

El sobrenaturalismo: destacado tema en el teatro español desde sus comienzos

Robert Lima

*Numerario de la Academia Norteamericana
de la Lengua Española y Correspondiente
de la Real Academia Española*

El *sobrenaturalismo* es el término que recoge toda creencia en lo que está fuera de los límites del conocimiento normal, en lo que el ser humano intuye que existe más allá de las leyes naturales y la ciencia, en lo que está oculto del mundo físico y sus normas. Por lo tanto el término, en su acepción esotérica, incluye los tópicos de alquimia, apariciones, astrología, brujería, divinación, espiritismo, magia, posesión, satanismo y vampirismo, entre otros, tanto como procesos hacia sus aplicaciones o rectificaciones en la vida cotidiana, sean despojos (o limpiezas espirituales), exorcismos, pociones o ritos. Y es en el contexto de esta amplitud en que se enfoca este estudio panorámico de un tema que aparece con gran frecuencia y variedad en el teatro español.

Tales aspectos del *sobrenaturalismo* se destacan en el teatro peninsular desde sus comienzos.¹ Así, encontramos que en un feliz fragmento de 147 líneas del siglo XII al que se le ha dado el título de *Auto de los Reyes Magos*, la única obra dramática en castellano hasta

¹ Véase Robert Lima, "Occultism in Spanish Drama through the Golden Age", *The Theatre Annual* (1970), 35-55.

ahora recuperada de esa temprana época medieval,² ya se descubre el *sobrenaturalismo* como temática teatral. Es curioso que lo único que nos ha llegado de una obra que seguramente contaba toda la conocida historia de Belén, es los episodios en los cuales se destacan elementos sobrenaturales: tres Magos, que son sacerdotes de Zoroastro; una estrella desconocida hasta entonces que les ha guiado; Herodes, rey supersticioso que sigue los pronósticos de sus astrólogos y el ángel, un ser sobrenatural que afecta el futuro comunicándose con los tres Reyes Magos en una visión nocturna. En su mezcla de creencia cristiana y superstición pagana, el *Auto de los Reyes Magos* es típico no sólo del punto de vista medieval sino también de lo que en gran parte será preocupación del teatro peninsular que le sigue: la temática de lo esotérico, manifestada en los numerosos aspectos que el término *sobrenaturalismo* abarca.

Se evidencia la continuidad del tema en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*,³ obra maestra que marca la culminación de una época, la medieval, y el comienzo de otra, la renacentista, en España. El drama novelesco es más conocido por su título popular, que proviene del nombre de su protagonista, la bruja y hechicera Celestina. Es ella la que sobresale en el marco escénico porque Celestina representa la continuidad de creencias paganas dentro del mundo rígido del cristianismo. Ella, como el pueblo, participa en la vitalidad de un substrato, el antiguo paganismo, que reside inmediatamente debajo del enchape de la relativamente nueva religión y que, a veces, llega a sobreponer en ella sus ritos, festividades y dioses, logrando así póstuma y sutil victoria sobre el cristianismo usurpador.

En la obra que se suele llamar *La Celestina* vemos varios momentos en los que la protagonista se manifiesta como bruja. En uno de ellos, en el tercer acto, junta los ingredientes que tiene a mano de su esotérica farmacopea y envía a Elicia por otros con las instrucciones siguientes:

Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baja acá el bote del aceite serpentino, que hallarás colgado del pedazo de sogá que traje

² Igual que en otros países de la Europa medieval, existían representaciones litúrgicas y laicas en España pero, por razones desconocidas, textos de ellas no se han recuperado.

³ Para un estudio sobre el paganismo en esta obra, véase Robert Lima, "The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic Versus Satanic Witchcraft in *Tragicomedia de Calixto y Melibea*". En *Neophilologus* (The Netherlands), LXXXII, 12 (April 1998).

del campo la otra noche, cuando llovía y hacía oscuro. Y abre el arca de los lizos, y hacia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de murciélago, debajo de aquel, ala de drago, al que sacamos ayer las uñas. [...] Entra en la cámara de los ungüentos, y en la pelleja del gato negro, donde te mandé meter los ojos de la loba, le hallarás. Y baja la sangre del cabrón y unas poquitas de las barbas que tu le cortaste. (72)

Con los ingredientes en su poder, Celestina se confirma como sacerdotisa de un antiguo culto al dios pagano de Hades:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los ángeles [...] Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado; venga sin tardanza a obedecer mi voluntad, y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento de partir [...] (73)

La Celestina, obra de fines del siglo XV, ha tenido un gran impacto en épocas siguientes, no sólo en obras que intentan continuar su trama y personajes, sino en otras que reciben su influencia y recuerdan tras algún personaje o conjuración a la precursora, como es el caso con Fabia en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Tras unas referencias que hace Tello a su trato con Lucifer, ella misma se identifica con Celestina en su *modus operandi*, primero en un aparte dirigido al dios infernal:

Apresta,
fiero habitador del centro,
fuego accidental que abrase
el pecho de esta doncella (51).

Y después cuando le indica a Tello que buscar
Una muela he menester
del salteador que ahorcaron
ayer (62).

Por lo que Tello le responde:

Tú, Fabia, enseñada estás
a hablar al diablo. [...]
¿Eres demonio o mujer? (63).

y ella misma verifica el éxito de su obra en un aparte que recuerda a Celestina:

¡Oh que bravo efecto hicieron
 los hechizos y conjuros!
 La victoria me prometo (74).

Pero la figura de la bruja celestinesca no es la única que se transmite tras los siglos en la literatura dramática y su puesta en escena. Hay en ellas muchos individuos históricos y seres ficticios asociados con cultos esotéricos y prácticas ocultistas: magos, astrólogos, dioses y diosas de la mitología greco-romana, santos de la tradición cristiana, y la gran figura del ángel malévolos, sea bajo el nombre de Lucifer, Satanás, Diablo o de algún demonio pagano.

Zaratustra o Zoroastro figura en *La comedia de la constancia de Arselina* de Juan de la Cueva y *El anillo de Giges* de José de Cañizares; Circe en dos obras de Lope de Vega (*Circe* y *La Circe angélica*), dos de Calderón de la Barca (*Los encantos de la culpa* y *El mayor encanto, amor*), una de Bances Candamo (*Fieras de zelos y amor*), y en *Polifemo* y *Circe*, de Mira de Amescua y otros; Medea aparece en obras de Lope de Rueda (*Comedia llamada Armelina*), Alonso de la Vega (*Comedia llamada Tholomea*), Francisco Rojas Zorrilla (*Los encantos de Medea*), Lope de Vega (*El Vellochino de Oro*), Calderón de la Barca (*Los tres mayores prodigios*), y una anónima (*Jasón o la conquista del Vellochino*); Merlín, el mago de la corte del rey Arturo, se manifiesta en dos obras con el mismo título (*Los encantos de Merlín*), una de Rey de Artieda y la otra de Manuel Fernández y González, y en otra de Cervantes (*La casa de los celos y selvas de Ardenia*), tanto como en dos de Calderón, *La estatua de Prometeo* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.⁴

Entre figuras históricas asociadas con el *sobrenaturalismo* se encuentran el moro Román Ramírez, juzgado mago por la Inquisición, que aparece en *Quien mal anda en mal acaba* de Ruiz de Alarcón; el mago Don Illán de Toledo, que proviene de un “ejemplo” de Don Juan Manuel, es personaje en *La prueba de las promesas*, también de

⁴ Cervantes también emplea a Merlín en la segunda parte del *Quijote*. Para un estudio de la figura de Merlín en el teatro español en el medioevo y el Siglo de Oro, véase Amanda S. Meixell, “Merlin in Golden Age Theater: All-powerful Wizard or Foolish Buffoon?” Tesis doctoral, The Pennsylvania State University, 2003.

Ruiz de Alarcón; y Pedro Vallalarde, otro tenido por mago, en *El mágico de Salerno* de Salvo y Vela. Pero la figura que más se destaca en esta categoría es la del Marqués Enrique de Villena, autor del tratado sobre el “mal de ojo”, *El libro de aojamiento*, por el cual fue acusado de brujo. Versiones de sus supuestas hechicerías se ven en las obras de Ruiz de Alarcón (*La cueva de Salamanca*), Lope de Vega (*Porfiar hasta morir*), Calderón de la Barca (*Los encantos del Marqués de Villena*), Rojas Zorrilla (*Lo que quería ver el Marqués de Villena*) y una anónima (*Los encantos de Amenón*).⁵

La astrología también tiene larga extensión. Hay numerosas obras dramáticas que de una forma u otra –autos, églogas, comedias, entremeses, sainetes– y de una modalidad u otra –farsa, comedia, tragedia– se preocupan de la influencia de los astros tanto en el cosmos como en las vidas de sus habitantes. Y casi todos los dramaturgos españoles desde épocas tempranas al siglo dieciocho abarcan el tema, empezando con ese prodigioso autor, Anónimo, y llegando al zarzuelista Zamora después de pasar por Guillén de Castro (*Las mocedades del Cid*), Ruiz de Alarcón (*El anticristo*), Bances Candamo (*El esclavo en grillos de oro* y *El astrólogo tunante*), Lope de Vega y Calderón de la Barca (*La vida es sueño*, *Apolo y Climene* y *El astrólogo fingido*).

Pero si los temas previos abundan en la dramaturgia del medioevo tardío y del Siglo de Oro, hay otro más potente todavía: el del Diablo. El capataz del Infierno aparece con frecuencia en el teatro medieval europeo, sobre todo en relación con la “Boca del Infierno”, a la cual sus demonios llevaban a los condenados después del Juicio Final. Aunque este motivo aparece en el teatro en catalán, no se ha descubierto hasta ahora en el teatro en castellano. Sin embargo, el Diablo llega a ser un personaje importante y grandioso en éste desde el Siglo de Oro.

Si en *La Celestina* el dios nefario a quien invoca la bruja no hace acto de presencia y, por lo tanto, su poder es más implícito que evidente, en obras de Cervantes, Mira de Amescua y Calderón, entre

⁵ El tema de los magos y sus cuevas se trata en Robert Lima, “The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden Age Drama”. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove, James Whiston (Eds.), *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*, London: Tamesis-Boydell & Brewer Ltd, 2001, 70-90.

muchos otros, el Diablo aparece como entidad impresionante y peligrosa. Para estos dramaturgos, Satán no era la figura grotesca o simpleza del medioevo sino el gran Arcángel cuya soberbia y altivez le llevaron a dimitir su cargo y a rebelarse contra el poder de Dios; para ellos Lucifer era como Prometeo en su confrontación con el dios griego.

Sin embargo, a pesar de la orientación del Siglo de Oro en los mitos clásicos, es en ésta, la gran época de España, en la cual Lucifer pierde su asociación con Pan y otros sátiros, dejando atrás gran parte de lo grotesco de su aspecto físico y lo absurdo de sus acciones, elementos que le hicieron terrible y temible en períodos anteriores. Pero no hay sólo pérdidas en su evolución. En esta misma época se le añade a Lucifer una cuasi igualdad de rango con Dios sobre la base de la influencia del Mitraísmo y otras religiones dualísticas. Tras estos cambios y adaptaciones, Lucifer adquiere una pátina épica, como la del dios Ahriman de Zoroastro.

A pesar de estos refinamientos de su persona y a pesar de la purgación de su carácter y papel tradicional, el Lucifer del Siglo de Oro no es disminuido en el proceso. En su nueva manifestación, Lucifer posee un intelecto superior al de su antepasado medieval y usa sus mañas para atraer al ser humano, quien, o viéndole como figura trágica a quien compadece, o teniéndole por verdadero dios, cae entonces en sus manos (ya no garras) y está a punto de padecer, irónicamente, el mismo sufrimiento eterno que los que creían en ese diablo grotesco del medioevo. Así, Lucifer surge sutilmente como la encarnación del mal sin abandonar el viejo fin de engrandecer su imperio infernal tras la seducción del alma humana.

En autos sacramentales y otras obras dramáticas del Siglo de Oro basados en temas religiosos, Lucifer aparece bajo la nueva configuración. En *La Maya* de Lope de Vega, por ejemplo, es identificado con el nombre de Rey de las Tinieblas y es antagonista de El Príncipe de la Luz; su confrontación es una batalla canónica de casta zoroástrica, pero en ella el galardón es el alma humana.

En *El rufián dichoso*, Cervantes presenta al Diablo como tentador pero a la vez que lo pinta con los nuevos aspectos de la época, trata a los demonios menores bajo el punto de vista medieval. Por lo tanto, la *comedia* presenta un interesante enlazamiento de las actitudes sobre Lucifer y sus cohortes en los dos períodos contiguos.

En *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, la trama se centra en el pacto diabólico de un canalla que finalmente abandona sus actividades nefarias y se reintegra a la fe católica. En su tratamiento de la leyenda portuguesa, el dramaturgo ha creado un Fausto peninsular que se puede comparar en todo al protagonista de Christopher Marlowe menos en que éste se condena según el código medieval todavía operante en la época isabelina, mientras que aquel, trazado bajo una perspectiva humanística, no sólo salva su alma sino que llega a ser canonizado San Gil de Santarem. Frustrar a Lucifer a pesar de la “legalidad” de un pacto firmado en sangre es uno de los grandes logros del cristiano y, por lo tanto, es muy elogiado en el teatro del Siglo de Oro.

Calderón sigue el ejemplo de Mira de Amescua en *El mágico prodigioso*, pintando a Lucifer como individuo trágico por su privación de la presencia de Dios y su condena eterna al infierno. Es así que lo presenta en *El José de las mujeres*, *Las cadenas del demonio*, *La Margarita preciosa* y *El mágico prodigioso*, entre sus obras más distinguidas sobre el tema.

Después del largo hiato del siglo dieciocho, cuyas “luces” no permitían que se considerasen seriamente temas ocultistas ya que estaban fuera del alcance de la razón, la magia, brujería, divinación, astrología y otras disciplinas esotéricas volvieron al frente teatral en el siglo diecinueve, pero jamás motivadas por las primicias teológicas que habían inspirado a Calderón y sus coetáneos.⁶

En el Romanticismo, Lucifer es visto principalmente en el papel del primer rebelde en la historia cósmica y, así, viene a simbolizar la rebeldía de los pintores, compositores y escritores que seguían la estética de ese movimiento liberador. Para ellos, Satanás era una figura de proporciones heroicas por haber sacrificado su bienestar en pro del ideal: la Libertad. Si no aparece en las obras de Zorrilla, el Duque de Rivas y otros dramaturgos del Romanticismo español, su espíritu rebelde se manifiesta en el protagonista satánico de *Don Juan Tenorio* y en el de *Don Alvaro, o La fuerza del sino*; éste, oprimido por su mala suerte, se considera a sí mismo la personificación de Satanás momentos antes de dar expresión a la más enorme rebeldía

⁶ Para una vasta bibliografía de temas ocultistas/sobrenaturales en el teatro español, véase Robert Lima, *Dark Prisms. Occultism in Hispanic Drama*, 1995, 137-163.

que puede cometer un ser católico (sobre todo recordando que entonces Don Alvaro es fraile) –tomar su propia vida (acto que la Iglesia indica le condenará eternamente a los fuegos del Infierno):

(Desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso, dice:) [...] Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador [...] Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción [...] (*Sube a lo alto del monte y se precipita.*) (244)

Además, en *Don Juan Tenorio* se destaca toda una serie de operaciones mágicas o sobrenaturales: el Convidado de Piedra, que aparece primero en la cena en casa de Don Juan y después durante los últimos “momentos” de la vida terrenal del protagonista; el entierro de sí mismo presenciado por Don Juan; la aparición o “sombra” de Doña Inés; los coros de demonios y ángeles y la salvación del malévolo en una apoteosis milagrosa.

Con antepasados tan sugestivos, el teatro del siglo XX no ha dejado de promover sus propias versiones de los antiguos temas del *sobrenaturalismo* o de añadir tópicos de poco linaje en la península, como lo son el vampirismo, la posesión y la licantropía, entre otros. Además, a pesar de la corriente realista que sigue al Romanticismo, se empiezan a destacar a fines del XIX y comienzos del XX muchas ideas ocultistas basadas en teorías pseudo-científicas, como el Magnetismo, Hipnotismo (de F.A. Mesmer), Espiritismo (de Allen Kardec), la Proyección Astral y las múltiples ideas de Madame Helena Blavatsky promulgadas bajo la rúbrica de Teosofía. Pero, más que nada, la entonces nueva disciplina, el Psicoanálisis, formulada por Sigmund Freud y adaptada por otros, abre todo un mundo de posibilidades al escritor moderno. Y los dramaturgos españoles del siglo XX no dejan de adoptar alguna que otra de las “nuevas” corrientes, añadiendo éstas a las viejas creencias y supersticiones peninsulares.

En primer término está el teatro de varios miembros de la “Generación de 1898”. A veces la corriente ocultista sólo se reconoce en el título de alguna u otra obra, como es el caso de *La noche del sábado* (1903), *Mefistófela* (1918) y *El demonio fue antes ángel* (1928), las tres de Jacinto Benavente. A veces se presenta en términos de la personificación de una abstracción, como en el caso de *La Muerte en Doctor Death, de tres a cinco* (1927) y un auto sacramental con elementos sobrenaturales, *Angelita* (1930), ambas de Azorín (José Martínez

Ruiz). Pero a veces se desarrolla ampliamente, como en *La leyenda de Jaun de Alzate* (1922) de Pío Baroja, un drama novelesco (o novela dialogada) sobre mitos, dioses, demonios, leyendas y ritos de la rica vena del folklóre del país vasco.

Pero, entre ellos, el que obra con más consecuencia sobre el *sobrenaturalismo* es Ramón del Valle-Inclán.⁷ Igual que en sus cuentos y novelas, se encuentra en su teatro todo un mundo de creencias populares de su Galicia natal —meigas, saludadoras, a Santa Compañía, el mal de ojo, trasgos, embrujamientos, el lobis-home, el gato negro, el Demonio y tantos más. Desde sus *Comedias bárbaras* hasta los *Esperpentos*, la obra dramática de Valle-Inclán enfoca muchos elementos de un folklóre cuyos orígenes se pierden en las brumas del antiguo celtismo de Galicia, de las creencias en maravillas asociadas con Santiago Apóstol, por una de las cuales se le ha llamado Matamoros, y del individualismo heterodoxo de Prisciliano, quemado como hereje.

Así se ve que las tres obras que forman las *Comedias bárbaras*, *Cara de Plata* (1923), *Aguila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908) están pobladas de individuos de varios niveles sociales del mundo feudal gallego y que muchos desde los señores a los pordioseros muestran, cada uno a su manera, esas creencias en el mundo de lo oculto. Después, hacia finales de su segunda etapa en el teatro (1903-1913), Valle-Inclán escribe *El embrujado* (1913), en el que se desarrollan los tópicos de la brujería, la licantropía y el hechizo.

Pero su interés en presentar ese aspecto de Galicia no termina con esa etapa, sino que continúa en la tercera y última de su acticidad en el teatro. Incluso en los esperpentos *Luces de bohemia* (1924, versión definitiva) y *Divinas palabras* (1920), dos obras de esta última época (1920-1936) y que están entre lo mejor de su producción dramática, se destaca el *sobrenaturalismo*. En *Luces de bohemia* Valle-Inclán introduce a su protagonista, Máximo Estrella, diciendo que “su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes” (11). Y en ese espíritu fálico-esotérico que la voz “Hermes” contiene, Valle-Inclán satiriza la sociedad de su época: el director de un periódico es apodado el “Buey Apis”, un librero se

⁷ Véase Lima, *The Dramatic World of Valle-Inclán*, 2003, capítulo VIII, “Primal Fears”.

llama “Zaratustra” y a Max le llaman “Padre y Maestro Mágico” (39). Además, se burla el dramaturgo de ciertas creencias, sobre todo de la Teosofía, la Cábala, el Gnosticismo y la numerología. [...] Y llega el momento en que Don Latino de Hispalis, grotesco compañero de Max, defiende sus propias creencias frente a los ataques del protagonista:

¡Max, esas bromas no son tolerables! ¡Eres un espíritu profundamente irreligioso y volteriano! Madama Blavatsky ha sido una mujer extraordinaria, y no debes profanar con burlas el culto de su memoria (88).

Y es que *Luces de bohemia* pinta una vida esperpéntica en la cual no se pueden sostener las creencias tradicionales ni la filosofía oculista, sea de la banda que sea.

Sin embargo, *Divinas palabras* vuelve al *sobrenaturalismo* en forma seria en la inesperada y mística escena en que se le aparece a Mari Gaila el Diablo:

Noche de luceros. [...] Canta el cuco. Cuando fina, suena la risa tremolante del Trasgo Cabrío. Está sentado sobre un peñasco, con la barba greñuda, estremecido por una ráfaga de viento. [...] El paraje se transmuda. [...] El Cabrío, sentado sobre las patas, en medio de la vereda, ríe con aquella gran risa que pasa retorciéndose por las perillas de su barba. [...] Otra vez se transmuda el paraje. Hay una iglesia sobre una encrucijada. Las brujas danzan en torno. Por la puerta sale un resplandor rojizo, y pasa el viento cargado de humo, con olor de sardinas asadas. El Cabrío, sobre la veleta del campanario, lanza su relincho. [...] El Cabrío revienta en una risada y desaparece del campanario, cabalgando sobre el gallo de la veleta. Otra vez se transmuda el paraje, y vuelve a ser el sendero blanco de luna, con rumor de maizales. Mari-Gaila se siente llevada en una ráfaga, casi no toca la tierra. El impulso acrece, va suspendida en el aire, se remonta y suspira con deleite carnal. Siente bajo las faldas las sacudidas de una grupa lanuda, tiende los brazos para no caer, y sus manos encuentran la retorcida cuerna del Cabrío. [...] Mari-Gaila se desvanece, y desvanecida se siente llevada por las nubes. Cuando, tras una larga cabalgada por arcos de Luna, abre los ojos, está al pie de su puerta (90-93).

La escena recuerda alguna que otra aguafuerte de Goya, con brujas que vuelan montadas en escobas o sobre la grupa del Diablo en forma de Macho Cabrío, en las noches satánicas del Sabbat, periódicas reuniones rituales.

Y como en contraste con el paganismo del resto de la obra, *Divinas palabras* termina con el “¡Milagro del latín!” (136), cuando se repite en la lengua litúrgica lo que dijo Cristo a los que atacaban a la mujer adúltera, aquí convirtiéndose en “divinas palabras” por el efecto que tienen sobre el pueblo, como si fueran fórmulas mágicas leídas en un grimorio medieval.

También aparece el *sobrenaturalismo* en *Ligazón. Auto para siluetas* (1926), pieza en un acto, donde dos viejas hablan de su brujería y donde se unen la sexualidad y esa tradición nefaria en un pacto sangriento entre los amantes —La Mozuela y El Afilador— bajo la luna llena y hechicera de una aldea gallega.

La Mozuela, con gesto cruel, que le crispa los labios y le aguza los ojos, se clava las tijeras en la mano y oprime la boca del mozo con la palma ensangrentada (36).

De una manera muy definida en estas obras dramáticas, y en forma más sutil en otras, Valle-Inclán presenta las creencias y prácticas ocultistas de su pueblo, el gallego.

Federico García Lorca ambienta dos de sus obras dramáticas más conocidas —*Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934)— en la cultura popular de su Granada, destacando de ella, tras un rico simbolismo poético, hondas creencias en mitos y ritos pre-Cristianos, sea del mundo clásico o del indígena.

En *Bodas de sangre*, por ejemplo, el dramaturgo personifica a La Luna (“es un leñador joven con la cara blanca”) y a La Muerte (La Mendiga), siguiendo la corriente de Azorín y presagiando a Casona. Toda la obra está dominada por la Fatalidad (como en *Don Alvaro o La fuerza del sino*) y esta potente fuerza gobierna a todos los protagonistas de *Bodas de sangre*. Es tras esas personificaciones que ocurre la doble acción trágica —la muerte física de dos hombres que se han acuchillado y la muerte del espíritu de las mujeres que les sobreviven. La Luna y La Muerte están al servicio de la fuerza sobrenatural que es la Fatalidad.

En *Yerma*, García Lorca emplea los Elementos de la antigüedad –Tierra, Aire, Fuego, Agua– y viejos ritos de fertilidad hacia la fructificación de la mujer árida, que es su personaje titular.⁸ Yerma rechaza todo lo que no esté dentro de las reglas religiosas y sociales de su estrecho mundo, sea la oferta que una madre le hace de un joven que la puede fecundar, sea la brujería, sea la licencia implícita en la romería. Mira el baile del Macho y la Hembra, escuchando las palabras eróticas que acompañan sus movimientos sensuales. Y el Macho, como dirigiéndose a Yerma, dice:

Vete sola detrás de los muros
donde están las higueras cerradas
y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba (92).

Y así, enloquecida por el baile dionisiaco, pero incapaz de seguir su corriente pagana, comete un doble pecado, el mortal de asesinar a su esposo y el de eliminar para siempre toda posibilidad de tener un hijo.

García Lorca también tiene una faceta surrealista en la que comparte con su colega Salvador Dalí muchas de las preocupaciones del Surrealismo, o sea, la interpretación de sueños y pesadillas, el punto de vista freudiano, la transposición del tiempo y lugar, la transfiguración del individuo y otras operaciones “mágicas”. Estas ideas se manifiestan en dos de sus obras: *Así que pasen cinco años* (1930) y *El público* (1936).

El teatro de Alejandro Casona, pseudónimo de Alejandro Rodríguez Álvarez, también muestra una fuerte inclinación hacia lo oculto a base del folklore de Asturias, pero con marcadas direcciones psicológicas.⁹ Como Azorín en *Doctor Death, de tres a cinco*, personifica a La Muerte en una de sus obras maestras, *La dama del alba* (1944). En cuatro de sus obras dramáticas figura el Demonio (o uno de sus cohortes) como personaje, si no de protagonista a la Milton,

⁸ Véase Robert Lima, “Toward the Dionysiac: Pagan Elements and Rites in *Yerma*”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, University of Kansas, Spring 1990, 63-82.

⁹ Véase Robert Lima, “El Demonio en la sangre: génesis y superación del pacto diabólico en dos obras dramáticas de Alejandro Casona”, *Romance Notes* (University of North Carolina), XXIV (1) 10-16.

por lo menos de entidad pintoresca o como tentador a la moderna. Aparece en el contexto de Navidad en *¡A Belén, pastores!* (1951), obra en cinco actos escrita en 1951 y destinada al teatro juvenil; tiene un papel inferior, aunque sobresaliente, como Archidiablo en un sueño quevedesco de *El caballero de las espuelas de oro* (1963); y es el instigador principal de la acción dramática en *Otra vez el Diablo* (1935) y de una de las obras más conocidas de Casona, *La barca sin pescador* (1951).

En *Otra vez el Diablo* y *La barca sin pescador*, Casona logra traer una nueva aportación al antiguo *motif*. Si en la tradición del pacto se condena al individuo en equitativa rigidez (como en el caso del Fausto de Marlowe) o se le salva por intervención sobrenatural, sea de la Virgen María o de algún santo (como en el caso de varios protagonistas de Calderón), Casona evade la severidad reformadora del primer proceso y la técnica del “Deus-ex-machina” del segundo.

Dramaturgo moderno, Casona pone de relieve un tercer proceso: la salvación del individuo *por sí mismo*, sin referencia a la religión; por medio de un proceso auto-psicoanalítico, el individuo hace un heroico acto de voluntad que elimina al Diablo que lleva en la sangre. Es en el énfasis en la acción del protagonista mismo en querer librarse de su encadenamiento al Diablo y en creer en la integridad de su propia persona como el fulcro necesario para tal liberación, que Casona borra la huella tradicional de truenos y relámpagos que acompaña la conquista infernal del Fausto de Marlowe; también prescinde Casona de la benéfica intervención divina que salva al Théophile del drama medieval. Ni una solución ni otra es asequible desde el punto de vista del hombre moderno, cuyos temores no proceden ya de los monstruos de la superstición, sino de los horrores que surgen de guerras y otros conflictos socio-políticos.

Según la evidencia en estas dos obras de Casona, después de Freud y su metodología psicoanalítica ya no es necesario ni posible buscar la solución a los problemas de la humanidad en la religión (o en su negación); sólo en el individuo mismo reside la posibilidad de resolver sus conflictos interiores. Así es que se llega al momento culminante de *Otra vez el Diablo* tras la superación por el protagonista mismo de la lujuria instigada en él por el Diablo, con quien había pactado verbalmente. El Estudiante, al reconocer esta verdad, grita en victoria:

¡Yo he matado al Diablo! [...] ¡Yo! Esta noche, y aquí mismo. Se enroscaba a mi carne como una serpiente; luchamos hasta el amanecer. ¡Pude yo más! [...] ¡Le desarmé! [...] ¡Le até las manos! [...] ¡Pude yo más! [...] Yo lo ahogué (*Apretándose el pecho*). Lo ahogué aquí dentro. (I, 392-93)

Así también en *La barca sin pescador* es el protagonista el que rompe las invisibles, pero fuertes, “cadenas” del Diablo con su introspección, motivado en parte por el amor y en parte por una nueva conciencia social; logra invalidar su pacto, aunque escrito, de una manera innovadora:

La mejor manera de liquidar un contrato es cumplirlo. He prometido matar y mataré. [...] Al mismo que firmó ese papel. [...] Contra ese estoy luchando desde que llegué aquí, contra ese lucharé ya toda mi vida. Y el día que no quede en mi alma ni un solo rastro de lo que fui, ese día Ricardo Jordán habrá matado a Ricardo Jordán. (I, 883)

Lo original del tratamiento del antiguo tema por Casona está en que él nos da una nueva definición de los “poderes sobrenaturales”, convirtiendo lo que antes era superstición en elemento básico de la condición humana. Para Casona, es el individuo mismo el que tiene que purgarse tras su propia fuerza interna, como en un sistema existencialista en el cual Dios no existe y el ser humano es auto-responsable.

El mundo que Domingo Miras trae al escenario en varias de sus obras dramáticas está lleno de seres históricos y ficticios asociados al *sobrenaturalismo*, a veces en las manifestaciones más extremas. Capacitadas por la técnica escénica moderna, sus obras hacen que personajes aparezcan y desaparezcan, que seres mortales vuelen con demonios y ángeles o que ocurran milagros.

Uno de tantos ejemplos es el de *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (1979), cuyo título ya revela el aspecto ocultista de la obra. A sus comienzos se ve la levitación de la priora del convento, extasiada frente al “Cristo crucificado” de Velázquez. Más tarde en el primer acto hay una aparición esperpéntica; según la acotación:

Al fondo de la oscuridad, se va alumbrando poco a poco un ser extraño e impreciso, con una luz rojiza que parece emanar de él. Es como un centauro cuya parte humana representa a Fray Francisco con el torso desnudo y dos grandes cuernos que sobresalen de una

corona de yedra, y cuya parte equina es de una vaca de abundante ubre con una enorme panza en la que, proyectándose por transparencia, se hacen grandes movimientos y flujos sanguíneos con eclosiones y roncós burbujeos (47).

Y Sor Luisa María, la misma que vio a la priora extasiarse, ahora describe para su compañera, Sor Anastasia, la nueva visión que se desenvuelve en la panza de la vaca: todo un mundo de obispos, arzobispos, cardenales y un Papa. Y añade:

Todas tres noches he soñado yo esto, y siempre en el sueño me decías que ese animal es un dragón, que es el demonio que está pariendo esos príncipes de la Iglesia, y que el parto va un poco largo, y en acabando de parir, se tragará la tierra al dragón después que haya dado al mundo todo lo que tenía en su vientre (48-49).

Pero se le toma por poseída y en seguida Fray Francisco la monta e intenta, a su manera lasciva, exorcizarla. La situación se complica cuando la priora y Sor Anastasia también se demuestran poseídas. Esta, bajo el poder del demonio más fuerte, hace un pronóstico que indica la elevación de Fray Francisco a Papa, tanto como cambios radicales en la Iglesia. Como si estas maravillas no fueran suficiente, el primer acto termina con la convocación de un coro de monjas traído a escena de manera milagrosa.

Las revelaciones continúan en el segundo y último acto, dos años más tarde, con la noticia que tras la intervención del demonio de Sor Anastasia, la Condesa está preñada, habiendo fornicado con su esposo el Conde-Duque de Olivares en la capilla frente a las monjas y Fray Francisco. También se cuenta que el número de endemoniadas ha subido a 22 y que por agencia del demonio de Sor Luisa María se ha mandado a pintar cuadros de los ángeles de la guarda del patrono y del abad. Y en otro caso, se presenta la posible traslocación, milagrosa claro, de Sor Luisa María habiéndosele oído fuera de una celda cuando se sabe que ha estado en escena durante ese tiempo. Esto es seguido por el desentierro de una monja muerta hace un año, cuyo cuerpo el demonio de Sor Anastasia ha dicho está incorrupto; pero no es así. En efecto, todas las promesas y pronósticos hechos por los demonios han resultado falsos. El Rey mismo delata a las monjas a las autoridades eclesiásticas con el fin de averiguar si se ha contaminado el convento de la herejía de la secta de los

Alumbrados, introducida por Fray Francisco. La obra termina con la llegada de los delegados de la Santa Inquisición, quienes toman presos tanto a las monjas como al herético Fray Francisco.

Las alumbradas de la Encarnación Benita es una de las obras más nutridas del *sobrenaturalismo* en la producción dramática de Domingo Miras, pero su preocupación por creencias folklóricas, prácticas esotéricas y personajes curiosos de la historia heterodoxa española se ve también en *De San Pascual a San Gil* (1974), *La venta del ahorcado* (1975), *Las brujas de Barahona* (1978) y *El doctor Torralba* (1982), entre otras.

De San Pascual a San Gil, que se basa en hechos históricos del reinado de Isabel II, comienza con una larga escena en que, como dice la acotación con la ironía típica de Miras en todas estas obras:

Como es de rigor en las madrileñas noches de condenación, el Diablo salta por los tejados, rompiendo las tejas de las gentes honradas con sus patas pecadoras, y ayudándose en sus revoloteos con sus grandes alas de murciélago (15).

Pero a pesar de su aspecto y guasa a lo medieval, este Diablo, a quien Miras llama "El Maligno", lleva indumentaria moderna: viste de chaqué. Y no va por el aire a solas pues en:

sus negros brazos sostienen y aprisionan el cuerpo de Sor Patrocinio, honestamente cubierto por un blanco camisón sumamente recatado. La Monja de las Llagas lleva vendas en las manos y en los pies y se debate con energía. El Maligno la sujeta con sus manazas, sin andarse con pudorosos remilgos. (15)

La monja queda introducida como Lolita, íntima del Diablo en su vida anterior a la del convento, pero Sor Patrocinio, que tenía la estigma de Cristo y por eso llevaba el apodo de la Monja de las Llagas, llegó a tener una influencia en la corte isabelina paralela a la de Rasputín en la rusa corte del Zar Nicolás II.

Cuando el Diablo la deposita en el techo del convento al no poder convencerla ni de su amor ni de su política, las monjas que la descubren allí interpretan el hecho como milagro. Entonces, al verificarlo, Sor Patrocinio presenta su verdadera cara:

No faltarán descreídos que lo nieguen, ino faltarán! Pero esta vez no les vale, que todas mis amadas hijas me han visto en este tejado, y

son testigos del milagro... ¿Sabéis, hijas queridísimas, quién me ha traído aquí? ... ¡Ha sido el Príncipe de las Tinieblas! ¡Satanás! (20).

Como en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, la intervención demoníaca en lo que es tomado por milagro es la norma; pero no sólo eso: por lo mismo que es norma, se admite públicamente, hasta con regocijo. Y aunque El Maligno no vuelve a escena en el resto de la primera parte de la obra, hay que tener en mente su relación con la monja cuando ésta se le aparece a la reina “con gran grito”:

[...] la Monja de las Llagas hace honor a su apodo: carece de vendas, y muestra las palmas de la manos chorreando sangre, lo mismo que los piés descalzos. También bajo sus tocas sangran las llagas de las espinas cubriéndole de sangre el rostro, y tiene la pechera empapada por la que le sale del costado. Recientemente iluminada, tiene los brazos en cruz, la boca abierta y los ojos desorbitados. La Reina cae al suelo, fulminada por la terrible visión (34-35).

Tal es su poder sobre Isabel II, que la aparición acusa a la Reina de haber pecado de Progresista, añadiendo “¡Arderás en el Infierno! ¡Has condenado tu alma!

En *Las brujas de Barahona* figuran quince brujas viejas y jóvenes, un posible brujo, un sapo que baila, El Gran Cabrón, Astaroth, dos íncubos y dos súcubos, entre otros “diablos y diablasas”, todos bajo el escrutinio del familiar del Santo Oficio y los ministros de la justicia secular. Son los años de 1527 a 1531 del siglo en que España y otras naciones europeas pasaron por la que será una larga crisis de fe durante la cual se matarían miles de individuos bajo acusación de la gran herejía llamada brujería.

Uno de ellos es el personaje titular de otra obra de Miras. En *El doctor Torralba* se abarca el problema de la razón (representada por las ciencias y sus practicantes, algunos de los cuales fueron tomados por magos) y la fe (a cuyo lado está la emoción). El protagonista es médico en la corte italiana del Cardenal Volterra; es Torralba de quien, según Don Quijote, la gente dice que lo:

llevaron los diablos en volandas por el aire [...] el cual, asimismo, dijo que cuando iba por el aire le mandó el diablo que abriese los ojos, y los abrió y se vió tan cerca, a su parecer, del cuerpo de la luna, que la pudiera asir con la mano, y que no osó mirar a la tierra por no desvanecerse (DQ II, Cap. XLI).

Pero en el segundo acto de la obra de Miras, no es un demonio sino el ángel Zaquiél quien conduce a Torralba por los aires, montados ambos sobre un palo o báculo (¿su Clavileño?) hacia Roma. Con los ojos cerrados hasta atreverse a ver su alta situación, pasando por las regiones de Tierra, Agua, Aire y Fuego sin perjuicio personal, Torralba llega a percibir “la armonía de las esferas, la primera música de la Creación” y expresa su deseo de permanecer en su estado exaltado —“¡Quisiera que este viaje no terminase nunca!”— sentimiento que paralela él del místico durante su éxtasis.

A comienzos de *El doctor Torralba*, el médico Morales exalta la fama de Eugenio de Torralba, a quien acaba de acompañar en la cama de una cortesana:

¡Quien me diera a mí parecerme al señor Torralba, y tener su reputación! ¡Un grande y verdadero nigromante, brujo, hechicero y mago! (I).

Y en poco se le presenta a Torralba la oportunidad de conjurar a un fantasma que viene diariamente a atormentar a la prostituta, pero el espectro retrocede inmediato que se ve confrontado por los médicos y así la esperada prueba de los poderes mágicos de Torralba queda frustrada. Al discutir el caso en la corte del Cardenal Volterra, Torralba admite ser agnóstico:

Yo, señor, a decir verdad, no estoy seguro de cosa alguna. [...] Bien pudieron mis ojos ver sólo una imagen fraguada por mi mente, eminencia, o un disparate que compusiera mi delirio. Yo ahora no lo sé, no puedo ya decir nada [...] no estoy del todo cierto (I).

Pero es a su antiguo maestro, un alquimista dominico —Fray Pedro— que también está al servicio del Cardenal Volterra, a quien Torralba le dice la verdad: “he visto un fantasma a media noche” (I). Y el fraile, deseando ayudar al joven mago, le presenta otro espectro, el ángel Zaquiél, espíritu benévolo que es “una especie de andrógino, un adolescente de aspecto femenino” y que será su protector y consejero el resto de su vida. Pero, como antes, Torralba duda de lo que ve y de lo que oye. Es el suyo un conflicto calderoniano o, en términos modernos, unamunesco. Sólo al ser llevado volando a Roma por Zaquiél para presenciar el saqueo satánico de la ciudad por soldados españoles y alemanes, Torralba acepta como verdad todo lo revelado por su ángel protector.

También en la obra hay un juez del Santo Oficio. Y Torralba será una víctima más de la Inquisición pues, al volver a España, donde la libertad intelectual del renacentismo italiano no había penetrado, se expuso al fanático catolicismo nacional de la época y a la venganza de Don Diego de Zúñiga, quien lo denuncia como hereje al tribunal de Cuenca. Tras la tortura, “confiesa” que Zaquiel es demonio malévolos y se arrepiente de la vida que ha llevado. Roto, va mendigando en busca de la paz y del olvido en los años que le quedan.¹⁰

No es Miras el único entre los dramaturgos contemporáneos que se interesa en lo oculto. Alfonso Sastre ha ensayado el tema en tres obras breves que han sido recogidas en *El escenario diabólico* (1973): la primera es *Frankenstein en Hortaleza*, la segunda *El vampiro de Uppsala*, y la tercera *Las cintas magnéticas*. Francisco Nieva, por su parte, se ha interesado en los Alumbrados o Iluminados en *El rayo colgado* (1952), en el vampirismo en *Aquelarre y noche roja de Nosferatu* (1961),¹¹ y en la brujería y otras operaciones mágicas en *La carroza del plomo candente* (1971). José Martín Recuerda, en *Las conversiones* (1985), escenifica la persecución salmantina de judíos “ya de conversos o no” en el siglo XV y reintroduce a la genial bruja Celestina, usando además:

[...] un coro judío, sentado en el suelo [...] tendrá una misión muy variada: cantará y danzará, se transfigurará en revolucionarios portugueses, en prostitutas desechos de la guerra, en brujas y espíritus infernales, en séquitos eclesiásticos y reales (13-14)

Y Maribel Lázaro, en *Humo de Beleño* (1982), ambienta su obra en Galicia durante una época pretérita de caza de brujas por la Inquisición.

Se puede concluir después de trazar este fértil panorama que nos ha traído desde la época medieval hasta la presente, que hay un largo, continuo y, a veces, entretretejido linaje en la temática del *sobrenaturalismo* en todas las épocas del teatro español. El *sobrenaturalismo* cuenta con numerosas obras de gran variedad durante el Siglo de Oro, su apogeo; decae con el auge de Las Luces y empieza a surgir

¹⁰ Para un estudio detallado de las obras de Miras de temas sobrenaturales, véase Robert Lima, *Dark Prisms*, capítulo VII.

¹¹ Véase Robert Lima, “*Nosferatu: A Play on the Vampire by Francisco Nieva*”. *Modern Drama* (Toronto), 44/ 2 (Spring 2001), 232-246.

de nuevo en el Romanticismo. Pero es en el siglo XX en que encuentra su más rica y abundante renovación, desde las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán y las obras de sus co-generacionistas, pasando a las obras de Casona y García Lorca, hasta los dramas históricos de Domingo Miras y los experimentos de Alfonso Sastre y Francisco Nieva, entre otros dramaturgos contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- Casona, Alejandro
 1967 *La barca sin pescador. Otra vez el Diablo*. En *Obras completas*, 2 tomos. Edición de Federico C. Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar.
- Cervantes, Miguel de
 [1605,1615]1958 *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer. Barcelona: Juventud.
- García Lorca, Federico
 [1934]1967 *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Buenos Aires: Losada.
- Lima, Robert
 1995 *Dark Prisms. Occultism in Hispanic Drama*. Lexington: The University Press of Kentucky.
 2003 *The Dramatic World of Valle-Inclán*. London: Boydell & Brewer-Col. Tamesis.
- Martín Recuerda, José
 1985 *Las conversiones*. Madrid: Preyson.
- Miras, Domingo
 1980 *Las brujas de Barahona*. En *Primer Acto* (Madrid), Segunda Época, 185 (Agosto-Septiembre).
 1980 *De San Pascual a San Gil*. Madrid: Vox.
 1985 *Las alumbradas de la Encarnación Benita*. Madrid: Colección La Avispa.
- Rivas, Duque de
 [1835]1962 *Don Alvaro, o La fuerza del sino*. New York: Doubleday.

Rojas, Fernando de

[1499]1976 *La Celestina*. Edición de Humberto López Morales. Madrid: Cupsa.

Valle-Inclán, Ramón del

[1926]1968 *Ligazón. Auto para siluetas*. En *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* Madrid: Espasa-Calpe.

[1924]1968 *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe.

[1920]1970 *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*. Madrid: Espasa-Calpe.

Vega Carpio, Félix Lope de

[c.1615-26]1970 *El caballero de Olmedo*. Edición de Joseph López. Madrid. Castalia.