

“Ya llegan, me dan sudores”. El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo

Lise Jankovic

► **To cite this version:**

Lise Jankovic. “Ya llegan, me dan sudores”. El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo . Cahiers de civilisation espagnole contemporaine (de 1808 au temps présent), Histoire politique, économique, sociale et culturelle, Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines, 2016, <<http://ceec.revues.org/6392>>. <hal-01535442>

HAL Id: hal-01535442

<https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01535442>

Submitted on 8 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

«Ya llegan, me dan sudores». El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo

"They're coming, they make me sweat." The fear of the Moor in the Spanish Magical Theatre (XVIII-XIX centuries): thinking about collective imaginary
« Ils arrivent, j'en ai des sueurs froides ». La peur du Maure dans la comédie de magie espagnole (XVIIIe-XIXe siècles): réflexion sur l'imaginaire collectif

Lise Jankovic



Edición electrónica

URL: <http://ccec.revues.org/6392>
ISSN: 1957-7761

Editor

Laboratoire 3LAM

Este documento es traído a usted por
Bibliothèque de l'Université d'Angers



SERVICE COMMUN
DE LA DOCUMENTATION

Referencia electrónica

Lise Jankovic, « «Ya llegan, me dan sudores». El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En línea], | 2017, Publicado el 31 enero 2017, consultado el 01 febrero 2017. URL : <http://ccec.revues.org/6392>

Este documento fue generado automáticamente el 1 febrero 2017.

© CCEC ; auteurs

«Ya llegan, me dan sudores». El miedo al Moro en la comedia de magia española (siglos XVIII-XIX): reflexión sobre el imaginario colectivo

"They're coming, they make me sweat." The fear of the Moor in the Spanish Magical Theatre (XVIII-XIX centuries): thinking about collective imaginary
« Ils arrivent, j'en ai des sueurs froides ». La peur du Maure dans la comédie de magie espagnole (XVIIIe-XIXe siècles): réflexion sur l'imaginaire collectif

Lise Jankovic

« Mahomet, noble Africano, / [...] me dixiste que en
la edad / de tus Abriles floridos;
/ de Magia ciencia, aprendistes, / no sé qué
oscuros principios. »

El Mágico Africano, 1778, Anónimo, (I, 1)

Esta réplica de Federico en *El Mágico Africano* (1778) es uno de los mejores ejemplos de la vinculación del Moro con la Magia negra en el teatro del encantamiento español. Un motivo en consonancia con una visión muy difundida en la tradición literaria occidental: la de los moros que « se guían por estrellas [...] saben muchos encantamientos [y] muestra les el diablo estos entendimientos » (*Poema de Fernán Gonzalez, estrofas 476-477*).

En sus primeras apariciones sobre la escena, el Moro era una figura cómica y a partir del teatro de Lope tuvo sus horas de galán enamorado con virtudes morales (*La envidia de la nobleza, El hidalgo Bencerraje, El hijo de Reduán, Pedro Carbonero, El remedio en la desdicha y El cerco de Santa Fe*). Sobre los enfrentamientos entre moros y cristianos versa un gran número de obras, como la de Calderón, *Amar después de la muerte o el Tuzaní de la Alpujarra*

(hacia 1630). Las obras históricas áureas se apasionaron por el « Suspiro del Moro » y el teatro neoclásico recuperó estos temas granadinos en tragedias clásicas, comedias sentimentales y melodramas (*La Zoraida*, de Nicasio Álvarez Cienfuegos, 1764, el *Mahomad Boabdil* de Luis Repiso Hurtado, 1787 o el *Aliatar* del Duque de Rivas, 1816). Con el drama romántico, la representación del Moro conoció un nuevo enfoque a través de la figura del morisco: « el personaje de la historia granadina que más interesó a los dramaturgos del romanticismo no fue el cristiano que cerca Granada ni tampoco el moro que aún la posee, sino su descendiente, el morisco, que resulta siempre una figura de hondo patetismo »¹ (como en *Aben Humeya*, de Martínez de la Rosa, 1830).

La comedia de magia, nacida en el siglo XVIII, es un género dramático con características definitorias: la intriga, maravillosa, está totalmente librada del principio de verosimilitud aristotélico y todo se teje a partir de golpes de teatro asombrosos (petrificación, metamorfosis, aparición/desaparición, invisibilidad repentina, necromancia, y un largo etcétera), con un esquema de acción estructural alrededor del enfrentamiento de fuerzas opuestas. De ahí resulta una multitud de posibilidades en los lugares representados (países exóticos, palacios aéreos, islas fantásticas, cuevas y subterráneos infernales, la luna, etc.) y en el tiempo, con toda la complejidad que conlleva, por supuesto, para la representación escénica. El personal dramático se compone de personajes muy numerosos, híbridos y sobrenaturales: pueden pertenecer a los cuentos maravillosos (brujas, magos, hadas, duendes, Merlín), pero también a la mitología (cíclopes, centauros, Poseidón rodeado de ninfas, sirenas y nereidas –son éstas las estrellas de las comedias de magia que gustan mucho de los espectáculos sensuales–), a las leyendas (genios protectores, fantasmas), a la Historia (Enrique de Aragón), a la mitología cristiana (San Miguel, el Diablo, el Ángel de la Guarda), a la literatura (la Infanta Oriana), al reino animal (monos, asnos, dragones, pájaros...), es decir, un imaginario muy rico y heterogéneo. La regla es la siguiente: cuanto más fastuoso y espectacular, mejor. Las obras de magia comparten por otra parte una dimensión moralizante con la victoria sistemática del Bien sobre el Mal. Son obras híbridas con partes declamadas, otras cantadas y coreografías y todas se caracterizan por la desmesura en el efectismo, con un alud de subyugantes efectos de luz, sonido y maquinaria que requieren un alto grado de técnica – hasta se habla de « maravilloso mecánico »².

A la luz de una comparación intercultural entre el teatro mágico francés (« Féerie théâtrale ») y la comedia de magia española de los siglos XVIII-XIX, se trata de distinguir y evidenciar comunidades de emociones³ con similitudes y variantes culturales evidentes, partiendo de una observación algo ingenua pero a mi parecer digna de investigación: si en la dramaturgia del encantamiento español, el imaginario mágico maléfico es a menudo oriental⁴ (representando a malvados magos africanos y mahometanos, a Mahoma mismo, a tropas de moriscos, a eunucos amenazantes y a huríes peligrosas), en las obras de maravilla francesas las fuentes suelen ser más bien totalmente maravillosas o nórdicas (en las selvas, en los bosques nevados y en los lagos, se esconden numerosos seres sobrenaturales, con referencias a los sajones⁵). No se trata de ofrecer un estudio esencialista que encasille las culturas dentro de unas fronteras impermeables, porque todo es más complejo en la realidad de la práctica teatral, pero sí es sugerente reflexionar sobre los imaginarios sociales⁶ a través del prisma del teatro mágico.

La hipótesis que quiero poner a consideración es que el imaginario que convoca lo mágico en el escenario teatral obedece en parte a unos regímenes de emociones culturales⁷; más explícitamente, en ciertas comedias, totaliza miedos que Jean Delumeau, en su libro sobre

El miedo en Occidente (1978), llama « miedos cíclicos » (entre los cuales el miedo al hambre, a las enfermedades endémicas, al enemigo de guerra): se representa el Mal en el escenario maravilloso a partir de un miedo cíclico en el imaginario social. Pero representar el peligro moro en la comedia de magia española de los siglos XVIII y XIX es un modo de aprensión español antiguo, cultural; el miedo al Moro se basa en enfrentamientos y peligros de la época de la Reconquista y del Siglo de Oro. Por tanto cabe evitar la ilusión del análisis culturalista (diciendo « se representa de forma mágica lo que infunde miedo ») porque evidentemente, el miedo que se pueda experimentar en el siglo XIX dista del miedo en el siglo XV, los cambios temporales son muy fuertes. En las comedias de magia, se juega con este tipo literario antiguo, que se convierte, en el escenario maravilloso, en una convención, como en el *western*, con los buenos y los malos. Es necesario explorar las motivaciones de los dramaturgos al representar estas figuras espantosas, interrogándose sobre las fuentes del imaginario, ya que es evidente que estas representaciones no nacen de la imaginación aislada de los dramaturgos (los moros y moriscos agresores son demasiado numerosos para tomar en consideración esta hipótesis). ¿Qué significa representar en el escenario maravilloso de los siglos XVIII y XIX un malvado mago africano, un brujo musulmán o un demonio al servicio de Mahoma? ¿Cómo interpretar la puesta en escena de enfrentamientos militares de moros y cristianos (con raptos y matanzas belicosas)?

Las situaciones observadas, en el largo período que abarca un siglo, de 1774 a 1874, no varían mucho de los episodios amenazantes y bélicos de los dramas y relatos de la literatura occidental, siguiendo la tradición de las narraciones que identifican el descreimiento, la crueldad y la perversidad con la figura de los seguidores de Mahoma. Pero, claro está, este tópico literario cobra una dimensión maravillosa, fantasmagórica y cómica en la comedia de magia.

En las obras del corpus estudiado, la acción se puede desarrollar en la época de la Reconquista o del Siglo de Oro, pero también se enmarca a menudo en la atemporalidad maravillosa de los cuentos. De la misma manera, el lugar escénico escogido puede representar tanto tierras españolas como un *locus mirabilis*.

El primer ejemplo de esquema accional es el enfrentamiento entre un mago cristiano y un mago mahometano, macroestructura de *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico* (Anónimo, 1774), una obra que escenifica la oposición entre Federico y Tarfe. María Luisa Tobar resume perfectamente esta dicotomía mágico-confesional⁸:

Federico y Tarfe se mueven en dos ámbitos contrapuestos: el cristiano y el musulmán. La lucha que se entabla entre ellos, no es más que un reflejo de la rivalidad entre dos mundos contrarios. La magia de Federico es presentada como fruto de estudio, mientras la de Tarfe es definida como poder diabólico. La docta magia o magia blanca frente a la magia negra o diabólica.

El vínculo entre el mago musulmán y el diablo es un *leitmotiv* también explícito en *El mágico Africano* (Anónimo, 1778)⁹, en que Mahoma, esclavo morisco al servicio de Federico, se vale del ocultismo: Federico está casado con Margarita, a quien adora, pero, Mahoma también se enamora de ella e intenta deshacer su unión por arte mágico. Fracasa en la empresa y se hunde bajo tierra, acorde a la dimensión moralizante característica del género: “el Mágico Africano / a pesar de sus portentos / sin lograr tu amor, rabiando / muere. Válgame el Infierno”¹⁰.

En el panorama de la oferta teatral a finales del siglo XVIII, destaca la obra *Los reyes moros en guerra con los españoles*, que viene descrita por Arturo Zabala a través del testimonio del viajero Lantier:

El asunto de la obra que atraía a toda Valencia era una comedia heroica cuyos intérpretes eran los moros y los españoles, que se hacían la guerra y en la que, en un diálogo vivo, se llenaban de sarcasmos y de injurias. Los espectadores reían con risa inextinguible [...] participando emocionalmente en ella- y la sala resonaba con sus aplausos.¹¹

La popularidad de este motivo marcial en el teatro español explica su fortuna en las comedias de magia del siglo XIX, donde abundan las huestes moriscas, los soldados moros aguerridos, las guardias y los eunucos amenazantes. Así, la didascalia inicial de los personajes de *La Pluma prodigiosa* (Bretón de los Herreros¹², 1841) anuncia de entrada, entre un personal dramático fabuloso, la figura del Moro temido: « Un caudillo morisco, moriscos e indianos de ambos sexos, amorcillos, pájaros de bueno y mal agüero, espectros, gigantones, cuadrúpedos, etc. etc. ». Y la escena 12 del primer acto, enteramente musical, es un coro militar cantado en el interior de una mezquita:

(Salen los moriscos y colocados en diferentes grupos cantan el siguiente himno.)

Coro.

Defienda al creyente / tu adarga potente, / ¡ profeta de Alá !, / y el fiero cristiano / bajo el muro que asalta inhumano / caerá, morirá.

Un anciano.

Abrevia, oh muerte, tu plazo, / pues ya es inútil mi brazo. / No vean mis ojos triunfar otra vez / la castellana altivez. / ¡ Feliz quien matando muere, / que fama inmortal adquiere ! / ¡ Infausto el que yace sin honra y sin prez / helado por la vejez !

Coro.

Defienda al creyente / tu adarga potente, / ¡ profeta de Alá !, / y el fiero cristiano / bajo el muro que asalta inhumano / caerá, morirá.

Una madre.

De la vida en los albores, / ¡ oh fruto de mis amores !, / también te amenaza con saña cruel / el verdugo de Ismael. / Ven a mi seno, hijo mío, / y antes que te hiera impío / el bárbaro acero del bárbaro infiel, / ¡ vierta mi sangre con él !

Coro.

Defienda al creyente / tu adarga potente, / ¡ profeta de Alá !, / y el fiero cristiano / bajo el muro que asalta inhumano / caerá, morirá.

Una doncella.

Hermosa nací en mal hora, / y el caudillo que me adora / en vano me llama la perla y la flor / de la sierra de Gador, / Si el destino me reserva / a ser miserable sierva / y rasga mi velo y ultraja mi honor / el cristiano vencedor.

Coro.

Defienda al creyente / tu adarga potente, / ¡ profeta de Alá !, / y el fiero cristiano / bajo el muro que asalta inhumano / caerá, morirá.

Un coro en que la violencia del estribillo y cada una de las estrofas llaman al enfrentamiento sangriento con los cristianos (« caerá », « morirá », « muerte », « brazo », « triunfar », « acero », « sangre ») y en que perder la vida matando representa una victoria eterna. El himno a la conquista lo cantan tres generaciones: primero un anciano, luego una madre y por fin una joven muchacha, lo que nos invita a descifrar en esta escena musical el odio eterno de los moriscos y, por ende, a reconocer el tipo literario del Moro pernicioso ya presente en la literatura áurea – pensemos en la sugerente metáfora cervantina « la serpiente que le está royendo las entrañas [a España] »¹³.

El mejor ejemplo comparativo es sin lugar a dudas la adaptación de *La Biche au Bois*, comedia de magia francesa de 1826¹⁴, a la escena española bajo el título de *Las Hadas o La cierva en el bosque, comedia de magia en 4 actos y 16 cuadros, traducida del francés y arreglada al teatro español*¹⁵ (1848). En esta obra cuya época es fantástica, el hijo de la Reina ha sido prometido a la Princesa Negra, Aika la Hermosa. Ahora bien, « aseguran que esa reina de color oscuro es muy irascible: ella tiene a su disposición un ejército de negrazos muy numeroso y muy aguerrido » (I, 2, 1) y va siempre acompañada del nigromántico Mesroure. Como es de esperar, el Príncipe rehúye de Aika, lo que provoca la ira de la temible Princesa:

- Franfreluc: La negra señora, negramente afectada por el negro desaire, amenaza al reino Amarillo con un numeroso ejército de negros...y como además de ser negra, es muy poderosa, el Príncipe se ha visto obligado a quedarse allí para velar por la seguridad de su patria. (I, 4, 5)

La emboscada tiene lugar un poco más adelante:

- Mesroure: Un número considerable de esclavos están ocultos en la espesura del bosque. [...] Aparecen súbitamente los esclavos y soldados negros armados. Mesroure viene a su frente. [...] Lucha entre las dos comitivas. (I, 5, 1-2)

Pero resulta que Aika es un personaje añadido en la versión española, puesto que en la comedia francesa, la opositora es el hada gruñona¹⁶. La caracterización del personaje añadido es obviamente cómica, pero no significa que no esté ligada esta princesa negra con un miedo colectivo, porque la burla no excluye el miedo, al contrario: « si te ríes, es que tienes miedo », (epígrafe de Georges Bataille a los lectores de *Madame Edwarda*). « Looking at historically, subjective feelings are invisible »¹⁷, pero este tipo de refundición teatral da visibilidad a un miedo-odio arraigado. El sentimiento de miedo es un proceso con componentes múltiples, cambiante en el tiempo, a la vez sentimiento subjetivo y experiencia colectiva, pero el estudio del teatro mágico – por muy ucrónico que sea (o precisamente porque es el reino de la imaginación desenfrenada) – deja traslucir la recuperación obvia de unos viejos demonios. Así que la modificación observada en *Las Hadas o La cierva en el bosque*, en absoluto anodina, refleja perfectamente la variante cultural en la expresión y en la figuración del miedo, puesto que en la adaptación española la Princesa Aika cristaliza (de forma caricaturesca y grotesca) el peligro de la espada enemiga para « la patria ». A propósito de este término en relación con el arte dramático, Marie Salgues ha demostrado que en el teatro patriótico, abundante en la segunda mitad XIX, se trata de representar la patria como una entidad inmutable, como un sustrato que sería el eterno eco del pasado¹⁸. A la hora de analizar el imaginario colectivo que se trasluce de la figuración del Moro en la comedia de magia, el análisis de la hispanista es muy sugestivo porque demuestra cómo, en un siglo de pérdida del Imperio, « España [sólo] se define en el enfrentamiento, la diferencia, la oposición »¹⁹. Así, en *Un pacto con Satanás* (Antonio M. Ballester, 1868), Ricardo hace aparecer unos soldados (rompiendo un espejo con su espada – acto sumamente significativo) para luchar contra « los fieros satélites del fiero musulmán celoso » (II, 6, 19):

- Ricardo: Contra los moros fieros / puedo oponer falange numerosa / de invencibles guerreros. [...] Coro. “Suene la trompa guerrera, retumbe el parche sonoro / rayo ha de ser contra el moro / nuestro esforzado valor. / Nuestros pechos sean escudo / do se embote el fiero cuchillo, / y siguiendo a nuestro caudillo / lucharemos con ciego ardor”.

Otro ejemplo de amenaza mora guerrera lo encontramos en *Don Luis Osorio o vivir por arte del diablo* (Manuel Fernández y González²⁰, 1854), con el alférez árabe. Además, la acción

tiene lugar en 1570 en Granada, último emirato árabe reconquistado, es decir, en unos años de conflicto civil (en 1570, Felipe II está en plena lucha contra el islam, después de la rebelión de las Alpujarras acontecida entre 1568 y 1570).

En *La leyenda del diablo*, (Enrique Zumel²¹, 1872), Salpicón (el gracioso), de moro, está recostado y fuma una larga pipa, agotado por las muchas aventuras fantásticas en las que ha tomado parte. Pero el momento de descanso es corto, puesto que aparecen unos eunucos, «enanos feos y con alfanjes descomunales», que lo amenazan (II, 7). Normalmente, los alfanjes son sables cortos y corvos, pero aquí su desmesura, además de incrementar la amenaza, parece compensar la ausencia de virilidad!

El peligro de la piratería berberisca en la costa y el vinculado tema del cautiverio tampoco está ausente de las comedias de magia decimonónicas. Así, *La ninfa de los mares*, de Romualdo Lafuente y Francisco Tirado²² (1855), empieza con la embestida de Malek y de sus soldados moros, justo antes de raptar a Margarita:

Se ve una embarcación llena de moros y esclavos.

- Melitón: Ya llegan, me dan sudores [...] los marinos musulmanes! San Telmo! Ya están ahí; ya arrían velas! Ya anclaron... ya la barquilla botaron... ya entran en ella... ay de mí!

- Malek: Degollémosle, soldados!

La multitud de enemigos concentrada en el espacio bien delimitado del barco, la repetición en anáfora y la gradación creciente que reflejan el pánico de Melitón transcriben perfectamente el miedo generado por el Moro, o más bien un jugar al miedo. Y la orden de degollación por parte de Malek me lleva naturalmente al punto siguiente: la crueldad y el salvajismo de los moros, muy presentes en las obras mágicas, con los suplicios del palo y de la decapitación, preferentemente. Sólo daré dos ejemplos: en *La isla de los portentos, cuento mágico de las 1001 noches, disparate cómico inverosímil en 3 actos y en verso* (Enrique Zumel, 1867-68), el sultán Majalá encarna perfectamente este poder amenazante:

“- Majalá: No hagáis que adorne mi casa / con cabezas de traidores! [...] No olvidéis que mi gobierno, / siempre tiene listo el palo!” (I, 1) [...] Jabib, no faltes al sabio / faltándome a mí al respeto;/ pues aunque sea un ignorante, / yo por muy sabio lo tengo! [...] Y si no [me sirves] / mira que te descabezo!” (I, 4)

Y en *Quimeras de un sueño* (Enrique Zumel, 1874), dos eunucos advierten a Alejandro y Ciñuelo que la incredulidad está castigada por la conversión y el suplicio del palo.

En fin, la sensualidad peligrosa de las moras en los serrallos, objetos de fantasía y de perdición, completa el imaginario del Moro maléfico. Ilustra este aspecto el espectáculo sensual, en *Quimeras de un sueño*, de las huríes de Mahoma que cantan y bailan para persuadir a Alejandro y su escudero de que se comprometan con ellas y se conviertan al islam (I, 9).

Todas estas situaciones recapituladas dejan ver unos elementos de caracterización del Moro como peligro sempiterno que nos llevan a plantear los problemas siguientes: ¿Por qué movilizar estos mitos antiguos?, y ¿a qué miedos contemporáneos responde esta representación anacrónica?

Le théâtre est un art *enraciné*, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution, aux difficiles démarches d'une liberté qui tantôt chemine, à moitié étouffée sous les contraintes et les obstacles insurmontables et tantôt explose en imprévisibles sursauts. [...] La représentation

théâtrale met en mouvement des croyances, des passions qui répondent aux pulsations dont est animée la vie des groupes et des sociétés.²³

Propongamos algunas pistas para construir una respuesta. Primero, la asociación hecha mito colectivo entre presencia mora y peligro. Joseph Pérez, en su *Historia de la brujería en España*, recuerda cómo, en el Siglo de Oro y hasta el siglo XVII, en las zonas peligrosas de enfrentamiento se experimenta un sentimiento de amenaza difusa en todas las escalas de la sociedad, con oleadas emocionales:

Encontramos rasgos típicos de la región [de Canarias], como la situación de las islas, especialmente Lanzarote, en los últimos decenios del siglo XVI: invasiones de moros, recelos sobre el apego al cristianismo de los numerosos moriscos, sequías y plagas frecuentes, etc.²⁴

Obviamente, esta asociación inicial y perdurable sirve de molde para la composición del tipo literario del Moro recuperado en la comedia de magia. « El miedo es consustancial al sentimiento de inseguridad. [...] La invariante del miedo es querer protegerse »²⁵. Y el sentimiento es tanto más fuerte cuanto que « para los españoles, el enemigo público [el morisco] está dentro y fuera, es uno y múltiple »²⁶. Nos brinda indicios acerca de la alteridad: el enemigo es otro sí mismo, una parte constitutiva de la identidad propia. Ya se había teatralizado esta alteridad en la comedia áurea y sin duda alguna esta escenificación moldea la del teatro mágico:

Ed esiste ovviamente anche una sua deformazione gergale quale maschera, che d'altro canto accomuna tutte le caricature dell'Altro: il pastore, il biscaglino, il morisco, l'emerginato dei bassifondi che parla in « germanía ».²⁷

La transmisión generacional de esta aprensión no es sorprendente (el estatuto de « limpieza de sangre » ha sido una obsesión duradera). La relación genealógica con la identidad no puede desaparecer en un siglo. Así, en la segunda jornada del *Mágico Africano*, Cigüeña expresa su desconfianza en términos genealógicos: « Aquel perrazo moro (maldita sea su sangre) » y en la escena última, Federico se vale de un adjetivo en extremo significativo y connotativo: « Ha infame ! Su *aveve*²⁸ sangre / he de beber ».

Por la misma razón, a mediados del siglo XIX, el traje moro sigue siendo el disfraz de predilección durante el carnaval²⁹; el Moro es *la otra cara* del pueblo bajo en la « memoria visual colectiva » (Juan Villegas):



MÁSCARAS PÚBLICAS.

Todos los años predomina un mismo traje en los hombres, y otro en las mujeres; los primeros todos son sectarios de Mahoma, con bombacho; las segundas todas visten de valencianas, y así se forma una pareja moruna que da gozo. Ya se ve es tan fácil hacer unos pantalones anchos de una mangas viejas, aunque estén sucias ! Y cuesta tan poco, teniendo toallas y pañuelos de seda, formar un lío que haga las veces de turbante, buscar un chaleco de pana, y una faja de seda, que sólo falta salir a la calle diciendo: *baxarái esalip el mokadda, men adaine nejena y alaj na...* para tener un moro hecho y derecho »³⁰.

Todo esto nos permite identificar el mito colectivo original, una caracterización-arquetipo que nutre la representación del Moro en la comedia de magia. La intrincación entre « herejía » (tanto judaizante como musulmana) y brujería añade a la caracterización un rasgo resueltamente espantoso: « herejía y origen distinto al propio eran dos cosas casi sinónimas »³¹. Ahora bien, la prensa del siglo XIX, fuente primordial a la hora de investigar sobre el imaginario colectivo, ofrece ejemplos de esta asociación en las mentalidades decimonónicas, por ejemplo en un artículo de 1813: « Pudiera el Gobierno adoptar el [plan] que mejor le pareciese, sea concebido por un duende, un brujo, un moro, judío o cristiano, porque esto sólo es cuestión de nombre »³². Este vínculo inmediato entre herejía y brujería procede de la paranoia del « cripto » (« sociedad críptica en situación de secreto » en palabras de Caro Baroja) y de la « brujomanía » (concepto de Joseph Pérez para nombrar la histeria colectiva que provoca oleadas de sospecha y delación): « Las moriscas siempre tuvieron fama de ser expertas en hechicerías »³³. De hecho, el Morisco hechicero es un tema literario de larga tradición:

Se les acusó en varias ocasiones de dedicarse a prácticas mágicas y a hechicería. Se manifestó un cierto temor supersticioso ante los conocimientos de los moros y se pensó que éstos derivaban de algún consorcio misterioso con elementos diabólicos³⁴

No debe sorprendernos entonces que en España, lo maravilloso teatral convoque la alteridad religiosa, incluso en el siglo XVIII, un siglo después de la expulsión de los

moriscos. Esta asociación es explícita en *El Mágico Africano* cuando Federico usa la metáfora del hogar-escondrijo para evocar el cripto-islam: « - Federico (a Mahomet vestido de esclavo morisco): Yo quedé / dueño de un ilustre y rico / mayorazgo [...] Sólo a ti, que por el mucho / amor con que te he querido / te he conservado en mi casa³⁵; / me dejó el Cielo propicio; / y en ti, cifrados más bienes / que me quitó el hado³⁶ esquivo ».

La materialización iconográfica revela asimismo esta vinculación inmediata. En 1841, *La pluma prodigiosa* viene anunciada en el *Diario de Madrid* y se puede apreciar el trabajo de puesta en escena y todos los medios que reclama el género con la lista de cuadros y trajes, y las composiciones musicales originales que se crearon para esta comedia de magia (dicho sea de paso, son los mejores escenógrafos y profesionales de la escena los que participan en la escenificación: Tadey contaba entre los « pintores de la escena neoclásica representantes de la corriente de la pintura escénica ilusionista de tradición italiana »³⁷).

Vestuario. Se han hecho 189 trages nuevos sobre los compuestos, para la numerosa comparsa de moros, genizaros, genios, nefeidas, aragoneses, nobles y soldados, asiáticos, beduinos, pueblo, brujas, diablos, guerreros, etc. etc.

Música. Toda la música que el argumento de esta comedia requiere es nueva, y está compuesta por el maestro don Ramón Carnicer.

Las piezas son las siguientes: **Acto primero.** 1.º Marcha oriental. 2.º Canto religioso de moriscos. 3.º Polaca. 4.º Jota aragonesa. 5.º Baile oriental.

Acto segundo: 1.º Coro subterráneo 2.º Romanza de Flauta con acompañamiento de Arpa 3.º Danza mitológica.

Acto tercero. 1.º Coro de brujas 2.º Marcha brillante para un alarde militar

Bien vemos que muchos de los esfuerzos creativos se concentran en la escenificación de los moros: « trajes nuevos para la numerosa comparsa de moros, beduinos, guerreros »; « Música. Marcha oriental, canto religioso de moriscos, baile oriental, marcha brillante para un alarde militar ». Ahora bien, el estudio de la escenificación (del « imaginario visual », en palabras de Juan Villegas) a la luz de las maquetas nos confirma esta asociación entre Moro y hereje, puesto que en los figurines del escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900), los moros están representados como guerreros, hirsutos y amenazantes, con las mismas tonalidades cromáticas y con los mismos accesorios que los demonios y los diablos (siempre están armados). Las escalas son polícromas y predomina el color rojo, tradicionalmente asociado a lo demoníaco e infernal. A modo de comparación, los personajes cristianos vienen asociados a una gama de colores más bien acromática, con escalas de grises, azules y beis, al igual que las fuerzas sobrenaturales protectoras como las hadas y los ángeles.

Figurines de Francesc Soler i Rovirosa para *La Redoma encantada* (1873) y *La almoneda del diablo* (1878). Acuarelas. MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques.





Entre las comparsas de moriscos pueden figurar unos personajes negros, también armados, pero representados como salvajes - otra forma común de representar la alteridad temida.



De hecho, en esta representación, se plasma la caracterización de los personajes en el texto dramático, como se aprecia en ciertos diálogos que atribuyen al Moro cualidades o intenciones diabólicas: « - Cigueña: [Este esclavo moro] era un Demonio, / un vil »³⁸ y rasgos repugnantes:

“Sultán Majalá: - Tenía cincuenta mujeres / legítimas, cuando a un tiempo, / en el mismo día y hora, / tres de ellas al mundo dieron / un príncipe, cada una. [...] Alajú, muy mal criado, / y voluntario y terco; / Mohamed, que es algo cobarde, / tiene sus puntas de necio. / Iskan, blasona de guapo, / siendo, a más de horrible, negro!”³⁹

Un figurín de Alexandre Soler Marije (1878-1918), más tardío (1900), de un militar árabe nos ofrece otro ejemplo interesante para la comparación: no presenta rasgos ni atuendos demoníacos sino que se trata más bien de una representación folclórica.



Alexandre Soler Marije (1878-1918), *Militar árabe* (1900) Técnica: lápiz

[ESCF 11, 219650] COLECCIÓN ARTUR SEDÓ

MAE.CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES

La comedia de magia, en las antípodas de las representaciones orientalistas muy de moda en el siglo XIX (siglo de los grandes hallazgos arqueológicos y de los relatos de viaje por Oriente), saca provecho del impacto emocional que supone la vinculación del Moro con el diablo. Notemos que en algunas obras áureas, el Moro diabólico ya formaba parte del imaginario teatral:

Quien mal anda en mal acaba (1624-28) de Ruiz de Alarcón trata de Román Ramírez, un musulmán prendido y castigado por la Inquisición acusado de mago; es una comedia típica de argumento enrevesado e identidades superpuestas manipuladas por Satanás.⁴⁰

Es de subrayar la influencia también palpable del teatro de moros y cristianos, con posibles transferencias transgenéricas. Pedro Cordoba define muy claramente esta tradición teatral⁴¹: en el teatro de moros y cristianos, que existe desde la Edad Media, puede haber una o dos batallas y los cristianos vencen inmediatamente a los moros o salen victoriosos después de una derrota previa, gracias a la ayuda de un santo. La alternativa para los musulmanes es la muerte o la conversión. Este esquema de intriga siempre es el mismo y pertenece al imaginario de la Reconquista: después de la invasión musulmana llega la victoria cristiana y la conversión final (el desenlace más frecuente) constituye el mito de origen de los moriscos. Un maniqueísmo estructural idóneo para transferirse a la comedia de magia, como queda patente en la obra de 1861, *El hechicero y la fortuna* (Antonio Mallí), que se estrenó en el Teatro Novedades. La comedia de magia retoma el mismo esquema: empieza la obra con la muerte de Raimundo, viejo padre de una familia de viejos cristianos, a mano de los moros, y su elevación hacia la « mansión del recreo ». La intriga se estructura alrededor de la venganza de su hijo Juan, ayudado

por la Fortuna, que le promete un porvenir feliz si mata a una gran cantidad de moros. Aquí es casi explícita la transferencia y resuenan en nuestra memoria los versos declamados por un soldado cristiano en el teatro de moros y cristianos: « Y he de matar más moriscos / que pulgas tiene esa dama » (*Morisma*, v.630-631).

Almerinda, novia de Juan, es presa de Avennay y Alfalfa⁴². Su conducta como cristiana es ejemplar. Hormesinda, la hermana de Pelayo, se enamora de Avennay, pero se arrepiente de su flaqueza después de confiárselo a Almerinda (la caracterización especular de los personajes femeninos permite resaltar el heroísmo de Almerinda en servicio de los cristianos). La intriga es bastante repetitiva: alternan las situaciones de peligro causadas por los asaltos de los moros y las victorias gracias a la aparición de la Fortuna para salvar a los cristianos. Avennay pide auxilio al Mago Negro, quien le promete la victoria, pero acaba la obra con una gran batalla y el triunfo aplastante de los cristianos. El decorado final representa el templo de la Fortuna y se da un espectáculo de ninfas, apoteosis final grandiosa y con música típica de la comedia de magia. Teniendo en cuenta que el teatro de moros y cristianos cobra importancia en el siglo XIX, parece lógico que la comedia de magia se inspire en esta dramaturgia belicosa. La antropóloga Deborah Puccio-Den ha demostrado que este tipo de representaciones teatrales, muy ritualizadas, tienen lugar en momentos de crisis y que nutren un discurso sobre el pasado⁴³. Efectivamente, las circunstancias históricas (esto es, la dimensión cronológica) tienen su importancia y la representación del Moro en la comedia de magia también debe ser analizado en relación con la invasión napoleónica, y luego con la guerra de Marruecos en 1859 y más generalmente con la pérdida del Imperio: « En la puesta en escena son numerosas las variantes – como la situación política nacional – que confluyen o mediatizan la experiencia teatral »⁴⁴. Esta pista de análisis es irrefutable en *El diablo anda suelto o El congreso de los magos* (José García Olaso, 1863), cuando Hermosa sueña con el pasado glorioso: « -Hermosa: Si todos los reyes fueran / como tú [Felipe Quinto], grande y lozana / entre todas las naciones, / fuera la primera España” (III, 2).

Pero aparte de esta interpretación historicista, otra clave de lectura me parece interesante: la que desarrolla Pedro Cordoba a propósito del teatro de moros y cristianos y que llama la « genealogía de los fantasmas »⁴⁵. Mediante una mirada psicoanalítica inspirada en las teorías de Maria Torok (1925-1998) y Nicolas Abraham (1919-1975)⁴⁶, el hispanista revela el tabú que se esconde detrás del silencio. Más precisamente, a partir de la observación de la ausencia del tema de la expulsión de los moriscos (1610-1614) en las fiestas de moros y cristianos (esta autocensura es también válida en el teatro mágico), deduce que este trauma entró a formar parte de la memoria colectiva siguiendo tres etapas generacionales: la primera generación es la del crimen (los repobladores), la segunda la de la cripta-silencio (los hijos de los repobladores) y la tercera la de la aparición del fantasma como manifestación grotesca (la *Mahoma* en el teatro de moros y cristianos; el hechicero mahometano en ciertas comedias de magia). Guardar silencio sobre la expulsión de los moriscos evidencia, según Pedro Cordoba, cierta forma de inventarse un pasado:

La *Mahoma* intègre donc dans la mémoire collective un passé musulman à jamais disparu et revendique pour les habitants le statut de sang-mêlé. [Il s'agit d'une] généalogie d'emprunt, objectivant dans le rite ce que les psychiatres appelleraient un « délire collectif de filiation »⁴⁷.



EXPULSION DE LOS MORISCOS EN ESPAÑA.

GRABADO 19X21 CM. MAE CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU DE LES ARTS ESCÈNIQUES

Podríamos objetar que las fiestas de moros y cristianos y las comedias de magia constituyen dos realidades espectaculares distintas, dos terrenos diferentes, dos fenómenos culturales alejados, sin vínculos aparentes, puesto que la primera modalidad se inscribe dentro de un ciclo ritual y está anclada en una geografía rural precisa (es, precisamente, la demostración apasionante de Pedro Cordoba que saca a la luz la territorialización de estas representaciones), cuando la segunda pertenece al mundo teatral comercial, al escenario dramático urbano. Pero además de la irrefutable transferencia de la fábula belicosa a *El hechicero y la fortuna*, el punto de encuentro entre estos dos espectáculos vivos se hace evidente a la luz de una especificidad de la comedia de magia en comparación con otros géneros teatrales: el teatro maravilloso se inscribe dentro de una cultura espectacular sensorial, en una *práxis* que implica la participación del público – ya no sólo *espectador* sino también *asistente*. Esta dimensión participativa, estrechamente vinculada con las nociones de captación, adhesión, asociación e intercambio (*participatio*, en latín, expresa también esta idea) y que abarca la corporeidad de los asistentes, es la que permite identificar una línea cultural taumatúrgica que relaciona la comedia de magia con otros tipos de manifestaciones espectaculares procesionales o efímeras como las mascaradas, las tarascas, los gigantones o las romerías. Porque en la comedia de magia, así como en los demás espectáculos efectistas, se observa un « asalto perceptivo » (Lleó Cañal, 1975, 74) en los códigos de composición y en los preceptos decorativos. La materialización de lo sobrenatural se basa en el efectismo, es decir en la eficacia sensorial de los motivos iconográficos espectaculares y de los montajes escenotécnicos fastuosos. La relación de la maquinaria con la magia es casi orgánica, a fin de conseguir un impacto emocional sobre el público: la tramoya constituye, en términos de Louis Jouvet, « los órganos y los pulmones » del teatro (prefacio de *Pratiques pour fabriquer la scène et les machines de théâtre*, de Niccolo Sabbattini, 1942). Tener presente en mente esta sensibilidad teatral es imprescindible a la hora de analizar el teatro mágico porque demuestra que la frontera entre el « espacio ilusionístico » (Rafael Maestre⁴⁸) y la sala no

es operativa. El *ser-al-espectáculo* del público de las comedias de magia tiene mucho que ver, por ende, con la participación catártica de los espectadores del teatro de moros y cristianos y no es incoherente deducir que estas dos experiencias se realizan en el seno de una misma *comunidad emocional*. Además, siendo muy *popular*⁴⁹ la comedia de magia y dado su éxito de taquilla (David T. Gies recuerda un testimonio importante de Zorrilla que « afirmaba que su padre firmó 72.000 pasaportes regionales para que sus portadores pudieran 'pasa[r] a Madrid a ver *La pata de cabra*' »⁵⁰), resultaría equivocado considerar que los espectadores del teatro mágico forman un público entendido en singular, como un grupo urbano consumidor de una oferta cómica general.

En el caso preciso de la comedia de magia, en comparación con otras modalidades de representación, esta caracterización del Moro permite la catarsis, entendida como sublimación de los conflictos y creación de una personalidad espectacular⁵¹, puesto que el teatro mágico ofrece un doble distanciamiento a la vez cómico y maravilloso. Así, la alteridad temida (el enemigo sacado de los mitos antiguos) se hace amable o ridícula en una representación teatral mágica. En pocas palabras, se observa un desvío, un distanciamiento cómico de unos miedos colectivos a través del teatro mágico, otro elemento que vincula esta representación con la caracterización del negro en la comedia del Siglo de Oro⁵². Así, en *La isla de los portentos*, cuando llega la princesa turca Alifa, heredera de Adambul, se exclama el sultán Majalá (I, 5): « - Hay que hacerle los honores / a esa dama...y ojo al cristo! (*Rumores*) / No, no; que me he equivocado; / me olvidé de que soy moro! ». Estas rectificaciones, palinodias sobre expresiones idiomáticas, son recurrentes en boca de los moros y son diálogos que provocan evidentemente la risa del espectador. En *Los encantos de Briján*, se ridiculiza asimismo la lengua árabe haciéndola sonar como algarabía. Al lanzarle piropos a un bailarina, Antón se ve amenazado por un moro:

- Un moro: Jaím! (Tirándole un mordisco en el cuello al ver que requiebra a la bailarina que él sigue) - Antón: Canario! (El moro se le cuadra mirándole ferozmente) No hay de qué, caballero. (Quitándose el sombrero) Si hubiera sido un cristiano...- Bailarina: Jamala, jamala. - Antón: Pues vaya una manía de contestar que tiene esta gente. (I, 9)

Más adelante en la obra, la discusión de Antón con su amada Lucigüela es un ejemplo típico de los lugares comunes caricaturescos en la comedia de magia e ilustra este distanciamiento cómico (reflejo de un sentimiento de superioridad, ya no de miedo, hacia el Moro):

- Lucigüela [a Antón]: Mira que te expones / mira que te pierdes [...] A tierra de moros, / que es tierra de herejes, / ya sé que te has ido / contento y alegre. / Allí a cada hombre / le dan tres mujeres / a algunos dan cuatro / y al gran turco siete. - Antón: Calumnia! Calumnia! / - Lucigüela: Verdades patentes. / - Antón: Si allí a cada hombre / le dan tres mujeres / y a algunos dan cuatro / y al gran turco siete, / a mí me ha robado / mi parte esa gente / cosa nada extraña / en tierra de herejes. [...] - Antón: Sí, siento... - Lucigüela: A lo moro. / - Antón: Cariño - Lucigüela: A lo hereje. (I, 16)

Un buen ejemplo de desvío maravilloso del miedo lo observamos en *El mágico Federico* donde la figura del Moro mago es al fin y al cabo un pretexto para una « inflación espectacular »⁵³. En palabras de María Luisa Tobar en la introducción a la obra:

Al duplicar el número de magos se duplican las acciones mágicas; sobre todo al final de la obra, cuando Federico, el mago cristiano, y Tarfe, el mago mahometano oponen sus fuerzas y, en una lucha por demostrar su superioridad mágica, cada uno de ellos trata de anular a su contrario provocando fenómenos extraordinarios.

A la luz de estos diálogos, coros y escenografías, la motivación principal de esta representación del Moro es, sin lugar a dudas, aumentar la participación sensorial y emocional de los espectadores (no olvidemos que es un teatro efectista cuya espectacularidad flamígera se basa en lo sensacional) puesto que con semejante escenificación el público debía experimentar a la vez « falso miedo » y diversión, pasando de la aprensión a la risa (como en un espectáculo de títeres). Más que un miedo al Moro, hemos analizado unos miedos (ora en el ámbito religioso, ora en el militar, pero también cultural y a menudo mezclado con odio o con un sentimiento de superioridad), todos ellos fa(i)cticios, pero que en su conjunto construyen un tipo.

Lo apasionante de esta representación es la constante cultural en la manera de decir, personificar el peligro. Se responde a unos miedos contemporáneos movilizandolos mitos ancestrales antiguos y al movilizarlos se otorga un espacio dramático para materializar de forma simbólica los traumas históricos duraderos.

« Le passé lui-même varie en fonction des besoins du présent. Car le passé n'est pas stable, il bouge continuellement et chaque génération n'écrit sa propre histoire qu'en récrivant celle des générations antérieures »⁵⁴.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliographie

Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Magico Federico (Anónimo, 1774), edición, introducción y notas de María Luisa Tobar, Messina, s.n., 1992.

A un tiempo esclavo y señor y Mágico Africano (Anónimo, 1778), Barcelona, Juan F. Piferrer, s.f.

La Biche au Bois, MM. Brazier et Carmouche, Paris, J. N. Barba, 1826.

La Pluma prodigiosa, Manuel Bretón de los Herreros, Madrid, Yenes, 1841.

Las hadas o la cierva en el bosque, comedia de magia en 4 actos y 16 cuadros, traducida del francés y arreglada al teatro español, Cádiz, Revista Médica, 1848.

Don Luis Osorio o Vivir por arte del diablo, Madrid, Vicente de Lalama, 1853.

La ninfa de los mares, D. Romualdo Lafuente y D. Francisco Tirado, Madrid, Vicente de Lalama, 1855.

El hechicero y la fortuna, Antonio Mallí, Madrid, Biblioteca Dramática, Vicente de Lalama, 1861.

El diablo anda suelto o El congreso de los magos, José García Olaso, manuscrito, 1863.

Los encantos de Briján, Gonzalo Meneses de Padilla, manuscrito, 1863.

La isla de los portentos, cuento mágico de las 1001 noches, disparate cómico inverosímil en 3 actos y en verso, Enrique Zumel, manuscrito, 1867-1868.

Un pacto con Satanás, Antonio M. Ballester, Valencia, José Peydró, 1868.

- La leyenda del diablo*, Enrique Zumel, Madrid, José Rodríguez, 1872.
- Quimeras de un sueño*, Enrique Zumel, Madrid, José Rodríguez, 1874.
- La princesa encantada*, Ventura de la Vega, Madrid, Imprenta de Arirau y C., 1875.
- Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia, Estudio de su estructura y recepción popular*, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- Ana María ARIAS DE COSSÍO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- Juan P. ARREGUI, *Los arbitrios de la ilusión: Los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009.
- Julio CARO BAROJA, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Galaxia Gutemberg, 1996.
- María Soledad CARRASCO URGOITI, « El Moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XX », Madrid, *Revista de occidente*, 1956.
- Miguel de CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1617)*, Madrid, Castalia, 1978.
- Pedro CORDOBA, « Territoire et générations. Les fêtes de Maures et Chrétiens en Espagne », *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*, François Delpech (dir.), Madrid, Casa de Velázquez (vol. 105), 2008.
- Joan COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- Jean DELUMEAU, *La peur en Occident, XIV-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1978.
- Jean DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- Maria GRAZIA PROFETI, « Il negro nella commedia aurea », *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005.
- Javier HUERTA CALVO, Emilio PERAL VEGA, Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005.
- Hélène LAPLACE-CLAVERIE, *Modernes féeries*, Paris, Champion, 2007.
- Robert LIMA, *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- « Actitudes ante herejes, moros y judíos, según documentos literarios castellanos de los siglos XII-XIII-XIV »: extracto de la tesis doctoral presentada por Graciela NAVARRO PORRATA, Madrid, Universidad Central de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia de América, 1969.
- Joseph PÉREZ, *Historia de la brujería en España*, Madrid, Espasa, 2010.
- Deborah PUCCIO-DEN, *Les théâtres de « Maures et Chrétiens ». Conflits politiques et dispositifs de réconciliation (Espagne, Sicile, XVIIe-XXIe)*, Turnhout, Brepols, 2009.
- Marie SALGUES, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- David THATCHER GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Juan VILLEGAS, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine, California, Gestos, 2000.
- Arturo ZABALA, *El teatro en la Valencia de finales del s. XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

NOTAS

1. María Soledad CARRASCO URGOITI, « El Moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XX », Madrid, *Revista de occidente*, 1956, p. 319.
2. Juan P. ARREGUI, *Los arbitrios de la ilusión: Los teatros del siglo XIX*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009, p. 102.
3. El término « comunidad emocional » es de Barbara ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2006 y « Problems and Methods in the History of Emotions », *Passions in Context: Journal of the History and Philosophy of the Emotions*, 1, 2010: « Emotional communities are, almost by definition (since emotions tend to have a social, communicative role) an aspect of every social group in which people have a stake and interest. Emotional communities may be large or small. In the modern world, the historian may even treat a nation—an “imagined community”—as an emotional community » (p. 12).
4. Esta caracterización es, desde luego, una figura mágica maléfica entre otras en el teatro maravilloso. Por ejemplo, cabe mencionar también la aparición de hechiceros y hechiceras gitanos, como en *Brancanelo el herrero* (1775) o *La pluma prodigiosa* (1841), pero estas figuras son mucho menos recurrentes.
5. A modo de ejemplos: En *La belle Arsène*, de Charles-Simon FAVART (1773), aparecen unos eunucos negros, pero la acción se inspira en la tradición caballeresca con el caballero Alcindor y su escudero Arthur, y se desarrolla en parte en una selva donde merodea un oso (III, 1); en *Ondine*, de Friedrich de La Motte-Fouqué (1811) y *Ondine, ou la nymphe des eaux*, de Pixérécourt (1830), la joven hada de las aguas pertenece a la mitología germana; en *La poudre de Perlimpinpin*, de Eugène Devaux y Auguste Dupuis (1840) Béatrix es oriunda de Fráncfort; en *Les sept châteaux du diable*, de Dennery y Clairville (1844), Sathaniel tiene la misión de pervertir a los habitantes de Pornic (Bretaña). A propósito de las fuentes de este imaginario, VER Laurent Guyénot, *La mort féérique: Anthropologie du merveilleux XIIe-XVe*, Paris, Gallimard, 2011, donde explica que el territorio feérico es granítico (materia de Bretaña) desde el siglo XII con Chrétien de Troyes, Marie de France y los anónimos. Poco a poco la inspiración se vuelve más germánica, con las sagas célticas.
6. En *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Juan Villegas define el imaginario social como « una construcción simbólica, de relaciones sociales, sistema de valores, mundos posibles, principios o imagen que un grupo o grupos tienen de la comunidad social. Constituye una entidad inconsciente. Este imaginario puede ser el de un grupo específico o de un conjunto de grupos. [...] Se construye sobre la base de experiencias históricas y culturales interpretadas por miembros de la misma comunidad o por comunidades con poder de discurso. El imaginario social es en sí un discurso, una construcción de lenguaje. » [Irvine, California, Gestos, 2000, p. 46].
7. El término « régimen emocional » es de William M. REDDY, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001: « The set of normative emotions and the official rituals, practices, and “emotives” that express and inculcate them; a necessary underpinning of any stable political regime » (p. 129).
8. *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Magico Federico*, edición, introducción y notas de María Luisa TOBAR, Messina, s.n., 1992, p. 25-26.
9. La obra se representó de 19 al 21 de septiembre de 1795 y del 6 al 7 de febrero de 1796 [*El teatro en la Valencia de finales del s. XVIII*, Arturo ZABALA, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 306]
10. *A un tiempo esclavo y señor y Magico Africano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, p. 28.
11. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Arturo ZABALA, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982, p. 134-138.

12. [Teatro español de la A a la Z, p. 94-95] Manuel Bretón de los Herreros (Quel, La Rioja, 1796 – Madrid 1873). Dramaturgo. Cultivó la poesía de carácter festivo. Fue director de la Biblioteca Nacional y secretario perpetuo de la Real Academia Española a partir de 1837. Es autor de cerca de doscientas obras de teatro (traducciones de Racine, Voltaire y Schiller, así como obras basadas en la fórmula teatral moratiniana y comedias con mayor « efecto teatral »).
13. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Miguel de Cervantes, Madrid, Castalia, 1978, p. 356.
14. MM. BRAZIER et CARMOUCHE, *La Biche au Bois, pièce féerie en un acte, mêlée de couplets*, Paris, J. N. Barba, 1826.
15. *Las Hadas o La cierva en el bosque, comedia de magia en 4 actos y 16 cuadros, traducida del francés y arreglada al teatro español*, Cádiz, Revista Médica, 1848.
16. « La Fée Grognon, ton ennemie et celle de ta famille » (I, 8). Notemos que *La princesa encantada*, comedia de magia más tardía, de 1875 (Ventura de la Vega) retoma el mismo argumento llamando al hada malvada « la Africana ».
17. Joanna BOURKE, *Fear: A cultural History*, Londres, Virago, 2006, p. 6
18. Marie SALGUES, *Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, p. 259-261.
19. *Idem*, p. 294.
20. [Teatro español de la A a la Z, p. 273] Manuel FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (Sevilla, 1821 – Madrid 1888). Dramaturgo. Prolífico autor de folletines muy populares. A los 19 años estrenó *El bastardo y el rey* (1841). Destacaron sus dramas históricos, especialmente *Cid Rodrigo de Vivar* (1862), *Tanto por ciento o La capa roja* (1846), *Traición con traición se paga* (1847), *Don Luis Osorio o Vivir por arte del diablo* (1853), *La muerte de Cisneros* (1875) [...]. Escribió igualmente comedias – *La infanta Oriana* (1852), *Aventuras imperiales* (1864), *Los encantos de Merlín*, [...] Como crítico firmaba con el seudónimo *El Diablo con antiparras*. En 1883 editó su particular versión de *Don Juan Tenorio* (2 vols).
21. [Teatro español de la A a la Z, p. 763] Enrique Zumel (? , 1822 – Madrid, 1897). Dramaturgo. Director del periódico *La España Artística*. Se dedicó muy activamente al teatro, estrenando gran parte de sus obras en el teatro Martín. Autor de un centenar de obras, « en verso, de poca calidad y de carácter bien sacro, bien mágico » (dramas, comedias, zarzuelas, juguetes cómicos) [Rodríguez Sánchez, 1994].
22. Romualdo LAFUENTE Y PARDO (1820-1876), actor, empresario teatral, periodista y diputado español del Partido Democrático.
23. Jean DUVIGNAUD, *Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives*, París, PUF, 1965, p. 1-2.
24. Joseph PÉREZ, *Historia de la brujería en España*, Madrid, Espasa, 2010, p. 252.
25. Jean DELUMEAU, « Les peurs hier, aujourd'hui, demain », *France Culture*, 14/08/2011.
26. Jean DELUMEAU, *La peur en Occident, XIV-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 268.
27. Maria Grazia PROFETI, « Il negro nella commedia aurea », *La maschera e l'altro*, Firenze, Alinea, 2005, p. 228.
28. El subrayado es mío. Según el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [Joan COROMINAS, Madrid, Gredos, 1980, pp. 143-144], la palabra proviene del árabe *áyb* que significa 'vicio, falta, defecto, acción culpable': « Me adhiero a la etimología arábica de Vieira y de Spitzer; tanto más cuanto que *áyb* no sólo significaba 'vicio', 'mal' (*decir mal*), sino también 'culpa', vocablo latino al cual traduce en la *Doctrina Cristiana en Lengua Árábica* escrita en el S. XVI por el Arzobispo Martín de Ayala para los moriscos valencianos, y que el Glosario leidense del S. XI define *áyb* no sólo con *vitium*, sino con *peccatum*, que debe entenderse en el sentido clásico de 'acción culpable, crimen'.[...] Así comprendemos que en el más antiguo de los ejs. castellanos *aveve* tenga el sentido de 'nota de infamia' ».
29. Es muy interesante esta constante mora en el contexto carnavalesco, ya que el carnaval es, precisamente, un espacio de regocijo popular en que resurgen las desenfrenadas fuerzas ctónicas y las figuras diabólicas – pensemos en Arlequín (Herlequin), « conductor de las almas errantes ».

30. *El Laberinto, periódico universal*, 01/03/1844, “Máscaras públicas”, p. 10.
31. Julio CARO BAROJA, *Inquisición, brujería y criptojudasmo*, Galaxia Gutenberg, 1996, p.20.
32. *El Duende de los cafés*, 07/11/1813, nº99, “Carta del brujo Floripi”, p. 8.
33. Joseph PÉREZ, *op. cit.*, p. 237.
34. « Actitudes ante herejes, moros y judíos, según documentos literarios castellanos de los siglos XII-XIII-XIV »: extracto de la tesis doctoral / presentada por Graciela NAVARRO PORRATA, Madrid, Universidad Central de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Historia de América, 1969, p. 28.
35. El subrayado es mío.
36. Hado (DRAE) = 1. m. Fuerza desconocida que, según algunos, obra irresistiblemente sobre los dioses, los hombres y los sucesos. 2. m. Encadenamiento fatal de los sucesos.
37. Ver Ana María ARIAS DE COSSÍO, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, pp. 48-49: « Antonio María Tadey no se plegó a todo lo que se le pedía y siguió pintando con la alegría imaginativa que caracteriza la escenografía italiana pero [...] además mezcló detalles que bien pueden calificarse de prerrománticos, por ejemplo arquitecturas orientalizantes. [...] No se sometió al gusto académico. A partir de 1806 está como pintor del teatro de la Cruz para el que hizo muchas decoraciones para óperas y comedias de magia. [...] Muñoz Morillejo que le considera el primer artista que trajo a España una verdadera idea de escenografía, se sorprende de que fuera ignorado por las generaciones sucesivas ».
38. *El Mágico Africano*, p. 13.
39. *La isla de los portentos*, *op. cit.*, (I, 2).
40. *Prismas oscuros. El ocultismo en el teatro hispánico*, Robert LIMA, Madrid, Fundamentos, 2010, p. 36.
41. Pedro CORDOBA, « Territoire et générations. Les fêtes de Maures et Chrétiens en Espagne », *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI^e-XVII^e siècles)*, François DELPECH (dir.), Madrid, Casa de Velázquez (vol. 105), 2008, p.293-307.
42. La onomástica cómica – la avena y la alfalfa son los alimentos preferidos de los burros – también es un instrumento cultural en absoluto anodino.
43. Deborah PUCCIO-DEN, *Les théâtres de « Maures et Chrétiens ». Conflits politiques et dispositifs de réconciliation (Espagne, Sicile, XVIIe-XXIe)*, Turnhout (Belgique), Brepols, 2009.
44. Juan VILLEGAS, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine, California, Gestos, cop. 2000, p. 109-110.
45. Pedro CORDOBA, *art. cit.*, p. 301-306.
46. A partir del artículo sobre « enfermedad del duelo y fantasía del cadáver exquisito » (1968).
47. Pedro CORDOBA, *idem*, p. 305-306.
48. Ver « La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca », *El mito en el teatro clásico español*, César OLIVA, Francisco RUIZ RAMÓN (eds), Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.
49. Ver Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *La comedia de magia, Estudio de su estructura y recepción popular*, Universidad Complutense de Madrid, 1986. (dir: Luciano García Lorenzo), p. 316: « Por “popular” entendemos pública, es decir, no sólo la recepción de las clases más bajas, sino también la actitud de los otros grupos sociales que asisten a la comedia. Porque parece bastante claro que no se puede hablar de personas incultas como degustadoras exclusivas de este teatro, cuando a su representación acudían, siendo las entradas más caras, personas que llenaban el teatro, desde las localidades más baratas a las más caras, como mostró Andioc ».
50. David THATCHER GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 103.
51. Jean DUVIGNAUD, *op. cit.*, p. 17: La catharsis « suppose à la fois une sublimation des conflits réels sans laquelle il n’y a pas de création dramatique et une création psychique de nature collective analogue à celle qui, dans les sociétés archaïques ou complexes, projette sur un objet, un culte,

une croyance, cristallise sur une figure la force latente de la commune participation en la réalisant. [...] En même temps, et surtout, elle paraît réaliser, aider à créer une image de la personne humaine qui définit, sinon les valeurs et les idéaux d'un groupe d'une période de l'histoire ou d'une civilisation, du moins la représentation individualisée des conflits et des déchirements qui concernent l'homme en tant qu'homme, plongé dans la vie de ces ensembles concrets. De sorte que les conduites esthétiques aident à construire le visage d'une *personnalité spectaculaire* qui s'oppose souvent et à la 'personnalité de base' et à l'image des dieux. En ce sens, la *catharsis* correspondrait à l'acte de participation mentale, acte créateur qui façonne le fantôme flottant de cet être imaginaire ».

52. Maria Grazia PROFETI, *op. cit.*, p. 227-228: « Il negro a teatro, che si contagia con il moro, è d'altronde presenza suggestiva, se non altro come gioco scenico. [...] [Il tipo buffo del negro portatore di una marcata funzione comica] ».

53. Expresión de Hélène LAPLACE-CLAVERIE para subrayar la desmesura en el efectismo en el teatro del encantamiento in: *Modernes féeries*, París, Champion, 2007, p. 35. Otros motivos, estudiados por Joaquín Álvarez Barrientos en su tesis de 1986 sobre *La comedia de magia, Estudio de su estructura y recepción popular* (dir: Luciano García Lorenzo), pueden desencadenar la misma « inflación espectacular », como por ejemplo el cambio de traje, la investidura de que es objeto el protagonista, la animación de las estatuas y otros prodigios escénicos.

54. Pedro Cordoba, *op. cit.*, p. 306.

RESÚMENES

Partiendo de una comparación especular de la comedia de magia española y de la « féerie théâtrale » francesa, este artículo se propone analizar la figura del Moro y su vinculación con un imaginario maravilloso maléfico en el teatro de magia español. Se trata de interrogar un modo de aprensión que se nutre de episodios belicosos y tipos sociales antiguos.

À la lumière d'une comparaison entre la comédie de magie espagnole et la féerie théâtrale française, cet article avance l'hypothèse suivante : les codes de représentation du Maure dans le théâtre de magie espagnol relèvent d'un imaginaire merveilleux maléfique. L'enjeu de l'article est d'interroger ce mode d'appréhension alimenté par des conflits et des types sociaux anachroniques.

Compared to the French Féerie, the Spanish Magical Theatre develops specific codes of representation. The figure of the Moor is analyzed in this paper, arguing that its presence on the Spanish Magical Stage is brought up by a marvelous evil imaginary. Our goal is thus to discuss this anachronistic fear as a product of the permanence of old conflicts and social types in the collective memory.

ÍNDICE

Mots-clés: comédie de magie, peur, Maure, morisques, imaginaire collectif, archétype

Keywords: Magical Theatre, Fear, Moor, Collective imaginary, Archetype

Palabras claves: comedia de magia, miedo, moro, moriscos, imaginario colectivo, arquetipo

AUTOR

LISE JANKOVIC