

DE LA COMEDIA DE SANTOS BARROCA
A LA COMEDIA DE MAGIA DIECIOCHESCA:
« EL MÁGICO LUSITANO »

por Ermanno Caldera (Universidad de Génova)

El Esclavo por amor y mágico lusitano, según reza el título de la 1ª parte, o *El Esclavo por amor del más infeliz* (o *infelice*) *dueño y mágico lusitano*, como se titulan las partes 3ª y 4ª o, en fin, *El mágico lusitano* a secas, como aparece en la 5ª parte, es una de las tantas series de comedias de magia que se compusieron durante el siglo XVIII, que sin embargo nunca disfrutó de la popularidad de otras series más afortunadas, como las de *Vayalarde* o de *Marta la Romarantina*.

Tenemos noticia de que se representó en 1743 en Madrid por la compañía de Palomino: no sabemos si una o más partes¹.

De las dichas cinco partes, se ha perdido la 2ª, mientras que las restantes se encuentran manuscritas en la Biblioteca Nacional². Por cuanto me resulta, nadie ha tratado hasta ahora de esta

¹ Vid. A. Calderone, *Catalogo delle commedie di magia rappresentate a Madrid nel secolo XVIII*, en *Teatro di magia*, Roma, 1983, p. 252. Es verosímil que no debió de alcanzar un gran éxito, si luego desapareció de las escenas madrileñas. Es verdad que esto parece contrastar con el hecho que se escribieron cinco partes, lo que de costumbre se verificaba sólo después de un éxito al menos discreto de las primeras. Sin embargo, hay que reflexionar que esta serie es anómala respecto a las demás: en efecto, sus cinco partes (o al menos las cuatro primeras) se debieron plantear desde el principio, puesto que sólo al final de ellas la historia del protagonista tiene su lógica, e histórica, conclusión.

² Mss. n. 14.900, 16.273, 16.287, 16.288.

comedia, si se exceptúa una breve mención en la *Historia de la literatura* de Valbuena Prat y en la Introducción al *Esclavo del demonio* escrita por el mismo crítico³.

Tampoco la cita Braga en su Introducción al poema que dedicó al protagonista de nuestra obra⁴.

La comedia representa un interesante momento evolutivo de un tema tradicional: la leyenda de Fray Gil de Santarem, ya tratada por Mira de Amescua en la célebre comedia del *Esclavo del demonio* y por Moreto, Cáncer y Matos Fragoso en *Caer para levantar*.

El anónimo autor del *Mágico lusitano* parece referirse explícitamente a la pieza de Amescua acuñando sobre ella el título *El Esclavo por amor*, donde, si no temiese de que se me acusara de excesiva sutileza, me gustaría entrever el erotismo dieciochesco sustituyendo las preocupaciones teológicas del siglo anterior. Además, una referencia más explícita aparece en la 5ª parte, Jornada II, donde Gil reconoce ante Dios:

me hice esclavo del Demonio.

Pero el aspecto de mayor interés crítico de esta obra estriba, más que en su dependencia (muy relativa, como veremos) del modelo barroco, en la serie de modificaciones sustanciales con que el autor se aleja de la fuente para fabricar un nuevo tipo de comedia que contribuirá, por su parte, a la reforma del teatro español.

Ante todo, me parece interesante el pasaje de la comedia de santos, como eran las de Amescua y de los tres Ingenios barrocos, a la de magia. Es verdad que, como ha demostrado muy bien Andioc⁵, los confines entre una y otra son muy lábiles, pero es igualmente cierto que el elemento mágico, secundario en las tracciones anteriores, aquí no sólo es funcional, sino que consti-

³ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1953⁴, III, p. 20; Mira de Amescua, *Teatro*, Madrid, 1959, p. LXXIII.

⁴ T. Braga, en su *Frei Gil de Santarem*, Porto, 1905, cita, en cambio, otras elaboraciones literarias y brinda una lista muy exhaustiva de las fuentes.

⁵ Vid. R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976; sobre todo el cap. IV.

tuye el apoyo de la acción, al menos en cuanto se refiere a las cuatro primeras partes.

En la comedia de Mira, Don Gil Núñez de Atoguía, pío canónigo de la catedral de Coimbra, rapta a Lisarda y se convierte en bandolero. Al ver a la hermana de su compañera, Leonor, se enamora de ella y pacta con el Demonio la concesión de su alma contra la posesión de la joven. Pero, cuando va a abrazar el bulto que el Demonio le ofrece, descubre un esqueleto. Gil se arrepiente y un ángel le devuelve la cédula del pacto diabólico. Profesará en la orden de Santo Domingo.

No vale la pena detenernos en la comedia de Moreto, Cáncer y Matos, por repetir en sus líneas fundamentales, hasta con pasajes idénticos, la de Mira.

Y he aquí, muy resumidas, las diversas partes del *Mágico lusitano*. En la 1ª, Don Gil, caballero de Coimbra, es persuadido por el Demonio — que toma las facciones de un amigo suyo — a aprender la magia, gracias a la cual podrá vencer la frialdad de Leonor. Gil entra en una cueva toledana (« *peñascosa con aves nocturnas, serpientes, y otros animales espantosos* »), firma con su sangre la consabida cédula y, al salir, empieza a dar varias demostraciones de su poder mágico. Con todo esto, no consigue el amor de Leonor, que al final rapta, llevándola consigo sobre un caballo alado.

La 2ª parte, perdida, narraba verosímelmente las aventuras de Gil en París⁶.

En la 3ª, Leonor ya no aparece y la sustituyen dos primas, Narcisca y Laura, que Gil tiene en su poder en su castillo y que en vano procura someter a sus deseos. Padres y amantes de las dos jóvenes inútilmente luchan contra él, que, valiéndose de sus

⁶ En la confesión general que, en la 4ª parte, rinde al Prior de Palencia, cuenta que, después de la experiencia toledana, se fue, sobre un caballo infernal, a París, donde obró « prodigios grandes ». Por otro lado, el viaje a París para estudiar medicina, es atestiguado por la *Historia* de Hernando de Castillo y el *Flos Sanctorum*. Según Braga, Gil Rodrigues (éste es, según el investigador portugués, su apellido), de resultados de estos estudios fue llamado como médico a la corte de Blanca de Castilla, donde encontró al futuro Alfonso III de Portugal que ya estaba conspirando contra su hermano (*op. cit.*, pp. IX y X).

artes mágicas, regularmente los derrota. Empieza sin embargo un proceso de arrepentimiento después de aparecerle un ángel (un Parainfo se le llama) que le invita a mudar de vida:

no ofendas más
de Dios la misericordia.

(J. III)

La parte siguiente nos presenta a Gil todavía obsesionado por las dos primas y en la espera de que

una y otra separadas,
serán víctima amorosa
a mi apetito.

(J. I)

Pero una nueva visión, en sueños, del Parainfo, le persuade a convertirse. Estalla entonces un terremoto, se derrumba el castillo y las cautivas quedan libres. Gil — a quien la Virgen devuelve la cédula del pacto — pide y viste el hábito dominico en el convento de Palencia; luego se traslada al de Santarem donde recibe a Narcisa y Laura y a los parientes y novios de ellas. Fray Gil, en un arrobamiento místico que le tiene levantado del suelo, resuelve las discordias que habían surgido entre ellos y bendice las bodas de las dos parejas.

Parecería que a este punto se debiera cerrar definitivamente la serie. Al contrario, alguien — con mucha probabilidad el propio autor de las anteriores — quiso añadir una 5ª parte, entre hagiografía y enredo. Ahora Fray Gil, además de obrar milagros curando ciegos y lisiados, resuelve una pendencia de amor y honor en la cual estaban complicados dos caballeros y dos muchachas de Santarem. En fin muere santamente, con la asistencia de Cristo y del Custodio, entre el llanto general:

Y aquí rendido el Ingenio
a tan ilustre auditorio
pide perdón de sus hierros.

Mucha música acompaña o interrumpe el desarrollo de la acción. En la 3ª y 4ª parte asistimos, además, a escenas mitológicas,

evocadas por el arte mágico de Gil, que les confieren cierto carácter de fiestas palaciegas.

Como se puede fácilmente desprender de este, aunque reducidísimo, resumen, al autor (o, ¿quién sabe?, los autores) del *Mágico lusitano* se aleja marcadamente del modelo con el cual tiene en común muy pocos rasgos diegéticos. Pero la diferencia sustancial hay que buscarla en el espíritu con que acomete y renueva la materia. Y, aunque pueda parecer raro en un campo tan sujeto al dominio de la fantasía, lo que persigue es sobre todo un fondo de mayor racionalidad y verosimilitud.

Este fin ya está presente en la mente del autor en el momento mismo en que decide convertir una comedia de santos en una de magia. No se trata sólo de sustituir una figura laica a una religiosa (hasta la mitad de la 4ª parte, Gil es un caballero y no un canónigo como el de Mira) sino también de poner la ciencia en lugar de la religión.

Este aspecto del mago-hombre de ciencia es muy corriente en las comedias de magia dieciochescas, pero aquí se insiste a menudo sobre tal ecuación.

En la 1ª parte, el Demonio y la Magia personificada rematan el concepto de que lo que Gil va a aprender es una « prodigiosa ciencia » que no se aprende sin « afanes », « estudio continuo » y « diuturna tarea ». En la cueva, Gil encuentra a tres discípulos que, en lugar del hábito de esclavos que vestían los de Amescua, aparecen como unos verdaderos estudios: en efecto son

tres personas con ropas talaes sentados cada uno leyendo en su libro.

(Parte I, Jorn. 1)

Y los tres recitan versos en los cuales cada uno expresa la necesidad de una seria aplicación. En particular, el segundo emplea expresiones de clara marca ilustrada y progresista:

No perdamos instante
en que nuestro discurso se adelante.

(I, 1)

Y cuando, poco después, Gil quiere ofrecer al rey una muestra de su habilidad, éste ya sabe

que docto
os aclaman en las ciencias.

(I, 2)

Y el propio Gil bien sabe que posee
arte, que pueda
de el Orbe prodigio hacerme.

(I, 3)

Y como todo verdadero estudioso, en los momentos de mayor turbación, Don Gil se recoge a su « librería »

a discutir confusiones
de mi triste pensamiento.

(IV, 1)

El estudio hasta tiene la prerrogativa de calmar su excitación erótica:

la impaciencia de esperar
este logro, en que me empeña
mi estrella impía, el estudio
la suavice, y entretenga.

(IV, 2)

Este carácter de hombre de ciencia parece que está impreso en el personaje hasta el punto que, en la última parte, el rey le expresa a Fray Gil su agradecimiento por la ayuda que le brindó en su subida al trono de Portugal,

siendo en mi abono — dice —
vra ciencia, defensa a empeño tanto.

Lo que le ofrece al gracioso la oportunidad de espetar un verso que, bajo su tono chistoso, quizás encierre más intencionalidad:

Es mi Fr. Gil científico, y es Santto.

(V, 3)

En cuanto a la conversión del protagonista, se debe a la inter-

vención de un ángel que le persuade a cambiar de vida. En realidad, esto podría aparecer como el último acto de un proceso más largo (que me gustaría definir prerromántico) de una crisis — laica y racional también — de la confianza puesta en la ciencia.

En la 3ª parte, Gil, desengañado por la frialdad que le demuestran Laura y Narcisa, reconoce

que en la ciencia
que fiel profeso, me falta
saber modo de rendir
los albedríos de cuantas
hermosuras mi apetito
guste, sin que al conquistarlas,
sea fuerza, para rendirlas,
de la violencia me valga.

Y subraya

la distancia
que hay de gozar una dicha
con voluntad de la Dama,
o por violencia, que en esto
(la consecuencia está clara)
al gusto le faltan gustos,
a la gracia faltan gracias,
al primor faltan primores.

En fin, al confesarle el Demonio que « en los albedríos sólo (...) manda el Criador » y que, para lograr sus deseos, tendrá que recurrir a la violencia de las artes mágicas, se pregunta, insatisfecho:

Conque, ¿es preciso valerme
de tan rigurosas armas
para triunfar?

(III, 2)

Don Gil tiene pues ya algunos rasgos típicos del moderno hombre de ciencia que al amor a la ciencia misma une también el conocimiento de sus límites.

Y conoce también el tormento de la duda ante lo arcano y lo inexplicable.

Así la primera aparición del Paraninfo desencadena en él un proceso de reflexiones e incertidumbres que se prolonga a lo largo de la 3ª y 4ª parte y que prepara gradualmente la conversión, la cual se verificará con la segunda aparición.

En efecto, en la 3ª parte Gil aparece mientras triste y meditando así comenta su situación psicológica:

Confuso, absorto, y sin juicio,
llena el alma de congojas,
ofuscado mi discurso,
la voluntad con zozobras,
turbado el entendimiento,
sin acuerdo la memoria,
y todo yo un caos de dudas,
que a la razón se amontonan.

(III, 3)

En la 4ª, todavía angustiado por la aparición, oscila entre sueño y realidad, buscando una explicación empírica y pretendiendo al fin liberarse con una afirmación escéptica:

¡si fue sin duda quimera,
que el sueño abultó, en las sombras
que esparce cuando nos deja
sin uso, y sin ejercicio,
los sentidos que nos lleva!

(IV, 2)

En fin, cuando se trata de escoger entre el poder que le brinda la ciencia y la obediencia a las leyes del honor, no duda en elegir esta última: de manera que, en la ocasión, renuncia a la magia para lidiar sin ventajas, como le conviene a un auténtico caballero.

El pecado de este ser culto y sensible es, según la tradición, la lascivia. Sin embargo, lo que en los modelos era un descubrimiento improvisado y tardío del santo varón, aquí, para alcanzar, como de costumbre, una mejor verosimilitud, se convierte en una

tendencia congénita, casi irrefrenable. Confiesa al Prior de Palencia que firmó el pacto cuando, joven

de la lascivia sentía
el sensual acicate.

(IV, 2)

No hay pues que extrañar que su amor a Leonor adquiriera en seguida connotaciones lujuriosas. El mismo reconoce:

en mí quiso
el amor, que más crecieran
entre los gustos de amarla,
deseos de poseerla...

(V, 1)

Y tanta es su lascivia que, después del episodio de Leonor, aspira contemporáneamente a la posesión de Laura y Narcisa. No duda, para conseguirlo, en recurrir a engaños y lisonjas; ni le falta una pizca de sadismo cuando afirma que, en cuanto se duerman,

yo hago que sus bellezas
lamenten de mi apetito
la más tirana violencia.

(IV, 2)

Tanta aspiración a la verosimilitud se refleja también en la búsqueda de un marco histórico mucho más definido que el de sus antecedentes.

En *El Esclavo del Demonio* la narración se coloca hacia el fin del reinado de Alfonso II de Portugal (1211-1223) y se concluye al momento de su muerte y de la sucesión de Sancho II, al cual se le hace casarse — contra la verdad histórica — con Leonor.

Estas referencias históricas son, además de inexactas, casi fortuitas. Al contrario, el autor del *Mágico lusitano* se preocupa, al principio y al final de su obra, de proporcionar al espectador los datos útiles para una exacta colocación histórica.

Las primeras peripecias se desarrollan al margen de las bodas de Urraca, hija de Alfonso VIII de Castilla, con el futuro Al-

fonso II, hijo de Sancho I de Portugal, suceso que se verificó en 1209. Luego este mismo Alfonso, cuando apenas ha sucedido al padre, aparece en un campamento militar después de haber derrotado al *Miramamolín* (sabemos que el Amîr almû'minîn era, a la época, Muhammad al-Nasîr).

En la 5ª arte, el rey de Portugal Alfonso III recuerda los acontecimientos recientes durante los cuales, con la ayuda de Fray Gil, ha depuesto a su hermano Sancho II, apoderándose del trono. Esto pasaba en 1248. Y como Gil muere inmediatamente después, resulta que la historia narrada en las cinco partes se encierra en los cuarenta años que van de 1209 a 1248. Tiene pues razón el gracioso Remiendo, convertido en lego al lado de Fray Gil, en recordar, en la 5ª parte, que de los personajes de las partes III y IV, algunos han muerto y los demás ya van para viejos.

Al situar en 1248 la muerte de Gil, el autor sin embargo se aleja de la *Historia General de Santo Domingo* de Fray Hernando de Castillo, que, al contrario, indica la fecha de 1265 (el 14 de mayo).

En cambio, muchos otros detalles aparecen evidentemente sacados de esta historia — o del resumen de ella que aparece en el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas⁷ — puesto que no resultan en las comedias anteriores: el estudio de la nigromancia en la cueva de Toledo, el demonio que se presenta como un amigo (« se le juntó en figura de caminante » dice Castillo), el viaje a París, la doble aparición del ángel invitándole a convertirse, el mismo aspecto que adquiere el ángel⁸, la profesión en el con-

⁷ Vid. *Primera Parte de la Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores* por el Maestro Fray Hernando de Castillo, Madrid, Sánchez, 1584, pp. 3432 y sigs (Cap. 72 y sigs.) y Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum, Adición a la tercera parte*, Toledo, 1587 (incluido en la 3ª Parte, Toledo, 1588 — aunque indique, por evidente error, 1538 —), pp. 1 y sigs (*Vida 173 de Fray Gil etc.*; declara que está sacada de la *Historia* de Castillo). Largos trozos de la primera obra los refiere A. Valbuena Prat en su edición del *Teatro* de Ámescua, cit.

⁸ En *El Esclavo del Demonio* sólo se trata de una voz. En cambio, en el *Mágico lusitano*, el Parainfo aparece a Gil, la segunda vez, en su despacho, como un caballero con lanza, escudo y armadura (*ceñía de su caveza / la belleza imponderable / morrión (...), cubría el pecho airoso / fuerte peto etc.*; así lo refiere Gil, puesto que se trata de un sueño y el

vento de Palencia, la devolución de la cédula hecha por la Virgen en lugar del ángel, las escenas de arrobamiento místico⁹, los milagros actuados en el convento de Santarem¹⁰.

Sin embargo aparece en nuestra comedia también un suceso que no está relatado en la *Historia* de Fray Hernando ni en su resumen y que, por otro lado, es seguramente histórico. Se trata de la ayuda que Fray Gil prestó a Alfonso III en su lucha contra el hermano Sancho y a la cual el propio rey hace explícita referencia en la 5ª parte¹¹. En efecto sabemos que fue justamente Fray Gil quien llevó a Sancho la bula de deposición y que, además, protegió a Alfonso sobre el cual pesaba la interdicción por las bodas con la hija de Alfonso el Sabio, que se celebraron a pesar de estar todavía en vida su primera mujer¹².

Todo esto atestigua, una vez más, el escrúpulo historiográfico de nuestro autor, quien proporciona así al *Mágico lusitano* las trazas de un drama histórico-legendario sobre la biografía de Gil de Santarem, en el cual, por consiguiente, el aspecto meramente hagiográfico ocupa un espacio reducido, arrinconado como está al final de la vida del protagonista y de la obra teatral. Además, cuando la santidad se manifiesta plenamente, enseña unos rasgos más que nada filantrópicos: Fray Gil es sobre todo un pacificador, que en la 4ª parte reaviva la amistad entre dos antiguos rivales y en la 5ª resuelve positivamente un lance de honor y colabora a la subida al trono de un rey justo y digno.

personaje, quizás por el constante deseo de verosimilitud, no comparece en la escena). Cfr. Castillo: «*estando un día en su estudio a solas (...) le apareció (...) un caballero muy bravo y de aspecto ferocísimo (...) que blandiendo una lanza que traía en la mano...*» (p. 344b, v).

⁹ Cfr. *Historia*, cit., p. 349b, r: «*fray Umberto dize que le vio algunas vezes visitando los enfermos, quedarse elevado de tal suerte que ni via, ni conocia...*»; ibid., p. 349b, v: «*arrebatao en extasis y las manos puestas, y levantado en el ayre todo el cuerpo*».

¹⁰ Además de los milagros, que coinciden genéricamente con los narrados por Fray Hernando (se trata de las solitas curaciones de enfermos y lisiados), el *Mágico lusitano* refiere también las tentaciones que padeció Gil en términos muy parecidos: repite, por ejemplo, el cuento del diablo que tomó el aspecto de un fraile del convento (Cfr. *Historia*, p. 347b, r, y *Mágico lusitano*, V, 1), aunque varíen los sitios: el convento de Coimbra en la primera obra, el de Santarem en la segunda.

¹¹ En V, 3. Véanse los versos citados anteriormente.

¹² Cfr. T. Braga, *op. cit.*, p. XV.

Sin embargo, la comedia no es sólo esto. Es un acopio de los más variados tipos de espectáculo: comedia de magia, sí, pero también de santos, de capa y espada, histórica, biográfica, con mucho interés hacia lo escenográfico y lo musical que — como aludía antes — le confieren cierto aspecto de comedia palaciega. Es, pues, una interesante manifestación de ese experimentalismo teatral dieciochesco que se dirige a la búsqueda de la espectacularidad total¹³.

El espíritu reformista del comediógrafo no llegó sin embargo a mellar la estructura y el lenguaje que se mantienen en la tradición barroca calderoniana.

Los personajes responden a los papeles tradicionales: no faltan ni el galán ni la dama ni los graciosos con sus eternos chistes.

Se hace, además, un verdadero desgaste de esos parlamentos alternos que tanta fortuna disfrutaron en las piezas de Calderón y que aquí aparecen alguna vez tan exasperados que dificultan la comprensión¹⁴.

Pero, a pesar de todo esto, y contra la costumbre de tantas comedias de magia de la época, el autor se muestra inesperadamente fiel a un concepto de dignidad literaria, atento a un cuidado formal que — aunque dentro de las convenciones del cultismo barroco — le permite lograr efectos estilísticos no despreciables.

Baste citar, como ejemplo, un trozo de la descripción de la cueva de Toledo que Gil le hace al Prior de Palencia:

Música daban funesta,
negras, y nocturnas aves,
que torbellinos alados,

¹³ Cfr. mi *Sulla spettacolarità nelle commedie di magia en Teatro di magia*, cit., pp. 11 y sigs.

¹⁴ Cfr., entre los muchos posibles, este ejemplo de II, 1:

A la voz que

canta:

y es milagro y me asombra

contestan.

Gastón y Jaime

Haberos ya quitado.

Ramón y Lope

El no haberos.

Gastón y Jaime

La vida.

Ramón y Lope

Dado muerte.

o animados uracanés
por la oscura región giran,
siendo, ya buelen, ya paren,
penachos de humo en el risco,
noches de pluma en el ayre.

(IV, 2)

No dudo que al menos estas « noches de pluma » se las enviaría Góngora al oscuro autor del *Mágico lusitano*.

Pero tampoco faltan, en este campo de lo lúgubre, recursos estilísticos que, junto con un gusto escenográfico parcialmente nuevo, parecen anunciar temperies artísticas futuras.

Gastón y Jaime penetran en el sombrío palacio donde están encerradas Laura y Narcisa y así comentan:

Gastón. De obscuridades horribles
está el Palacio cubierto.

Jaime. Cuantas salas he corrido
ponen pavoroso miedo,
según de horror, y de asombro
están sus espacios llenos.

(III, 1)

Me parece que tanto las *obscuridades horribles* como los *de horror y de asombro espacios llenos*, agigantados por el inesperado empleo de la forma plural, abren el camino al cupo simbolismo existencial de las mazmorras clasicistas y de los panteones románticos.