas (1985), al rastrear las diferentes fuentes literarias o culturales inspiradoras de las cuevas mágicas en la narrativa pastoril, demuestra la radical ambivalencia del motivo, que podía remitir en igual medida a la sacralidad o al inframundo; a la superación espiritual o al conocimiento diabólico. En cualquier caso, lo que sí *comparten* todas las cuevas es su profundo valor transformador, algo que Lope aprovecha en clave narratológica para hacer avanzar la acción por unos derroteros muy precisos. Pero vayamos por partes.

El narrador de *La Arcadia* cede la palabra a Dardanio, que se presenta a sí mismo haciendo hincapié en su ilimitado poder, no sin un marcado halo de vanagloria:

Yo soy aquel gran médico Dardanio, famoso y conocido en todo aquello que el sol alumbra, y temido y respetado en lo que nunca ha visto; porque yo tengo fuerza sobre los elementos, templando el fuego, sujetando el aire, humillando la mar y allanando la tierra. Hago domésticas a mi voz las más rebeldes víboras y sierpes de estas horribles cuevas, detengo el rauda curso de estos sonoros ríos, y hasta las negras furias del Cocito hago temblar con la fuerza de mis caracteres y rombos, y al son de mis conjuros haber miedo y obedecerme. (Vega 222)

El mago no solo se jacta de dominar las fuerzas de la naturaleza y de someter a su antojo a cada uno de los cuatro elementos, sino que afirma su poder sobre las furias infernales, situándose ya en la antesala del inframundo y, por tanto, de la magia maléfica. A propósito de la figura de Dardanio, se han señalado precedentes en el Erión de Galvez de Montalvo y, claro está, en el Enareto de Sannazaro (De Armas 1983, 350). Hay coincidencias evidentes entre los tres personajes, todos ellos magos y habitantes de cuevas. Reconoce también De Armas (350) que “Enareto’s incantation seems as terrifying as those of Dardanio, and his wisdom as boundless”. Pero, a pesar de los innegables paralelismos —Enareto también domina los elementos de la naturaleza y las fuerzas del inframundo— ese grado de soberbia, remarcado desde el inicio del parlamento con el “yo soy”, parece privativo de nuestro Dardanio. Aunque no se pueda establecer ningún tipo de vínculo directo, es inevitable reparar, además, en que la autopresentación del mago en tales términos es, si no idéntica, muy similar a las autopresentaciones del demonio en los autos del Quinientos y en la comedia nueva del XVII (González Fernández 2001; Fernández Rodríguez 2007, 92-99). La soberbia —pecado demoníaco por excelencia— se remarcaba en escena, por un lado, mediante la reiteración del “yo” inicial y, por otro, gracias a esa enumeración de poderes sobrehumanos con la que terminaban cautivando a tantos enamorados desesperados —y desesperado, por cierto, está Anfriso en este punto de la novela. Dardanio, tras escuchar su historia, le promete ayuda —“tengo mil obligaciones de servirte, como lo dirán mis obras cuando sea necesario que acrediten estas palabras” (Vega, 225)— y continúa su labor de persuasión mostrándole una colección de mármoles y retratos de personas ilustres. Es el propio narrador quien alerta sobre el vínculo entre la vulnerabilidad de Anfriso y los *engaños* del mago: “Con estas varias quimeras, que sin estar hechas con el arte transmutatoria le obligaban a creer que formalmente las había, engañaba Dardanio la imaginación del enamorado Anfriso.” (Vega 246) Soberbia, adulación, mentira y,

para continuar con la filiación diabólica del mago —en lo retórico, al menos— el conjuro; un conjuro solemne en el que invoca directamente a las fuerzas infernales:

Enemigo mortal del sol resplandeciente, cuyos vivificadores rayos no engendran ni tocan en las montañas de tus desiertos campos ni en las riberas de tus negros ríos; príncipe de las tinieblas, señor de la oscura noche del sueño y de los agujeros tristes; por la fuerza de los caracteres que sobre esta arena con mi dedo escribo, de las hierbas que sobre estos cercos pongo y de las sangres diversas que al viento esparzo, te apremio y conjuro. (Vega 247)

Ya matiza Morby (247 n. 68) que “aunque se habla de un conjuro a los numes (o númenes) del huerco (orco o infierno), a quien se apostrofa es al rey de esas regiones, Plutón”. Y ya sabemos que del trasfondo pecaminoso y maléfico de los conjuros a Plutón se ha hablado mucho a propósito, sin ir más lejos, de *La Celestina*. Es más: si se atiende rigurosamente a la tratadística del Renacimiento, nadie puede dudar que la invocación de Celestina encerrase en sí un pacto con el diablo.⁷ Y seguramente, si sacásemos el pasaje de su contexto, nadie podría tampoco dudar, en las postrimerías del XVI, que algo similar latía bajo el conjuro de Dardanio. Es cierto que las cosas no son tan simples. En la tradición pastoril y, en concreto, en la formulación lopesca, subyace todo ese entramado hermético y neoplatónico que explica el conjuro de Dardanio desde planteamientos astronómicos y astrológicos (De Armas, 1983) —algo que también conocía muy bien Lope, como demuestra Halstead. Pero, aun así, que había algo en la retórica del mago que debía resultar ambiguo parece evidente,⁸ y también lo es que en la caracterización de Dardanio latían pinceladas demoníacas, por más que estas terminaran matizándose.

Tras el conjuro, tienen lugar los episodios más espectacularmente mágicos de la novela: el viaje astral y la metamorfosis de Anfriso y el mago, que se transforman respectivamente en anciano y en asno para observar, desde lejos, a Belisarda. Es entonces cuando el pastor enamorado contempla una escena que le sume en un mayor grado de desesperación:

Estas cosas miraba desde lejos el encubierto Anfriso, y como de verlos hablar tan de cerca estuviese ya desesperado, cuando vio que Belisarda le favorecía con la cinta y que en cambio tomaba la otra prenda, no entendiendo la voluntad con que se daba ni lo que había costado pedirla, ciego de cólera y celos, en pie se puso diciendo: “¡Oh traidora Belisarda, a quien en mi vida pensé llamar tal nombre!” (Vega 257)

Y, para mayor desconcierto, Dardanio desaparece sin dejar rastro alguno. Más que desengaño —que vendrá mucho más adelante— lo que hay aquí es un engaño a los ojos, una confusión de los sentidos que, lejos de situarle en la antesala de la liberación, le deja peor de lo que estaba:

Viéndose, pues, tanto más triste que antes de que Cilene saliese cuánta es la diferencia de amar con satisfacción o con celos averiguados, fue mucho de tan diversas imaginaciones que no saliese de acuerdo a acabar los trabajos y la vida. (Vega 258)

No es entonces cuando Anfriso decide entregarse a la virtud. Aún no. Más bien todo lo contrario, pues lo que hace es autoinfligirse un daño mayor obligándose a amar a Anarda, una solución casi de comedia de enredo cuya eficacia cuestionaría el propio Lope en más de una ocasión. La magia de Dardanio no le coloca *per se* en el camino de la trascendencia, sino que lo sitúa en una mundanidad más inconsistente que nunca, llevándole a engañar a los demás y, sobre todo, a sí mismo, al verse atrapado en un proceso emocional profundamente humano:

No amaba Anfriso a Anarda verdaderamente, porque mal puede una memoria ocupada admitir y dejarse vencer de contrarios pensamientos y una voluntad cautiva rendirse a otra,

⁷ Incluyo referencias bibliográficas y algún análisis al respecto en Fernández Rodríguez, *en prensa*.

⁸ «This kind of astral-demonic conjuration became suspect soon after Ficino's apparent reconciliation between pagan philosophy and Christianity» (De Armas, 1983, 354).

ni un entendimiento ciego discurrir en lo que no tiene principio de su causa, tener contrario objeto los sentidos y el alma sin libertad reconocer otro dueño. (Vega 307)

“El amor se vive, no se discute”, decía A Valle-Arce (135) a propósito de la novela lopesca. Y, en ese amor vivido, el desengaño no llega de la mano de la magia, sino del tiempo y de la palabra. Ante el desdén de Anfriso, Belisarda termina casándose con Salicio, y solo al final, cuando ya no hay vuelta atrás, la conversación entre ambos aclara el malentendido. El resumen de la escena es elocuente: “Cayeron los dos amantes en este punto en su engaño, y cayéronseles también infinitas lágrimas de los ojos” (Vega 375). En el universo lopesco, que tiende al ideal neoplatónico con más intensidad que nunca, el amor humano es fuente de confusión y engaño y Dardanio, como buen agente diabólico —o maléfico, al menos— contribuye a incrementar ese desconcierto, esa absoluta inconsistencia a la que termina tendiendo la historia de los dos amantes. Si el propósito primordial de Lope era ensalzar la trascendencia, se hacía narrativamente necesario que lo mundano se degradase en alguna medida, pues solo así podrían sobrevenir el desengaño y la posterior *conversión*:

[...] le preguntó Polinesta a Anfriso si se acordaba de Belisarda; a quien con una honesta vergüenza respondió el arrepentido mancebo que lo estaba tanto que no sólo no se acordaba de su hermosura, pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido; pues ocupando el tiempo en semejante género de vida, tan distraído había estado de aquella virtuosa senda por cuyos pasos tan célebres ingenios y valerosos hombres habían merecido el lugar de aquellos retratos. (Vega 426)

A finales del XVI, la relación de la magia con la falsedad y la inconsistencia podía ser inmediata, y, por más que el Fénix estuviera activando conceptos de raigambre hermética, me parece indudable que moldea también un cierto nivel de interpretación, más superficial, en el que juega con esa cierta ambigüedad demoníaca de Dardanio y con el haz de sentidos que podían derivar de ella. El episodio del mago, estratégicamente situado en el centro de la novela, es por tanto decisivo desde el punto de vista estructural, pero no por señalar un punto de inflexión hacia la solución final, sino porque enfatiza ese contraste que es, a fin de cuentas, el que sostiene el edificio narrativo desde unos pilares no demasiado alejados de lo dramático.

La magia en las comedias pastoriles: hacia la parodia.

Acabamos de comprobar cómo, tanto por esa manera profundamente vitalista y humana de entender el amor, como por una concepción estructural basada en el conflicto y en la rearmonización, *La Arcadia* tiene mucho de drama. Ese sustrato dramático fue seguramente el impulso que, en última instancia, explicó las innovaciones lopescas; innovaciones —transgresiones, incluso— que se aprecian de forma notable en el tratamiento de la magia y en el modo en que este tema, convencional dentro del género, se fusiona orgánicamente con un universo pastoril que tiende a superarse a sí mismo. Ahora bien: la dramatización completa del mundo bucólico se lleva a cabo en un corpus de seis o siete comedias, pertenecientes en su mayoría a una etapa muy temprana dentro de la producción del Fénix: *El verdadero amante* (ca. 1580), *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), *Belardo el furioso* (1586-1595), *Adonis y Venus* (1597-1603)⁹, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La Arcadia* (1615) y *La selva sin amor* (ca. 1629). La composición de la novela tiene lugar, por tanto, en las mismas fechas en que algunas de las comedias y, en consecuencia, la concepción de lo pastoril debía ser básicamente la misma. Pero, aunque Lope fuese el mismo, no lo eran ni el código genético —la comedia pastoril hunde sus raíces no solo en el bucolismo clásico sino en una tradición dramática

⁹ En su estudio inédito sobre “La magia en las comedias pastoriles de Lope de Vega”, Ana M^a Porteiro —a quien agradezco desde estas páginas el amable envío de este trabajo— no incluye *Adonis y Venus* dentro del corpus. Sí la tiene en cuenta Joan Oleza

sostenida a lo largo de todo el siglo XVI y concretada, por ejemplo, en las églogas dramáticas y en los *Colloquios* de Lope de Rueda (Ferrer Valls)— ni, obviamente, las exigencias del género —la comedia nueva nace, ya lo sabemos, con la prioridad de entretener al público mediante el enredo y los lances de amor, honor y celos. El tratamiento de la materia bucólica se someterá, por tanto, a un nuevo rasero que propiciará un tono y una significación, en la mayoría de los casos, radicalmente distintos. Y esto se hará notar de forma especialmente obvia en un tema, la magia, que, más allá de la pura tradición pastoril que el propio Lope ya había remodelado a su manera en la novela, contaba con innegables virtualidades escénicas.

Sobre el sustrato pastoril, el impulso del arte nuevo intensificaba un vitalismo que, como sabemos, era consustancial a toda la producción lopesca. Es cierto que, ante la composición de estas piezas, Lope se sitúa en ese “universo pastoral perfectamente codificado, con sus reglas y sus tópicos, sus juegos y sus situaciones características” (Oleza 343). La magia, ingrediente básico del bucolismo, tenía que integrarse, por tanto, en ese universo convencional que servía, en última instancia, de inspiración. Ahora bien: si en la tradición de la novela pastoril en la que se enmarcaba *La Arcadia*, el componente mágico era necesario para resaltar la humanidad de los protagonistas en un contexto idealizado, la comedia estaba mucho más cerca de la vida, regía vida, y la idea de la magia como puente entre lo humano y lo trascendente perdía parte de su sentido. Oleza (330) repara en esta nueva visión que Lope imprime al elemento mágico en sus comedias pastoriles: “El mundo pastoril es, por definición, un mundo donde todo es posible, aunque Lope incrédulo haya reducido las posibilidades mágicas o bien a meras apariencias y engaños o bien al terreno aparte de la mitología”. No es solo la posible incredulidad de Lope, o la de sus contemporáneos, la que propició un tratamiento más ligero de la magia en las piezas teatrales, sino la visión dramática que, al superponerse a la convención pastoril, terminaría, inevitablemente, deconstruyéndola.

Dentro del corpus de comedias, me detendré en las tres que, como ya observa Porteiro Chouciño, muestran una mayor y más evidente profusión de elementos que podemos considerar mágicos: *La pastoral de Jacinto*, *Belardo el furioso* y *La Arcadia*. En *La pastoral* y *La Arcadia* la presencia de la magia es sostenida a lo largo de las tres jornadas, mientras que, en *Belardo*, estos episodios se concentran sobre todo en el acto final. El apego a un universo convencional justifica la creación de un contexto en que la magia está presente, aunque solo sea a nivel retórico. Pero esta vez lo mágico no viene a explicar las correspondencias del cosmos, como sostiene la tradición hermética, sino que, muy al contrario, los pastores recurren a lo sobrenatural cuando se sienten presos de la confusión. En *La pastoral*, la aparición del Jacinto fingido es un resorte de desasosiego que enseguida se relaciona con el hechizo:

Albania Flórida, ¿hay locura igual
ni más graciosos antojos?
Flórida Está tan lleno este prado
de hechizos y encantamientos,
que creo cuanto ha contado. (Vega 1993b, 517)

En *Belardo*, el protagonista enloquecido de celos y convencido de que ha matado a Nemoroso, increpa a Jacinta:

Belardo ¿Cómo estaba Nemoroso,
ese tu adorado esposo,
vivo? ¿No le maté yo?
¿Qué Apolo vida le dio
o qué Esculapio famoso?
¡Bien digo yo, que es lo cierto,
que eres, Jacinta, hechicera,
pues que diste vida a un muerto! (Vega 1993^a, 517)

Poco más adelante, la propia locura de Belardo se interpreta en clave de hechizo:

Galterio Que un hechizo me dicen que le ha dado
 con que por esos montes anda loco
 y cerca de morir precipitado. (Vega 1993^a, 524)

Dentro de una concepción acorde con la sensibilidad popular, la magia se utiliza para explicar lo inexplicable; no es un elemento que contribuya a la armonía arcádica, sino, al contrario, es la supuesta causa de la inestabilidad que contamina, necesariamente, el universo pastoril una vez dramatizado. Y digo *supuesta* porque, en rigor, esta visión de la magia como elemento perturbador es la percepción subjetiva de unos personajes cincelados por la tradición, pero no un verdadero eje de causalidad dramática. Cuando Flórida le sugería a Albania que la resurrección de Jacinto era seguramente consecuencia de un hechizo en la escena de *La pastoral* que transcribimos arriba, la respuesta de la pastora es contundente:

Albania Calla, que son fingimientos
 de corazón desamado. (Vega 1993b, 517)

Y es que los pastores, más humanos que nunca, saben que el amor es una fuente de caos *per se*, sin necesidad de intervenciones sobrenaturales. Cuando Jacinta es acusada de haber hechizado a Belardo, Nemoroso insiste en que es el enamoramiento, y no una mediación mágica, la que explica la *furia* de su rival:

Nemoroso ¡Oh, villanos que no entienden,
 guiados por sus antojos,
 que suelen ser unos ojos
 hechizos que el alma encienden!
 ¡Oh, naturaleza fiera,
 bárbara, indigna y furiosa,
 milagros que son de diosa,
 piensan que son de hechicera! (Vega 1993^a, 532)

De forma especialmente significativa por las comparaciones que pueden establecerse con la novela homónima, el Anfriso de *La Arcadia*, se ve incapaz de olvidar a Belisarda y niega, en su base, la solución neoplatónica a la que había llegado su antecesor:

Anfriso Si remedios para amores,
 Silvio, en las hierbas no están,
 aunque los busque Medea
 en el monte de la Luna;
 si olvidar no es ciencia alguna
 ni hay libros en que se lea,
 ¿cómo puedo yo olvidar? (vv. 1293-1299)

Sobre las tablas, la magia se convierte en algo anecdótico, en un vestigio de la tradición que ya no tiene valor funcional *per se*, sino que, si adquiere alguna relevancia estructural, no será ya por sus efectos reales, sino por la percepción que los personajes tengan de ella. Los pastores habitan una arcadia que bien podría ser la calle, una plaza o un palacio; una arcadia *de boquilla* en la que la magia ya no es un elemento consustancial, sino una extravagancia legada por la tradición y cuya dignidad podía rebajarse hasta la burla. En nuestro corpus existen múltiples ejemplos de cómo lo mágico, al pasar por el tamiz de lo dramático termina convirtiéndose en objeto de risa. Ciertamente burlesco subyace en la exclamación de Calcidonio ante su hijo Jacinto, en *La pastoral*, cuando sorprende a este lamentando su desgracia amorosa: “¿Qué estás mirando al cielo como astrólogo, hijo?”, le dice. Y, poco después, Flórida se mofa de esa convención que atribuía genealogías míticas a los pastores:

Frondelio ¿Qué es lo que dices?
 ¡Yo, padre! ¿Tú no sabes, como es público,
 que de una flor he sido yo engendrado?
 Flórida ¡Anda, que son aquesas cosas fábula!
 humano eres, Jacinto, y padre tienes,
 que ha venido en tu busca. (Vega 1993b, 589)

En *La Arcadia*, Cardenio personaje capital, como veremos, se burla del miedo de Bato, y, por acumulación, termina ridiculizando esa recua de seres fabulosos que la tradición situaba en el mundo arcádico:

Cardenio ¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo!
 ¡Las cosas que hay en Arcadia!
 Todos son encantamientos;
 todos son dioses y diosas,
 faunos, drías, semideos,
 sátiros, mediocabritos,
 Circes, gazmios, Polifemos,
 centauros y semicapros. (vv. 1004-1011)

Pero no todo se queda ahí, pues incluso llega a convertir, de forma explícita, la creencia en la astrología en necedad:

Cardenio Pues si por astrología
 dicen que la harán saber
 si el otro la ha de querer
 o ausente vendrá tal día
 o con quién se ha de casar,
 acabose: no hay discreta
 que no sea necia, y es treta
 que muchos suelen usar. (vv. 1247-1254)

Ese conflicto dialéctico entre la credulidad y la ridiculización de las prácticas mágicas que había existido siempre (Caro Baroja 14) se lleva a escena de tal modo que la funcionalidad de la magia ya no surge de su eficacia intrínseca, sino del choque entre la credulidad general y la perspicacia de quien se aprovecha de ella. La resolución, en definitiva tiene ya muy poco que ver con lo trascendente y, en línea con el paradigma del arte nuevo, las fuerzas motrices están plenamente ancladas en lo humano. Al integrarse en un mundo en el que dominan las pasiones humanas por encima de todo, lo mágico queda inevitablemente degradado: la convención pastoril podía mantener la forma —o, al menos, vestigios de ella—, pero ya no el sentido. Es lo que sucede, de forma especialmente significativa, en *La Arcadia*, donde el resorte del conflicto y de la acción dramática no es la magia en sí misma, sino el uso burlesco que un personaje hace de ella. El padre de Belisarda quiere casarla con Salicio, aunque ella lleva seis años de amor con Anfriso, y Cardenio, que ya contaba con un antecedente homónimo en la novela, decide suplantar a la diosa Venus cuando el futuro contrayente y Ergasto pretenden que la diosa sancione el matrimonio:

Cardenio Cualquiera
 que con Belisarda case
 Júpiter divino ordena
 que, a tres días desde el día
 que esté casado con ella,
 muera por justo castigo. (vv. 800-805)

El valor paródico de la escena se refuerza con los comentarios, siempre humorísticos, de Bato:

Bato ¿Qué no sabes cómo habló
 la diosa de aqueste templo?
Cardenio ¿Qué diosa?
Bato La diosa Viernes.
Cardenio ¿La diosa?
Bato Tenlo por cierto.
Cardenio (...) ¿Y ella tiene buena voz?
Bato Como aquí se queda al hielo,
 debe de estar resfriada
 porque habló como un becerro. (vv. 984-988 & 993-996)

La *amenaza* de la diosa atemoriza al futuro contrayente, que decide retirarse, dejando camino libre a un nuevo pretendiente, Olimpio y dando pie con ello a que la acción dramática se articule a partir del enredo propiciado por los celos de Anfriso y los sucesivos malentendidos. Ya sabemos que este sustrato dramático del enredo había dado forma a *La Arcadia* novela pero, mientras que allí la circunstancia que propiciaba el malentendido estaba directamente vinculada con los efectos de lo mágico —el vuelo astral y la metamorfosis—, en la comedia, la magia es solo un ardid que modifica el curso de los acontecimientos, pero lo que motivará la intriga es algo tan netamente humano como la palabra, pues será la lectura mal puntuada del soneto que Belisarda envía a Olimpio lo que sume al protagonista en la desesperación. Desde el punto de vista del desarrollo dramático, la magia como tal no existe; lo que hay es un aprovechamiento burlesco cuya relevancia enseguida queda diluida en los entresijos del enredo. El mismo punto de partida encontrábamos en *La pastoral de Jacinto*: Flórida, celosa, quiere aprovecharse de la repentina credulidad en la magia de Albania: «mas quiero yo engañarla con tal industria» dice de manera bien explícita. Y, para ello, convence a Belardo, pastor rústico, para que se convierta en mago fingido. Él mismo es consciente de sus limitaciones, y establece una contraposición clara entre su rústico saber y el conocimiento mágico:

Belardo ¿Piensas que tengo yo espíritu diabólico
 Y que no huyo de cualquiera espíritu?
 (...)
 ¡Vive el cielo que no hay pastor más rústico!
 (...)
 Si tú me preguntaras cosas fáciles
 Tocantes a labranza, oficio propio,
 Dijera yo que en el enero frígido
 De las vides se plantan verdes vástigas. (Vega, 1993b, 530)

Cuando tiene lugar el encuentro entre Albania y Belardo, él, supuesto “sabio a quien se humilla la tierra por maravilla y está el infierno sujeto” (Vega 1993b, 531), termina parodiando el componente mágico a través de la exageración, de la acumulación de *secretos* que teóricamente lee en un libro. La magia, también aquí, es un mero vestigio de la convención pastoril, una anécdota humorística sin eficacia real dentro de la acción. De hecho, de forma aún más evidente que en *La Arcadia*, el engaño mágico no tiene ninguna repercusión en el enredo, que avanza impulsado por otras fuerzas procedentes del universo del arte nuevo: el amor y en engaño del Jacinto fingido.

Es levemente distinto el caso de *Belardo el furioso*, donde también se incluye una escena pseudomágica portadora de comicidad que aquí sí se pone al servicio, de manera explícita, del sentido final de la pieza. La locura de Belardo, que ya sabemos que se había explicado en clave de encantamiento, es la que, en un sentido muy prequijotesco por cierto, motiva un episodio metadramático en el que Jacinta y Siralbo fingen que Belardo baja al infierno para recuperarla.

Es su manera de intentar que el enamorado recobre la cordura. Median entonces un conjuro y una aparición de la pastora, que supuestamente vuelve del otro mundo:

Siralbo Conjúrote por esta lastimosa
 historia de su vida y hechos raros,
 vida que cuelga ya de tu cabello,
 que salgas luego tierna y amorosa
 del cielo puro de tus ojos claros,
 no como furia, mas como ángel bello. (Vega, 1993^a, 536)

Pero, al final, lo más llamativo de todo es que, tras el elaborado ardid, que llega a parodiar el mito de Orfeo y Eurídice, Belardo sana sólo con ver a Jacinta. La mediación de la magia, ya de por sí fingida, se queda en mera anécdota, porque lo único que realmente cuenta es el amor. Siralbo y Jacinta hacen explícita su sorpresa:

Siralbo (Jacinta, ya tiene seso:
 de otra suerte habla y mira.
 Jacinta (Está de suerte que admira)
 Siralbo (¡Sólo en verte, raro exceso!) (Vega, 1993a, 538)

“Sólo en verte”, exclama Siralbo. Y con estas palabras deja claro cuál es el sentido de la magia dentro de la pieza, insignificante en comparación con la fuerza del amor, que es al final lo que explica la *furia* de Belardo y lo que propicia su curación.

La credulidad en la magia de algunos personajes frente a la perspicacia de los otros podía intentar ponerse, con mayor o menor eficacia como hemos visto, al servicio del enredo. Pero también podía convertirse sin más en un mecanismo paródico que modela escenas entremesiles, interludios cómicos sin vinculación directa con el eje dramático. En *Belardo el furioso*, las acusaciones de hechicería de que es objeto Jacinta se recubren de ese tono humorístico casi costumbrista:

Bato ¿Quién es?
 Peruétano ¿Quién es? ¡La Justicia!
 Bato ¿Ella sola?
 Peruétano Solamente.
 Bato Pues entre, buena mujer.
 Cornado Salid acá, noramala.
 Bato Para vos no está el escala
 a donde la podáis ver.
 Peruétano Esperad, entraré allá.
 Galterio Que no se esconda querría;
 que con esta hechicería,
 por donde quiera se irá.
 Cornado De éstas he oído decir
 que sin que nadie las vea
 se van por la chimenea
 a hacer mal y destruir. (Vega 1993a, 528)

Pero, de nuevo, donde más se explota la vena cómica de la magia fingida es en *La Arcadia*, con sucesivas escenas protagonizadas por Cardenio y Bato, gracioso pespicaz el primero ya lo sabemos; heredero funcional del pastor bobo de la égloga quinientista el segundo. No es casual que sea justamente Bato quien haga gala de una credulidad ciega en todo lo que tiene que ver con encantos y hechizos. Esta ingenuidad es aprovechada por Cardenio con fines que no se vincularán directamente con el desarrollo de la acción dramática, pero sí contribuirán a la intensificación de una comicidad que termina resultando casi entremesil. En la mitad de la segunda jornada, Bato se queda fascinado ante las supuestas propiedades del «pañó de la sabia

Prestiquitolia» que, sólo con colocárselo sobre el rostro permite ver desde grandes palacios y joyas hasta toda clase de manjares, algo esto último que apela directa y arquetípicamente a la sensibilidad del bobo:

Bato Tente, espera,
 que me tienes sin sentido.
 Y eso que dices ¿se puede
 comer? (vv. 1575-1578)

Cardenio entonces le venda los ojos con el supuesto paño mágico y aprovecha para robarle la bota de vino. Más adelante, vuelven a fundirse las convenciones de la magia pastoril y la caracterización arquetípica del pastor bobo cuando Cardenio le promete convertirle en lobo para poder así gozar a Flora. Si antes se había dejado engañar por su debilidad frente a la comida, ahora es otro instinto primario, el deseo sexual, lo que mueve a Bato a confiar en el gracioso. La magia, paródica en sus medios y en sus fines, poco tiene ya que ver con el acceso a la trascendencia. El resultado de la supuesta metamorfosis, que no es más que un disfraz, es una fuerte paliza que deja a Bato herido y con pocas ganas de seguir confiando en la magia, en la que ni siquiera así deja de creer del todo:

Bato ¡Malos años! Yo no pienso
 verme más en tal peligro.
Cardenio ¿Júpiter, Mercurio y Febo
 no se transformaron?
Bato Sí
 en toros, cisnes y ciervos,
 pero, ¿en lobos?.. (vv. 2153-2158)

Y así, el paradigma de la comedia pastoril deconstruye la convención convirtiendo el universo arcádico en un escenario que acoge a seres humanos y no a arquetipos idealizados por un código literario.

Conclusiones

Al concebir su particular visión del universo pastoril, Lope de Vega tuvo que hacerlo desde dos planteamientos distintos: la novela, anclada en los parámetros genéricos de la narrativa bucólica, partió directamente del código para someterlo, eso sí, a una reinterpretación vitalista compatible con una formulación neoplatónica pura. Desde el punto de vista narratológico, crea una estructura contrastiva que opone el amor humano a la virtud, y es aquí donde la magia — presente desde las raíces más remotas del género— adquiere su sentido. A través de dos episodios complementarios, el componente mágico se pone al servicio de la significación global de la obra incidiendo en ese contraste y sustentando la lectura en clave didáctica.

En la comedia las cosas son muy distintas. El impulso de la visión dramática hace que todo se mundanice. A diferencia de lo que sucedería en otro género, la comedia hagiográfica, que también suponía una confluencia de lo terreno con lo trascendente, en las piezas pastoriles el impulso del arte nuevo se superpone al del bucolismo; lo humano fagocita a lo idealizado hasta reducirlo a un mero vestigio convencional, un juego formal sin verdadero peso en la acción. Sobre las tablas, el ideal pastoril se confronta con la realidad y se diluye —lo mismo que pasaría con el ideal caballeresco en las páginas del *Quijote*.

En este proceso, la magia sufre una transformación decisiva. No son los tipos de magia los que se oponen dialécticamente, sino el choque entre la credulidad, sistemáticamente ridiculizada, y la perspicacia de los que pretenden beneficiarse de la creencia. La magia, el hechizo o la interrelación magia-mitología tan fecundas en los libros de pastores se reducen, en escena, a la esfera del engaño y el enredo. Y, en ocasiones, ni siquiera como engaño se convierte

en la fuerza motriz principal, sino que se reduce a lo anecdótico dejando el peso de la acción al verdadero mago de la comedia nueva que es siempre el amor. Si la magia pastoril sobre las tablas tiene una función específica es, básicamente, la de convertirse en objeto de burla, parodia y, por tanto, en germen de comicidad.

Es cierto que, bajo esta ridiculización de lo mágico late la polémica Quinientista respecto a la naturaleza de las *supersticiones* y *hechicerías*, pero no podemos relacionarla únicamente con este fenómeno. Las primeras comedias pastoriles de Lope se componen en la misma época que la novela, y la distinta posición ante el elemento mágico tenemos que buscarla en las exigencias de cada género más que en un sustrato contextual que era idéntico. El Lope novelista tenía que ajustarse a unos parámetros genéricos predefinidos por una convención —no sin someterlos, ya lo sabemos, a una visión inédita; el Lope dramaturgo sabía que el público esperaba juego, risa, guiños humorísticos y eso fue lo que le dio, participando de una tradición que hacía del elemento mágico un terreno bien abonado para engendrar comicidad.¹⁰

¹⁰ Vid. Diago, 1992.

Obras citadas

- Alonso, Álvaro. “La novela pastoril y la magia”. *Anthropos* 154-155 (1994): 111-114.
- Alonso Palomar, Pilar. “La fuerza mágica de la mujer: la manipulación amorosa (pastoriles y Cervantes)”. *Edad de Oro XXVII* (2008): 7-27.
- Armengol, Anna. “Realidades de la brujería en el siglo XVII: Entre la Europa de la caza de brujas y el racionalismo hispánico”. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna* 3.6 (2002).
- Avalle-Arce, Juan Bautista. *La novela pastoril española*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Blasco, Javier. “Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope”. *Edad de Oro* 9 (1990): 19-37.
- Caro Baroja, Julio. *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974.
- . *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- Cervantes, Miguel de. Alberto Blecua ed. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Austral, 2010.
- Cristóbal López, Vicente. “Mitología clásica y novela pastoril”. En Isabel Colón Calderón & Jesús Ponce Cárdenas eds. *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002. 109-122.
- Darst, David H. “Platonism and the Spanish Pastoral novel”. *Hispania* 52.3 (1969): 384-392.
- De Armas, Frederick A. “Lope de Vega and the Hermetic tradition: the case of Dardanio in *La Arcadia*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.3 (1983): 345-362.
- . “Caves of fame and wisdom in the Spanish pastoral novel”, *Studies in Philology* 82.3 (1985): 332-358.
- Diago, Manuel V. “La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI”. En Francisco Javier Blanco Pascual & Ricardo de la Fuente Ballesteros eds. *La comedia de magia y de santos*. Gijón: Júcar, 1992. 51-70.
- Fernández Rodríguez, Natalia. *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2007.
- . “El pacto con el diablo en la literatura del Renacimiento”. Eva Lara & Alberto Montaner eds. *La magia en el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, en prensa.
- Ferrer Valls, Teresa. “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcadia: una encrucijada de tradiciones escénicas”, accesible en línea <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/pastoril.PDF>
- Finello, Dominik. *The evolution of the pastoral novel in early modern Spain*. Arizona: Brepols, 2008.
- González Fernández, Luis. “Yo soy, pues saberlo quieres... La tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos* y en la comedia nueva». *Criticón* 83 (2001): 105-114.
- Halstead, Frank G. “The attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy”. *Hispanic Review* 7.3 (1939): 205-219.
- Morby, Edwin S. (ed.). Lope de Vega. *La Arcadia*. Madrid: Castalia, 1975.
- Oleza, Joan. “La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega”. José Luis Canet Vallés coord.. *Teatro y prácticas escénicas II. La Comedia*. London: Tamesis, 1986. 325-343.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. “*La Arcadia* y otros modelos literarios del *Coloquio de los perros* de Cervantes: apuntes sobre magia”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 54.1 (2006): 57-101.
- Porteiro Chouciño, Ana M^a. “Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega”. *Anagnórisis* 2 (2010): 83-104.
- Souvirón López, Begoña. *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 1997.
- Vega, Lope de. *La Arcadia*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1975.

- . *Belardo, el furioso*. En Lope de Vega. *Comedias II*. Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1993a. 457-550.
- . *La pastoral de Jacinto*. En Lope de Vega. *Comedias VI*. Biblioteca Castro, Madrid: Turner, 1993b. 501-600.
- . Ana María Porteiro Chouciño ed. *La Arcadia*. En Natalia Fernández Rodríguez coord. *Trecena parte de Comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, en prensa.