

este modo, sus «poderes» se convirtieron en «conocimientos» obtenidos mediante el estudio, el aprendizaje y la observación de la naturaleza con su maestro. La magia se entenderá como ciencia, proceso que se enfatiza en las obras de José de Cañizares y en las de sus sucesores, que, en gran medida, imitan su esquema cómico, abandonando así el debate propio del siglo XVII sobre la existencia de la magia, sus diferencias entre negra y blanca y la casuística sobre qué prácticas mágicas podían consentirse y cuáles no.

Así pues, Caro Baroja, en su libro, estudiando las relaciones entre magia y escenografía (portento y tramoya); la evolución escénica del teatro mágico y religioso desde el Siglo de Oro e incluso antes; la burla de esa creencia y el tratamiento que se daba a los «figurones»; el peso de las mujeres, es decir, de las Celestinas y magas, en este teatro; la reacción de la Ilustración y el clasicismo ante la ideología y la estética del teatro popular y mágico, profundizaba en el «otro siglo XVIII», tan olvidado en los estudios dedicados a esa centuria. Nos presentaba una investigación sobre el modo de darse las continuidades culturales, sobre cómo evolucionaban y vivían esas mismas tradiciones y costumbres, adaptándose al día a día, razón por la que el teatro de magia obtuvo tanto éxito y se alargó durante varios siglos —hasta entrado el XX— granjeándose la aceptación de públicos distintos.

En realidad, Caro Baroja utilizaba el estudio de la comedia de magia y de santos como una excusa para escribir un capítulo de la historia de las ideas y mentalidades en España. Pero no de un modo abstracto y genérico, como resulta al hablar del barroco, de la Ilustración, etc., sino prestando atención a lo real e individual: «sistemas en conflicto, gustos individuales encontrados. Discusiones enconadas. Ésta es la realidad» (p. 16). De esta forma, se ejemplificaba algo a menudo olvidado: que el cambio y la evolución histórica no son homogéneos. Que, por lo general, antes de que se dé un gran cambio en la historia, suele haber otros anteriores de menor impacto pero en la misma dirección que hacen posible el gran giro histórico posterior. A ello responderían en literatura, por ejemplo, los llamados movimientos «pre». Preilustración, prerromanticismo, etc., hoy en día tan en desuso, aunque sea cierto que hay épocas que amalgaman características de una «edad saliente» y de otra que está por llegar.

Esta forma no generalizadora de acercarse al hecho estético pone también en relación obra literaria (teatral) y recepción, pero de una forma viva, porque, al tener presentes a la hora de concebir la creación literaria las necesidades vitales y crematísticas de los autores y los gustos del público, conseguimos una visión de la experiencia teatral más cercana y real. Comprendemos el motivo por el que los dramaturgos refundían, repetían, adaptaban y ajustaban lo que ya había triunfado en el gusto popular. Caro

Baroja no olvidaba en este estudio, como sucede a menudo, que el artista está inmerso en una sociedad y que tiene unas necesidades que mediatizan su creación. Algo que se percibe en el teatro mejor que en cualquier otra manifestación artística.

Otro aspecto que estudiaba Caro Baroja en su libro ponía de manifiesto la relación magia-tecnología-ciencia, y sus posibles contradicciones. Por un lado, en el Siglo de las Luces triunfaba en el gusto mayoritario un género teatral que se apoyaba en «las sombras»: en la magia, en lo prodigioso y aparentemente irracional. Cuanto más se valoraban los avances de la razón y de las ciencias técnicas, más parecía gustar el teatro desmesurado que se basaba en prodigios visuales que aludían a creencias. Sin embargo, la misma dinámica de la comedia generó, con el proceso secularizador del siglo, ese cambio que hizo, ya se ha dicho, del mago una especie de científico, y de la magia, no una creencia sino una sabiduría, una ciencia, propiciando la burla de lo irracional. A la vez, la magia, la comedia de magia, contribuía al desarrollo técnico real y a su difusión entre el público, pues para hacer verosímiles los alardes visuales, las mutaciones, transformaciones y los efectos escenográficos, se necesitaba de una infraestructura técnica que había hecho posible, precisamente, el avance científico, en cuyos orígenes estaban a menudo los conocimientos «precientíficos» mágicos, en especial los provenientes de la magia blanca y mecánica, como ya señaló Bacon en el siglo XIII.

A esta vulgarización no fueron ajenos, antes al contrario, los escenógrafos y arquitectos italianos y españoles que aplicaron a la escena los avances logrados en perspectiva y maquinaria militar y teatral. Avances que no eran extraños al proceso de la época, que apoyaba los desarrollos técnicos y científicos.

Con el estudio del teatro popular, ya fuera mágico, de santos o de otro tipo, Caro planteaba a la vez un nuevo enfoque del enfrentamiento entre dos puntos de vista que se venían oponiendo desde antiguo y que se manifestaban de diversas maneras y en distintos campos, desde el político hasta el estético. Me refiero a lo que ya en el siglo XVIII se comenzó a llamar «cultura popular» —con todos los elementos anejos que tal denominación conlleva— frente a la que sólo más tarde se llamó «cultura sabia» o de intelectuales. El autor alude a ello en varios pasajes de su libro aunque sin utilizar explícitamente esta terminología, y realiza un análisis, como ya he indicado antes, desprovisto de tópicos y generalidades, encuadrándose en el estudio del día a día y de la individualidad de las reacciones de quienes participaban de distintos modos en el mundo cultural dieciochesco. Las relaciones que Caro Baroja llega a establecer entre los gustos teatrales de algunos miembros de la clase dirigente y la política cultural de

esa clase aporta bastante luz sobre la necesidad de evitar las generalizaciones en los análisis y sobre la conveniencia de acercarse sin prejuicios al objeto de estudio. Algo que, para este mismo teatro, ya adelantó Edith Helman cuando estudió las relaciones entre la obra de Goya y las de Antonio de Zamora y José de Cañizares, dos de los más importantes comediógrafos «populares» del siglo XVIII⁶.

Señalé antes que el trabajo pionero de Julio Caro Baroja dio pie a otros posteriores. En esta ocasión, su trabajo siempre sugerente se prolongó en el de otros. Pero en ésta como en otras se mostraba el Caro Baroja investigador de nuevos caminos, curioso de nuevos aspectos. Con palabras de Davydd Greenwood, que ya señaló esta cualidad, diríamos que

sus investigaciones han sido siempre en campos desconocidos o sobre dimensiones nuevas de campos ya conocidos. Si muchas obras suyas tienen un tono tentativo y hasta apologético, es en parte debido a su humildad, pero más que nada son producto de trabajos hechos en regiones donde no hay precedentes. Ya con sus precedentes podemos seguir.

Además sus obras llevan el sello de su visión de la complejidad, hermosura y tragedia de lo que son fenómenos y vidas al parecer tan sencillas. Su redescubrimiento de la enorme complejidad de la vida de un solo hombre sencillo hace que la historia humana presente un espectáculo casi aterrador. Este sentido de complejidad le ha llevado a destruir una variedad de lugares comunes y les da, hasta a sus obras más particularistas, una cierta universalidad. En este sentido lo específico y lo universal se unen. Al mirar la ciudad y el campo, la historia grande y la historia chica, la mente popular, las minorías oprimidas, y la vida como narrativa, vemos un panorama en el que los problemas humanos universales adquieren múltiples facetas⁷.

De esta larga cita se pueden extraer muchas reflexiones, algunas de las cuales se ajustan a las características de *Teatro popular y magia*, y las he señalado a lo largo de estas páginas. Pero conviene reparar en dos ideas. Una, en que los enormes conocimientos de Julio Caro, unidos a su posición ante las cosas que estudia —posición que las entiende como cosas vivas o como muestras, formas de vida y pensamiento—, hacen que cualquier estudio suyo tenga una cercanía vital y una complejidad cultural enormes, resultado de intentar conocer siempre, incluso en lo más anecdótico y simple, cómo vivían y pensaban los hombres —lo más anecdótico y simple, lo menos elaborado, suele ser expresión no adulterada de las formas de vida.

Otra, el concepto de «vida como narración», al que he aludido más arriba al referirme al empleo de los recursos de la autobiografía y la historia en sus estudios. Hoy este concepto está de actualidad precisamente por la nueva discusión sobre qué es la historia y en qué se diferencia de la ficción. Algunos historiadores han llegado a la conclusión de que la historia es una forma de narración: narración de «hechos factuales», en terminología de Genette⁸.

⁶ Edith F. Helman, «Los "Chinchillas" de Goya», *Goya*, 9 (1955), pp. 162-167. Recogido después en *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 183-199.

⁷ Davydd Greenwood, «Semblanza de Julio Caro Baroja», en *Julio Caro Baroja*, *Semblanzas ideales*, cit., pp. 278-279.

⁸ *Que la distingue de la narración de «hechos ficticios», propia de la fabulación.* Gérard Genette, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

Por otra parte, la idea de «vida como narración» tiene otra lectura que cuadra al trabajo de Caro Baroja. Vida como relato de ideas, sensaciones, corrientes, discrepancias, cambios, gustos, creencias, etc., que tanto sirve para darnos datos y explicaciones, como para ser objeto de estudio ella misma. Es más, el hecho de que Julio Caro dé preferencia a lo individual, a las vidas —*La vida rural en Vera de Bidasoa* (1944), *Vidas mágicas e Inquisición*, *El señor inquisidor y otras vidas por oficio* (1968), *Estudios sobre la vida tradicional española* (1968), *Vidas poco paralelas* (1981), por sólo citar algunos títulos—, y no a lo general y a los sistemas, es el motivo principal de que sea contrario a los «ismos», interesándose más por aquello que queda fuera de los esquemas y de las estructuras. Lo que no se ajusta a la regularidad, a la norma, es lo que con preferencia ha llamado su atención. Así, por ejemplo, el estudio de las minorías; de lo marginal, como puede ser lo mágico, y así también, su interés por un tipo de teatro como es el de magia y, por extensión, el popular, infravalorado y escamoteado tanto a la historia del género como a la de las ideas y de la cultura españolas.

En definitiva, *Teatro popular y magia* daba un paso adelante en el conocimiento de una parcela histórica, estética y del pensamiento español abandonada por el prejuicio crítico, pero ofreciéndonos mucho más, como suele ser habitual en los trabajos de Julio Caro Baroja. El «otro siglo XVIII»⁹ existía y, gracias a su obra, alcanzábamos a comprender cuál era la razón de la aparente sinrazón que parecía subyacer en ese teatro, expresión de todo un mundo tradicional presente en la literatura, en el arte y en la historia mucho más de lo que se supone.

⁹ Aunque el libro se ocupa de este teatro desde sus orígenes hasta el nacimiento del cine, el núcleo central de la obra lo ocupa el estudio del teatro de magia durante el siglo XVIII.

Joaquín Álvarez Barrientos

