



Elena de la FUENTE BALLESTEROS

**LA COMEDIA DE MAGIA (I)
MAGOS Y BRUJAS**

La magia y el hombre siempre han estado unidos. Desde el principio de los tiempos el hombre ha llamado magia o milagro a todo aquello que no podía ser explicado de manera racional, aquello que superaba sus conocimientos. La magia podía ser blanca, destinada a hacer el bien, o negra, siempre diabólica y con bajos fines. Los practicantes eran brujas, hechiceros, y en el nivel más alto los nigromantes o magos, cuyos poderes se consideraban ciencia adquirida a través del estudio. Dice Caro Baroja:

"(...) las sociedades en que ha imperado el pensamiento mágico en una de sus formas han sido mucho más abundantes de lo que comúnmente se cree, ...sólo al comenzar a cundir las tendencias racionalistas en las mejores mentes europeas es cuando se vislumbró en lontananza la posibilidad de una crisis de la Magia, aún muy lejana, en verdad, de dar los últimos resultados (...) Aún vivirán bastantes generaciones de hombres hasta que nuestras sociedades (dejemos las africanas y asiáticas a un lado) cesen de contar en su seno con un tanto por ciento regular de personas de uno u otro sexo de credulidad parcial, incluso vergonzante, credulidad que no podrán contrabalancear mediante un sistema de creencias o de pensamientos sólidos, como podía ocurrir en

otros tiempos, cuando había gentes que creían en lo mágico, sí, pero subordinado a unos dogmas religiosos o a pensamientos filosóficos que hacían que la misma noción de Magia se viera coartada" (1).

Si pensamos en la cantidad de programas tanto de televisión como de radio y de publicaciones (libros, revistas) que existen en el mercado sobre astrología, magia y ocultismo en general, nos damos cuenta de que las palabras de Caro Baroja son absolutamente ciertas. La gente interesada por conocer su futuro, abarrota las consultas de los supuestos magos y brujas actuales, con poderes para ver el destino en las cartas, en la bola de cristal, en las rayas de la mano..., capaces de echar o quitar el mal de ojo, de fabricar talismanes para atraer la buena suerte y de conceder los tres máximos deseos de salud, dinero y amor. La magia, la astrología, la parapsicología, el esoterismo, siguen siendo temas tan populares hoy como siempre

MAGIA Y LITERATURA. ORIGEN DE LA COMEDIA DE MAGIA

A través de los tiempos el folklore ha desarrollado arquetipos y ha consagrado personajes históricos y lugares como magos y mágicos. La literatura aprovecha estas tradiciones y nos permite seguir su trayectoria a través del tiempo. Hubo incluso un género literario específico: el teatro de magia.

Entendido como espectáculo en el amplio sentido de la palabra, este tipo de teatro contaba con una serie de elementos técnicos (tramoya) capaces de hacer de la escena un territorio donde ocurrían sucesos maravillosos e increíbles, como viajar en cuestión de segundos a los lugares más exóticos, ver salir volando a los personajes o desaparecer sin dejar rastro, asistir a transformaciones asombrosas o a la repentina aparición de seres monstruosos y animales nunca vistos... Algunos de estos trucos escénicos empiezan a utilizarse ya en el siglo XVI en otro tipo de obras, pero se desarrollan extraordinariamente con el nacimiento del género mágico a finales de ese siglo y, con su triunfo arrollador en el XVIII, la técnica tramoyística alcanza su máximo nivel de perfección.

Hablemos un poco sobre el origen de este teatro. Cervantes, en el prólogo a sus Ocho comedias y ocho entremeses nuevos (2), dice que fue el toledano Pedro Navarro (3) el que "inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos", y después que hubo "figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra", ya no dejaron de emplearse en el teatro estos medios de excitar y mantener la curiosidad del pueblo menos culto que asistía a los espectáculos.

Era normal ver en los autos sacramentales del siglo XVI y en las comedias devotas:

"surgir el demonio por escotillón y desaparecer bufando, en medio del estrépito de fuegos de artificio cuando el ángel volante caía sobre la escena para dar fin a los enredos y trazas del enemigo del género humano. Más adelante los prestigios y transformaciones fueron mayores. Hablaron los animales y hasta las plantas; cruzaban por el aire soles, lunas, estrellas, dioses, tronos y figuras monstruosas; se condensaban nubes y vapores en forma humana; en mares artificiales navegaban conchas y bajeles de forma nunca vista; surgían repentinamente montes, peñascos, selvas y jardines y, en una palabra, se utilizaron casi todos los medios que luego fueron usuales de las comedias propiamente llamadas de magia" (4).

Se considera La comedia de Rubena (1521) de Gil Vicente como "germen de las comedias llamadas de magia" y según Agustín de Rojas fue la obra perdida de Rey de Artieda Los encantos de Merlín supuestamente escrita en 1591 la que introdujo "encantos y tramoyas" en la escena española. Lope de Rueda también a mediados del XVI en Armelina y Medora y El Coloquio de Timbria usa de transformaciones y apariciones de dioses, ninfas y otros seres fantásticos.

Más tarde Juan Ruiz de Alarcón con La cueva de Salamanca; Rojas Zorrilla con Lo que quería ver el marqués de Villena, Los encantos de Medea y La esmeralda del amor (de autoría dudosa); Lope de Vega, desde su juventud, con comedias como El ganso de oro, emplea ya las "apariciones imprevistas, los monstruos y las cuevas encantadas, habitadas por magos nigromantes".

Al morir Lope la comedia de tramoya estaba ya esbozada. Calderón le dará plena forma con El mayor encanto amor, El jardín de Falerina o El mágico prodigioso (5) utilizando todo género de recursos escénicos.

Junto a Calderón, Antonio de Solís, Moreto, Salazar y Torres, Diamante y Bances Candamo idearon obras de gran espectáculo.

Todas estas obras se representaron en el Coliseo del Buen Retiro. La afición de los monarcas por el teatro ya se puso de manifiesto a principios del XVII cuando Felipe III mandó transformar uno de los patios del Palacio, anejo al Alcázar, en teatro para poder ver las comedias "como se representan al pueblo en los corrales".

En la década de 1620 a 1630 se traen a Madrid técnicos italianos que revolucionan el mundo de la escena: Cosme Lotti, Baccio o Vaggio del Bianco, Mantuano, Antonozzi, fueron algunos de los ingenieros que trabajaron en las fastuosas representaciones del Buen Retiro introduciendo en la escena española las nuevas máquinas traídas de Italia (6).

Progresivamente este tipo de representaciones, aunque con medios más modestos, llegaron a popularizarse y el vulgo demostró con su asistencia masiva a los teatros que estas obras eran de su agrado, pero su éxito fue todavía mayor en el siguiente siglo.

El siglo XVIII se considera "de plata" para el teatro y "de oro" para las comedias de magia. En efecto, un gran número se escribió durante esta época y además muchas de ellas tuvieron innumerables continuaciones

En 1737 Luzán publica su Poética y allí hace alusión a las comedias de teatro:

"y en las Comedias que llaman de teatro en España, el mudar de escenas, haciendo como por vía de encanto, que desaparezca lo que era la sala, y aparezca en su lugar un jardín, y luego el jardín se transforme en un gabinete, y este después en una playa con vista de mar y armada naval: todas las cuales son metamorfosis un poco extravagantes, y que hacen mucha violencia al entendimiento y a la imaginación" (7).

Critica también la inclusión de música, personajes alegóricos, oráculos o milagros en las comedias por ir en contra del principio de verosimilitud. Todos estos defectos podrían achacarse a nuestras comedias de magia, sin embargo ese mismo año (1737) la obra que obtuvo más éxito fue la segunda parte del Mágico de Salerno de Salvo y Vela. Así mismo, el éxito indiscutible del siglo, por los días que estuvo en cartel, por las abundantes reposiciones y sobre todo por la recaudación obtenida gracias a la masiva asistencia del público, fue Malta la Romarantina de José Cañizares.

Durante la primera mitad del siglo el género se desarrolló sin problemas, la mayoría de los censores no las consideraban ofensivas ni dañosas para la moral, entendían que su única pretensión era la de hacer pasar un buen rato al público. El público quiere divertirse y olvidar sus problemas. Busca en las comedias de magia algo que ya ha visto otras veces, sabe lo que va a encontrar en el teatro, un espectáculo completo con vuelos, música, baile, apariciones y desapariciones... un espectáculo que entra por los ojos y donde el texto no tiene demasiada importancia ya que muchas veces está supeditado a los demás elementos de la teatralidad.

Los actores son conscientes de lo que el público prefiere y por eso en las épocas más favorables, Navidad o Carnaval, representan este tipo de obras y cuando la Cuaresma prohíbe las representaciones, el público sigue viendo su espectáculo favorito que se anuncia bajo distintos nombres: conciertos, oratorios sacros, volatines, ascensiones de globos aerostáticos, experiencias y demostraciones de física y matemáticas

(prestidigitación); todo magia al fin y al cabo, pues la música, el canto y el baile, los elementos circenses (acrobacias, animales amaestrados, vuelos...) son la materia prima de estas comedias.

En la segunda mitad del siglo la lucha contra estas obras fue enconada, los neoclásicos pretendían que los teatros fuesen "una escuela pública de racionalidad y buen gusto" y no pararán hasta lograr la prohibición de estos "engendros" inadmisibles.

Como ejemplo y muestra del cariz de estas críticas cito la que apareció en el número 1 del Diario Pinciano de Valladolid (miércoles, 7 de febrero de 1787) escrita por José Mariano Beristáin. Se refiere en este caso a Pedro Bayalarde, cuya 3ª y 4ª parte fueron puestas en escena en Valladolid en enero de ese año:

"No hay palabras con qué explicar los disparates de estas negras comedias, o comediones, como las llama el vulgo, ni encuentro expresiones para declamar contra ellas, contra los que las compusieron, contra los que las hacen y contra los que las ven y celebran. Pero lo diré todo en dos palabras: Están prohibidas. ¿Se duda? Basta que lo estén en general todas las que ofendan a las costumbres y la religión; y tales son estas diabólicas fábulas de Pedro Bayalarde. El pueblo rudo cree que el demonio acude a formar pactos con cuantos le llaman, y que todo el negocio está en llamarle. ¿Quién asegura que sobre este principio no será fácil, que la perspectiva de las mutaciones, los prodigios que se representan, las burlas que se juegan a la justicia, los vuelos rápidos por el aire, y las demás diabluras que se hacen, incite a los incautos, a lo menos a desear una igual fortuna? ¿Y el peligro de matarse el que vuela, y apachurrar 3 ó 4 de los que están en el patio? Creo que si el gobierno nos las prohíbe expresamente, sólo dejarán de representarse cuando suceda una desgracia. Si bien en Valladolid no hay peligro de ilusión, ni de caída; de lo uno, porque a la legua se conoce que no la hacen por arte del diablo; y de lo otro, porque vuelan sentados y a paso de buey. Pero esto, dicen, es lo que gusta. Ve aquí otro error, que siempre me empeñaré en destruir. La mayor parte de los que concurren al Teatro con frecuencia es gente instruida, y de bello gusto ¿por cuatro mozas de cocina, que acudan los días de fiesta, han de atormentar los actores a los hombres sanos y discretos? ¿Cuándo han tenido ni más concurrencia, ni más aplausos, ni más ganancia los cómicos de Valladolid, que cuando se representaron cuatro días la comedia del Vinatero de Madrid? Lo bueno gusta a todos: lo malo se tolera por los más, porque no hay otro remedio: no abusen los actores de la bondad de sus apasionados, ni atribuyan a éstos el mal gusto que ellos tienen en la elección de las piezas" (8).

El 9 de enero de 1788 se incluye otra crítica, así mismo negativa, de Juana la Rabicortona. Las ideas literarias de Beristáin coinciden con las

que tienen los críticos del Memorial Literario a los que cita a menudo en sus artículos.

Como hemos podido ver, en Valladolid, al igual que en el resto de España, el "enseñar deleitando" no conseguía llevarse a la práctica. El público seguía acudiendo a ver a sus héroes, se identificaba con ellos, y así, se alegraba o sufría con los triunfos o contrariedades del protagonista, el teatro le produce una auténtica catarsis. Viendo estas comedias el pueblo podía soñar que también su miseria se desvanecería por "arte de magia" y podrían cumplirse todos sus deseos.

La prohibición por la que tanto clamaban los neoclásicos, se llevó a cabo por fin en 1788 en los siguientes términos:

"...se publicó por el Juzgado de Protección de Teatros a 17 de Marzo de 1788 un auto mandando: que los actores adviertan a los ingenios que presenten piezas nuevas, no se admitirán las que estén compuestas sobre argumentos de santos por estar prohibidas; ni tampoco por ahora las de magia y de absurdos semejantes, por ser contrarias no sólo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia..." (9).

En 1800 la Junta de Dirección y Reforma se encarga de transformar el espectáculo teatral. Hay un aumento considerable en los precios de las entradas que se suma al del año anterior; esto unido a la prohibición de bastantes obras populares, significó una disminución de la asistencia al teatro por parte del sector económicamente más débil de los aficionados.

Con el fin de paliar la alarmante disminución de la recaudación, los reformadores tuvieron que ceder ofreciendo el 22-XII-1800 *El príncipe Mogol* (*El mágico Mogol*) de Valladares.

La actitud de los críticos fue más tolerante en el siglo XIX con las comedias de magia. En 1832 Félix Enciso Castrillón las describía como sigue:

"En éstas se pintan los prodigios que se supone obra de un encantador o mágico; y como en estas piezas apenas cabe el fin moral, se exige del poeta que de al mágico un buen carácter y que emplee su fingido poder en auxiliar la virtud y castigar el crimen. Como piezas dedicadas únicamente a la diversión, no se limitan al tiempo y lugar que piden las reglas, y su lenguaje puede ser más artificioso que el de las piezas regulares, pues al poeta que escribe dramas de magia le es permitido violar la verosimilitud con tal que divierta, conservando el decoro que exige el teatro" (10).

Sin embargo el tipo de público (más culto, más exigente) va cambiando y sus gustos también. Triunfan por fin las obras neoclásicas como *El sí de las niñas* de Moratín (éxito de la temporada 1805-1806). Aunque sigue habiendo demanda de comedias de magia, el tema es tratado ya de otra manera, se hace burla de la magia ya que el público es totalmente escéptico en la materia, cambian los personajes y hay en ellas una clara actitud moralizante. Todavía son obras donde lo fundamental es el elemento espectacular, pero el texto debe estar a la altura del magnífico espectáculo que se ofrece; ya no importa tanto la novedad del truco escénico, sino su correcta realización, el público busca la belleza estética de un refinado objeto literario y artístico.

La comedia de magia sigue cosechando éxito durante todo el siglo XIX y en el XX todavía puede asistirse a la representación de las antiguas comedias. Durante este siglo el género mágico tuvo continuidad con las obras de Enrique Rambal, aunque los temas son diferentes, se caracterizan también sus representaciones por el gran aparato escenográfico, se recuerdan sus "montajes grandiosos, llenos de comparsas, música, luces, lujo, brillo y espectáculo". Y el tema mágico sigue interesando a los autores teatrales hasta nuestros días (11).

Un buen ejemplo de la comedia de magia en el siglo XIX es Juan Eugenio Hartzenbusch que dio a las tablas tres piezas de este género y que me van a servir para señalar algunos de los rasgos más salientes de estas obras.

Las tres comedias escritas por Hartzenbusch son:

- La redoma encantada (1839)
- Los polvos de la madre Celestina (1840)
- Las Batuecas (1843)

En la primera, nos encontramos con una sátira de las artes mágicas. En esta época, el público más culto que acudía a los teatros, ya no daba ningún crédito a magos y hechicerías; aquí, se hace burla de la magia, hay una renuncia a ella en dos momentos de la comedia. El protagonista es un personaje histórico, tradicionalmente tenido por mago, Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434). Este personaje abandonó los placeres de la corte para encerrarse en su laboratorio, dedicándose al estudio de las ciencias y las artes, sobresaliendo en la alquimia, la astrología y las matemáticas. Este proceder le valió la fama de hechicero y nigromántico. Escribió un *Tratado de Astrología* y otro sobre fascinación y aojamiento, pero parece que como dice Caro Baroja "en vida fue más bien un pobre hombre que otra cosa" y hace la siguiente cita: "Y porque entre las otras ciencias é artes se dió mucho á la Astrología, algunos burlando decían que sabía mucho en el cielo é poco en la tierra" (12). Al ocurrir la muerte del marqués, el rey mandó revisar su biblioteca al obispo de

Cuenca, Lope de Barrientos, maestro del príncipe, que encontró unos cincuenta volúmenes de "malas artes" que fueron quemados. La tradición siguió considerando al marqués como brujo en las generaciones posteriores. Varios autores han aprovechado esta fama del Marqués de Villena, confirmándolo en sus obras como hacedor de prodigios mágicos.

Ruiz de Alarcón en *La cueva de Salamanca* (1622), le dota ya de un anillo mágico. Rojas Zorrilla en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, le muestra como practicante de magia blanca y le hace pronunciar las siguientes palabras sobre el tema: "casi todo lo que se cree de magos, brujos y hechizados es cosa de risa".

Hartzenbusch en su comedia, da a este personaje similar tratamiento. El Marqués de Villena aparece encerrado en una redoma encantada desde hace 273 años, ya que estamos en el año 1710. Es un hombre generoso y bueno que sólo desea paz y tranquilidad en compañía de su esposa. Como él mismo explica utilizó su magia (blanca), en beneficio del mundo ("La magia es mi profesión/pero es la blanca, y te aviso/que la ejerzo con permiso/de la Santa Inquisición"). Durante la obra sólo emplea sus poderes al principio de su aparición, libera a Garabito del hechizo de Marizápalos, le concede tres deseos en agradecimiento por haber roto la redoma, y ve mágicamente también a su futura esposa Dorotea, enterándose de los malvados planes del Conde de la Biznaga. Después delega las funciones de mago en Garabito, su ayudante. Le da los objetos mágicos y es él el que los emplea, si bien, como buen aprendiz de brujo, no los utiliza demasiado correctamente, lo que provoca graciosas situaciones, que en el fondo son el fin de la comedia. Garabito cuenta con el mayor número de apariciones en escena, asegurando con sus parlamentos y sus trucos la diversión del público, siempre con la ayuda de su equivalente opositor, en este caso Laín, que sufre todas las bromas mágicas.

Hay más personajes conocedores de las artes nigrománticas en la comedia. En el primer cuadro, se nos habla de Marizápalos, una vieja con fama de bruja que vive en una buhardilla vecina a las de Dorotea y Pascuala. Garabito va, una noche con luna, a visitar por los tejados a su novia Pascuala y después de una serie de peripecias entra en la casa de la bruja por la ventana, pero al mirar dentro con temor, la descubre muerta. Con los nervios tropieza y cae en un barreño lleno del unto que usaba para volar a sus reuniones nocturnas, en ese momento dan las doce y Garabito se ve transportado por los aires convertido en la mismísima Marizápalos y al mismo tiempo a Laín que estaba asomado a una ventana, se le abulta monstruosamente la cabeza. Como vemos, aún después de muerta perduran los poderes de la bruja.

Laín también hace un intento como mago, hace un conjuro de

Marizápalos en un cuarto de una posada (que está encantado), pronuncia las palabras mágicas "Rople-lam-dralón" y como siempre, resulta víctima de los hechizos. Los brujos, encabezados por el secretario, se ponen del lado del Conde de la Biznaga, opositor del marqués, realizando también acciones mágicas, como ponerle a Pascuala una joroba.

Como he dicho antes, hay dos renunciaciones a la magia en la obra. En la escena VIII del acto I, se celebra una reunión de brujos. Han pasado 273 años desde la desaparición del mundo de don Enrique de Aragón, Marqués de Villena, y está escrito en los libros proféticos que en esa fecha dejaría de existir la secta de los practicantes de la hechicería.

La magia les ha servido para hacerse ricos ("Gozad de los bienes que os procuró vuestra industria: ellos os harán respetar de los mismos a quienes habéis despojado, y al bajar a la tumba la necia posteridad, lisonjera siempre con el poderoso, estampará en vuestra losa, con el oro que usurpásteis, pomposos letreros en alabanza de virtudes que jamás habréis conocido"), fines distintos que los dispuestos por el Marqués, que utilizó su saber sólo en beneficio del mundo. El Marqués reformador de la Magia yace en una redoma, se propone que esta redoma quede escondida en el paraje de Barahona hasta la consumación de los siglos, pues si alguien la rompiera, el Marqués volverá a la vida y los brujos temen su castigo. Cuando termina la reunión se declara el definitivo final de la magia en la Península.

El Marqués de Villena también renuncia a la magia por el amor de su esposa Dorotea. Don Enrique traspasa sus instrumentos de poder: el anillo, el libro de conjuros a Garabito.

En Los polvos de la madre Celestina, segunda comedia de Hertenbusch, la famosa alcahueta sube a escena para realizar sus hechicerías.

Esta clase de mujeres existía realmente y desde antiguo. En obras clásicas griegas, se retrata a la mujer capaz de hacer filtros para conseguir un amor de otra forma imposible (la nodriza de Fedra en Hipólito de Eurípides). Las famosas hechiceras de Tesalia, cuyo modelo es Medea, también participan asiduamente en el teatro griego. La literatura española nos ofrece un sinfín de muestras de este arquetipo empezando por La Celestina de Rojas y siguiendo por sus numerosas sucesoras, la mayoría familiares, ya que el componente hereditario es muy importante en la magia.

Caro Baroja en su comunicación "Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería" (13), nos ofrece un amplio repertorio de hechiceras que aparecen en el teatro clásico griego.

La Celestina de Hartzenbusch es la misma que la de Rojas, pero un poco más vieja. Bruja de 284 años (como ella misma confiesa), sirvió con sus artes a Calixto y Melibea. Para demostrarle a García que esto es cierto, le hace ver lo siguiente: "Transparéntanse las que parecían puertecillas de armario, y dejan ver un cuadro que representa a Calixto muerto al pie de la pared de un jardín, y a Melibea precipitándose de un terrado", ella explica el motivo de su triste final "por servirse de su ciencia y despreciarla luego" y amenaza a García con la misma suerte si no acepta su ofrecimiento. "Da al olvido tu amor y sé mi esposo,/y vivirás feliz y poderoso". Y es que su poder le ha concedido la inmortalidad, pero está condenada a la vejez perpetua; sin embargo hay un método para que rejuvenezca aunque su vida sea de duración normal, sólo podrá ocurrir esto si se casa un mozo con ella y le da un abrazo. Su deseo de volver a ser joven es el desencadenante y el hilo conductor de la obra.

Oponente de Celestina en esta comedia es el personaje de la Locura, que toma bajo su protección a los jóvenes perseguidos a los que considera sus discípulos. Aparece como una mujer joven y utiliza diversos disfraces, ganándole la partida a Celestina hasta el final. Cuando la vieja recupera la juventud, la Locura tiene su vida en las manos. Su generosidad le concede seguir viva a cambio de la renuncia a la hechicería. De nuevo encontramos el fin de la brujería.

Toda la magia de la comedia, aunque no se explicita (no hay palabras mágicas ni gestos, simplemente ocurre de improviso, de la forma más natural) se debe a estos dos personajes y a los polvos mágicos utilizados por García, que los recibió de Celestina como desinteresado regalo para acercarse a él.

En la tercera obra, Las Batuecas, encontramos nada menos que tres magos; en una época en la que ya no era corriente encontrar este tipo de personajes, el mago había perdido toda credibilidad. Aquí hay tres, número mágico dentro de la tradición fabulesca que el mismo Hartzenbusch reconoce como influencia. Los magos aparecen como las "hadas madrinas" de los cuentos, para hacer que se cumplan los deseos de los protagonistas, Mateo y Lucía. Les ofrecen sabiduría (Sofronio), virtud (Virtelio) y fortuna (Fortunio), ellos son sólo dos, por lo tanto deben escoger y como su ambición es obtener sabiduría uno y virtud la otra, hay un mago que se queda sin pupilo, lo que provoca su desprecio y sus amenazas de venganza. Dos magos buenos y uno malo que será el oponente. Pero Mateo y Lucía no ven inmediatamente realizados sus deseos como cabía esperar de dos magos poderosos, ellos aparecen esforzándose por conseguirlos, Mateo estudiando, Lucía rezando, los magos son meros ayudantes. Mateo y Lucía no son felices hasta el final, sin que tenga nada que ver la oposición de Fortunio y su protegido

Paulino (pollino), el burro convertido en hombre. Aunque Fortunio obstaculiza la carrera de los protagonistas, sin intervención de la "fortuna" (escondido en la "mansión del olvido" había un documento real en el que se descubre que el rey no tiene descendencia y propone declarar reina a la mujer más virtuosa de las Batuecas, concurso que acaba de ganar Lucía) Lucía y Mateo no hubiesen conseguido ser reyes de las Batuecas. La magia parece que no ha servido para mucho, los magos de Las Batuecas no tienen unos poderes demasiado impresionantes, es el propio esfuerzo de Mateo y Lucía, su amor y la suerte lo que les conduce hacia la felicidad final. Este es el final moralizante típico de las comedias de magia del XIX.

Otros personajes mágicos aparecen en esta obra como los gnomos y salamandras ayudantes de Mateo.

Los magos y brujas de Hartzzenbusch acusan los cambios de actitud del siglo XIX. No son, como hemos visto, magos todopoderosos que utilizan la magia para un fin determinado (poder, riqueza...), sus actuaciones sólo pretenden, siempre contando con la ayuda inapreciable de los tramoyistas, divertir al público. La magia está al servicio de la comicidad.

Hay cosas que no se pueden conseguir por arte de magia y que son mucho más importantes y poderosas, ese es el mensaje de la más famosa comedia del siglo, Todo lo vence el amor o La pata de cabra. Cuando D. Simplicio Bobadilla va a visitar a un mágico "que recibe del dios Pluto, del numen de las riquezas, las inspiraciones de su ciencia" para que le asegure el triunfo sobre su oponente, se desarrolla entre ellos este significativo diálogo:

Mágico:

...mis más opulentos dones no pueden comprar aquella felicidad que sólo puede asegurar el corazón de una esposa, el cariño de los hijos, la paz de la conciencia, la influencia del mérito, la cultura de las letras y de las ciencias, y sobre todo la virtud y el honor.

Simplicio:

Vamos, vamos, yo saco en limpio de todo eso que ni la autoridad de un tutor, ni el imperio de la fuerza, que ya usé, ni el prestigio de las riquezas que he venido a invocar, pueden con el amor(14).

La misma conclusión que Don Simplicio, sacamos de las obras de Hartzzenbusch y de otras de la época, El genio Azor, El diablo verde, La pluma prodigiosa... Hay que señalar que la influencia de La pata de cabra fue grandísima, no hay comedia que no tenga alguna escena

inspirada en las más aplaudidas de la exitosa obra de Grimaldi.

"Todo lo vence el amor" en Los polvos de la madre Celestina, en La redoma encantada, en Las Batuecas... Hay renunciadas a la magia por amor en Los polvos y en La redoma; por amor, Dorotea se arrojará a la cueva de la "cabeza encantada" para correr la misma suerte de su marido sin importarle el sacrificio, porque "el amor todo lo embellece". Ya se había comportado antes como heroína romántica al declararle a Don Enrique: "Lo que yo en mi esposo quiero/no es fausto, ni gentileza/ni títulos, ni dinero:/quien merece mi afición/no es el señor, es el hombre/que me hace de su alma un don;/quiero en él su corazón,/y allí no hay rostro ni nombre". A lo que su esposo contesta: "...Amor es el bien mayor". En Las Batuecas la virtud y el amor, también salen vencedores. La Locura ayuda a los jóvenes amantes de La redoma porque García hace "la locura" de rechazar las riquezas que le ofrece la bruja Celestina por amor a Teresa, que también huye de un pretendiente noble y rico.

Estoy de acuerdo con la apreciación que hace Caldera sobre todas estas comedias: "E lo spirito borghese che anima queste opere e, in fondo, la ragione principale de loro moralismo" (15). Los sencillos ideales de la burguesía, están presentes en este teatro. Hay también referencias a la clase aristocrática que se ridiculiza por medio de personajes como Don Simplicio de La pata o Don Junípero de Los polvos, seres inútiles y cobardes, o como el Conde de la Biznaga de La redoma, donde se muestra como un grupo social petulante y caracterizado por sus abusos de poder. He aquí un par de diálogos del Conde para ilustrar lo que digo: "Soy conde: pago cuando quiero"; "Con valor o con industria hemos adquirido nuestro puesto nosotros, envidiosa canalla, mientras no sepáis hacer lo que hicimos humillaos ante el hombre que tiene más, que puede más, que vale, por consiguiente, más que vosotros".

Lo más importante en estas obras son los sentimientos de los protagonistas. De nada sirven aquí los poderes de los magos que sólo ayudan a superar los obstáculos, el enredo de la trama se crea para dar motivos a las divertidas situaciones mágicas. Los objetos encantados y/o capaces de encantar, producirán estos efectos tan abundantes y fundamentales para el éxito de la obra, pues su misión última y única es el entretenimiento del espectador, igual que en el siglo anterior, pero además, dejando un poso moralizante en la mente. Hartzbusch no se sale de la norma, como he intentado demostrar, sus magos y brujas son personajes secundarios en una historia de amor, donde el verdadero protagonista (evidente por el número de presencias en escena) es el gracioso, y donde las transformaciones, los vuelos, las mutaciones y los juegos de magia se suceden y repiten hasta la saciedad (16).

NOTAS

(1) CARO BAROJA, J.: Magia y sociedad, I. Sobre la teoría de la magia, "Magia y nivel cultural", en *Vidas Mágicas e Inquisición* (1), Madrid, Istmo, 1992, p. 35.

(2) CERVANTES DE, M.: Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados (1615), en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (eds.), Madrid, Gredos, 1972, p. 172.

(3) "Un cómico natural de Toledo, llamado Pedro Navarro, autor o director de la compañía, inventó los teatros por los años 1570, es decir, introdujo en ellos decoraciones pintadas y móviles, según el argumento lo requería; mudó el sitio de la música, aumentó los trajes, hizo varias alteraciones en las figuras de las comedias, puso en movimiento las máquinas, imitó las tempestades, y animó sus fábulas con el aparato estrepitoso de combates y ejércitos". J. Muñoz Morillejo, *Escenografía española*, Madrid, Imp. Blass, 1923, p. 53.

(4) *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa--Calpe, 1909. p. 109. J. Caro Baroja cita varias veces este artículo en su libro *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974, y atribuye su autoría (aunque no con absoluta seguridad) a Cotarelo.

(5) Estas obras son calificadas por algunos como dramas mitológicos, para otros serían comedias novelescas, ambos géneros están muy próximos pues requieren las mismas condiciones de gran espectáculo. En esta vida todo es verdad y todo es mentira, *El castillo de Lindabridis*, o *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, contienen también elementos suficientes para ser encuadradas dentro de las comedias de magia. El mágico prodigioso se califica a veces como drama religioso.

(6) En 1640 fue inaugurado el Coliseo del Palacio del Buen Retiro con Los bandos de Verona de Rojas Zorrilla. Al principio fue teatro de Corte, pero pronto fue abierto al público para que pudiese disfrutar de las maravillas de esta nueva manera de presentar los escenarios. Su planta en U era, según Calderón "la más a propósito para que casi igualmente se goce desde cada una de sus partes" (prólogo a su comedia *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*). Esto supone el descubrimiento de la perspectiva en el teatro.

(7) LUZAN DE, I.: *La Poética*, (ed. Russell P. Sebold), Barcelona, Labor, 1977.

(8) BERISTAIN, J. B.: *Diario Pinciano*. Primer periódico de Valladolid

(1787-88). Segunda reproducción facsímil. Estudio preliminar: Celso Almuiña, Valladolid, Simancas ediciones, 1978.

(9) Conversaciones de Lauriso Tragiense, nota a la p. 275, en E. Cotarelo, Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, 1909, p. 682 b.

(10) ENCISO CASTRILLON, F.: Principios de literatura acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, Madrid, Repullés, 1832, p. 42, recogido por D. T. Gies, "Enrique Zumel y la comedia de magia en la segunda mitad del siglo XIX", pp. 434-435, en La comedia de Magia y de Santos, Actas del Congreso Internacional de Valladolid (abril 1991), Jucar, 1992.

(11) Ver J. Alvarez Barrientos, "Enrique Rambal (1889-1956)", pp. 91-114, y E. Caldera, "II Teatro fantástico", pp. 7-32, en Teatro di magia/2, Biblioteca di cultura 238, Roma, Bulzoni, 1991.

(12) CARO BAROJA, J.: Mentalidad astrológica y Santo Oficio, I. "Los astrólogos y su clientela", p. 175, y n. 98, en Vidas Mágicas e Inquisición (10, Istmo, 1992.

(13) CARO BAROJA, J.: en Brujología. Congreso de San Sebastián, pp. 179-228, Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1975. También en "Magia, sexo y estatuto social. El arquetipo Celestinesco", pp. 129-152, capítulo VI de su libro Vidas Mágicas e Inquisición (1), Istmo, Madrid, 1992, encontramos abundante información sobre el tema.

(14) GRIMALDI DE, J.: La pata de cabra (ed. David T. Gies) Roma, Bulzoni, 1986, p. 175.

(15) CALDERA, E.: "la magia nel teatro romantico", p. 193, en Teatro di magia, Roma, Bulzoni, 1983.

(16) He consultado para este artículo las siguientes obras: AA.VV.: La comedia de Magia y de Santos, F.J. Blasco, E. Caldera, J. Alvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Actas del Congreso Internacional de Valladolid, abril 1991, Jucar, 1992; Alonso Asenjo, J.: "El nigromante en el teatro preloquista". M. V. Diago-T. Ferrer (eds.), Comedias y comediantes de los siglos XVI y XVII; Valencia, Universidad, 1991; los trabajos de J. Alvarez Barrientos: "Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos", Castilla, Boletín del Departamento de literatura Española, nº. 13, pp. 17-33. Universidad de Valladolid, 1988; "Problemas de género en la comedia de magia". Actas del Simposio Internacional, El teatro español

a fines del siglo XVII, Amsterdam, Rodopi, 1989; "Público y creencia en la comedia de magia", Homenaje a Alberto Navarro González, Kassel, Edition Reichemberger, 1990; Andioc, R.: Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, Fundación Juan March, Valencia, Castalia, 1976; Arróniz, O.: Teatros y escenarios del siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1977; Caldera E. (ed.): Teatro di magia. Roma. Bulzoni, 1983; Teatro di magia/2. Biblioteca di Cultura 238, Roma, Bulzoni editore, 1991; y los artículos del mismo autor: "la última etapa de la comedia de magia", Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas I, Roma, Bulzoni, 1982; "Entre cuadro y tramoya". Studies for I. L. Mc Clelland, ed. by D. T. Gies, Dieciocho, 9, números 1-2, 1986; "Teatro di magia e seculo dei lumi", Letteratura 11 (1988), pp. 51-59; "Sulle comedias de santos di Salvo y Vela e sulle fonti del Mágico de Salerno", Letterature 13 (1990), pp. 53-69; Campos, J.: Teatro y sociedad en España (1780-1820), Madrid, Ed. Moneda y Crédito, 1969; Caro Baroja, J.: Teatro popular y magia, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1974; Díez Borque, J. M. (coord.): Historia del teatro en España. Tomo II: El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808), Madrid. Taurus, 1988; Fuente Ballesteros, R. de la: "la teatralidad de la comedia de magia", Draco, Universidad de Cádiz, 1991-1992. pp. 167-189; del mismo autor, "la teatralidad en el Don Juan Tenorio de Zorrilla", Critica Hispánica (en prensa); Gies, D. T.: "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia", Hispanic Review 58, 1990; Llorens, V.: El Romanticismo español. Ideas literarias. Literatura e historia, Fundación Juan March, Madrid, Castalia, 1980; Muñoz Morillejo, J.: Escenografía española, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, Madrid, Blass, 1923; Pavía, M. N.: Drama of the siglo de Oro. A study of Magic, witchcraft, and other occult beliefs, Nueva York, 1959; Ruiz Ramón, P.: Historia del teatro español I (Desde sus orígenes hasta 1900), Madrid, Colección "El libro de bolsillo", n.º. 66, Alianza editorial, 1971; Yxart, J.: El arte escénico en España (ed. facsímil), Barcelona, Alta Fulla, 1987.

REVISTA DE FOLKLORE

Caja España

Fundación Joaquín Díaz

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

