Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través de las acotaciones de *Brancanelo el herrero*

OLGA CRUZ MOYA

R- 7086

PANORAMA DE LA ESCENA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII

A finales del siglo XVII la escena teatral había pasado de cierta simplicidad en la acción, tramoya y decoración en las representaciones –«deficiencias» que el espectador suplía con su imaginación– a un progresivo aumento de todos estos elementos. De esta forma, el siglo XVIII comienza llevando a escena comedias antiguas pero remozadas[1] por los *autores* teatrales (directores de las compañías), así como otras de autores de escaso relieve –que imitaban a los anteriores–.

Las dificultades económicas habían vuelto al público, en su mayoría de clase popular, selectivo con las obras a las que asistía. Los empresarios teatrales, intentando esquivar pérdidas, trataron de complacer a la audiencia en sus gustos[2], como medio de asegurarse un gran aforo. Por ello llevaban a escena las obras que, debido a la mentalidad reinante en la época, eran del agrado de la concurrencia.

El análisis de la cartelera teatral madrileña de aquella época realizado por la crítica especializada[3] aporta resultados interesantes: la variedad de géneros es patente, pues podía representarse tanto un auto sacramental calderoniano como óperas, tragedias o comedias –bien de las llamadas *de teatro*, bien de las *nuevas*, seguidoras de la norma neoclásica–. No obstante, dentro de esta supuesta variedad conviene hacer ciertas matizaciones.

[1] Esto es: con abundantes añadidos en busca de acrecentar la espectacularidad; sobre todo, aprovechando elementos fantásticos, cambios de lugar, representaciones de lugares exóticos, duelos con diablos, apariciones de santos, etc.

[2] En actitud semejante a la de Lope de Vega, que, en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (BAE, XXXVIII), arguye en defensa de sus obras que:

> [...] como las paga el vulgo es justo,
> hablarle en necio para darle gusto. (vv. 47-48)

[3] El trabajo más minucioso corresponde a René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987².

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

En primer lugar, en cuanto a las comedias españolas del Setecientos, aunque en escena aparecen determinados títulos, el porcentaje de éstas es muy reducido, y, además, se trata sobre todo de comedias y autos sacramentales (principalmente de Calderón), probablemente refundidos o «arreglados» por el director de escena, que tenían gran aceptación entre el público y que se representaban en fechas muy concretas (el día del Corpus o el de Navidad, por ejemplo). Resulta curioso que, a pesar de repetirse estas obras todos los años, siempre llenasen los teatros; por lo que, sin duda, su representación llegaría a convertirse en una «tradición»[4]. En cambio, no parece que llamase mucho la atención de las gentes el resto del teatro de aquel siglo, cuyas obras «por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro»[5].

En segundo lugar, la escena dieciochesca representaba con relativa asiduidad tanto *óperas* (también llamadas *comedias con música*) como *tragedias*. Las óperas, de influencia italiana, exigían una entrada más cara, porque tenían que costear la participación de los músicos; por esta razón la clase social que solía asistir a ellas era superior a la de las comedias. Las tragedias formaban parte del grupo de las *comedias sencillas* (sin escenografía aparatosa), por lo que el coste de las entradas era menor. Sin embargo, no solían tener mucho éxito entre el público.

Y, en tercer lugar, entre las representaciones que gozaban de más aceptación, se encontraban las *comedias de teatro*, llamadas así para distinguirlas de las *sencillas*, pues, al tener las primeras numerosos gastos derivados de la representación[6], su entrada era más costosa. Poco después el precio de éstas se encareció por motivos fundamentalmente políticos y morales, como un medio más para hacerlas desaparecer. Entre estas comedias suelen distinguirse varios tipos: *de magia*, *de santos*, *de figurón*, *de guapo*, *heroico-militares*, *sentimentales*, *mitológicas*, etc. Lo cierto es que para un espectador contemporáneo resultaría difícil distinguir entre unas y otras, ya por la similitud de lances y mo-

[4] Al estilo de lo que ocurre con *Don Juan Tenorio* todos los primeros de noviembre. Por esta razón cabría cuestionarse hasta qué punto no llegaron a formar parte de la conmemoración religiosa, a semejanza de las representaciones litúrgicas medievales.

[5] Según Juan de Morales y Tovar (Corregidor y responsable de los espectáculos teatrales en Madrid) en un *informe* elaborado (el 28 de octubre de 1793) a instancias de Manuel Godoy como consecuencia de una carta que Moratín dirigió a Carlos IV («Exposición a S.M. el Rey D. Carlos IV», Londres, 14 de diciembre de 1792) acerca de la necesidad de una reforma urgente del teatro. (*Apud* Antonio Cánovas del Castillo, «De algunos documentos importantes acerca de la pretendida Reforma del Teatro Español en los últimos años del siglo anterior», en *Obras*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull y M. Tello, 1883-1900, t. IV (*Artes y Letras*), 1887, pp. 290-299, en concreto: p. 294).

[6] Ver Ignacio de Luzán, *La Poética*, lib. III, cap. I, para el cual *comedias de teatro* son las aderezadas con «bastidores y tramoyas... esto es, con mutaciones».

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

tivos, ya por la clasificación de algunas comedias con distintas denominaciones.[7] A esta dificultad se sumaba también el que en muchas ocasiones las comedias estaban adornadas con algún arreglo musical, con lo que a veces se oscilaba entre la denominación de *comedia con música* u *ópera*; sin embargo, parece que para los coetáneos del siglo XVIII las diferencias estaban suficientemente claras.

Las comedias de magia. *Brancanelo el herrero*

Las comedias de magia eran las que más conectaban con el gusto popular. Hay críticos que las consideran «subliteratura», y por este motivo no han sido estudiadas hasta fechas bastante recientes. Su verdadero valor radica más en sus rasgos visuales y auditivos –como verdadero espectáculo que eran– que en sus denostadas cualidades literarias[8].

A esta corriente se suma *Brancanelo el herrero*[9], comedia de magia estrenada en el Teatro de la Cruz por la Compañía de Eusebio Rivera el día 17 de febrero de 1775 y que permaneció en escena hasta el 27 del mismo mes, todo un récord si se tiene en cuenta que las obras solamente permanecían dos o tres días en cartel.

Se divide en tres jornadas y cada una, a su vez, en tres escenas (con 2354 versos en total). En la jornada primera se presentan los personajes, su entorno y la situación de la que parte la obra; es la única que presenta el contexto *real* del protagonista y donde hay referencias y reflexiones sobre el mundo del trabajo. Las acciones que se desarrollan hasta este momento responden al concepto que se tiene de *verosimilitud*: se presenta a Brancanelo y a sus criados,

[7] Como demuestra *Todo lo vence el amor o la pata de cabra*, de Martainville, obra calificada con el rimbombante subtítulo de «melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo».

[8] El valor literario de este tipo de comedias no es muy alto, debido a que estaban concebidas para la representación y no para la lectura, por lo que muchas veces se carecía de un texto fijado por edición; a esto se añade que las condiciones de representación de una comedia exigían un teatro más *visual* y escenográfico que basado en el diálogo de los actores, el cual no podía ser percibido por el espectador en la mayoría de los casos.

[9] Obra anónima. Por actuar el protagonista durante casi toda la comedia como mágico, además de por la falta de fijación del texto por edición controlada por su autor, a la obra se la conoce también con los títulos de *El mágico Brancanelo*, *Nadie más grande hechicero que Brancanelo el herrero* e, incluso, *El herrero más feliz y tirano Camardón* (aunque sobre éste existen dudas). Esta práctica responde a la tendencia dieciochesca de introducir –con fines publicitarios– en los títulos de las comedias adjetivos en grado superlativo. La única edición conocida es *Brancanelo el herrero*, Roma, Bulzoni, 1987 (Edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos). Las citas que en adelante se hagan de ella remiten a dicha edición.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Mochuelo y Lechuga, en la herrería; en un descanso de sus faenas Brancanelo se queja de su situación y añora su niñez, que pasó sin estrecheces económicas. A instancias de los criados, rompe la promesa que hizo a su padre en el lecho de muerte de no entrar jamás en una determinada habitación de la casa, porque piensa que allí estará el secreto de la inagotable fortuna que poseían. Poco a poco van a introducirse elementos fantásticos a raíz de la aparición del demonio Caupolicán, que estaba encerrado en un arca, dentro de aquella habitación. La fórmula para liberar al demonio de su encierro es pronunciar en voz alta su nombre, que estaba escrito en un papel[10]. La primera escena termina con el *acto de investidura*, en el transcurso del cual se le imponen a Brancanelo ciertos atributos que le confieren el estatuto de *mágico* –nombre con el que se conocía al protagonista de estas comedias–. Este hecho supone el comienzo de las peripecias y prodigios. El momento del acto de investidura está marcado por una mutación especialmente vistosa, con aparición de ninfas, música, canto, cambios de vestuario, etc., pues constituye la bisagra que une dos partes bien distintas de la comedia.

A partir de aquí las referencias a los orígenes «reales» de Brancanelo se olvidan: ya es un *mágico*, su personalidad cambia: es consciente de su superioridad respecto de los demás personajes, sabe cuándo acudir a la magia y cómo hacerlo. Esta transformación también afecta al espacio escénico: los tres personajes principales se trasladan a Moscovia por consejo de Caupolicán. Tanta variedad de sucesos[11], amén de deberse a la necesidad de partir de la *realidad*, explica la mayor extensión de la escena primera[12]. La descripción de Brancanelo en su oficio no puede durar más allá de esta primera escena, puesto que el público, que asistía a las representaciones básicamente en función de las mutaciones y la vistosidad de la tramoya, demandaría que se pasara rápidamente al mundo de la magia.

[10] Este recurso de romper el sortilegio de un hechizo mediante una determinada *contraseña*, así como todos los motivos anteriormente comentados, se usan de la misma forma en multitud de comedias de magia. El motivo señalado forma parte de la cultura popular y ha llegado hasta la época contemporánea a través de numerosas leyendas; recuérdese, por ejemplo, la de *Alí Babá y los cuarenta ladrones*.

[11] Demanda del público, que conecta con lo ya observado por Lope en el *Arte nuevo* al componer sus obras:

> [...] considerando que la cólera
> de un español sentado no se templa
> si no le representan en dos horas
> hasta el final jüicio desde el Génesis [...] (vv. 205-208)

[12] Partir de la presentación del estado real del futuro mágico es una constante en todas las comedias de magia. Sin ella se perdería el mínimo contacto con la realidad del que partían, y, además, reforzaba el contraste con el final de la obra: con la consecución por parte del protagonista de sus anhelos iniciales.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

En las escenas restantes se presentan las aventuras de Brancanelo y sus criados en la corte de Moscovia, donde conocerán al Zar y lucharán a su lado en contra de un enemigo de éste, Comardón[13]. Después de varios episodios de enfrentamiento entre los partidarios de ambos personajes –adornado todo ello con las consabidas mutaciones, vuelos, y aparición de los más variopintos personajes e imaginarios animales–, las acción concluye con la derrota definitiva de Comardón y el apresamiento de sus secuaces. Por último, como recompensa por los servicios prestados al Zar, Brancanelo recibe la mano de Clorilene, de quien había estado enamorado desde el principio. Después de pedir su consentimiento al padre de ésta (que, agradecido, acepta)[14], se realizan las bodas de los protagonistas y de las dos parejas de graciosos, que no hallan mejor momento para realizar su enlace, una vez que se declaran mutuamente sus sentimientos.

Desde el punto de vista estructural –salvando la segunda escena de la jornada primera, breve, tal vez debido indirectamente a la enorme extensión de la precedente–, sólo resulta destacable la menor extensión general de las escenas de la última jornada; dato explicable porque en ella culmina, con vistas al final, la dicotomía protagonista/antagonista. Esto mismo explica la brevedad de la última escena. La obra cabalga rápida hacia su final: resuelto el conflicto que envolvía al protagonista, lo demás es accesorio[15].

La comedia de magia era teatro para la diversión y cosechó un enorme éxito[16]; además, en ella concurren temas y motivos de gran consideración en la literatura europea, aunque con una interpretación distinta en España. Los autores españoles de comedias de magia presentan a magos, diablos y duendes con desenfado y, a la vez, se incorporan a una corriente literaria que florece en Europa durante el siglo XVIII: la que se centra en el diablo, en sus aliados y en la creación de seres artificiales.

[13] Antagonista tanto del Zar, «monarca-viejo-justo-pacífico» al que se opone como «monarca-joven-egoísta-belicoso»; como de Brancanelo, con el que establece la oposición «galán aceptado»/«galán despechado», con relación al amor que sienten ambos por Clorilene, hermosa dama que es criada y amiga de la Infanta.

[14] Aspecto importante, pues está en consonancia con las leyes que había promulgado recientemente Carlos III sobre la elección de estado, según las cuales ningún joven podía contraer matrimonio sin el consentimiento de sus padres.

[15] Es lo mismo que ocurre con las modernas telenovelas o *culebrones* televisivos, tras cientos de episodios, y una vez unidos «definitivamente» los protagonistas, la obra se «despacha» en un par de episodios, donde se asiste a una verdadera procesión de uniones-bodas entre los personajes secundarios.

[16] *Vid.* A. M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, París, Les Belles Lettres, 1935.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Durante el siglo XVIII, el diablo[17], personaje de larga tradición en la cultura española[18], sufrió en Europa un retroceso como tema literario, al no adecuarse al gusto ilustrado[19]. En las obras europeas, después del pacto, los *mágicos* solían caer en la desesperación; sin embargo, este rasgo no llega a los dramaturgos españoles, pues el mago desea simplemente mejorar su propia situación social y lograr el amor de una mujer a la que muchas veces desconoce. En *Brancanelo*, el demonio Caupolicán, ejemplifica de forma muy elocuente los beneficios que el herrero obtendría con su servicio:

> [...] puedes,
> con mi favor y tu esfuerzo,
> hacerte *el más poderoso*
> que se mire en estos reinos. (vv. 263-66)

Después, investido ya Brancanelo con una cinta como símbolo de su alianza, Caupolicán le instruye así acerca de la utilidad que puede darle a ésta:

> «[...] toma este listón
> y mientras que éste en tu pecho
> tenga albergue, ten por fijo
> que *cuanto tu pensamiento*
> *discurra, lo verás pronto*
> *en ejecución*. [...]
> *Forma Jardines, Palacios,*
> *transtorna los elementos,*
> *vence contrarios y haz cuanto*
> *apetezcan tus deseos*.» (vv. 441-46 y 449-52)

[17] La relación herrero-diablo que se encuentra en *Brancanelo el herrero* está muy presente en la cultura popular: la simbología del herrero, en contacto con el fuego, manipulador y transformador de la materia, creador y forjador de nuevas formas, se relaciona con la figura del Diablo –en su carácter de *señor*, aunque *malo*, frente al Dios creador, el *señor bueno* en términos de ideología cristiana; por su misma relación con el fuego (esto es, el Infierno), caracterizado por el calor y las llamas, como la herrería–. En la mitología clásica el herrero se relaciona con Vulcano y la herrería con la fragua de este dios, subterránea, al igual que el Infierno en la cosmología religiosa del Cristianismo. *Vid.*, también, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, p. 239.

[18] La figura del diablo como personaje literario aparece con frecuencia en la literatura popular tradicional: por ejemplo, en varios cuentecillos populares de los recogidos por C. Bravo-Villasante en su *Antología de la literatura infantil en lengua española* como: *El herrero y el diablo*, *Las doce palabras*, y *Juan Soldado*. Son en su mayoría de tradición antiquísima y se han transmitido como parte del folclore popular. Es en el primero en el que aparece la relación entre ambos personajes, especialmente a través del pacto que les une. *Vid.* Carmen Bravo-Villasante, (ed.): *Antología de la literatura infantil en lengua española*, Madrid, Doncel, 1966, 2ª ed.

[19] Sin embargo, no desapareció: a raíz de su presencia en algunas obras, no sólo teatrales, originaría el gusto romántico hacia este motivo.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Como puede comprobarse, lo que se le propone son mejoras materiales: rodearse de jardines, palacios... es decir, de los elementos que van asociados a un ambiente cortesano, lujoso, que implican la ascensión social para el futuro mágico. La magia proporciona también una mejora de carácter personal, ya que, según se pone de manifiesto en el parlamento de Caupolicán, Brancanelo no tendrá enemigo y podrá ejecutar todo lo que se le antoje (detalle que se repite varias veces en el desarrollo de la comedia).

Además, Caupolicán muestra aquí otra de las cualidades que aportan las artes mágicas: la clarividencia. Ya desde la jornada primera se adelanta lo que Brancanelo, una vez que asuma su papel de mágico, realizará a lo largo de toda la obra[20]. Este detalle es muy frecuente en las comedias de magia: se efectúa como una forma de hacer un «guiño» al público, que ya sabe lo que va a ver y que espera impaciente a que se produzca cualquier clase de prodigio que le asombre, ya sea *vuelo*, *mutación*[21], o tal vez «que alguno de los personajes que representan saliese herido mortalmente, o precipitado de algún caballo, o bien despeñado de una elevada roca, y diese una tremenda y estrepitosa caída en mitad de las duras tablas, de suerte que todos gritasen: ¡Qué bien ha caído!»[22]. Tales lances eran los preferidos del público, hecho que explica, y hasta justifica, no sólo su presencia sino también su abundancia, su estudiada distribución y su progresiva acumulación hacia el final de la obra.

Aunque se consigan relativamente pronto los objetivos materiales del mágico, la representación no pierde interés para el público: dado que buscan la satisfacción moral de la audiencia, las comedias suelen terminar con la consecución de los más altos deseos del protagonista, que en la mayoría de los casos consisten en su matrimonio con la primera dama, amada en secreto por el mágico desde el principio. A la boda sigue –a imagen de la comedia calderoniana– un rosario de precipitados enlaces entre las parejas de personajes secundarios, que declaran repentinamente su amor[23]. Esta característica res-

[20] Por ejemplo, cuando haya adquirido, más adelante, sus poderes de mágico, Brancanelo actuará también de clarividente.

[21] Con el término *mutación*, en este teatro, se hace referencia a transformaciones más o menos vistosas de los personajes y del espacio durante el desarrollo de la comedia. Con *vuelo* y *hundimiento* se alude al movimiento vertical (ascendente o descendente) de los personajes por el espacio escénico con ayuda de aparatos como escotillones y otros ingenios de tramoya. Eran la forma más común de aparecer o desaparecer de la escena: el *vuelo* referido al espacio entre el escenario y el techo del recinto (el «aire»), y el *hundimiento* al existente bajo el escenario (el «subsuelo»).

[22] Tomás de Iriarte, *Los literatos en Cuaresma*, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s.a., p. 79.

[23] Normalmente, el final de la comedia en bodas era un recurso utilizado en las primeras partes de las distintas «sagas» de comedias. De todas formas, este recurso no se utilizaba siempre: algunos autores preferían concluir con la ruptura del trato con el demonio y la vuelta al cristia-

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

ponde al concepto del teatro como medio de diversión y moralización, más que a una concepción real de la existencia.

Como ha señalado la crítica, el mago de la comedia de magia no tiene un sentido trágico de la vida. Parejo al *modus operandi* del pícaro, es capaz de pactar con el diablo; incluso no es raro que si el mago se arrepiente consiga burlar al señor de los infiernos, rompiendo así su acuerdo.

Otro aspecto que la crítica distingue entre la actuación de los magos europeos y la de los españoles es que los del teatro europeo aspiran a alcanzar sabiduría y poder, mientras que los de la escena española usan la magia para divertir y satisfacer sus necesidades más primarias[24]. Por ejemplo, cuando en *Brancanelo* se ofrece Caupolicán a servir a los herreros, la primera petición que le hace Mochuelo[25] es:

> Pues amigo,
> *lo primero es lo primero*:
> mis tripas unas con otras
> de pura hambre están riñendo. (vv. 337-40)

Queda claro, pues, que –aunque después vendrán los ricos ropajes; el trato con reyes, príncipes y demás miembros de la nobleza; vencer en grandes batallas; conquistar a la más bellas mujeres; y tratar con dioses, gigantes, negros, etc.–, para realizar todos los prodigios que se supone que harán no pueden estar con el estómago vacío: eso es lo primero que se debe «restaurar». En este aspecto de su ideología se concreta la diferencia entre los mágicos españoles y los europeos: en los primeros está presente la actitud *realista*, que afluye al gran tronco de realismo de la literatura española. Es de destacar que la petición de alimentos sea hecha por un gracioso: Brancanelo, un personaje que desde el principio añora la riqueza que antaño le rodeó, desprecia su tra-

---

nismo del protagonista, con la marcha de éste a un país extranjero para iniciar una nueva vida, o incluso con su muerte (aunque esto no era un obstáculo para que pudiera resucitar en otra continuación).

24 Las diferencias en las esferas de acción del pensamiento mágico cuando se proyecta la voluntad en ellas han sido estudiadas por el antropólogo Caro Baroja, que afirma lo siguiente: «El hombre primitivo o con poca técnica deseaba todo esto [curar, amar o ser amado, matar o dañar, y dominar ciertas facultades, como las de volar, transmitir pensamiento a distancia, asegurar cosechas, etc.] y actúa fuera del dominio de su voluntad, recurriendo a la Magia. [...] Hoy no es un objetivo mágico volar. [...] Hoy sigue siendo un objetivo mágico para hombres y mujeres determinados, obtener el Amor.» (Julio Caro Baroja, *De la superstición al ateísmo. Meditaciones antropológicas*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 197-198).

25 Personaje que destaca por su carácter eminentemente práctico y por su lucidez en momentos en que otros se hallan desconcertados o admirados por algún prodigio, o por la presencia de algún personaje que les impone respeto (como Caupolicán, el Zar, etc.).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

bajo (manual, de herrero) y se muestra en un plano superior al de sus dos compañeros (tanto desde el punto de vista laboral como desde el personal), no puede «rebajarse» a admitir tan vergonzosa carencia. Tienen que ser los graciosos, que por ser de extracción social baja no tienen tantos remilgos, los que muestren un espíritu más *materialista*, por ejemplo, al decidir si les conviene una amistad, o al pensar en la futura recompensa antes de hacer un favor.

El momento en que el demonio pacta con el futuro mago es una situación que en las comedias españolas pierde todo sentido trágico de perdición del alma o de condena eterna, lo que es un claro índice de la atenuación de las claves ideológicas del Cristianismo, que le confiere suprema importancia a esta clase de conceptos. En *Brancanelo*, la alianza del demonio con el protagonista se produce, como ya se ha visto, a través de una ceremonia de investidura, muy corriente en las comedias de magia –sobre todo, como señala Álvarez Barrientos, en las de la primera mitad de siglo–[26]. En estas ceremonias se le proporcionan al futuro mago nuevos ropajes y además se le otorga un objeto que debe permanecer siempre en su poder, pues personaliza el poder que va a poseer y, al mismo tiempo, testimonia y recuerda el pacto que ha efectuado con el diablo. En *El anillo de Giges* este objeto es una sortija, en *Brancanelo* se trata de un listón (una cinta) que se coloca en el pecho al mágico. Los efectos de la ceremonia de investidura son muy similares en distintas obras, ya que a partir de ella comienza el mago a efectuar sus prodigios. De todas formas, aunque no se le conceda amuleto, es siempre un momento de especial relieve, pues, por un lado, incorpora elementos teatrales (mutaciones), acústicos y visuales (música y canto) de considerable importancia; y por otro, supone una transformación de la personalidad del protagonista, al que se le suelen otorgar cualidades y virtudes que antes no poseía: inteligencia, dominio del lenguaje, cultura, buen aspecto, etc.[27]. Estas ventajas le posibilitan el acceso a clases sociales superiores, vedadas antes para él, así como a otros tipos de conocimiento, inaccesibles y hasta temidos en un principio. El pastor o herrero, con-

[26] Pueden encontrarse ejemplos de estas *mutaciones de investidura* en la primera parte de *El anillo de Giges*, en la tercera de *El asombro de Salamanca*, en la segunda de *El mágico Apolonio*, además de en *Brancanelo el Herrero*. (*Vid.* Joaquín Álvarez Barrientos, «Apariencia y realidad en la comedia de magia dieciochesca», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, (eds.): *La Comedia de Magia y de Santos*, Barcelona, Júcar, 1992, p. 347-348).

[27] Venus concede a Giges «el idioma / armónico y halagüeño / que es el que hablan los dioses» (*El anillo de Giges*, vv. 850-852). Caupolicán otorga a Brancanelo «el aplauso, el afecto, las dichas y la dignidad» (vv. 399-340), y a partir de este momento, podrá «emprender rasgos / que admiren al Universo» (vv. 435-436). La importancia dentro del punto de vista estructural de la escena de investidura en *Brancanelo el herrero* puede verse en aspectos como la distribución de las mutaciones o de los datos de acotación antes y después de esta escena. *Vid. infra*, pp. 000.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

vertido en mágico, asciende a la aristocracia, e incluso a la realeza; y finalmente el matrimonio sustituye a su soledad.

Debido a la indefinición de los límites de la magia, en relación con otras ramas del saber como la ciencia o la técnica[28], el mago era considerado también inventor y técnico: a él se debía un nuevo conocimiento de la realidad. En las comedias se puede ver un paralelo de esta concepción ideológica: la continua reiteración con que se explica que la magia es *ciencia* aprendida y consiguientemente se presenta al mágico como estudioso. Esto queda claro de forma muy patente en *Brancanelo*, donde pueden contabilizarse hasta veinte ocasiones en las que se identifica *magia* con *ciencia*, ya sea el protagonista el que realiza esta identificación o los restantes personajes. Además, a la denominación de *ciencia* suelen añadirse calificativos como *adelantada*, *grande*, *alta*, *magnífica*, de lo que se deduce que estos conocimientos, al menos sobre las tablas, no eran mal vistos por la sociedad –ni siquiera sabiendo que se adquirían por medio de un pacto con el diablo–. Ejemplo de esto son los siguientes versos:

> [...] que es mi *Ciencia adelantada*, (v. 433)
>
> [...] vino surcando del aire
> a impulsos de la *gran ciencia* [...] (vv. 755-56)

Por otra parte, en aquella época se representaban también comedias de magia en Italia, Francia e Inglaterra[29]. En el siglo XVIII, el pueblo, heredero todavía de la mentalidad barroca, no interpreta la realidad al modo neoclásico –estable, limitada, equilibrada–, sino que la concibe todavía como algo sin límites, desmesurado y cambiante. Por eso, el escenario siguió albergando estas obras, combatidas por el gusto ilustrado por no reducirse a las reglas y por considerarlas restos del oscurantismo y de la tradición populares. A pesar de esto, convivieron (aunque en conflicto), tanto en Europa como en España, la

[28] Como afirma Caro Baroja: «Si consideramos las actividades mágicas en un contexto general, podemos apreciar que, en un principio, es difícil deslindar el dominio en que se cree que se opera, al usarlas, del de las actividades religiosas y aún de las que podrían llamarse más bien técnicas que científicas. [...] Magia y Técnica quedan durante mucho tiempo unidas, por vínculos variados y oscuros para separarse en fin, quedando la magia postergada.» (Julio Caro Baroja, *Op. cit.*, Madrid, Taurus, 1974, p. 197).

[29] Moratín cuenta que en Italia presenció comedias de magia –allí mismo traducirían a Comella– y que en Londres asistió a una representación donde una mágica destruyó «las leyes eternas de la naturaleza» (*Vid.* L Fernández de Moratín, *Obras póstumas*, I. Madrid, Rivadeneyra, 1867, p. 239). De Francia llegaban también comedias de magia, cuya importancia se revelaría a comienzos del siglo XIX.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

ideología burguesa (racional e iluminista) de las clases dirigentes con la tradicional (barroquizante) del pueblo.

Sustentando y apoyando a la comedia de magia están el sueño del espectador y su deseo de satisfacción. El espectador busca alegría y consuelo y para ello asiste al engaño que supone una representación con final feliz, donde cada uno resulta premiado o castigado según su modo de actuar[30]. Esto y la facilidad con que el mágico asciende en la escala social es la proyección dramática de los anhelos que todo espectador poseía.

ANÁLISIS DE LAS ACOTACIONES[31]

La crítica literaria, desde la época de Moratín hasta bien entrado el siglo XX, ha desdeñado las comedias de magia. En el siglo XVIII eran atacadas desde tres frentes: en primer lugar, por ser escritas por autores pertenecientes a clases humildes cuya principal finalidad era ganar dinero[32], eran criticadas por los neoclásicos, abanderados de las tres unidades y de la pureza y sencillez de formas; en segundo lugar, por ser del gusto de una mayoría no-culta, eran criticadas por una minoría ilustrada que detentaba el poder político; por último, por presentar de forma paralela mágicos y demonios (de la ideología pagana) junto con santos y ángeles (de la ideología cristiana), eran combatidas por el orden eclesiástico, igual que ocurría con los autos sacramentales. Después del siglo XVIII la crítica de las comedias de magia no cambió y continuó expresándose la misma opinión que tenía Moratín sobre ellas[33]. La razón principal

30 En *Brancanelo el Herrero* aparece esta sentencia, casi calcada:

> [...] para justificarlo
> voy, a vuestra misma vista,
> a *darle castigo al malo*
> *y al bueno, premio.*

Además, es significativo que aparezca al final de la obra, justo antes del desenlace que se propone realizar Brancanelo, y que dejará las cosas tal y como él describe.

31 Tal división no se encuentra en la edición de la obra hecha por J. Álvarez Barrientos. El criterio que se ha tomado como base para delimitar las escenas dentro de cada jornada es el paso de un espacio escénico *real* a otro, marcado siempre mediante una acotación extensa –hecho muy significativo– y repleta de datos referentes a la decoración.

32 Recuérdese el ejemplo puesto por Moratín en su obra *La comedia nueva*: en ella don Eleuterio, autor de una comedia heroico-militar, *El gran cerco de Viena*, era un antiguo mayordomo que escribe piezas de teatro con la pretensión de ganarse la vida de esa forma.

33 Es curioso comprobar cómo con respecto al teatro popular dieciochesco se ha reproducido la opinión negativa expresada por los ilustrados y, sin embargo, en cuanto al teatro del Siglo de Oro (que los neoclásicos también criticaban por las mismas razones por las que lo hacían con las comedias de magia) no se ha tomado en cuenta su opinión y es valorado positivamente por la crítica.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

que se aduce a la hora de considerarlas es que son obras de mala calidad, y se juzgan así sobre todo por su carácter desproporcionado: se aduce que no guardan las unidades, que añaden tantos artificios escénicos que anulan la acción de la obra, que sus argumentos son totalmente inverosímiles y sus finales insípidos, y que no hay nada en ellas de orden o equilibrio. Algunas de estas opiniones son razonables, pero el análisis de diferentes elementos en ellas (sobre todo a través de las acotaciones) revela resultados bien distintos a los que podrían esperarse después del tratamiento que han recibido por la crítica, incluso desde su misma época. Su importancia radica en primer lugar en su enorme éxito, que les hizo resistir pese a las continuas censuras que imponía un gobierno ilustrado en pro de una reforma del teatro[34].

En un género donde lo importante era lo que se veía (mutaciones, vuelos, etc.) más que lo que se escuchaba (diálogo de los actores), era primordial por parte del autor indicar qué efecto quería que se realizase, detallar en qué momento de la obra debería ejecutarse, e incluso explicar cómo podría llevarse a cabo o qué maquinaria se necesitaba para su realización. Las vías para trasmitir toda esta información son las acotaciones: muy extensas en bastantes ocasiones, permiten seguir el hilo de la acción sin atender casi al diálogo de los actores. Su análisis refleja hasta qué punto eran importantes las mutaciones en una comedia de magia y el cuidado que se ponía en su distribución; además, ellas traslucen los elementos ideológicos preferidos por el público dieciochesco.

El recuento de las acotaciones de *Brancanelo el herrero* por escenas y jornadas se refleja en el Cuadro 1.

CUADRO 1: Anotaciones

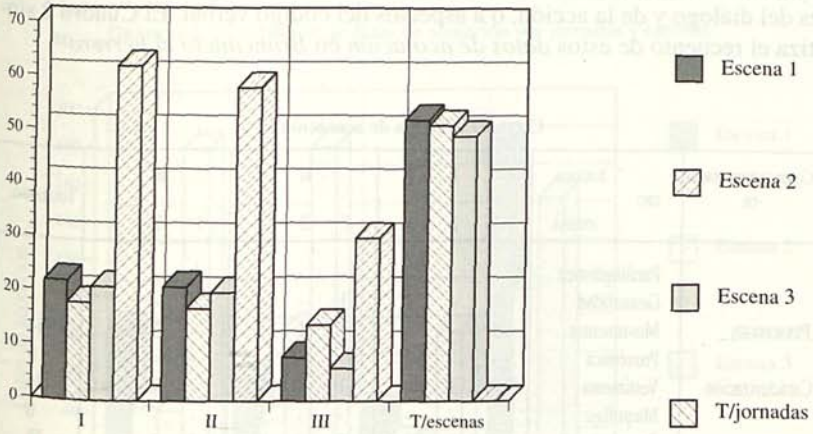
	JORNADAS	I	II	III	TOTAL/ESCENAS
ESCENAS	1	22	21	9	52
	2	19	18	14	51
	3	22	20	7	49
TOTAL/JORNADAS		63	59	30	152

Los datos que muestra este cuadro pueden representarse a su vez en un gráfico:

[34] Su posterior decadencia se debe más al cansancio del público que a las presiones gubernamentales, aunque de todas formas nunca llegó a desaparecer e incluso pueden encontrarse remanencias de este subgénero en el teatro del siglo XX.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

GRÁFICO 1: Distribución de acotaciones por jornadas y escenas



Si se tiene en cuenta que el número de versos por jornada es de 962, 790 y 593 versos respectivamente, puede observarse cierto paralelismo entre el número de acotaciones y la extensión de la obra, pues la cantidad de acotaciones por jornada responde en líneas generales a su extensión: se produce una progresiva disminución del número de acotaciones, más patente aun en la jornada tercera.

Dos hechos, no obstante, resultan llamativos. Por un lado, la escasa diferencia en el número de acotaciones de la primera escena (22) respecto de las demás (19 y 22, respectivamente de las otras escenas de su jornada; y 21, 18 y 20 de las escenas de la jornada segunda), siendo su extensión bastante mayor en cuanto al número de versos. Esto puede relacionarse con el hecho de que parte de ella está dedicada a presentar el entorno «real» de los protagonistas, frente a las demás escenas que –por incluir en ellas numerosas mutaciones, que implican cambios de lugar, aparición/desaparición de personajes, transformaciones de objetos, etc.– requieren mayor número de acotaciones para describir tales efectos y para avisar a los actores y operarios de la tramoya.

Por otro lado, y como consecuencia de lo señalado en el párrafo anterior sobre la escena primera, el número de acotaciones de la jornada primera (63) se aproxima –aunque siga siendo algo superior– al de la segunda (59).

La brevedad de la jornada tercera conlleva un número menor de acotaciones (30). Dentro de ella destaca de nuevo, como sería de esperar, la segunda escena (14, frente a 9 y 7 de sus dos escenas vecinas).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

En cada acotación, a su vez, se hace referencia a distintos datos, que, funcionalmente, complementan al personaje en su caracterización, a las situaciones del diálogo y de la acción, o a aspectos del código verbal. El Cuadro 2 sintetiza el recuento de estos *datos de acotación* en *Brancanelo el herrero*[35].

CUADRO 1: Datos de acotación

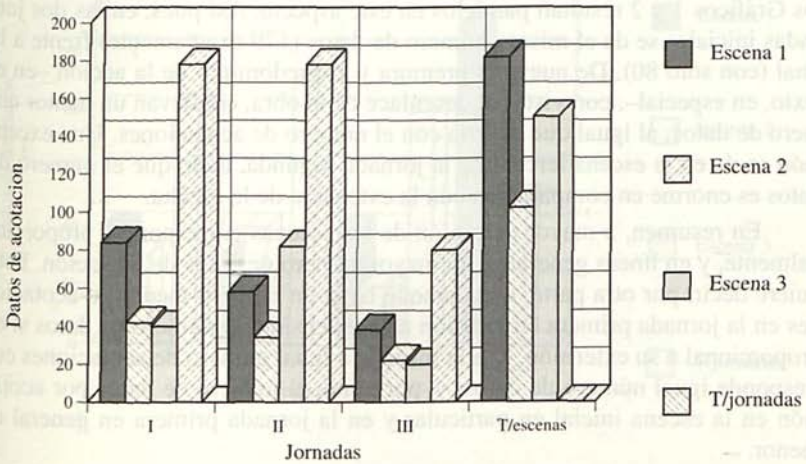
COMPLEMENTADORES DE	JORNADA / TIPO / ESCENA	I			II			III			TOTAL/TIPO
		1	2	3	1	2	3	1	2	3	
PERSONAJES Caracterización	Paralingüística	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1
	Gestualidad	-	-	-	1	-	-	-	-	-	1
	Movimientos	5	-	-	-	1	5	-	3	-	14
	Proxémica	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
	Vestimenta	3	3	1	1	-	8	-	-	-	16
	Maquillaje	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
	Descripciones	8	8	4	7	2	18	5	2	4	58
	Entrada/-/Salida	12	11	8	20	10	14	9	9	4	97
DIÁLOGO	A quién	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0
	Decorado	5	4	5	4	1	4	2	1	3	30
	Mobiliario	6	-	-	-	-	1	1	-	-	8
	Utillaje	10	3	-	1	1	6	2	1	2	26
	Animales	-	3	-	1	3	-	1	-	1	9
ACCIÓN	Acciones	19	3	7	5	2	10	3	5	1	55
	Luz	-	1	-	3	-	2	2	-	-	8
	Música	4	1	2	1	2	2	-	-	-	12
	Canto	2	-	1	-	-	3	-	-	-	6
	Baile	-	-	2	-	-	3	-	-	-	5
	Ruidos	1	2	-	3	-	2	-	-	-	8
CÓDIGO VERBAL	Apartes a P.	1	1	3	-	-	-	-	-	-	5
	Apartes a E.	5	1	11	3	5	1	-	-	3	29
	Mutadiones	2	2	-	4	-	3	5	2	1	19
	Vuelos	-	1	-	2	3	1	2	-	1	10
	(dentro)	-	-	-	2	-	-	-	-	-	2
	(Avisos)	3	3	2	1	4	2	3	1	-	19
Total/escenas		86	47	46	59	35	85	36	24	20	438
Total/jornadas		179			179			80			

[35] Téngase en cuenta que en una misma referencia pueden encontrarse varios datos, por lo que el número de datos es necesariamente igual o superior al de acotaciones.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Como se ha hecho anteriormente, los datos de éste pueden reflejarse en un gráfico:

GRÁFICO 2: Distribución de datos de acotación por jornadas y escenas



En cuanto a la distribución de datos de acotación, hay que distinguir entre la distribución de datos por escenas y la distribución de datos por jornadas.

En el caso de la distribución del número de datos por escenas, se mantiene la proporcionalidad que se descubre en cuanto a la extensión de las escenas. Esto supone que la extensión de las escenas suele determinar el número de datos. Así, la escena inicial cuenta con un número mayor de datos –teniendo, a grandes rasgos, un número de acotaciones similar– que el resto de las escenas. De aquí se extrae que las mismas circunstancias, necesidades e imposiciones que determinaban la extensión en versos de cada escena determinan también el número de datos de acotación por escena. Una excepción se da en la escena tercera de la jornada segunda, dado que el número de datos (85) es superior proporcionalmente al de las demás (86 la inicial, y 59 la segunda de la segunda jornada; que son las que ofrecen mayor número de datos). Tal cantidad de datos en aquella escena puede explicarse a partir de la complejidad de las efectistas mutaciones que tienen lugar en ella: descripción de un palacio, donde va a realizarse un sacrificio; comienzo del ritual del sacrificio, con bailes; y vistosa mutación, con truenos, rayos, terremotos, que interrumpe el ritual.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

En el caso de la distribución del número de datos por jornadas, no se mantiene la proporcionalidad con la extensión de las escenas, sino que, en este caso, la similitud se da más con el número de acotaciones por escenas y jornadas reflejadas en el Gráfico 1. Esto supone que el número de acotaciones es lo que determina el número de datos de las mismas por escena y jornada. O sea, los Gráficos 1 y 2 resultan paralelos en este aspecto. Así pues, en las dos jornadas iniciales se da el mismo número de datos (179 exactamente) frente a la final (con sólo 80). De nuevo la premura y el predominio de la acción –en el texto, en especial–, con vistas al desenlace de la obra, conllevan un menor número de datos; al igual que ocurría con el número de acotaciones. Una excepción se da en la escena tercera de la jornada segunda, dado que el número de datos es enorme en comparación con la extensión de la escena.

En resumen, a mayor extensión de las escenas corresponde, proporcionalmente, y en líneas generales, un mayor número de datos de acotación. Esto quiere decir, por otra parte, que, aunque haya un número menor de acotaciones en la jornada primera en relación a su extensión, el número de datos sí es proporcional a su extensión. Y, a la inversa, a igual número de acotaciones corresponde igual número de datos; y, por tanto, el número de datos por acotación en la escena inicial en particular y en la jornada primera en general es menor.

En relación con lo anterior, y aspecto muy caracterizador de este tipo de comedias son las mutaciones, que consisten, en líneas generales, en la transformación de ciertos objetos y/o del espacio escénico y efectos especiales en personajes. Los resultados suelen ser muy espectaculares, y exigían una costosa maquinaria. El Cuadro 3 es fruto del recuento de las mutaciones por escenas y jornadas que aparecen en *Brancanelo*[36].

CUADRO 3: Mutaciones

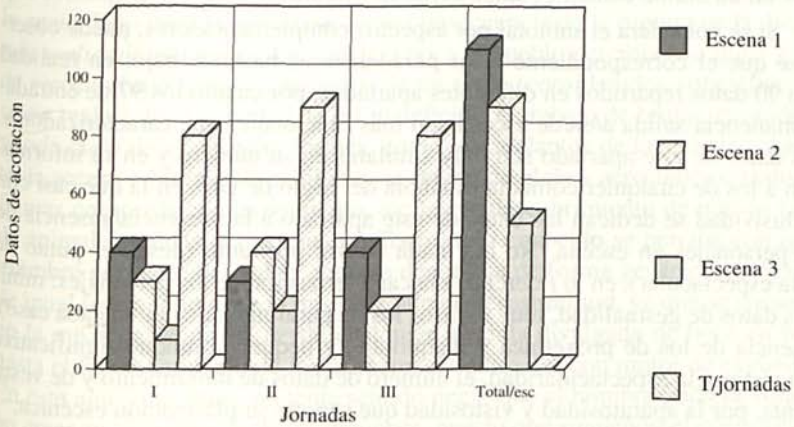
	JORNADAS	I	II	III	TOTAL/ESCENAS
ESCENAS	1	4	3	4	11
	2	3	4	2	9
	3	1	2	2	5
Total/jornadas		8	9	8	25

36 En este recuento se han considerado mutación no sólo las transformaciones propiamente dichas, sino también los *vuelos*, *hundimientos*, aparición de animales fantásticos, y, en general, cualquier elemento sobrenatural que cumpla igual función que las transformaciones.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Los datos de este cuadro se reflejan en el Gráfico 3:

GRÁFICO 3: Mutaciones por jornadas y escenas



Las 25 mutaciones consideradas como tales se reparten regularmente entre las tres jornadas (8-9-8). Esto refuerza la teoría del equilibrio y coherencia interna de la comedia. En cuanto a su distribución por escenas, cabe destacar que las primeras de cada jornada suelen contar con más mutaciones (4-3-4; total: 11), y que las finales de cada jornada con menos (1-2-2; total: 5). Este hecho hay que relacionarlo con la extensión de cada jornada (recuérdese que presentan un descenso progresivo de 962 versos a 790 y 593, respectivamente); de lo que se deduce que el tiempo que transcurre entre mutación y mutación se va acortando conforme avanza el argumento y se aproxima a su final, por lo que da la sensación de que el autor planificó la obra con vistas a crear una progresión acumulativa que mantuviese la atención del espectador. Si se atiende a la proporción de mutaciones por escena se llega a la misma conclusión: si la primera escena es la más extensa, no por ello presenta una cantidad de mutaciones superior a la media de las demás. Puede recordarse al respecto que buena parte de su extensión, la que corresponde a la situación inicial del protagonista, tiene lugar en un espacio «real», donde no son de esperar sucesos fantásticos («prodigios»), como los que propician las mutaciones.

El análisis general de los datos de acotación de *Brancanelo el herrero* manifiesta cuál es su especifidad –en los distintos aspectos que describen– dentro del teatro español. Según puede verse en el Cuadro 2, el número total de datos de acotación que se han contabilizado en esta obra es de 438, cantidad elevada

DIPUTACIÓN DE ALMERÍA
Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

si se tiene en cuenta el recuento por aspectos complementadores. Este número supera al de una comedia áurea, como *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega, por ejemplo, y está muy por debajo del que puede contabilizarse en un drama contemporáneo como *El tragaluz* de Buero Vallejo.

Si se considera el subtotal por aspectos complementadores, puede observarse que el correspondiente a los *personajes* es bastante bajo: en realidad sólo 90 datos repartidos en diferentes apartados, por cuanto los 97 de entrada-permanencia-salida a/en/de escena son más funcionales que caracterizadores. Los datos de este apartado son muy similares en su número y en su información a los de cualquier comedia española del Siglo de Oro, en la que casi con exclusividad se dedican los datos de este apartado a la presencia/ausencia de los personajes en escena. No hay nada nuevo, por tanto (desde el punto de vista espectacular), en lo referente a la caracterización de los personajes: mínimos datos de gestualidad, muy escasos los de paralingüística (1 en cada caso), ausencia de los de proxémica y maquillaje, y pequeño, aunque significativo con vistas a la espectacularidad, el número de datos de movimiento y de vestimenta, por la aparatosidad y vistosidad que supone su plasmación escénica.

Pueden verse varios ejemplos de tendencia a la inverosimilitud en la escenografía de esta comedia: por ejemplo, en la acotación número 11 de la escena 2ª de la jornada III: «Embisten los soldados y él se defiende con el árbol, *que se le convertirá en uno grande con ramas, y queda atado a él*» (*sic.*), o también la acotación número 3 de la escena 3ª de la jornada III: «Se abren las puertas del foro y se ve media mutación de Plaza, [...] en medio un tablado enlutado. En él *Comardón degollado y la cabeza en un palo alto* [...]». Se han destacado estas acotaciones porque en ellas no se dan instrucciones para producir un determinado efecto visual que puede apreciar el público, como sucede en otras, por ejemplo la acotación número 16 de la escena 1ª de la jornada II: «Salen por 4 escotillones 4 Matachines con teas encendidas, y entran *como que pegan fuego* [...].» Esto delata la presencia en las comedias de magia de la dicotomía *realidad/apariencia*: la preocupación por el resultado de la mutación, normalmente situada en un momento importante dentro de la escena y anticipada de varias formas por el desarrollo de la acción, hacen que el autor describa minuciosamente en ella una serie de técnicas teatrales y efectos especiales –entonación, iluminación, etc.– con vistas a conseguir una a veces difícil sensación de «realismo»[37].

[37] Un estudio que queda por hacer es averiguar si las acotaciones en las que se ve un esfuerzo del autor por aparentar «realismo» corresponden a escenas que pueden denominarse como «reales», es decir, si se intenta dar una sensación de verosimilitud sólo a aquellas escenas que podían verse en la realidad, como incendios, decapitaciones, maniobras militares, etc.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Por el contrario, en las acotaciones destacadas por su inverosimilitud puede observarse cómo la *apariencia* trasciende en ellas, cómo no se describen ya los medios para producir un cierto efecto percibible por el público, sino que conforman *el efecto propiamente dicho*, lo que espera el autor que perciba la gente. Esto puede entenderse como consecuencia de la ruptura de la dicotomía *realidad/apariencia*. En aquella época el pueblo percibía con igual grado de verosimilitud tanto los milagros de un santo (considerados «oficialmente» como reales), la efectividad de los maleficios, el trabajo de brujas, curanderos y toda clase de «santones» locales, como los adelantos de la ciencia a que se tenía acceso en forma de exhibiciones (vuelo de globos aerostáticos, teatro de figuras corpóreas con movimiento, etc.), o el descubrimiento de nuevas razas de animales traídas del extranjero. Todo lo no conocido se percibe con igual asombro por parte del vulgo, todo se denomina de forma genérica *artificio*, y de igual forma todo tiene el mismo grado de verosimilitud, ya que se encuadra en la misma categoría[38], desde cualquier leyenda divulgada de boca en boca hasta el funcionamiento de los primeros automóviles con motor de explosión. En este ambiente, pues, no tenía sentido negar que el hombre pudiera volar, o no creer en la existencia de los dragones, puesto que siguiendo el mismo razonamiento también habría que dudar de los milagros (lo que sería pecado gravísimo)[39], o de las acrobacias de los llamados volatines, que parecían burlarse de las leyes físicas. De todo esto se deduce que, puesto que la literatura es un producto social, el autor de comedias de magia no hace sino reflejar en su obra una *actitud mental exterior*: la conciencia de que lo que aparecía en escena sólo era un entretenimiento más, por lo que no sentían la necesidad de compartimentar, catalogar u ordenar lo que percibían, o bien en realidades que potencialmente se podían cumplir, o en narraciones totalmente falsas. Lo que de todas formas no se puede afirmar es que había una confusión general entre *realidad* e *invención*. El público que asistía a las comedias de magia no salía de

[38] Como afirma Álvarez Barrientos: «Se quiere que los efectos de la escena produzcan en el público una *sensación de realidad*, pero, del mismo modo que [...] los clasicistas tienden a confundir verdad con verosimilitud, los no clasicistas diferencian perfectamente un concepto de otro [...], quieren llegar al efecto realista para producir en el público una sensación de *verosimilitud artística*, no de *verdad moral*». Joaquín: Álvarez Barrientos, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro*, nº 1 (Junio, 1992), Universidad de Alcalá, Departamento de Filología, Servicio de Publicaciones, Aula de Estudios teatrales. (Los subrayados son míos).

[39] En esta época destaca el empeño que tenía la Iglesia por que en las comedias no apareciesen como una misma cosa santos, demonios, genios o magos realizando toda suerte de prodigios: apariciones, vuelos, resurrecciones ... en fin, todo lo que tuviera algo de artificio. Esta preocupación por separar lo sagrado (lo que ellos consideraban como verdadero) de lo profano condujo a la prohibición de los autos sacramentales, y refleja que en la mente de la gente corriente había una percepción paralela de estas dos vertientes. *Vid.*, para ampliar este tema, René Andioc, «La polémica de los autos sacramentales», en *Ob. cit*, pp. 345.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

las representaciones pensando que en cualquier momento podría aparecer de la nada un demonio, o que con su ayuda podría obtener uno cuanto quisiera. Como pone de manifiesto Caro Baroja:

> «[...] el teatro dieciochesco de Zamora, Cañizares y otros, [...] tuvo un valor cultural considerable, porque contribuyó a deshacer prejuicios, supersticiones y fábulas, que habían sumido en el terror a gentes de distinto pelaje en tiempos anteriores»[40].

En este mismo sentido, la obra de Erauso y Zavaleta titulada *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España; contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos Escritores el Doctor Frey Lope Felix de Vega Carpio, y Don Pedro Calderón de la Barca*, es una especie de plasmación teórica de este sentir popular acerca del teatro. Afirma lo siguiente:

> «[los] mas lerdos y negados concurrentes de los Coliseos, saben, distinguen, y conocen muy bien que quanto ven sobre el Tablado, es fingimiento y no realidad»[41].

Volviendo a la falta de individualización de los personajes en las comedias de magia, tomando siempre como ejemplo a *Brancanelo el herrero*, hay que dejar constancia de que otra obra dramática del mismo siglo (estrenada en 1774), *El delincuente honrado* de Jovellanos, emplea una profusión de acotaciones que complementan al personaje, sobre todo las de kinésica (gestos y movimientos), en las que predominan las referencias a la inquietud-desasosiego, y a la tristeza-dolor moral de los personajes protagonistas. Cualquier drama del siglo XX se acerca más en este aspecto a la obra de Jovellanos que a las comedias de magia de la misma época. En las comedias de magia la individualidad o la psicología de cada personaje no se analizaba: esto podía deberse bien a la poca habilidad de los autores, bien a la falta de interés del público por tales adornos del estilo. Lo cierto es que se solía reproducir el esquema de comportamiento de los personajes de las comedias del Siglo de Oro, aspecto que, a la hora de la representación, facilitaba sobremanera la caracterización de cada uno de ellos[42].

El apartado tipológico complementador del *diálogo* ha sido más cuidado por el autor de *Brancanelo* con 73 datos, entre los que destaca por su número e

40 Julio Caro Baroja, *Op cit.*, p. 240.

41 Erauso y Zavaleta, *Op. cit.*, Madrid, Imprenta de Zúñiga, 1750, p. 235.

42 A los actores les resultaba más cómodo (y a los espectadores agradaba más) la forma de declamación solemne que provenía del Siglo de Oro y de las comedias de Lope; ésta era otra de las características del teatro dieciochesco que más criticaron los neoclásicos.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

importancia el dedicado a contemplar aspectos del decorado (30), junto a los 8 de mobiliario y los 26 de utillaje, mucho más importante este último que en otras comedias de magia.

Los datos de espacio textual remiten a una plasmación del espacio espectacular escénico propio de la comedia de magia, en el que lo insólito y lo sorprendente (más para los espectadores de esta época, sin duda, que para los del siglo XVIII), dominan por doquier. Con la primera mutación escénica, provocada por la actuación del diablo (Escena 1ª de la Jornada I), se lleva al espectador desde una fragua hasta un lujoso salón en que aquélla se trasmuta:

> «Transmútase la casa blanca y lo de fuera en un salón con estatuas y espejos, y la fragua y todas las bigornias en aparadores y mesas con manteles, plata y comida».

En estas mutaciones escénicas, comunes a todas las comedias de este tipo, puede verse la sensación de contraste buscada por el autor entre ambos espacios: en este caso se comprueba el efecto plástico que supone el paso de una fragua, caracterizada al detalle en una acotación anterior, a una habitación decorada de forma muy lujosa –en el mismo diálogo Caupolicán la califica de «vistoso salón regio»– y, además, servida con viandas[43]. Lo primero que puede señalarse de este cambio es que es una muestra más de uno de los principios ideológicos característicos de las comedias de magia[44]: el ansia por ascender en la escala social. La fragua representaría la realidad, lo cotidiano, el trabajo necesario para vivir, y el salón sería el símbolo de las aspiraciones, lo extraordinario, el ocio; en este mismo sentido podría entenderse como una re-

[43] Lo cual anticipa además la acotación siguiente: «Sale un negro con un silla, siéntase Brancanelo a la mesa y los Graciosos de pie. Música.» La comida de los personajes simboliza el paso del temor a la amistad entre Caupolicán y Brancanelo (al que seguirán indefectiblemente los dos graciosos). Hasta este momento la comedia había seguido por el camino de la verosimilitud. Esto se rompe con la irrupción del demonio, primer elemento fantástico que desencadena toda una serie de prodigios, hasta que su papel de mago en la obra es desempeñado por el propio Brancanelo, cuya evolución como personaje en la obra frente al fenómeno mágico es muy singular: primero siente temor hacia Caupolicán (personificación de lo mágico); después se hace amigo del diablo, lo que simboliza la mundanización de lo sobrenatural, su igualación con los sucesos cotidianos; y después de la escena de la investidura se produce la auténtica suplantación por parte de Brancanelo del papel de mago y su dominio absoluto de estas técnicas desconocidas antes para él. El hecho de que Brancanelo y los criados (personajes «reales») se sienten a la mesa y coman la comida que ha aparecido por obra de los encantamientos de Caupolicán es, pues, un símbolo de la asimilación como «realidad» del artificio, de su inmersión en la vida cotidiana; hecho que, como se ha señalado anteriormente, puede muy bien ser un reflejo de la mentalidad del pueblo llano en el siglo XVIII.

[44] Ya señalado por René Andioc en el capítulo «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII», en *Ob. cit*, p. 27.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

presentación de la dicotomía *realidad/deseo*[45]; por otra parte, también puede verse como ejemplo de otro de los rasgos frecuentes en este tipo de obras: la variedad, utilizada como una fórmula más para entretener al espectador, de ahí que en las llamadas «comedias de teatro» no pueda hablarse de una *única* escena, sino de una multiplicidad de ellas[46].

Entre los espacios escénicos *cotidianos* de esta comedia (por oposición a los *exóticos* a que dan lugar las mutaciones) predominan los que dan entrada a la naturaleza, como «selva» y «jardín» (lugar mencionado también en el diálogo), ambos en Moscovia (nombre antiguo de Moscú). Les siguen las referencias a espacios interiores, como la «fragua» inicial, el «cuarto» donde aparece el mágico (espacio introducido también por medio del diálogo), «salón», «templo», «atrio de palacio», también hay mención a espacios urbanos, como «ciudad», «murallas y puertas de una ciudad». Como se ha señalado anteriormente, a cada espacio «real» corresponde una escena en la obra, de ahí su importancia. Como la comedia no es excesivamente larga, no hay tampoco una gran variedad de lugares donde se desarrolla la acción, en comparación, claro está, con otras representaciones de la misma clase[47]. Por eso se puede decir, de forma bastante general, que la cantidad lugares diferentes donde se encuadran los personajes es proporcional a la extensión de la obra; asímismo, su número debe ser lo bastante grande como para dar la sensación de variedad que agrada al auditorio.

Otro aspecto que introducen las acotaciones es el aumento de tamaño de algunos de los elementos descritos, elementos usados como refuerzo de lo espectacular, que provoca contrastes percibibles por el público. Este búsqueda de la grandiosidad se plasma en las acotaciones mediante adjetivos o adverbios cuantificadores-intensificadores, como puede verse en los ejemplos siguientes:

[45] Las mismas interpretaciones que se aplican a la transmutación de habitaciones también pueden aplicarse en el nivel de los objetos decorativos-utillaje, ya que a éstos también afecta la transmutación. Así, en la primera acotación de *Brancanelo el herrero* se cambian «instrumentos de trabajo» (fragua, bigornias) por «elementos ornamentales» (aparador, mesa, manteles...).

[46] Este afán de *variedad* se manifiesta también en otros aspectos, como en los personajes o en la acción de la comedia, por ejemplo.

[47] Con todo, se produce un claro contraste con las comedias neoclásicas, pues la reducción de la acción a un sólo lugar producía un efecto evidente de empobrecimiento. La diferencia también puede verse en el carácter y tratamiento bien distintos que reciben los espacios escénicos en ambos tipos de comedias. El Neoclasicismo aplica la *razón* a estos espacios: el *Sí de las niñas* intenta representar la *realidad* de una pensión, no así en *Brancanelo*, cuya herrería (en la Jornada I) estaba tan profusamente decorada, que «más bien representaba una armería real, y de todos modos manifestaba la casa de un herrero rico, y no pobre, como suponía el amo de ella». (Fragmento de una carta que apareció en el *Correo de los ciegos* nº 28, 9 de enero de 1787, p. 112b. *Apud* Joaquín Álvaréz Barrientos, «Apéndice 3º» de su edición de *Brancanelo el herrero*).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

«Atrio de Palacio con *grandes* puertas [...]» (Jorn. III, esc. 3ª, acot. 1)
«[...] él se defiende con el árbol, que se le convertirá en uno *grande* con ramas [...]» (Jorn. III, esc.2ª, acot. 11)
«Jardín magnífico con fuente en medio *grande* [...]» (Jorn. I, esc. 3ª, acot. 1)
«[...] se deja ver un Peñasco *grande* [...]» (Jorn. III, esc. 1ª, acot. 4)
«[...] con una birretina *muy* alta [...]» (Jorn. I, esc. 2ª, acot. 1).
«[...] y bigotes negros *muy* largos [...]» (Jorn. I, esc. 2ª, acot. 1).

Este aspecto es de constante aparición en las comedias de magia.

En otras comedias, sin embargo, son otros los elementos que se usan para crear un ambiente espectacular, como el caso del agua. En *Brancanelo* no puede demostrarse plenamente la función del agua como elemento que contribuye a la espectacularidad, pues su presencia en escena es escasa, y no aprovechada para desarrollar el potencial de este elemento como apoyo a la teatralidad de la obra.

Comparando otros ejemplos de aparición de elementos espectaculares, parece como si el anónimo autor de *Brancanelo* se limitase a plasmar una serie de rasgos que eran los preferidos por el público en las representaciones, como pueden ser el jardín –reminiscencia del *locus amoenus* renacentista–, dentro de él la fuente, y así muchos otros[48], pero utilizándolos como *tópicos*, sin profundizar en ellos o ampliarlos (y mucho menos introducir variaciones en ellos); de ahí que puedan verse con relativa frecuencia –sobre todo al principio de la obra– alusiones a temas bastante comunes en otras comedias de magia, pero que el autor no ha vuelto a tratar al llegar al desenlace de la misma. Estas irregularidades en la trama de la obra pueden explicarse tanto por evitar una acumulación excesiva de acciones en el nudo que provocarían un final muy forzado (pues al final siempre había que «darle castigo al malo / y al bueno, premio»[49], o simplemente porque la comedia se desarrolla en función de la aparición de transmutaciones, vuelos, aparatosos cambios de escena, etc. Puede decirse que el diálogo propiamente dicho de las comedias de magia (de las que *Brancanelo el herrero* es un ejemplo más) está supeditado al elemento espectacular, no tiene otra función que la de servir de transición entre las mutaciones[50].

Lo que se le ha reprochado desde la crítica al anónimo autor de *Brancanelo el herrero*, es –sobre todo– su falta de cuidado o de esmero en el aspecto

[48] Descritos y analizados por René Andioc, «Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII», en *Op. cit.*, pp. 27-121.

[49] Vv. 2201-2202 de la *Hijuela*, apéndice final de *Brancanelo el herrero*.

[50] Esto puede corroborarse por el hecho de que en los coliseos, como señala R. Andioc, «el público [...] se mostraba más inquieto y turbulento que el de hoy»; era frecuente el enfrentamiento entre los partidarios de los distintos coliseos, compañías o incluso entre los aficionados a un determinado actor o actriz, de tal manera que a veces la única razón de la asistencia de determinados grupos al teatro era para «reventar» la representación de una compañía contraria. Además de esto,

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

puramente literario. Estas deficiencias se han intentado explicar por la falta de revisión de las obras por parte de los autores o por el menosprecio general del diálogo en este tipo de subgénero. Lo que puede aducirse al respecto es que la comedia (sobre todo en lo que respecta al número y carácter de las acotaciones de la obra por jornadas y escenas)[51] parece responder a una cuidada ordenación que no puede ser fruto de la casualidad.

Por otra parte, el que esta comedia sea anónima ha permitido a los diferentes directores de compañías de teatro realizar cambios de diversa índole en el texto, de ahí las diferencias entre los cinco manuscritos encontrados[52], diferencias que afectan por una parte a la supresión de los tópicos que no se continúan en el desarrollo de la acción, por ejemplo, en los vv. 491-494 Caupolicán le dice a Brancanelo que asistirá oculto a todo lo que él realice:

> Mas, ¿qué temo? Mas, ¿qué dudo,
> cuando a su lado pretendo,
> aunque invisible, asistirle
> y mirar sus movimientos?

tópico al que no se va a hacer alusión en todo el texto, por lo que es suprimido.

También se recurre a la censura de ciertas alusiones que no se considerarían ideológicamente adecuadas, como un cierto menosprecio a los trabajos manuales, en los vv. 67-74:

> Ya sabéis cómo mi Padre
> era un pobre jornalero
> en esta Villa, pasando
> a la inclemencia del tiempo
> los *afanes y trabajos*,
> que se sabe por muy cierto
> que *padecen* los que ganan
> con su sudor el sustento.

---

el público no se recataba en realizar comentarios en voz alta en tono chistoso y tampoco dudaba en expresar su descontento con pitos, palmadas huecas y demás ruidos, precipitando a veces la caída del telón. Entre este maremágnum, hay que dudar de que al diálogo de la comedia se le prestara demasiada atención (muchas veces simplemente porque no se oía), de ahí que se desarrollaran de forma tan exagerada los efectos visuales, también quizás como una forma de mantener al auditorio atento a la representación.

51 *Vid.* Gráficos 1 y 2.

52 Álvarez Barrientos, en el análisis de los manuscritos de *Brancanelo el herrero*, afirma que «las diferencias se refieren más a la correcciones seguidas por unos y por otros». (*Vid.* Joaquín Álvarez Barrientos, «Introducción» a *Brancanelo el herrero*, *Op. cit.*, pp. 49-51).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

O algunas referencias en las que subyace cierto desprestigio a la monarquía, como en los versos siguientes suprimidos en la edición de Joaquín Álvarez Barrientos (*ob. cit.*, pp. 175):

ZAR

Con el gozo de mi hermana,
aunque estoy disimulando,
un volcán tengo en el pecho,
pero es preciso templarlo,
que fuera bajeza impropia
no vencerse un soberano.

O también las que insinúan relaciones irrespetuosas entre padre e hijo, etc., por ejemplo los versos siguientes (293-304):

CAUPOLICÁN

Harto te dijo en privarte
este cuarto, porque infiero
que, sabiendo mi poder
y que el mayor lucimiento
puedo darte, *no ha querido*
que fueses, después de él muerto,
más persona que un humilde
labrador, que fue el primero
arrullo que has conocido.
Y fue *tirano* el decreto
que te ha privado de hallarte,
días ha, en mayor aumento.

De todas estas correcciones, la más importante es la modificación del final de la obra introducida en la *Hijuela*, cuyo motivo parece haber sido el excesivo tremendismo de la escena final, que supuestamente desafiaba las normas del «buen gusto». Debido por una parte a la anonimia de la obra, y por otra a que la publicación de la comedia solía ser posterior a la fecha del estreno, el argumento tenía una extraordinaria movilidad y las variaciones proliferaban. En este mismo sentido señala Álvarez Barrientos:

> «como el texto no estaba fijado por la edición, desde el momento en que la obra pasaba a los actores dejaba de ser propia, para sufrir las alteraciones de los apuntadores, copistas, cómicos y <<memorillas>>»[53].

[53] *Idem.*, p. 40.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

Algunas correcciones pueden constatarse incluso en los manuscritos de tal forma que, puesto que no se conserva el texto original, no se puede señalar con seguridad cuál es la versión más cercana a éste, y así su anonimia aumenta con las aportaciones de unos y otros, igual que ocurre con otras formas de la literatura popular, como romances, pliegos de cordel, etc.

Pese a indicarse en la comedia que su protagonista es de nacionalidad sueca (vv. 750-751: «Que de la corte de Suecia / ha llegado un caballero [...]») y pese a desarrollarse la mayor parte de la comedia en Moscú («Moscovia»), no aparecen en las acotaciones referencias espaciales destinadas a describir los espacios naturales de forma que fueran similares o parecidos a la realidad: no se precisa, como sucede en otras comedias de magia, que el jardín o la selva deben imitar el de «Moscovia», ni tampoco en las acotaciones de espacio que recogen las mutaciones: por ejemplo, la tercera acotación de la escena tercera de la jornada III dice:

> «Se abren las puertas del foro y se ve media mutación de Plaza, con arcos y balcones, varias mujeres y hombres pintados [...]»

Como puede verse, no se indica el nombre de la plaza, ni a qué ciudad pertenecería, ni tampoco si esta plaza podría ser la principal de la villa. Otro aspecto que llama la atención (si se tiene en cuenta la *veracidad* de la comedia) es que, a pesar desenvolverse la acción entre suecos y moscovitas, desde el primer momento en que se encuentran, los súbditos de ambos países no tienen ningún problema idiomático. El hecho de que los protagonistas sean extranjeros así como el que se presenten personajes de distintas nacionalidades se explica por el afán de heterogeneidad, siempre presente en estas comedias. Así es como deben entenderse también las referencias a distintos países extranjeros, como «Marruecos», «Dinamarca», «Suecia», etc., así como los nombres de los personajes y otros elementos «ornamentales», como ninfas, gigantes, dioses, negros, animales, demonios, etc., pues sólo cumplen la función de realzar los valores plásticos de la obra. Puede afirmarse que el público entendía esta pluralidad de nacionalidades, que afectaban tanto a los lugares como a los personajes, como un recurso más para conseguir el entretenimiento de la audiencia, a través de la *variedad*. Para que una comedia de teatro gustase debía *suspender* al público, pero éste se admiraba por la imaginación del autor al disponer los lances, o por la complicación de la tramoya, pero tenía una conciencia teatral tal, que

> «[...] sabe que ha ido a ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores, le están continuamente advirtiendo esta verdad; ve que lo que le dicen es una ciudad, jardín o templo, no son más que unos lienzos pintados; *conoce a los actores, los oye hablar en*

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

verso y en español, siendo así que representan a personajes extranjeros; ve que se aplaude a tal actor porque imita bien el carácter que representa.[...] En suma, son tantas las circunstancias, indispensables en el teatro, que destruyen la ilusión que nadie puede padecerla [...]»[54].

Las transformaciones, sin duda lo más llamativo de las comedias de magia, provocadas tanto por el propio demonio Caupolicán como por Brancanelo, tienen siempre la misma funcionalidad: dejar en ridículo a los antagonistas: Comardón y su criado, Anfroniso Papaz (mago de menor «categoría»), estando solos o colaborando los dos juntos. Sin embargo, las primeras acotaciones –antes de la escena de la investidura– tienen la función de elevar al protagonista, convertido en mágico, de categoría social: en la primera, analizada anteriormente, se transmuta la herrería en un lujoso salón, en las siguientes, hasta terminar la escena primera, el protagonista y los dos graciosos adquieren vestimentas especiales, signo externo de su ascenso social; una vez terminada la ceremonia de investidura, Caupolicán lo pone de manifiesto al afirmar lo siguiente:

¡Cuán bizarro, y cuán airoso
estás ahora! (vv. 422-23)

A partir de este momento, Brancanelo se relacionará con una categoría de personajes muy distinta –en comparación con los herreros de la primera escena– e intentará ocultar a todos su humilde origen[55], pues los vestidos que le ha dado Caupolicán, así como la carroza, son propios de una esfera social más elevada. Que el cambio de indumentaria es suficiente para considerar a una

[54] P. Estala, «Prólogo» a su traducción de SÓFOCLES: *Edipo tirano*, Madrid, Sancha, 1753. (El subrayado del texto es nío).

[55] En el relato ficticio que idea Brancanelo ante el Zar para justificar el abandono de su tierra, Suecia, y su presencia en la corte de Moscovia se entreve una estructura semejante a la de la primera parte de la conocida como *imagen del destierro* (una de las claves ideológicas del feudalismo, cfr. el *Cantar de Mío Cid*): el súbdito, que ha perdido la confianza de su rey, enemistado con él por obra de un infamador, tiene que abandonar su tierra natural y emigrar a otra, donde tiene que ejecutar hazañas para reparar su honor y posición perdidos.

Pero en *Brancanelo*, a diferencia del cantar épico, el héroe no puede buscar ni hallar la reconciliación con su señor, ya que *su* historia es ficticia. Sin embargo, sí obtiene el galardón perseguido: sus hazañas en Moscovia le van granjeando la confianza del Zar, su nuevo señor, porque lucha en su nombre contra Comardón; y finalmente, una vez apresado y ejecutado éste, consigue Brancanelo hacer súbditos del Zar a los habitantes del Peñón que Comardón dominaba. El monarca, agradecido por librarle de tan malvado enemigo, le brinda la merced solicitada por el mágico: la mano de la bella Clorilene. Con ello, también consigue la ascensión social anhelada desde el inicio de la obra. Como puede verse, la estructura y encadenamiento de las vivencias/hazañas moscovitas de Brancanelo –dominantes, por tanto, en la mayor parte de la obra (ocho escenas)– presentan un parecido formal muy llamativo con los cuentos populares de carácter tradicional (que estudiara Vladimir Propp en su *Morfología del cuento popular*).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

persona de rango superior, queda plasmado la obra con la estimación que hace un soldado de Comardón al verlos:

> [...] y sin duda será gran personaje,
> pues lucido se mira el equipaje. (vv. 546-547)

Este rasgo dice mucho de la mentalidad española de la época: el valor de las apariencias, de lo observable, frente a la reflexión y a la crítica.

Una vez que aparece el antagonista, las transmutaciones tienen como función hacer que fracasen sus tretas, dejándolo en ridículo y ganándose el mago el favor y la confianza del Zar, pues lo libra de su eterno enemigo.

No siempre aparece clara en el texto la causa directa que provoca la mutación; el demonio causa la primera, según se ha explicado anteriormente, y en las siguientes interviene Brancanelo por medio de la «cinta» (de forma bastante similar ocurre en *El anillo de Giges*, de Cañizares).

El resto de los escenarios transformados lo componen: el salón con estatuas y espejos (I-1), la ciudad con diferentes Palacios, Torres y Balconerías (II-1), el peñasco donde está la librería de Comardón (III-1), y la plaza con arcos y balcones, en la que se encuentra un tablado (III-3).

Numéricamente han sido distribuidos así: uno en la primera jornada, uno en la segunda y dos en la tercera –que como es la más breve y la que menos acotaciones tiene, este aumento del número de escenarios transformados se hace más patente—; se da, por tanto, progresión acumulativa. La inserción de mutaciones en la acción de la comedia se produce de modo repetitivo, pasando de la casi total ausencia de ellas en la primera escena de la comedia hasta una profusión y complicación de las mismas al llegar al final (que debía ser lo más espectacular posible). Con su aparición cortan el desarrollo de la acción de la obra, que va perdiendo así dramatismo, hasta quedar en el final de la obra casi anulada por las propias trasformaciones, que sólo suponen el fracaso recurrente de las diversas tentativas de los antagonistas para evitar que el protagonista consiga sus objetivos.

Dentro del apartado complementario de la acción, los 94 datos son proporcionalmente un número muy elevado; entre ellos destacan por un lado los que indican acción realizan los personajes, lo cual apoya la espectacularidad de la obra (apartado que es el que aumenta considerablemente el número de datos), los de música (por su aspiración de ofrecer un espectáculo total), y los que se refieren a canto y baile, característicos también de este tipo de comedias (con el mismo valor de las acotaciones referentes a la música): la música, que va del común «cuatro» al recitado pasando por el «area», se fue introduciendo en las comedias a través de la promoción que se hizo en la época de compositores especialmente traídos de Italia a la corte por Isabel de Farnesio.

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

En el último apartado, los 84 datos que complementan al código verbal en general, son bastante abundantes: 29 son apartes al espectador (dentro de la línea del teatro clásico), 19 señalan generalmente el inicio de alguna mutación, y hay 10 datos que indican algún «vuelo» (subida de algún personaje o elemento del decorado como efecto de la acción de un mágico), que no son tomadas propiamente como transmutaciones en el sentido que éstas tienen de aparición de un espacio escénico «irreal» y de cambio de algunos elementos que aparecen en la escena para acomodarse a este nuevo espacio escénico. También hay 19 «avisos»; éstas son acotaciones escritas por los directores de escena que van dirigidas a actores, elementos, incluso animales, que tienen que aparecer en escena como consecuencia de una transmutación.

Conclusiones

En resumen, la espectacularidad de *Brancanelo el herrero* tiene su primer e incuestionable punto de apoyo en los espacios escénicos que corresponden a las transformaciones; a través de ellas lo diverso, lo inusual, lo llamativo y lo inverosímil entra a formar parte de la obra, que es una de las que más vuelos, artificios y transmutaciones posee.

Son, por tanto, los datos referidos al espacio los más explotados por el autor para producir espectacularidad; a los lugares escénicos característicos señalados han de sumarse los objetos teatrales que se usan para caracterizar a los personajes: los vestidos de volantes que llevan Caupolicán y los graciosos, el bastón que porta Comardón, o los animales (no objetos en sentido pleno) que aparecen de forma muy abundante en la obra. Fuera de este apartado, donde las referencias a lo extranjero son escasas, no se encuentran más datos que singularicen el hecho de que Brancanelo sea precisamente «sueco», o que los espacios representados sean propios del paisaje moscovita.

Dentro de los datos que complementan la configuración del personaje sólo merecen ser destacados los de movimiento (14) y vestimenta (16), que colaboran a la obtención de espectacularidad de modo decisivo. También hay una gran variedad de datos referidos a la descripción de personajes, sobre todo a los que cumplen una función meramente «decorativa» o «exótica», como gigantes, matachines, etc. Los demás tipos de este apartado, escasos, no cumplen apenas su función configuradora (como ocurría en las comedias del Siglo de Oro), frente a la riqueza y utilidad de este tipo de datos en los dramas de los siglos XIX y XX.

Entre los datos complementadores de la acción, los elementos destacables y característicos de esta comedia son la música, con las variantes señala-

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través

das[56], y las acciones específicas que realizan algunos personajes. Los primeros, además de la función puramente estética, presentan también una funcionalidad narrativa dominante; los segundos ayudan a la espectacularidad, que no se aparta en esta obra de la genérica de la comedia de magia ni de la de otras obras de este tipo, algunas estudiadas por J. Álvarez Barrientos[57]. Espectacularidad, en suma, que domina en la obra y anula en ocasiones (sobre todo al final) al texto dialogado, menos cuidado literariamente que el elemento visual y escenográfico.

Todos los motivos expuestos, que tienen como fin último la espectacularidad, pueden entenderse como resultado de dos actitudes distintas del público ante el fenómeno teatral: por una parte se puede pensar que estas comedias eran causa de *corrupción* de los valores cristianos, por lo que su representación debía ser prohibida, ya que inducían a la confusión de las gentes, que tomaban a pies juntillas todo lo que les mostraban las comedias. Esta era la concepción de los censores y críticos neoclásicos más rigoristas (desde 1750 hasta finales de siglo): veían inmoralidades y malos ejemplos por todos lados, y por eso atacaron tan duramente a este teatro. Por otra parte, se pueden considerar estas comedias como la concepción estética de una sociedad que evoluciona desde el Barroco hasta el Romanticismo, con una escala de valores que no considera como *impropiedad* la mezcla de sensaciones, la variedad o la irracionalidad; que conciben el teatro como un complejo espectáculo en el que tienen cabida los más dispares elementos; y que saben que lo que están presenciando no es verdaderamente *real*. Según este concepto, el teatro sirvió para ridiculizar, y desterrar por tanto de las conciencias populares, determinadas supersticiones así como la creencia en seres y acciones sobrenaturales; precisamente los que se plasmaban en escena.

Esta parece ser la imagen que tuvieron del teatro de magia los censores en épocas posteriores al siglo XVIII, calificándolo como simple divertimento, inofensivo en lo que a cuestiones de moral se refiere.

[56] Cf. J. Subirá, «La participación de música en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII», en *Revista de Bibliotecas, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VII, 1930, pp. 109-123 y 389-404.

[57] *Vid.* las ediciones de Joaquín Álvarez Barrientos de *Brancanelo el Herrero* y *El anillo de Giges* (Anejos de la revista *Segismundo*, 9, Madrid, C.S.I.C., 1983).

Diputación de Almería — Biblioteca. Mentalidad popular y gusto teatral en el siglo XVIII a través