

# ASPECTOS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX: EL OCULTISMO

*Robert LIMA*

“Ocultismo” es un término difícil de definir pues es tan amplio que abarca desde lo literal (i.e., lo que está fuera de vista) hasta lo esotérico (i.e., la creencia en y la práctica de lo que está fuera de los límites del conocimiento normal: de lo misterioso; de lo que el ser humano intuye existe más allá de las leyes naturales y la ciencia; de lo sobrenatural). Es en esta segunda acepción —la esotérica— en que se enfoca este estudio panorámico de un tema que aparece con tanta frecuencia en el teatro español del Siglo XX.

El ocultismo se destaca en el teatro peninsular desde sus comienzos<sup>1</sup>. Así, encontramos que en un feliz fragmento de 147 líneas del siglo XII al que se le ha dado el nombre de *Auto de los Reyes Magos*, la única obra dramática en castellano hasta ahora recuperada de esa temprana época medieval, ya se descubre el ocultismo como temática teatral. Es curioso que lo único que nos ha llegado de una obra que seguramente contaba toda la conocida historia de Belén, son 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, un rey supersticioso que sigue las instrucciones de sus astrólogos; el ángel, un ser sobrenatural que efectúa 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 “ocultismo” abarca.

Se evidencia la continuidad de ésta en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, obra maestra que marca la culminación de una época, la medieval, y el comienzo de

---

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

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

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 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 unguentos, 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 tú 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* 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:

¡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 malévolo, sea bajo el nombre de Lucifer, Satanás, Diablo, o de algún demonio pagano.

Zaratustra o Zoroastro figura en *La comedia de la constancia de Arcelina* 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 celos 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*), la 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*).

Entre figuras históricas 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” Don Juan Manuel, aparece en *La prueba de las promesas*, también de Ruiz de Alarcón; y Pedro Vallararde, 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*).

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 se destaca primero en la cena en casa de Don Juan y después durante los últimos “momentos” de la vida terrena 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 un apoteosis milagroso.

Con antepasados tan sugestivos, el teatro del siglo veinte no ha dejado de promover sus propias versiones de los antiguos temas del ocultismo 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 diecinueve y comienzos del veinte muchas ideas ocultistas basadas en teorías seudo-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 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 veinte no dejan de adoptar alguna que otra de las “nuevas” corrientes, añadiendo éstas a las viejas creencias y supersticiones peninsulares.

En primer instante 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) y *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”. 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 folklore de los Vascos.

Pero, entre ellos, el que obra con más consecuencia sobre el ocultismo es Ramón del Valle-Inclán. 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 folklore 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 etapas que forman las *Comedias bárbaras* —*Cara de Plata* (1923), *Aguila de blasón* (1907), *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 del ocultismo. Después, hacia finales de su segunda etapa en el teatro (1903-1913), Valle-Inclán escribe *El embrujado* (1913), en la cual se desarrollan los tópicos de la brujería, la licantrópía, 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 actividad en el teatro. Incluso en los esperpentos *Luces de bohemia* (1920) 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 ocultismo. 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 llama Zaratustra, 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, 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 ocultista, sea de la banda que sea.

Sin embargo, *Divinas palabras* vuelve al ocultismo 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 ocultismo 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 crispera 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 supranatural 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<sup>2</sup>. 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 fecundizar, 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:

<sup>2</sup>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.

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 cual 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 el ocultismo a base del folklore de Asturias pero con marcadas direcciones psicológicas<sup>3</sup>. 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, 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-sicoanalítico, 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

<sup>3</sup>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.

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 con el ocultismo, a veces en las manifestaciones más extremas. Capacitadas por la técnica escénica moderna, sus obras hacen que personajes aparezcan y desaparezcan personajes, que seres mortales vuelen con demonios y ángeles, o que ocurran milagros.

Un ejemplo 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)*



*ro 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 vió 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 una prognosticación 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 veintidós 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 prognosticaciones hechas por los demonios han resultado falsas. 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 ocultismo en la producción dramática de Domingo Miras, pero su preocupación con 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, ¡no 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 pies 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 que “¡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 diablesas”, todos bajo el escrutinio del familiar del Santo Oficio y los ministros de la justicia secular. Son los años 1527 a 31 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 le:

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 el 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:

¡Quién 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 Zaquiel 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 le denuncia como hereje al tribunal de Cuenca. Tras la tortura, “confiesa” que Zaquiel es demonio malévolo 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.

No es Miras el único entre los dramaturgos contemporáneos que se interesa en el ocultismo. Alfonso Sastre ha ensayado el tema en tres obras breves que están 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), 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.

Como podemos concluir después de trazar este fértil panorama que nos ha traído desde la época medieval hasta la presente, hay un largo, continuo y, a veces, entretejido linaje en la temática del ocultismo en todo el teatro español. Esta cuenta con numerosas obras y gran variedad durante el Siglo de Oro, su apogeo, decae con el auge de Las Luces, y empieza a surgir de nuevo en el Romanticismo. Pero es en nuestro siglo en el que encuentra rica y abundante renovación desde las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, pasando por las obras de Casona y García Lorca, hasta los dramas históricos de Miras y otros de sus contemporáneos.

The Pennsylvania State University  
University Park

## OBRAS CITADAS

- CASONA, Alejandro. *La barca sin pescador. Otra vez el Diablo*. En *Obras completas*, 2 tomos. Edición de Federico C. Sáinz de Robles (Madrid: Aguilar, 1967).
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Martín de Riquer (Barcelona: Editorial Juventud, 1958).
- GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros* (Buenos Aires: Losada, 1967).
- MARTÍN RECUERDA, José. *Las conversiones* (Madrid: PREYSON, 1985).
- MIRAS, Domingo. *Las alumbradas de la Encarnación Benita* (Madrid: Colección La Avispa, 1985).
- MIRAS, Domingo. *Las brujas de Barahona*. En *Primer Acto* (Madrid), Segunda Epoca, #185 (Agosto-Septiembre 1980).
- MIRAS, Domingo. *De San Pascual a San Gil* (Madrid: Editorial Vox, 1980).
- RIVAS, Duque de. *Don Alvaro, o La fuerza del sino* (New York: Doubleday, 1962).
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Edición de Humberto López Morales (Madrid: Cupsa Editorial, 1976).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Divinas palabras. Tragicomedia de aldea* (Madrid: Espasa-Calpe, 1970).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Ligazón. Auto para siluetas*. En *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia. Esperpento* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968).
- VEGA CARPÍO, Félix Lope de. *El caballero de Olmedo*. Edición de Joseph López (Madrid: Editorial Castalia, 1970).