

# La razón de la sinrazón: *Teatro popular y magia,* de Julio Caro Baroja

**T**eatro popular y magia, de Julio Caro Baroja, apareció en 1974, publicado en Madrid por la Revista de Occidente. Fue un libro con escasa recepción entre los especialistas en teatro y entre los que se dedicaban a estudiar el redescubierto siglo XVIII<sup>1</sup>. Sobre la materia a la que Caro se acercaba pesaban muchos prejuicios críticos y estéticos que sólo unos diez años después, y gracias precisamente a su trabajo, empezaron a quebrarse. Caro Baroja se acercaba a lo popular —además de concepto siempre conflictivo, materia desdeñada— y a un tipo de teatro censurado ya desde el mismo siglo XVIII por algunos de los escritores que dieron forma a la historia literaria española al tener los medios para decidir qué era digno de figurar en ella y qué no debía aparecer en sus páginas. Pero además, Julio Caro Baroja se aproximaba a los textos —las comedias de magia, de santos y de figurón— sin atender a sus valores estéticos, antes bien declarando paladinamente su falta de calidad literaria y su total desinterés por ellos. Hacía hincapié, sin embargo, en otros asuntos de evidente importancia: entendía el teatro como algo más que el estudio del texto, y se ocupaba de los aspectos visuales y escenográficos, apenas tenidos en consideración por los historiadores del teatro, y mostraba su preferencia por la historia de las ideas, por el aspecto ideológico de ese teatro y por el contexto social que lo hizo posible.

Como en otros casos, este libro era el desarrollo de inquietudes que habían surgido en investigaciones previas. En esta ocasión, de las *Vidas mágicas e Inquisición* (Madrid, Taurus, 1967, 2 vols.)<sup>2</sup>. Se ponía así de relieve, una vez más, el hecho de que en el trabajo de Julio Caro Baroja se da

<sup>1</sup> Sólo conozco una reseña, a cargo de José M.<sup>a</sup> Díez Borque, en los Cuadernos Hispanoamericanos, 301 (1975), pp. 213-218.

<sup>2</sup> El mismo autor lo señala en la «Introducción»: «La idea de escribir estas páginas sobre la comedia de magia se ha ido perfilando en mi cabeza poco a poco y como resultado de investigaciones particulares, concertadas, precisamente, con ideas de historiadores, interesados por esta crisis que se da en distintas sociedades en los siglos XVII y XVIII. Mis primeras investigaciones están reflejadas en *Vidas mágicas e Inquisición...*» (p. 15).

una unidad que organiza su amplia y variada curiosidad más allá de la cronología de sus publicaciones, algo que es fácil percibir siguiendo su bibliografía. Aunque no tiene directa relación con el libro que me ocupa, quiero referir una anécdota que resalta este punto de forma ejemplar.

En 1970 Caro Baroja publicaba en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* su evocación «Don Manuel al hilo del recuerdo (Gómez Moreno en su centenario vivo)»<sup>3</sup>. Allí, además de recordar la figura del desaparecido académico, comentaba que él se hallaba trabajando sobre las falsificaciones en la historia de España, en concreto sobre las de los plomos granadinos del siglo XVI. Esto en 1970. Su libro sobre las falsificaciones no se ha publicado hasta 1993 (Barcelona, Seix-Barral)<sup>4</sup> y en realidad tenía su origen entre 1952 y 1953, cuando Caro compró a un librero las transcripciones árabes de los plomos del Sacromonte, que posteriormente cedió a Gómez Moreno y más tarde pasaron a la biblioteca de la Academia de la Historia. Esto da muestra, creo, de cómo la curiosidad de Caro Baroja no es lineal, sino que tiene una estructura compleja en la que se asientan numerosas inquietudes, interrelacionadas entre sí, que dan pie a que, a lo largo de cuarenta años —como en el caso relatado—, no se abandone una investigación y, sin embargo, se vayan preparando otras.

En *Teatro popular y magia*, Caro Baroja utilizaba su habitual metodología mixta que, al unir historia, etnología, folclore y literatura, daba al resultado riqueza y variedad de análisis y noticias. Sus fundamentos folcloristas aportaban nueva luz sobre los textos, pero también sus conocimientos iconográficos enriquecían la interpretación que podíamos dar al uso de una escenografía desbordante.

En este estudio sobre teatro y sobre las creencias populares en la magia, Caro se servía además de los recursos del género memorístico. Dos enfoques, el histórico y el memorialístico, que en su labor como escritor aparecen numerosas veces unidos. Por ejemplo, en su trabajo *Introducción a una historia contemporánea del anticlericalismo español* (Madrid, Istmo, 1980). Esta unión de dos perspectivas hasta cierto punto complementarias dota a sus obras, tanto de la seriedad erudita como de la cercanía del recuerdo, lo que en su caso suele ser, además, un testimonio de relieve histórico. Al estudiar el anticlericalismo señala haber asistido a determinadas manifestaciones de ese fenómeno —transcritas casi con las mismas palabras que emplea al narrar los mismos hechos en *Los Baroja*—, y del mismo modo se conduce al estudiar el teatro popular mágico, comentando que en su niñez vio representar las comedias de magia más famosas. En uno y otro caso no son meras anécdotas que salpican los textos: se convierten en reflexiones sobre la historia reciente de España, o sobre la recepción de un tipo de teatro, añadiendo además, en este último caso, sugerencias sobre

<sup>3</sup> BRAH, 167 (1970), pp. 117-132. Apareció después en *Semblanzas ideales*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 245-262.

<sup>4</sup> En edición limitada apareció en 1992 (Barcelona, Círculo de Lectores).

la evolución de un género dramático que poco a poco fue puerilizándose. Como consecuencia de este uso de dos formas de narrar la historia, el lector se encuentra con que cosas que consideraba antiguas o muertas, no sólo clavan sus hondas raíces en la realidad hispana sino que, además, se le aparecen vivas en una sociedad caracterizada, sin embargo, en la actualidad, por su falta de sentido histórico.

La expresión teórica de esta metodología se encuentra en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *Género biográfico y conocimiento antropológico* (Madrid, Caro Raggio Editor, 1986), donde, siguiendo a Kant, diserta sobre el valor y la utilidad de la biografía como instrumento de investigación antropológico.

*Teatro popular y magia* se publicó durante un año en el que también aparecieron otros libros importantes para el conocimiento del teatro español dieciochesco. Francisco Aguilar Piñal publicaba *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo, Cátedra Feijoo) y Celso Almuiña Fernández —en una línea más cercana a la de Caro— daba a las prensas *Teatro y cultura en la Valladolid de la Ilustración* (Ayuntamiento de Valladolid). Dos importantes trabajos que se completarían con la indispensable aportación de René Andioc al año siguiente, 1975, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid, Fundación March/Castalia), versión española de su *Sur la querelle du théâtre aux temps de L. Fernández de Moratín* (Université de Bordeaux, 1970). Puede decirse con seguridad que en estos trabajos se encuentra el germen del desarrollo posterior que han tenido los estudios sobre el teatro español del siglo XVIII.

El libro de René Andioc alcanzó más eco entre los historiadores de la literatura y del teatro —por utilizar una metodología menos dispar y más acorde con la empleada en los estudios literarios—, pero hay que recordar que el trabajo de Caro (junto con el del propio Andioc) dio pie a una serie de investigaciones —claramente deudoras suyas—, relativas al teatro popular y mágico que conocieron su apogeo entre 1983 y 1987. Destacan entre ellas las patrocinadas por el profesor Ermanno Caldera<sup>5</sup>.

Caro Baroja había combinado en su libro el estudio de la obra de autores concretos, como Antonio de Zamora, José de Cañizares, Juan Salvo y Vela y otros de menor renombre en la época, pero representativos de una forma característica de hacer teatro, con la visión general de lo que significaba la magia y lo sobrenatural en el mundo español de los siglos XVI a XVIII. Este planteamiento le permitía dar a conocer dos perspectivas: una, la de la evolución de las creencias; otra, la de su uso en el teatro para mostrar el progresivo descreimiento popular, y para ver de qué modo el desarrollo de la escenografía se sirvió de la excusa mágica. Pero no sólo de la mágica, puesto que las representaciones de temas sacros estaban también trufadas

<sup>5</sup> El profesor Ermanno Caldera, de la Universidad de Génova, dirigió durante varios años un grupo de estudios sobre la comedia de magia en España, en los siglos XVIII y XIX. Resultado de ese empeño son, además de otros trabajos, los dos volúmenes colectivos dirigidos por él, titulados *Teatro di magia* (Roma, Bulzoni, 1983) y *Teatro di magia/2* (Roma, Bulzoni, 1991), así como la edición de las comedias siguientes: *Marta abandonada*, de Ramón de la Cruz (ed. Felisa Martín Larrauri y Ermanno Caldera), *Marta aparente*, de José López de Sedano (ed. Antonietta Calderone), *La pata de cabra*, de Juan de Grimaldi (ed. David T. Gies), *Brancanelo el herrero*, anónima (ed. Joaquín Álvarez Barrientos), *El diablo verde*, anónima (ed. Pilar Quel Barastegui) y *La piedra filosofal*, de Francisco Bances Candamo (ed. Antonio D'Agostino), todas ellas en Bulzoni editore. A estas ediciones, hay que añadir *El anillo de Giges*, de José de Cañizares (ed. Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, CSIC, 1983) y, además de otros artículos, las actas del congreso *La comedia de magia y de santos* (Madrid, Júcar, 1992).

de alardes escenográficos. En las comedias de santos del Siglo de Oro se daba siempre una serie de mutaciones que formaba parte de los tópicos del género, como eran las apariciones del demonio, la ascensión del alma a los cielos, la bajada de ángeles, etc. Algunas de estas mutaciones venían de la iglesia. Por ejemplo, en la representación del *Misterio de Elche*, todavía hoy es posible ver cómo baja desde lo alto una piña que a mitad de la altura se abre para dar salida a varios ángeles que descienden y recogen a la Virgen, con la que después inician su ascenso. Algo semejante a lo que sucedía en el siglo XVI con la elección del obispillo, según la descripción que nos da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua* (1611):

Antiguamente en las iglesias catedrales, en memoria de la santa elección que se hizo de San Nicolás, obispo de Myna, era un infante de coro que con solemnidad, colocándole en medio de la iglesia en un cadalso, bajaba de lo alto de las bóvedas una nave, y parando en medio del camino se abría. Quedaban unos ángeles que traían la mitra y bajaban a ponérsela en la cabeza, subiendo luego por la misma orden que habían venido.

Tras el estudio que Caro Baroja hacía de estos aspectos internos de la representación concluía que la acusación que se hacía a ese teatro de ser desordenado era falsa. En efecto, no se ajustaba a las reglas neoclásicas, pero tenía sus propias reglas y convenciones que debía respetar. En palabras del autor: «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» (p. 16). Lo que estaba claro era que el teatro estudiado en *Teatro popular y magia* tenía una poética, basada en la práctica escénica avalada por la recepción del público durante siglos, a la que respondía y que respetaba con fidelidad. Reglas y convenciones, que eran otras distintas de las clasicistas, y que nacían de considerar a la misma altura tanto el texto como los aspectos visuales y musicales de la representación, cosa que no figuraba en los planteamientos de los ilustrados, para quienes el uso de la música en el teatro, por ejemplo, era una forma de corrupción.

Por otra parte, al servirse de este punto de enfoque del estudio del género teatral, es decir, al tener presente la reacción del público, Caro Baroja hacía también la historia de cómo el género se adecuaba al estado de la creencia de ese público que acudía al teatro y, por tanto, obtenía además datos sobre la evolución del descreimiento en lo maravilloso. De hecho, el proceso de los textos de las comedias de magia fue el de una progresiva secularización, abandonando tanto los relieves religiosos que pudiera tener, provinientes de las comedias de santos, como los aspectos taumatúrgicos y maravillosos, procedentes de la magia. Por eso, el mago de la comedia mágica tomó muy pronto el aspecto de un hombre de ciencia y, de