

## LA MAGICA DE NIMEGA

¿POR qué derrotero extraño vino a parar Marica, la bruja de Nimega, heroína de una leyenda medioeval de la Güeldra, a la literatura dramática española del siglo XVIII? A pesar de nuestras pesquisas entre las fuentes posibles de Juan de Agramont y Toledo, el autor de esa comedia de magia, no lo pudimos averiguar. Los tratados latinos más famosos de demonología (Johann Weyer, *De prestigiis daemonium*; Sprenger, *Mallens maleficarum*) de los siglos XVI y XVII que hemos consultado abundan en casos análogos, pero quedan mudos sobre el caso de la muchacha que vendió su alma al diablo, hizo un viaje ida y vuelta por los aires entre Nimega y “Antuerpia” y recobró su alma al recusar el pacto por vicio de forma ya que le faltaba una letra, la M, de María. Digo “Antuerpia” y no Amberes puesto que el autor de la comedia de magia no se dio cuenta de que la Antuerpia de la fuente latina correspondía a la Amberes de su idioma natal.

Conocemos la pieza de teatro por dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, uno y otro sin fecha y sin firma. El primero es una colección de las *Obras completas* del autor (ms. 16266-4). El segundo contiene tan sólo la comedia (ms. 16529). Otras obras de Agramont salieron a luz, pero no ésta.

Se trata de una comedia de tipo tradicional: tres jornadas, con un total de 3.344 versos, la mayor parte octosílabos y algunos endecasílabos. Perteneció a un subgénero cuyo prototipo fue la *Armeline* de Lope de Rueda a mediados del siglo XVI: una comedia donde intervienen operaciones mágicas especialmente espectaculares: mutaciones repentinas del decorado, “aparencias”, transformaciones de los personajes en estatuas, árboles, animales y su reconversión a su aspecto humano, alumbrado *a giorno* y noche totalmente oscura, encantos y hechizos que necesitan buenos tramoyistas y actores algo prestidigitadores. Durante el siglo XVII, sobre todo, a manos de Calderón de la Barca y a partir de *El mayor encanto Amor* (1635), la comedia basada sobre la magia se injerta literalmente en el drama lírico, u ópera, venido de Italia con su música y su ingeniería escénica (la de Cosme Lotti, Fontana, Biaggio etc.). Pero, por espectacular que llegue a ser en las fiestas músicas de Palacio, el escritor compone su obra de tal modo que la puedan representar con el aparato escénico sencillo de que dispone un salón parti-

cular o un corral de provincia. Además siguen representándose entonces obras dramáticas que implican magia sin una acumulación de peripecias propiamente mágicas. En el primer caso se cuentan obras maestras como *Eco y Narciso* (1661) y *La estatua de Prometeo* (hacia 1672). En el segundo caso figuran obras no menos prestigiosas como *El mágico prodigioso* (1637) del propio Calderón, *Quien mal anda mal acaba* de Alarcón, y *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua. Escogemos como ejemplos estos tres dramas por tratar de un pacto entre el Demonio y el héroe, como en la *Mágica de Nimega*.

En el siglo XVIII, la comedia de magia beneficia en los corrales del abandono de los grandes temas filosóficos o políticos que dieron su fama a la comedia del Siglo de Oro. Más trivial, más propensa a efectos escénicos fáciles, este tipo de comedia corresponde a una visión popular de las relaciones entre el hombre y las potencias sobrenaturales: si no fuera por la intervención de un Dios todo bondadoso y todopoderoso, caeríamos todos en las trampas del demonio. A lo menos los dramaturgos del siglo anterior hacían depender nuestra salvación del uso, por cierto iluminado por la gracia divina, de nuestro propio libre albedrío. Hasta, pues, en ese terreno de las ideas, la comedia de magia del siglo XVIII traduce la dimisión del hombre ante un mundo que escapa a su control y a su entendimiento. Desde luego la “élite” esclarecida del tiempo no podía compartir esa pasividad de los ignorantes. Pero su poder de creación de nuevas ideas y su influencia sobre la nación son prácticamente nulos. La nueva comedia de magia responde al pésimo gusto de un público crédulo, de unos actores histriónicos y de unos dramaturgos sin conciencia fabricantes de literatura al uso. Es mala porque no tiene raíces en la realidad circundante y porque también elude los problemas eternos del hombre y de la sociedad. “El sueño de la razón engendra monstruos”. Conforme con esa alteración de su substrato psicológico y social se va modificando la estructura del género de la comedia: Se abandona más y más el tema mitológico, pues ya pasó el tiempo en que Calderón lo utilizaba para encubrir alusiones a hechos contemporáneos. Desaparecen Circe y las demás hechiceras de la Antigüedad, en las que se podían conocer el poder avasallador de nuestros sentidos y la fragilidad de nuestra vida espiritual. Desaparece el tema caballeresco, con su Merlín y su Mesa Redonda, figuras nacidas de nuestros ensueños heroicos. La hagiografía también parece peligrosa de interpretar según la ortodoxia tomista, al fin y al cabo racionalista. Pero para hallar argumentos queda un enorme terreno no explorado: los procesos judiciales de brujas, tales como se cuentan en las historias latinas o en lengua vulgar, pues estos asuntos gozan a la vez de la popularidad de

lo tremebundo y de la garantía moral de las autoridades eclesiásticas, y especialmente de la Inquisición. Y parece más prudente aun tomar el asunto en el extranjero para no levantar los ánimos. A partir de Zamora y de Cañizares el exotismo sistemático sustituye a la atemporalidad y a la utopía de los asuntos calderonianos. La vieja selva de Ardeña y la antigua Trinacria dan lugar a países a la vez tan reales como Lombardía, Francia o los Países Bajos y tan alejados de la realidad de España, cortada intelectualmente, no en su “élite”, pero sí como nación, del resto de Europa. Citemos *Juan de Espina en Milán* (1713–1714), por Cañizares. Citemos sobre todo la extraordinaria *Marta la Romarantina o el asombro de Francia*, también por Cañizares (1716), historia dramática de Marthe Brossier, falsa endemoniada de Romorantin en Sologne, suscitada por los jesuitas contra nuestro Enrique IV: La obra tuvo siete refundiciones, una de ellas por Ramón de la Cruz. La boga de la magia baja otro escalón más al difundirse en los teatros de títeres y marionetas: *El mágico de Salerno*, *El mágico de Hungría*.

El autor de la *Mágica de Nimega* es un tal Juan de Agramont y Toledo, que parece navarro y aristocrático por los apellidos. Poco se sabe de él; pero conocemos los rasgos de su cara gracias a un grabado de Juan Minguet, según un dibujo del pintor Antonio Pons, que aparece en el manuscrito de las *Obras completas*. Dejó impresas a su nombre una comedia de santos y un drama histórico en música. Fuera de la *Mágica de Nimega* aquel manuscrito contiene también otra comedia, tonadillas, sainetes, entremeses, poesías festivas, un romance sobre la belleza de una dama y décimas a Nuestra Señora de Atocha. Esa producción no está fechada o bien, la que está impresa, va desde 1735 hasta mediados del siglo XVIII. En cuanto a la Musa que inspiró tanto fárrago, desde luego no figura entre las nueve de la fama, sino que por cierto hay que buscarla entre las tres supernumerarias, por lo adocenada que es. No se encuentra huella de ninguna representación pública de la comedia. Pero es probable que fue representada en un salón particular. En efecto, el autor la compone para el 8 de diciembre, fiesta de María, de la Inmaculada Concepción, patronímica de todas las Conchas de España. Por otra parte, menciona que esa fiesta se celebró algunos días después de una fiesta real por los años de los príncipes. Pues bien, desde el siglo anterior los próceres usaban dar funciones teatrales con ocasión del cumpleaños de un miembro de la familia real. En fin, la música que acompaña la comedia es obra de un famoso músico de la Capilla real, Courcelle, un francés disfrazado de italiano bajo el nombre “más musical” de Corselli. Ese Courcelle llegó a tener gran reputación como especialista de la música de iglesia.

Un detalle de las didascalias induce a pensar que la comedia no fue escrita para una representación específica en un teatro determinado. Después del verso 1135 dice el autor: “Vuela, si ser puede, a la claraboya de en medio”. O bien no conocía los recursos de las tramoyas del teatro al cual destinaba su obra.

Otro pormenor, más curioso aun, parece proceder directamente de la fuente histórica consultada. El gobernador de Nimega es el objeto de las burlas de la mágica. Se enfada de un modo grotesco, rabia, y los mismos graciosos se ríen de él. Está decidido a arcabucear la bruja y pide a sus dos lacayos las insignias de su autoridad. Uno le trae un sombrero y una espada, el otro una corona y una sogá de dos nudos.

“Uno y otro sois traidores,  
pues que mi vista está ciega  
o perdí el entendimiento.  
Da acá.”

(Toma la corona y pónesela) (versos 1839–1842)

¿Qué intenta hacer con esa sogá? Ahorcar a la mágica y luego, como lo dice algunos versos después (1863–1865):

“que si yo aquí la cogiera,  
el hacerla mil pedazos  
fuera venganza pequeña.”

El gobernador de Nimega está ciego o ha perdido el entendimiento. Confunde la jurisdicción real, simbolizada por la corona y la sogá (el derecho de horca), con sus atributos de gobernador. Olvida que tan sólo es un instrumento ejecutivo, con su espada y el sombrero propio de la nobleza, de las sentencias pronunciadas por el soberano.

Pues bien, no creemos que Don Juan de Agramont, noble navarro, fuera tan inteligente que hubiera ideado esa escena algo hermética para significar la usurpación por el gobernador de un derecho propio del soberano. La toma de prestado a su fuente y la transmite a un público que tampoco la entiende. La primera fuente data, según parece, del tiempo de los conflictos entre la jurisdicción señorial y la jurisdicción real. ¿Será el siglo XV? Casi seguro. He aquí la intriga:

En una aldea cerca de Nimega, “ciudad rica y opulenta”, vive en la compañía de dos sobrinas suyas un sacerdote. Éste, llamado Sigisberto, casa a la una, Claricia, con el hijo Leonardo del gobernador Fabricio, de Nimega

Durante la fiesta que celebra los esponsales, Marica, la segunda sobrina, pide hospitalidad a su hermana pues es tarde para volver a la aldea. Ésta, que sigue amando a Anselmo, sobrino del gobernador, se niega a recibirla, cargando la culpa de su propia ambición social a su tío y a su hermana. Entonces María, sola, en el camino de vuelta, se entrega a un joven galán de un poder y de una riqueza inmensa, Momo, en quien no conoce una figura del demonio. Acepta las dos condiciones del pacto: el no santiguarse nunca y el cambiar su nombre. Se resiste algo a esta última exigencia. Pero los dos amantes encuentran un compromiso. María se llamará Eme, conservando tan sólo la primera letra de su nombre que es el de la Virgen, a quien tenía una devoción particular. El demonio le da un anillo que le permite hacer tantas travesuras como quiera y escapar volando. La primera excursión de la pareja fue para Amberes, Antuerpia (o a veces el cuadr sílabo An/tu/er/pia). Pero vuelve a un palacio encantado poco distante de Nimega mucho más lujoso que el que hubiera habitado su hermana, si el novio de ésta no se hubiera negado en el último momento a casar con una hermana de bruja. Entonces se suceden una larga serie de encantos, hechizos, transformaciones, banquetes burlescos, vuelos repentinos de cosas y personajes, llamas, terremotos, visiones y otros sortilegios clásicos de la comedia de magia. Estas extravagancias dejan un sabor de mal gusto al gobernador que decide restablecer el orden público perturbado por María. Pero la muchacha perdona a su hermana, se hace perdonar de su buen tío el sacerdote, y al oír los cánticos a la Virgen María en el templo cercano, decide volver a la razón y a la Iglesia Católica. Después de ese acto de contrición Momo se ve obligado a romper el pacto. Y “vase echando llamas y húndese”. El gobernador abandona “la corona que le pica ” —la corona usurpada—, y perdona a la traviesa María. Ésta decide irse de peregrina a Roma. Entre tanto la obra ha dado lugar a varias seguidillas, a una hermosa nana popular y a varios bailes de sociedad (danzas de cuenta). Ahora termina con un cántico en latín a la Virgen.

Para representar *Recobrar por una letra el tesoro de los cielos y mágica de Nimega* se necesitan las tramoyas usuales para comedias de magia. Se necesitan también seis decorados, los mismos que introdujeron los italianos en España en tiempos de Calderón, con su doble sentido, aparente y alegórico.

1) El interior de un palacio, donde viven los héroes semi-divinos que nos gobiernan.

2) La selva “calada”, o sea el laberinto mental donde los hombres nos solemos extraviar.

- 3) El cielo, donde los dioses tienen escrito nuestro destino material.
- 4) El jardín de nuestros solaces, “con fuentes, estatuas y cascadas” en el que conocemos los “encantos” de la vida.
- 5) El mar proceloso de nuestras aventuras y “navegaciones” en esta vida.
- 6) La ciudad, con sus almenas, su palacio y su templo, símbolo de la sociedad donde vivimos.

Pero Juan de Agramont desconoce el carácter alegórico profundo de esas pinturas. Lo más curioso es que se olvida de un decorado tradicional: el infierno. Tiene razón. Ya que la comedia de magia se desarrolla entre “apariencias”, la única realidad, que es el infierno, tiene su asiento en la vida, fuera de la ficción y del escenario. De su infierno propio vienen los espectadores y allá vuelven después de las tres horas de ensueño, evasión y encanto que dura la representación.

CHARLES V. AUBRUN

*Sorbonne*

---

Bibliografía (Limitada a: *Recobrar por una letra el tesoro de los cielos, y mágica de Nimega*).

Manuscritos:

Biblioteca Nacional de Madrid: *Catálogo de la colección Osuna*. Mss. 16529, 16266-4, 4043.

F. Duqueroy, *Marthe Brossier de Romorantin o Marta la Romarantina dans le théâtre espagnol du XVIIIe siècle*. Diplôme d'Études supérieures, Institut d'Études hispaniques, Paris, 1956.

Impresos:

C. de la Barrera, *Catálogo... del teatro español...* Madrid, 1860.

R. de Mesonero Romanos, *Dramáticos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega*, BAE, Madrid, 1857.

Ada Coe, *Catálogo... de las comedias anunciadas... desde 1611 a 1819*, Baltimore, 1935.

M. Pavía, *Drama of the siglo de oro. A study of magic, witchcraft and other occult beliefs*, New York, 1959.

A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, 1956.

J. Subirá, *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, 1945.

J. E. Varey, *Titeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1959, Temas Madrileños, XIX.