



Teatro popular y magia

de Julio Caro Baroja

Miguel Signes

Teatro popular y magia

de
Julio Caro Baroja

Edita
Biblioteca
de Ciencias Históricas
Revista de Occidente

Desde la primera página de *Teatro popular y magia*, publicado ya en 1974, el lector del libro advertirá qué puede depararle su lectura a la vez que, no me cabe la menor duda, adquiere la sensación de que en sus manos hay un trabajo de investigación que no solo no le defraudará, sino que va a resultarle apasionante; impresiones que, a buen seguro, a medida que avance en el libro confirmará, al tiempo que podrá recordar —algo que a muchos les será de gran utilidad— que el teatro no es solo una parte de la literatura, sino «algo que está dentro y fuera de ella». Quien lo dijo hace treinta y cinco años fue un historiador, etnógrafo y folklorista que confiesa haber ido muy poco al teatro y estar a mucha distancia de los críticos esteticistas, preocupados más por las formas y los juicios categóricos.

De especial interés ha sido para mí, aunque Caro Baroja lo trate de pasada y es lógico que lo haga así, la visión que del teatro del siglo XVIII ofrece a partir del éxito popular de autores continuadores de ideas del XVII, que por otro lado fueron ridiculizados por los neoclásicos (esgrimiendo la *Poética* de Luzán); también Moratín hijo (*La comedia nueva o El café*) y Menéndez Pelayo después («enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar como suyos y que juntaban en torpe mescolanza los vicios de todas») arreciaron en sus burlas contra ellos, lo que el autor considera producto de una curiosa miopía que solo les permitió ver «el desastroso efecto que sobre su conciencia estricta producen los disparates literarios de las comedias de magia», y no la censura de costumbres e ideas que las movía.

Esos denostados autores de teatro, utilizando los recursos escenográficos del Barroco, ofrecieron a sus espectadores como posible lo que en el escenario levantaba su imaginación, y contribuyeron al

cambio de las conciencias mediante la sátira de creencias y modo de vivir; algo que obliga a plantearse continuamente el cómo, porqué y para qué escribimos.

Julio Caro Baroja nos proporciona con este libro el estudio de un capítulo de la historia de las ideas en España a la luz de un género literario como es el de las comedias de magia, tratando de completar así su investigación de *Vidas mágicas e Inquisición* (1967), sobre las ideas aceptadas «en torno a la caída del crédito de la Astrología y a las dudas que se plantean en torno a la Magia en el tránsito de comienzos del siglo XVII a comienzos del XVIII».

El XVIII, el siglo de la Revolución Francesa, es también el siglo del neoclasicismo, el de la transición en España de los Austrias a los Borbones, es un siglo complicado que arrastra desde sus inicios, con el cambio dinástico, un gusto por lo francés donde ya se adivina su reacción ante lo barroco, pero que en España hasta 1737, en que Luzán publica su *Poética*, no adquirirá carta de naturaleza entre los ilustrados. En la confrontación de esa corriente de ideas que se agarra a las reglas y la que sigue contando con el favor popular hay que entender lo que suponen las comedias de magia en el periodo estudiado.

Las comedias de magia, una variedad de las comedias «de teatro» (Luzán clasificó las obras de Calderón en heroicas, de capa y espada, y de teatro, esto es, las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas), tuvieron en España un éxito popular considerable a lo largo de más de cien años, hasta finales del setecientos, e incluso se prolongaron durante el primer tercio del siglo XIX, siendo las que con más regularidad batían todas las marcas de asistencia y duración en cartel.

En gran parte esto era debido al hecho de que el público —especialmente aquel



que procedía de las clases más desfavorecidas— tenía una idea de lo maravilloso y sobrenatural en la que la superstición o magia y la religión (piénsese que las comedias de santos se prohíben en 1788 para paliarlo) andaban con frecuencia confundidos; son años en que cuenta el interés que suscita el constante progreso de la técnica, unido a la situación en que se encuentran las «ciencias de la naturaleza, incapaces de arrancarle a la metafísica el inmenso dominio que todavía ostenta...». Terremotos, plagas, incendios... pueden ser considerados productos de la cólera divina ante las culpas de los hombres. Jean Sarrailh dirá que si el pueblo acepta mil creencias extrañas y tiene fe en la magia, es fruto de un largo periodo de sufrimiento y miseria. La magia proporcionaba un medio ilusorio, pero medio al fin, de liberarse de la realidad, mientras que la religión predicaba la aceptación de la miseria. Las conclusiones son fáciles de sacar. Las comedias de magia triunfaron porque supieron, como dice René Andioc, ofrecer la mejor síntesis de los elementos que forman parte de todas las obras populares y entre los que en primer lugar hay que considerar en su puesta en escena las máquinas y artefactos que contribuyen a que personajes y objetos se burles de las leyes de la gravedad y se puedan realizar grandes prodigios llenos de engaños y apariencias contra lo que es natural y lógico. Ahora bien, este elemento, la tramoya, siendo esencial, no fue el único. El exotismo, la música —canto y coreografía—, la intervención de figuras alegóricas, la mitología, las metamorfosis y disfraces, junto con los cambios de decorados se vienen a sumar de modo que la gente se acaba interesando más por el espectáculo que por la misma poesía dramática.

Si me he valido del libro *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, de René Andioc, para situar al lector en el punto de arranque de la obra de Caro Baroja, es porque este mismo lo recomienda y se lamenta de no haberlo leído a tiempo (el francés publica su tesis doctoral en 1970) y porque nosotros ya lo recomendamos también en las páginas de esta revista.

En la historia de las ideas de este periodo histórico, Caro Baroja se centra, como

estamos indicando, en el aspecto ideológico y en el contexto social que reflejan las comedias de magia, y parte en su estudio de una división entre «comedia de magia» o de efecto mágico, supersticiosa o racionalista, sensual siempre y la «comedia de figurón», satírica. División sobre la que construirá todo su trabajo, destacando «cómo al lado de la discusión intelectual acerca de la Magia, la Astrología y otras creencias, en las que el escritor teórico más esforzado al combatirlas parece ser el padre Feijoo, hay una verdadera propaganda contra ellas, de la que son responsables varios autores teatrales», entre los que destaca a Antonio Zamora y Cañizares y Añorbe.

El libro, 280 páginas, está dividido en diez capítulos, el **primero** de los cuales le sirve para introducirnos en la estructura del teatro español y para hablar de los elementos plásticos del teatro barroco, y el capítulo **décimo** de epílogo. Aquí Caro Baroja, considerando el desarrollo del teatro desde sus orígenes, recapitula sobre lo expuesto a lo largo de los ocho capítulos intermedios y ofrece sus reflexiones finales.

De los ocho capítulos restantes, de los que daré su enunciado, destaco el **quinto**, dedicado a «el figurón, la magia y las creencias supersticiosas». Pero hay que decir que todos ellos son un modelo de la concisión y rigor científico con los que Julio Caro Baroja aborda cada una de las cuestiones. En el capítulo **segundo**, «Magia y escenografía», habla de la magia como tema literario y como tema teatral, con especiales comentarios sobre Calderón y Zamora.

El capítulo **tercero**, «Imaginación: encanto y milagro», habla de las posiciones críticas de Luzán y Jovellanos («proponía prohibir las representaciones de las obras de los poetas más ilustres, porque eran irracionales e inmorales») y de las curiosas cartas críticas del reverendo Edward Clarke, inglés que estuvo en España en 1760 y 1761. También de las comedias de santos. El **cuarto**, «Mágicos y más mágicos», está dedicado principalmente a dos autores, Cañizares y Juan Salvo y Vela.

El **sexto** trata de «Duendes y figurones»; el capítulo **séptimo** sobre «el final de las Celestinas, de las brujas y de las hechiceras». El **octavo** sobre «el despotismo ilustrado», prohibiciones, reposiciones, censuras y licencias,





y finalmente el capítulo **noveno**, de «La razón de la sinrazón» o de la manera como entran ciertas ideas racionalistas en España.

Cada uno de los capítulos tiene al final una serie abundante de notas bibliográficas

de enorme utilidad. Creo, pues, para terminar, que la gente de teatro encontrará en las páginas de este excelente libro abundante material que le hará plantearse, repito, la razón de ser de su propio oficio. ■

Fragmento

[...] Si consideramos hoy, fríamente, sin prejuicios, el teatro dieciochesco de Zamora, Cañizares y otros, hemos de concluir que, pese a todas las deficiencias de gusto que supone, tuvo un valor cultural considerable, porque contribuyó a deshacer prejuicios, supersticiones y fábulas, que habían sumido en el terror a gentes de distinto pelaje en tiempos anteriores. Atendiendo a la forma literaria puede ser en casos deleznable, aunque hay bien bonitas comedias de Cañizares, y, acaso más aún, de Zamora. Pero el teatro es una actividad que consume y devora y a este nuestro le pasó lo que le ha pasado al de otras muchas épocas sometido a la demanda de cómicos y público. ¿Qué queda del de «el siglo XIX» español, italiano o francés en conjunto? Una proporción exigua de títulos. Aún los que se conocen sirven más para leídos que para representados.

[...] Creo —por ejemplo— que resulta demostrable y demostrado que, sobre la conciencia de otros hombres nacidos en la mitad del siglo XVIII, influyó mucho este teatro criticado y que, aunque reaccionaron contra él los dados a la Literatura, ellos mismos y otros, más inclinados a las Bellas Artes, reciben de él más de una parte de su haber ideológico. Según mi parecer (que coincide con el de varios investigadores modernos) es más fácil comprender parte de la obra de Goya leyendo a Zamora y a Cañizares que leyendo a Feijoo. Porque la sátira, contra la creencia en duendes, brujas, fantasmas y hechizos de aquellos dos ingenios y otros más modestos y olvidados, está muy cerca del punto de vista de Goya al dibujar y grabar los «Caprichos» y al idear ciertos cuadritos y «pinturas negras».

[...] A veces el estudio puro de los géneros y estilos, literarios y artísticos, nos impide ver la complejidad de la sociedad en que aquéllos se desenvuelven y luchan. Porque incluso los hombres que se consideran más representativos como innovadores o revolucionarios en un orden, artístico, estético, son conservadores en otro. [...] Sistemas en conflicto, gustos individuales encontrados. Discusiones enconadas. Esta es la realidad. La abstracción es hablar del «Barroco» o «lo barroco», «lo clásico», etc., y dar a estos nombres, sobre todo en su forma más neutra, una absoluta valoración temporal, de sincronía, unidad, y ruptura total con lo anterior o posterior.

No se explica la figura del Padre Feijoo sin muchas figuras o figurillas que están frente a él; no se entiende a Moratín, si su atildamiento y limitación voluntarios no se centran en un Madrid abigarrado y un tanto energuménico, en el que hasta los frailes entraban en bandería para defender un teatro frente a otro. La discusión radicaliza a los hombres, les hace decir cosas exageradas, emitir juicios adversos categóricos, negar al de la acera de enfrente toda virtud. La cuestión, pasados los años, no es tanto ver qué hay de exageración en los juicios, como comprender por qué los hay. Donde Moratín, por ejemplo, no veía más que desórdenes, anacronismos, atentados a la moral y al buen gusto, con su criterio rigorista y sobrio a la par, después se han visto grandes bellezas y cualidades: e incluso en las comedias de los autores «decadentes», no hay tanto desorden como parece. Se podría incluso afirmar que se da un excesivo orden, por lo mecanizado, aunque nada tenga que ver con las unidades aristotélicas o los artificios de la tragedia francesa, o el teatro de costumbres moratiniano.

[...] Así pues, parece que la creación teatral arranca de dos fuerzas fundamentales. Una literaria, poética y otra plástica. Resulta también que los puristas y moralistas, los socráticos en general, consideran que hay que encauzar y purificar la primera fuerza o corriente y eliminar casi la segunda. Los que no sienten tales escrúpulos piensan que hay que aprovechar hasta los límites máximos los recursos dramáticos y cómicos, no hacer caso de unidades lógicas, aprovechar los recursos que brindan la Pintura, la Perspectiva, la Mecánica, la Música, en fin y montar un espectáculo desenfrenado si se quiere, en el que el *Deus es machina* el y cuantos recursos se hayan inventado, sirvan para excitar la imaginación, no la razón, de los asistentes: niños, mujeres, hombres, esclavos o beatos, vulgo o élite. De Homero a Shakespeare y Lope pesa la misma condena, por haber complacido a todos. Lo curioso es que con ellos fueron condenados el autor de *El mági-co de Salerno* y otros hombres humildes, hoy desconocidos en absoluto.