

NOTAS

NOTAS PRELIMINARES

I

Las brujas, la superstición de las brujas, constituye el fondo ó materia histórica de este drama.

Apenas saludado ligeramente el estudio de la *brujería*, adquirimos conocimiento perfecto de dos hechos:

a) Que hay una distinción esencial entre brujas y hechiceras;

b) Que esta distinción nace del pacto ó posesión diabólica, *endiablamiento*, privativo de las brujas, en que ellas creen y que no comparten con ellas las hechiceras, ni en la creencia, ni en el hecho.

De estas dos primeras afirmaciones, derivan otras varias: que casi todas las brujas son, además, en la práctica, hechiceras; que pueden darse, y se dan, hechiceras sin mezcla de brujería; que la superstición brujil es un problema, en el fondo, patológico; una especie de misticismo negro ó satánico, furiosamente erótico y sensual, del que son determinan-

tes muchas veces la influencia del medio ambiente (opinión) y las mismas ideas religiosas, groseramente desviadas, de la supuesta bruja.

Como corolario general á estas averiguaciones, puede sentarse que toda la superstición de las brujas es un interesante problema histórico en que la opinión de un reducido grupo de gentes—las brujas, los que creen en ellas, y por concomitancia, las hechiceras—da vueltas alrededor de un hecho central: el Diablo, la degeneración de las ideas religiosas acerca del Diablo y su influencia directa en el medio ambiente estudiado.

Queda establecido el primer hecho lógico (y no caprichoso, ni arbitrario) con que nos encontramos al querer justificar el plan de *EL RETABLO DE AGRELLANO*: el Diablo es su personaje central. Por consiguiente, el Diablo es el resorte de la obra. Los demás personajes adquieren sus posiciones respectivas por relación con él y—para este caso de *EL RETABLO* y del pequeño problema histórico que me proponía estudiar en dicha obra—las ideas y los sentimientos de los otros personajes con respecto al Diablo, nos darán la característica de sus almas, justificando y determinando, de este modo, su actuación respectiva en el drama. Por lo menos, este ha sido mi sistema, al plantearlo; y gustosamente rindo cuentas de él, puesto que, en opinión de muchos, la obra resulta oscura.

Ya en posesión de mi personaje central, el Diablo, y estudiándolo, las consecuencias de este estudio variarán de matiz y de interés, según los planos diversos en que nos coloquemos respecto á dicho personaje.

En esta obra son tres las posiciones adoptadas:

1.^a La que marca el problema mismo, tal como lo encontramos planteado en la realidad española, desde 1527 (proceso de Navarra), hasta 1610 (proceso de Logroño). Este es el hecho simple de la brujería. La idea católica de un Diablo personal, groseramente desviada, exacerbada de un erotismo cerebral ó fisiológico, reducida á sus formas populares fijas: el pacto, la junta ó aquelarre, las bodas satánicas, el poder diabólicamente sobrenatural y, como factor casi único de todo esto, la *opinión general de las gentes*; sus pasiones, enemistades, rencillas y humores, encontrando en la brujería (en su práctica, como en su persecución) un derivativo natural, un cauce hecho, históricamente preparado. De este aspecto de la cuestión, nace un primer grupo de personajes, para los que he tenido en cuenta, ante todo, los datos de la tradición y de la historia. Son: Mari Sánchez, Quiteria, la Centena, Cristobalona Gil, la Zambapalo, y como portavoz y característica de todo este grupo, la única en quien me he detenido á marcar aspectos y complejidades personales, dándole en el drama intervención directa, Escorpina.

2.^a Pongámonos, con respecto al Diablo, en otra posición y resultará lógicamente un aspecto distinto del problema. Para ello, como se trata de un

problema ya, históricamente, extinguido, vamos á buscar el momento en que, engrosada la conciencia humana de elementos nuevos de juicio, universalizada la cultura por el libro de mil hojas de Gutenberg, reinstaurada en humanidad, por el resurgir de las ideas clásicas, el alma de los hombres, sufrieron violenta revisión todas las concepciones religiosas, se modificaron los aspectos de lo sobrenatural y el juicio sobre el *mas allá*, comenzó su desviación del punto de partida; declinando poco á poco desde el Dogma universal, á la conciencia inaprensible, privativa, manumitida, libre, de la persona humana. Estamos en el Renacimiento. La superstición del Diablo resintióse del embate que había sufrido la misma Religión en sus propias raíces; y los hombres del Renacimiento, que negaron y se rieron de las brujas, negaron el Diablo y concluyeron con él, como personalización, por embaucador y embustero. Este es el hecho. Y esta segunda posición que, para el estudio del problema nos da también la historia, cuando empezaba en realidad á resolverlo, origina un segundo grupo de personajes. Pues, en mi drama, representan este grupo, en sus dos fases, Don Félix de Agrellano (consciente, voluntario, culto, apasionado de su propia personalidad) y el sacristán Maste Blas (boceto informe de la nueva conciencia popular, escéptico por española socarronería, metido á medias en el problema; pero ya sin creer en él; ni más ni menos que don Félix).

3.^a Entre estas dos posiciones, que nos da la Historia misma, ¿no sería posible imaginar una ter-

cera, que se abriera, en arco de parábola, arrancando de la primera posición supersticiosa y vulgar, para venir á parar á la segunda, después de haber tocado á lo eterno, por intuición, por el solo ardor espiritual, resolviendo el problema en síntesis pasional, como tantos otros problemas históricos, antes de que la realidad de los hechos lo resolviera?... No creo que juiciosamente pueda negárseme el derecho á colocarme en esta tercera posición, y si este derecho me asiste, tengo ya justificado el tercer aspecto del problema, para mí el más interesante, porque es mi opinión personal del hecho estudiado: el carácter y el alma de Cordalia. La base para la invención de este carácter no está concreta en las páginas de la Historia; pero, en cierto modo, tiene su justificación y su realidad en ellas; toda vez que aspira á ser una interpretación, en síntesis pasional, de la marcha completa del problema; desde su planteamiento en la realidad, hasta su solución en el tiempo. La tradición misma de las brujas me daba el punto de partida. Bastaba limpiar de groserías y erotismos sensuales el "endiamamiento", reduciéndolo á verdadera caridad, á *cordialidad* pura, á espiritual piedad, para que el primer núcleo del alma de Cordalia entrase en acción. Teresa de Jesús, que no ha dejado por expresar ni un matiz del alma total de la mujer española dice, hablando, una vez, del Diablo: "el desdichado que no ama". ¡Qué hondura infinita de piedad, de pasión y de drama, en estas cinco palabras!... Dadles carne de mujer y, si tanto fuera posible, sería un hecho, en la realidad, toda el alma apasiona-

da, dolorida y casta de Cordalia. Soy convicto y confeso de no haber hecho otra cosa que intentarlo, quedándome á una infinita distancia del propósito.

Pero en declarar este propósito no creo yo que haya pecado de vanidad, ya que su misma enunciación, que establece un criterio para juzgarme, es mi castigo.

Cordalia sería, pues, una especie de "bruja blanca" (y uso de esta frase por abreviar explicaciones); enamorada del Diablo, no por erotismo sensual, sino por piedad, por caridad, por simpatía en su abandono y en su desamparo, hacia quien está abandonado, desamparado, aborrecido como ella; que se cree condenada y endiablada por efecto de este mismo sentimiento inefable; á quien la opinión tiene por tan bruja como á los demás; pero que lleva, en su corazón y en su amor, un poco de cielo, un poco de Dios, al abismo insondable y, con este bien, acaba todo el mal. Cordalia trae la solución del problema; Alepo llora, y el rastro de aquella lágrima será el punto sensible por donde acabará con el Diablo, la punta de espada de don Félix.

Todavía queda algo por declarar en la totalidad de la atmósfera mental de mi RETABLO DE AGRELLANO.

Por debajo de todo problema grande ó pequeño que resuelve la Historia, sobre todo si es un problema espiritual, hay como un contra-problema inevitable y dramático; es el vacío que deja la creencia extinguida, ineludiblemente muerta, ya incapaz

de mover el espíritu y que viene á concretarse en una especie de letargo doloroso del mismo. Es, en cierto modo, la pena que siente el espíritu por su inacción; hasta que, de su nueva contemplación de la naturaleza, brotan nuevos misterios que profundizar, problemas nuevos que resolver; surge la nueva creencia que ocupará el sitio de la antigua, y encuentra, por fin, el espíritu, el nuevo estímulo que le ayudará, en adelante, á descargarse de sí mismo en la operación, en la labor, en el acto.

Aquel gigante de Alberto Durero, precisamente contemporáneo de mi obra, sintió á maravilla este vacío enorme de toda una creencia muerta, antes de surgir la nueva; de toda una forma espiritual rota, antes de consolidarse la forma futura. Le llamó á este momento "melancolía", y lo fijó para siempre en su diseño, de significación eterna. Pues el murciélago diminuto del diseño de Durero, cruza un instante por el teatro de mi drama, terminadas las primeras escenas del segundo acto; cuando don Félix de Agrellano y Dragonel hablan de las flores misteriosas. He tratado de evocarlos, hasta donde podía, para el espectador avisado, haciendo que don Félix pronunciara, en un momento propicio, su misma palabra-símbolo: "melancolía".

Mi deseo y mi intento eran marcar, con esta escena, el vacío de la creencia muerta; insistir sobre la forma espiritual rota, antes de que surgiera, frente al alma de don Félix, la forma nueva, abocetada apenas; la naturaleza sin supersticiones, dogmas, ni ritos que la desfiguren y falseen; la naturaleza sin los arreos de la doctrina vieja; la naturale-

za simple, ingenua, descalza, niña; pero, como los niños, llena de sueños y misterios nuevos; temblorosa de significación no revelada; saliendo al encuentro del alma humana y solicitando su amor, que desvelará en ella el porvenir, la idea futura, la nueva creencia.

Como la blanca luz del misterio que renace, tendí sobre la figura de Verbena, tan frágil que apenas si es otra cosa que una virginidad, esta significación. Porque Verbena, pisando esta noche, con sus pies descalzos, y húmeda toda ella del rocío del jardín, el mármol del Renacimiento, en el palacio de don Félix, es, á los ojos de éste, el misterio siempre renovado de la Naturaleza; el nuevo misterio del alma *humana*; un alba, después de la noche, que está acabándose, del concepto dogmático del Mal...

II

Quisiera hacer unas breves indicaciones sobre el procedimiento intentado en el desarrollo de las escenas de EL RETABLO DE AGRELLANO.

Ya he dicho que no se trata de un problema concreto, con desarrollo sucesivo y lógico en el tiempo. A mí me interesaba abarcar todo el problema, en los tres aspectos que he señalado. Dada la figura central—el Diablo—los otros personajes, Escorpina, don Félix y Cordalia (para no citar más que los representantes de cada aspecto), tenían que verlo cada cual á su modo; proceder con él, cada cual, según lo veía; y, finalmente, intervenir cada uno de ellos en el progreso de la acción, según sus ideas, sus pasiones ó simplemente sus visiones y alucinaciones, respecto al personaje central.

Si este personaje central hubiera *sido de algún modo* ó hubiera sido *según la idea de un único personaje* ó grupo de personajes, me bastaba *encarnarlo en esta forma* y el drama avanzaba, en progresión normal, dentro de esa única interpretación, como la generalidad de los dramas en que interviene el Diablo, incluso el *Fausto*, donde el personaje á que me

refiero, no es "el Diablo"; es Mefistófeles y únicamente Mefistófeles para todos.

Yo he creído que sería más útil y conducente á la ejecución de mi plan, abarcando todo el problema, abstenerme de sentar mi interpretación del Diablo y abstenerme igualmente de "tomar partido" por ninguna de las interpretaciones de los personajes ó grupos de ellos, puestos en relación con el Diablo.

Así el Diablo, como en la realidad de la conciencia histórica ha ocurrido, no debía ser "esto" ó "lo otro" y mucho menos "éste" ó "el otro". Mi Alepo es y no es, al mismo tiempo; he hecho lo posible porque el espectador le viera en todo el drama y por hurtarle al espectador su silueta precisa en cada momento. Yo quería que, al caer la cortina, sobre la última escena de EL RETABLO, mis espectadores pudieran preguntarse: "¿Pero Alepo, es el Diablo ó no lo es?" Y que allá, en lo íntimo de su conciencia, les quedara también su libertad para fallar, á su modo, este problema.

Me parece que mi propósito está claro y sólo queda por explicar el procedimiento de que me he servido para tratar de realizarlo.

Muy sencillo: si "el Diablo" es, según las ideas, pasiones ó alucinaciones de los otros personajes que intervienen en el drama, me he atenido en todo él á un doble procedimiento; he dado curso á los hechos, tal como ocurren en la realidad, mientras no debían ser interpretados, á su modo, por ninguno de los personajes principales; y, sin suspender la acción, he proyectado sobre la escena una luz mis-

teriosa y he seguido desenvolviendo la acción *tal como la interpretaba dentro de su alma alucinada ó visionaria* un determinado personaje, cuando esto convenía y era preciso, para el sucesivo avance de la obra.

Es todo el procedimiento.

Hay un hecho real, que el espectador puede presumir desde el primer acto de la obra (escena de Escorpina y Mari Sánchez) aunque ya lo ha declarado patentemente Maste Blas al cerrar el prólogo, con sus palabras mitad socarronas y mitad incrédulas. Este hecho es el robo de la imagen de Satanás en el Retablo de San Miguel. La Gaífera, que es hechicera y que tiene á Cordalia en opinión de bruja, logra de Cordalia que robe la imagen de Satanás para empezar, con esa leña sacrílega, el incendio de su castillo, achicharrando vivo, en él, al morisco, que le ha sido infiel. Este es el hecho real. Lo cuenta la vieja á Escorpina. Pero, por si no bastara, todavía Timoneda y Cetina, en el último acto, vuelven á relatarlo, añadiendo, como detalle, que Cordalia, sin duda arrepentida del hurto, guardó la imagen consigo y entregó á la Gaífera, engañándola, astillas de otra leña cualquiera, con que prender fuego al castillo. Al cabo de los años, la imagen robada vuelve á aparecer, en un día de tumulto y en el tugurio devastado de Cordalia. He aquí el hecho concreto.

Pues después del robo llevado á efecto en el Prólogo, las cosas han continuado, durante quince años, en la impunidad y el secreto. Cordalia escondió su pasión, como escondió su hurto; y son las im-

paciencias de Escorpina, sus celos, sus deseos, y al mismo tiempo la presencia de Alepo (en quien Cordalia cree reconocer al Diablo, y que viene á las ruinas para robar á Verbena y dársela á un amigo), lo que desencadena la totalidad del drama.

No he de seguir punto por punto el argumento, porque está patente y manifiesto ya.

Pero deseo, como justificación, irle mostrando al lector, casi escena por escena, la aplicación del procedimiento, á que antes hice referencia, en el decurso de toda la obra.

Prólogo.—Las primeras escenas, llenas todas ellas de supersticiones, falsas creencias y opiniones absurdas, pero naturales, dados los personajes que las integran, ocurren dentro de la realidad. Cambia la luz cuando Cordalia se dispone á robar la imagen, y entonces este hurto, para el alma alucinada de mi personaje, se convierte en una especie de pacto de amor con el Diablo. Se hace de nuevo la luz. Sale á escena Maste Blas, constata el robo de la imagen, y continúa la acción como en la realidad.

Acto primero.—Durante toda su primera mitad, y siempre dada la atmósfera de ideas y sentimientos justos, dentro del momento histórico escogido, las escenas son corrientes y reales. Quedan solas Cordalia y Verbena; están hablando de don Félix; entran éste y Alepo; las llamas del hogar proyectan una luz siniestra: para el alma de Cordalia, en Alepo, el Diablo ha cruzado las ruinas. Desde aquí, la luz es cada vez más siniestra y menos real. Escorpina, alucinada, sale á escena. Todo el resto, hasta

el final, es como una pesadilla de su alma en que su idea fija del "pacto" se baraja y mezcla y combina, á su modo, con la escena real del rapto de Verbena, llevada á cabo por Alepo y sus sicarios.

Acto segundo.—Está en escena, desde el principio, el propio Alepo, cuya personalidad no se ha determinado todavía. Las escenas son perfectamente reales, aunque inevitablemente este personaje de Alepo, que es, para Escorpina, el Diablo de ayer en las ruinas; para Dragonel, una duda miedosa; para don Félix, un buen amigo, más ó menos burlón y embustero, á quien conoció en Italia y á quien ahora agasaja en Castilla, se nos escapa de las manos. La escena de Escorpina y Alepo puede ser real, dadas las alucinaciones de Escorpina en el acto anterior, y el drama va avanzando. Repentinamente la escena queda en una obscuridad de melancolía, y surge la figura de Verbena, con su halo de luz blanca. También esta escena es real. Y esta luz buena no significa ninguna alucinación por parte de Verbena; es, por el contrario, el propio misterio de su alma, que ilumina, como le dice don Félix, "toda la naturaleza".

Al surgir Alepo, levantando el tapiz para darles paso, se agranda la claridad rojiza de la antorcha, y queda solo Alepo en escena. Ahora la interpretación ha de verificarse dentro del alma misma del espectador, que, como ocurre en casi todos los monólogos, toma, hasta cierto punto, parte en el drama. Y, en efecto, monseñor Alepo, que habla de sí mismo, no cierra de ningún modo la cuestión: por lo que acaba de decir, lo mismo puede ser el espí-

ritu del mal encarnado en el cuerpo de un difunto, que un hombre, tocado á su vez de brujería y sufriendo de una alucinación de satanismo. Lo indudable es que Cordalia anda cerca, por la influencia de su pasión de amor que revelan todas las palabras de Alepo. Llega Cordalia, en efecto; desde aquí, humanizado Alepo en el amor de Cordalia, todo el acto es real.

Acto tercero.—En el primer cuadro tiene Alepo, ya extinguiéndose, ya humanizado por la pasión redentora de Cordalia, sus dos choques con la realidad del tiempo: el primero con Maste Blas, que le burla, socarrón, inculto y realista; el segundo con don Félix, que le mata sospechando, á pesar suyo, toda la trascendencia de su acto fatal, y sintiendo y expresando, á su modo, toda la grandeza del momento. Sobreviene Cordalia, y acaba el cuadro con una visión de ésta que no puede dejar duda ninguna sobre la naturaleza de esta escena.

En el *cuadro segundo*, con las bodas de don Félix y de Mari-Verbena, se cierra el ciclo del misterio. Todo aquí es real: incluso Alepo, que es ya un viejo mendigo, un pobre diablo, tal vez estérilmente enamorado de Cordalia, desde que, una vez, partió con ella el pan de la limosna en esta misma iglesia de San Miguel, cuando ella era mendiga en el Retablo.

Creo haber dado cuenta de mi labor, y faltaría á la verdad no señalando aquí mismo, como error capital de mi procedimiento, una escena del Prólo-

go que está equivocada por completo. Me refiero á la escena entre Cordalia y la Gaífera. Es una escena que debió ser real. Cuando yo escribí el Prólogo, temí quitarle interés á la aparición del Diablo haciendo real esta escena; y la pensé ya como una alucinación del alma de Cordalia, que interpreta á su modo la proposición real de la Gaífera. Fué un error gravísimo que tiene la culpa de alguna incertidumbre y obscuridad en la obra. En esta escena la Gaífera debía, pura y simplemente, proponer á Cordalia el robo de la imagen para procurarse leña sacrilega. Cordalia, por salvar la vida de su hija y creyendo en las predicciones de la hechicera, se decide *realmente* á hurtar la imagen, y en el momento de empezar dicho robo, empieza la alucinación. Se aclararía considerablemente todo el resto. No me he dado cuenta de ello hasta hoy mismo, escribiendo estas notas, y lo declaro con toda lealtad.

NOTAS AL PRÓLOGO

... es madriguera
de un zorro de morisco renegado
que morirá esta noche... *¡Por la punta
del cuchillo de Abraham, la vez primera
que amenazó á su hijo!*

Las palabras subrayadas imitan una de tantas fórmulas como han llegado, por tradición, hasta nosotros, para *echar la suerte*. La Gaífera no es bruja: es maestra en artes de hechicería. A su tiempo, en otra nota, marcamos las diferencias que hay entre unas y otras. Pero siempre que me refiero á la Gaífera, en el drama, se habla de su hechicería nada más.

En cuanto á Mari Sánchez, Quiteria, la Centena, Cristobalona Gil, la Zambapalo y otras que se nombran accidentalmente, no hay que decir que eran tenidas en opinión de brujas. Afirmación categórica no sale de ninguna de ellas. No es necesario; porque si á las hechiceras las hacen su oficio y sus prácticas, á las brujas las hace, en primer término, la opinión.

Un tratadista anónimo dice:

"En las brujerías no hay distinción, ni grados, ni cuerpo de doctrina..., todo era personal, interno, extravagante; una algarabía de mujerzuelas que rezaban, ofan misa, comulgaban (un autor contemporáneo dice que recibían la hostia debajo de la lengua) y que no dejaban de vivir en paz con sus maridos. De ordinario eran gentes pobres y sencillas... Todas las brujas eran tenidas por hechiceras. Brujas eran llamadas todas las personas sospechosas de algún siniestro; bruja era la mujer que hacía mal á otra, la que mostraba intento dañino, la que miraba de reojo, la que salía de noche, la que cabezaba de día, la que andaba triste, la que refa con exceso, la disipada, la devota, la espantadiza... etcétera, etc.

"Los campesinos de muchas comarcas europeas creen, aún hoy, en brujas y suele repetirse el caso, en apartadas aldeas, de que el vulgo tome por bruja á alguna anciana desvalida y solitaria, á la que atribuyen cuanto malo ocurre en el lugar."

Don José María de Pereda, en una de sus novelas admirables, creo que en *La Puchera*, trae un ejemplo de esto último, que tiene gran fuerza.

••

«¡Mala tierra Castilla, donde todo es espada!»

He tratado de fijar, con estas palabras, el lugar de la acción. Otras regiones de España, como Navarra y Cataluña, fueron más abundantes en brujerías que Castilla. Por lo mismo el problema, que

en ellas abarcaba más, tenía menos controversia, y en definitiva menos interés.

Hay, por otras comarcas, mayor abundancia de "hechos" de brujería. Para quien tratara de dramatizar un embrujamiento, pueden tener mayor curiosidad esas regiones que le darán pie para escoger, entre mayor número, su caso; y que, además, le servirán para dramatizarlo más fácilmente, por el común consenso del medio ambiente.

Pero tratando, como yo trataba, de dramatizar, no un embrujamiento, sino el hecho mismo de la brujería, Castilla, con el realismo socarrón de sus gentes plebeyas, con el gesto audaz de sus caballeros, con el vuelo, á un tiempo místico y humano, del alma de sus mujeres, me ofrecía más aspectos del problema y era preferible á todas las otras regiones españolas.

Además, si es cierto que no hubo en Castilla muchos conventículos de brujas y que la plaga pasó pronto, esto mismo indica que, encontrando el medio poco propicio, la lucha debió ser más acre y viva, en el siglo escaso, dentro del cual puede limitarse.

Por último, de que hubo en Castilla plaga de brujerías y á momentos numerosa, dan fe, entre otros testimonios convincentes, la llanura de la villa de Barahona (Soria), que hoy todavía se conoce con el nombre de *Campo de las brujas* y donde es fama que se verificaron aquellarres.